El género Histórico-Militar en la pintura de Zurbarán

María Fidalgo Casares

Resumen:

Zurbarán (1600-1670) es uno de los grandes genios de la pintura barroca europea y ameri-cana. Su extensa producción en temas religiosos y monásticos ha relegado su relevante incursión en el género de historia militar. Las ejecutadas para el Salón de Reinos, otras escenas de batallas, sus series y retratos adscribibles al género militar, junto a su aportación iconográfica del Arcángel San Miguel guerrero superan la media centena de obras que lo convierten numéricamente en la figura más relevante de la pintura militar española de su siglo. Contradicciones, incógnitas y críticas se ciernen sobre estos lienzos que nunca han sido valorados desde la historia del arte de tema militar.

Zurbarán (1600-1670) is one of the great geniuses of European and American Baroque painting. His extensive production on religious and monastic themes has relegated his rele-vant contribution into the genre of military history. Those executed for the Salón de Rein-os, other battle scenes, his series and portraits ascribed to the military genre, with his ico-nographic creation of the Archangel St. Michael the warrior add up to more than fifty works that make him numerically the most important figure in Spanish military painting of his century. Contradictions, unknowns and criticisms fall over these pictures that have ne-ver been valued since the history of military art.

Palabras claves: *Zurbarán, Salón de Reinos, Mitología, Hércules Hispánicus, Pintura de Historia Militar.*

Abstracts:

Zurbarán, Salón de Reinos, Mithology, Hércules Hispánicus, Genre of military history

Índice

I- Introducción 534

II.- El Proyecto del Salón de Reinos 536

- El Salón de Reinos
- Los cuadros de Batallas
- La Defensa de Cádiz
- Contexto histórico
- Análisis del lienzo
- Principales críticas

III.- Hércules, España y la exaltación de la Monarquía Hispánica ... 552

- Vida de Hércules
- Hércules y la monarquía española
- Los Trabajos de Hércules
- Valoraciones negativas a debate

IV.- Otras obras adscribicles al género militar 562

- Escenas de historia militar
- La rendición de Sevilla
- La Virgen del Puig
- La Batalla del Sotill
- San Fernando entregando una imagen de la virgen de la Merced a San Pedro
- Lienzos con elementos militares
- Retratos militares de San Fernando
- Otros retratos. El Marqués de Sofraga y Álvaro de Albornoz

V.- La creación inconográfica del Arcángel Sasn Miguel

como guerero 575

VI.- Series: doce Césares y los siete Infantes de Lara 578

VII.- Bibliografía 585

I.- Introducción

El artista extremeño Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 7 de noviembre de 1598-Madrid, 27 de agosto de 1664) es uno de los grandes genios de la pintura barroca europea y americana[1]. Fue hijo de Luis de Zurbarán, comerciante de origen vasco establecido en aquella localidad desde 1582 y la monesteriense Isabel Márquez.

Ingresó en 1614 en el taller sevillano del pintor pacense Pedro Díaz de Villanueva y su aprendizaje terminó en 1617, año en el que se casó con María Páez, en Llerena, donde se estableció. De este matrimonio nacieron tres hijos, bautizados en Llerena: María, Isabel Paula y Juan de Zurbarán cuyo temprano fallecimiento truncaría una prometedora carrera de pintor.

Considerado el pintor de la vida monástica por excelencia, Zurbarán dedicó su trayectoria a la producción de temas religiosos y, especialmente, a la figuración de frailes, subgénero en el que alcanzó unas cotas jamás superadas. Formado en Sevilla, en la tradición naturalista y tenebrista de Caravaggio, fue un extraordinario retratista demostrando excepcionales cualidades en la representación plástica de la realidad material, elevando lo cotidiano a la categoría de lo sublime, dignificando los objetos y figuras rozando en sus volúmenes calidades escultóricas. Muy prolífico, junto a su tratamiento de los textiles, sus bodegones, reivindicados por la vanguardia del siglo XX, son de lo más valorado de su producción.

Instalado entre Sevilla y Extremadura, con la que nunca perdió el contacto[2] haciendo trabajos para Llerena, Azuaga, Montemolín, Fuente de Cantos, Bienvenida, Zafra, Guadalupe... Estableció una vinculación

---

[1] Junto a Pablo Rubens, Francisco de Zurbarán es uno de los de mayor trascendencia entre los artistas de ultramar según los expertos Diego Angulo, Serrera, Odile Delenda o Isabel Fraile.

[2] Zurbarán en los archivos extremeños Autor: Luis J. Garrain Villa Edita: Diputación de Badajoz, MUBA, 2019

casi exclusiva con la clientela monástica en la que obtuvo un éxito sin precedentes, lo que condicionó su trayectoria instalándose en fórmulas artísticas con fines devocionales que marcarían un estilo al que siempre sería fiel. Dado el volumen de encargos, se apoyó en un gran taller de decenas de ayudantes para atender su producción lo que se resintió parte de la calidad de la misma. Es, sin duda, el artista extremeño con mayor trascendencia de la Historia y Extremadura conserva el único ciclo monástico completo que puede contemplarse *in situ* en el Monasterio de Guadalupe.

Pero su extensa y excelsa producción en temas religiosos y monásticos ha ocultado su interesante y relevante incursión en la historia militar. Sus lienzos ejecutados para el Salón de Reinos, escenas de batallas y series de retratos adscribibles a este género superan la media centena. Esta circunstancia lo convierte en la figura más relevante numéricamente de la pintura militar española de su siglo, algo que suelen obviar los especialistas en el Barroco español. Pero es más, fue el gran creador de la iconografía virreinal de San Miguel Arcángel con atributos militares, convirtiéndose éste en una de las señas de identidad del arte sincrético del Nuevo Mundo.

Las únicas piezas de Zurbarán de ámbito militar que han tenido estudios especializados han sido las dedicadas al Salón de Reinos, pero han sido sus obras más cuestionadas, no solo por su contenido, sino también por sus calidades artísticas. Además, encontramos en ellas contradicciones e interrogantes, en unos casos no resueltos y en otros ni siquiera planteados.

Este trabajo analiza estos lienzos, las incógnitas que plantean, los encuadra dentro del arte de temática militar y defiende sus valores incomprendidos por la historiografía. Asimismo, se repasan otras obras militares del extremeño que nunca han sido analizadas desde el punto de vista artístico de la historia militar.

II.- El Proyecto del Salón de Reinos

El Salón de Reinos, ideado por el Conde Duque de Olivares, se sitúa dentro del gran complejo del Palacio del Buen Retiro, erigido en Madrid entre 1630 y 1635. Contiene un programa iconográfico sin parangón en el arte español donde se desarrolla una compleja iconografía de símbolos, personajes históricos, mitológicos o alegóricos, relacionados con el poder militar de la monarquía hispánica que exhibe orgullosa la antigüedad de su dinastía, su potencia bélica y su hegemonía entre las casas reales europeas.

Exhibe la máxima exaltación de la figura de Felipe IV, en la que se destaca el valor dinástico de los Austrias acompañados por las hazañas de Hércules, mítico fundador de la monarquía, y la capacidad militar del llamado Rey Planeta que se vislumbra tanto en la defensa de los intereses territoriales de la corona como de la Fe católica. A este

enaltecimiento contribuirá Zurbarán siendo el artista con mayor presencia pictórica en el Salón de Reinos.

El proyecto contemplaba la participación del artista extremeño en dos apartados:

- *Dos cuadros de batallas formando parte de la docena de obras que exhibirían el potencial militar de la monarquía española*

- *Una serie de 12 lienzos mitológicos sobre los trabajos de Hércules.*

La relevancia del influyente círculo sevillano en la corte, liderado por el Conde-Duque de Olivares, y de Velázquez, tan cercano al Rey, tuvieron sin duda un papel destacado a la hora de contactar con el extremeño para el programa decorativo del Salón. Es el único pintor que se desplaza exprofeso, en este caso desde Sevilla, ya que el resto, formaba parte del entorno cortesano. Aunque era una de las figuras más prestigiosas de su tiempo, en principio parece no tener nada que ver- y tal vez ni aportar- a un itinerario iconográfico tan lejos de su temática habitual. ¿El contrato se debió a la relación de amistad entre Velázquez y Zurbarán?[3]. ¿Fue tan estrecha para que Zurbarán tuviese un papel tan destacado en el Salón de Reinos? ¿Se debió a la premura del encargo ya que solo disponían de apenas ocho meses y buscaron un pintor que les asegurara que entregaría a tiempo los lienzos al disponer de un gran taller? (Este último supuesto puede descartarse ya que el taller de Zurbarán no se desplazó con él a Madrid y tuvo que servirse de ayudantes madrileños).

Es que curiosamente, estando lejos del ámbito de la corte y siendo un pintor de temática religiosa, como hemos comentado, es el artista con mayor presencia numérica en el Salón (doce lienzos) superando con creces al siguiente, Velázquez (que pintó seis . Se argumenta que se

[3] El extremeño había declarado en el proceso para la obtención del hábito de Santiago que Velázquez anheló hasta su muerte. Zurbarán había afirmado conocer a Velázquez desde su juventud con la dudosa afirmación de que no había ejercido trabajo manual. Pero el proceso tuvo lugar años después de la ejecución del Salón.

podría deber a que poseía el título del Pintor del Rey, un tema incluso cuestionado por algunos investigadores. Sus mayores especialistas así lo defienden, pero en todo caso habría recibido el título de pintor del Rey *ad honorem* durante su estancia en Madrid para trabajar en el Buen Retiro en 1634[4], es decir después del contrato.

Y sobre todo ¿Por qué se le encargó algo tan alejado de su esfera habitual? Parece paradójico encargar cuadros mitológicos –donde el desnudo hercúleo es el hito visual– al mayor experto en ropajes, ya que cualquier italiano de la corte hubiera parecido más ad hoc para ese tipo de representaciones. Podría haber ejecutado obras de carácter religioso en el que aparecieran los reyes en majestad, acompañados de rompimientos de gloria divina, como hay tantos ejemplos en la Historia del Arte. Son incógnitas que los especialistas apenas se cuestionan, y si lo hacen, no dan respuesta. Tal vez por ello, durante siglos sus obras

[4] Alfonso E. Pérez Sánchez, Odile Delenda, Maurizio Marini, Jonathan Brown y John H. Elliott no tienen dudas de que sí era pintor del rey y así firma en su trabajo de la Cartuja de Jerez.

ni se le atribuyeron. Solo desde 1945 se reconocería su autoría gracias a la ímproba labor de la historiadora del arte María Luisa Caturla que hallaría y publicaría la carta de pago y finiquito[5]. Por fin, se tenía la demostración irrefutable de que Zurbarán pintó aquellos cuadros y que cobraría 1.100 ducados por *"Diez quadros de pintura de las fuerzas de Hércules y dos lienzos grandes que ha hecho del Socorro de Cádiz [...] para el Salón grande del Buen Retiro"*.

1.- El Salón de Reinos

> *"En el contexto de su época, el Salón de Reinos pecaba quizás de anticuado, pero jamás se ideó una declaración más efectiva del poder, la gloria y la virtud de los Habsburgos españoles" Jonathan Brown.*

También llamado Salón de Batallas, junto con el Casón del Buen Retiro, es el único resto arquitectónico que pervive del antiguo gran conjunto palacial madrileño y debe su nombre a que en este espacio estaban representados los escudos heráldicos de los veinticuatro reinos que formaban entonces la Monarquía Hispánica[6].

El promotor fue el Conde-Duque de Olivares, contando con Jerónimo de Villanueva, para los pagos, y el asesoramiento intelectual de Francisco de Rioja y los pintores más cercanos al monarca y a su valido, Juan Bautista Maíno y Diego Velázquez.

Situado en el centro del ala norte del palacio, el Salón era de planta rectangular, el triple de largo que de ancho (34,6 x 10 metros) y tenía una altura de techos de 8 metros.

---

[5] Caturla, Mª Luisa. "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", Archivo Español de Arte, 1960, nº 33, p. 87.

[6] El Salón de Reinos albergaría el Museo del Ejército entre 1845 y 2005, cuando se inició el traslado de sus colecciones al Alcázar de Toledo. Desde 2015 se encuentra bajo la gestión del Museo del Prado, que todavía no ha decidido si volverá o no a su estado original para que pueda volver a contemplarse tal y como fue ideado. Los cuadros de Zurbarán se exhibirían así en su ubicación original, pero no podrían contemplarse en las salas del Museo del Prado, lo que supondría una pérdida del conjunto museístico. La segunda opción es enfocarla a sala de exposiciones.

Veinte ventanas (10 superiores y 10 inferiores) iluminaban potentemente tanto el mobiliario como el resto de la decoración. Los suelos estaban cubiertos de alfombras orientales y entre cada una de las diez ventanas inferiores, y a cada lado de las puertas, se situaban mesas de jaspe adornadas de leones rampantes de plata que sostenían las armas de Aragón.

La decoración pictórica estaba compuesta por:

- *Doce grandes cuadros de batallas que se colocarían* ***entre*** *las ventanas*

- *Diez lienzos que representaban los trabajos de Hércules* ***sobre*** *las ventanas*

- *En los extremos, presidiendo y cerrando la sala, cinco retratos ecuestres que incluirían a los reyes anteriores, Felipe III y Margarita de Austria, a los presentes, Felipe IV e Isabel de Borbón, y el futuro aparecería encarnado en el Príncipe Baltasar Carlos. El conjunto expondría la línea hereditaria y la continuidad dinástica. En estos retratos, los Reyes portan indumentaria militar: armadura corta, airoso chambergo y en su mano portan la bengala de mando, mientras que la banda carmesí, propia de su condición de jefes de sus ejércitos, cruza su pecho y como paño flotante, ondea tras su espalda.*

- *En la bóveda figuraban los escudos de todos los reinos, adornados de motivos en color dorado (tallos, roleos, frutos...). Su localización responde a una potente cosmovisión política y propagandística. En un extremo brillaban los dos reinos que iniciaron la unidad peninsular, Castilla-León y Aragón, y en el otro, los dos últimos en incorporarse a la Corona, Navarra y Portugal. Las otras dos paredes laterales contenían diez pares cada una. Al contemplar toda esta parafernalia, los escudos, la serie de Hércules y los grandes cuadros de batallas, los visitantes, ya fueran aristócratas, embajadores o personalidades de alto rango quedaban deslumbrados ante los numerosos territorios existentes bajo el dominio del Rey y, al mismo tiempo, de la fuerza dinástica moral y militar empleada que los mantenía unidos.*

La disposición de los escudos no era baladí, sino que respondía a una casi mágica constelación estratégica. Al situar cuatro de los reinos peninsulares en cada uno de los extremos del salón: oriente y poniente, se conseguía el efecto de que el sol, en su movimiento este-oeste siempre estuviese iluminando las posesiones del Rey Planeta, "en donde nunca se pone el sol". Junto a ello, estaba el otro gran mensaje: la plasmación artística de la gran empresa del Conde Duque de Olivares: la Unión de Armas. El Rey no podía seguir defendiendo todos sus territorios y hacer frente a los enemigos sin la colaboración militar y

económica entre los diferentes reinos. De las mismas fechas, formato, y dimensiones es el retrato velazqueño del Conde Duque ¿Tuvo alguna intención de incluir su retrato con los monarcas dentro del Salón? Lo desconocemos, pero no sería descartable.

Últimamente se afirma que existía una balconada de hierro lo rodeaba en su parte superior, dando a los cortesanos un lugar privilegiado para contemplar lo que en ella acontecía[7]. Dado el prestigio de los hispanistas que así lo asumen, Elliot y Brown, se ha convertido casi en una verdad irrefutable.Tanto, que las reconstrucciones del Salón que suelen difundirse incluyen esta balconada. En opinión de esta investigadora, se basan en un testimonio poco concluyente, teniendo mucho más peso argumental la teoría del Coronel Diego Camacho[8] que afirma que la existencia de una balconada interior hubiera reducido la magnificencia del Salón de Reinos. También apunta que la circulación de personas no hubiera sido posible a causa de la etiqueta, ya que solo podían estar cubiertos ante el Rey los Grandes de España y por encima de él, nadie. Además, la balconada haría que los escudos quedaran semicortados y lo que nos concierne en el caso de Zurbarán, sus cuadros hercúleos no cabrían con holgura en el espacio existente entre balcones y ventanas. La sistemática ordenación de espacios de Velázquez no podría contemplar tal circunstancia.

---

[7] Brown y Elliott se basan en el relato de un comerciante inglés, Robert Bargrave, que visita el palacio en 1654-1655. Según ellos, la balconada permitía la celebración de obras teatrales, dándole así a la pieza una doble utilización: salón del trono por el día y corral de comedias por la noche. Según el Coronel Camacho, no es plausible que el salón del trono se utilizase como teatro, cuando había una estancia dedicada a ello a pocos metros: *"los reyes se entretienen en el Buen Retiro oyendo las comedias en el coliseo"*, El Buen Retiro era muy espacioso, por lo que esa doble utilización estaría en contra de la etiqueta y el protocolo de la Casa de Borgoña, que era el protocolo de la corte en el siglo XVII, dado el comportamiento de la época en esas representaciones: *"(...) en la cazuela de las mujeres (...) arañándose unas (...) han echado entre ellas ratones en cajas (...) las damas se entretenían tirando huevos plateados llenos de agua de color..."*. El salón del trono no se presta a la frivolidad y menos en la dinastía que comentamos.

[8] D. Camacho y C. Montilla "El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro" Revista Ejército, noviembre, 1998).

2.- Los cuadros de Batallas

La representación del poder a través de ciclos en los que figuraban los principales hechos bélicos en los siglos XV y XVI ya lo habían abordado los Austrias en la serie de tapices conocidos como *La Empresa de Túnez* del famoso tapicero Willen de Pannemaker de María de Hungría y Carlos V así como en la Sala de Batallas de El Escorial, en el reinado de Felipe II. Aquí , en el Salón de Reinos, doce cuadros de batallas representarían las más célebres victorias logradas por los ejércitos de Felipe IV a lo largo de su imperio. Así se expresaría tanto su hegemonía entre las naciones, como el poderío español allí donde se cuestionase su poder o la fe cristiana, y también la gloria de su valido, Olivares.

En el Salón participaron algunos de los pintores más brillantes del momento. Temas, ubicación y dimensiones fueron proyectados por Velázquez, que, como superintendente de obras y aposentador, tenía entre sus funciones la de la "composición de los palacios". Trabajaron artistas de la generación anterior, como Vicente Carducho o Eugenio Cajés, que habían estado al servicio de Felipe III, y jóvenes formados en el naturalismo barroco como Juan Bautista Maíno, Zurbarán, Antonio de Pereda y el propio Velázquez, pintor favorito de Felipe IV. Algunos como Jusepe Leonardo y Félix Castelo, prácticamente se estrenaban y ejecutarían aquí sus primeras obras de relieve.

De las victorias escogidas, dos databan de 1622: la rendición de Juliers a Ambrosio Spínola (Jusepe Leonardo) y la victoria de Fleurus por don Gonzalo Fernández de Córdoba (Vicente Carducho). Otras cinco eran de 1625, considerado *annus mirabilis* de las armas españolas: la

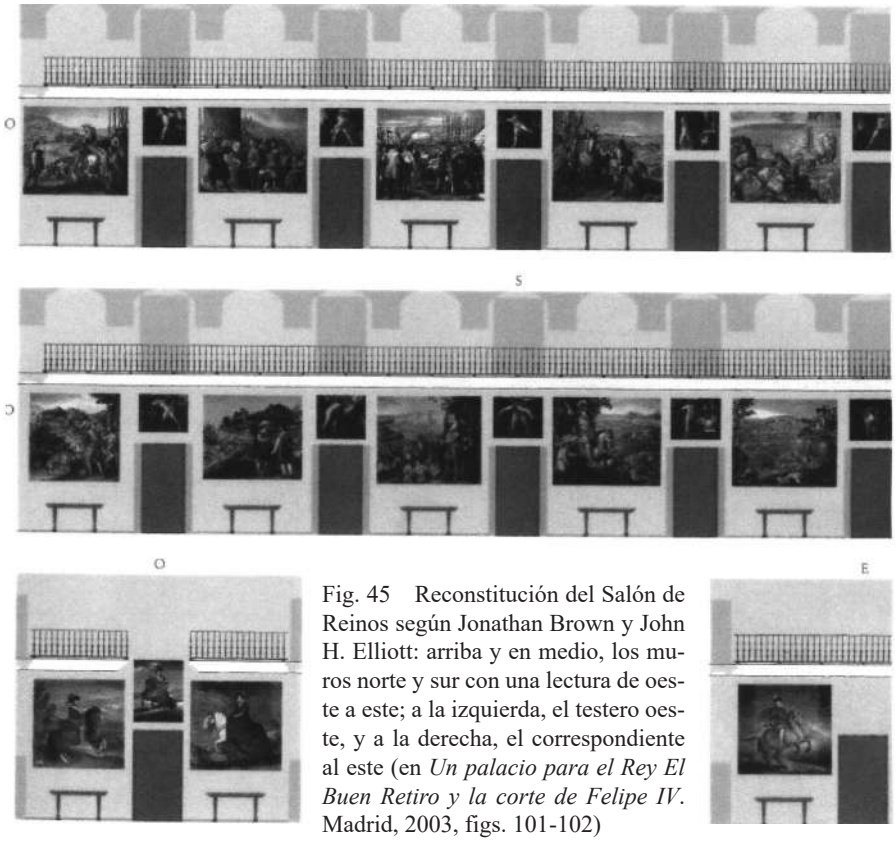


Fig. 45 Reconstitución del Salón de Reinos según Jonathan Brown y John H. Elliott: arriba y en medio, los muros norte y sur con una lectura de oeste a este; a la izquierda, el testero oeste, y a la derecha, el correspondiente al este (en *Un palacio para el Rey El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003, figs. 101-102)

recuperación de Bahía de Brasil contra los holandeses por Fadrique de Toledo (Maíno); la rendición de Breda a Ambrosio Spínola (Velázquez); el socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz (Antonio de Pereda); la defensa de Cádiz frente a los ingleses por Fernando Girón (Zurbarán), y la recuperación de San Juan de Puerto Rico por Juan de Haro (Eugenio Cajés). Félix Castello representó una victoria en 1629 por Fadrique de Toledo, la recuperación de la isla de San Cristóbal, en las Antillas, de manos de aventureros franceses e ingleses. Las cuatro pinturas restantes mostraban triunfos de 1633, tres de ellos en Alemania por el duque de Feria: *Socorro de la plaza de Constanza y Expugnación de Rheinfelden*, obras ambas de Vicente Carducho, y *Toma de Brisach*, de Jusepe Leonardo.

Es importante señalar que Richard Kagan[9] insiste en el papel protagonista en los lienzos de la nobleza militar. Con el Conde Duque a la cabeza, protagoniza las hazañas de la Corona y difunde la imagen de España como una potencia que actúa de manera justa con los vencidos desde Flandes e Italia a allende los mares: Puerto Rico, Brasil... Todos se han conservado, menos "La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín" de Eugenio Cajés, perdido en la Guerra de la Independencia.

[9] Kagan, Richard, "Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos", en Carrió-Invernizzi, Diana y Palos, Joan Lluís (eds.), La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 101-118.

3.- La Defensa de Cádiz

El hallazgo de Caturla deja claro que los dos lienzos encargados a Zurbarán tenían como escenario Cádiz. Uno era "La Defensa/ el Socorro de Cádiz" (atribuido a Cajés durante siglos) y el otro en un inventario de 1701 se afirma que era el del *Marqués de Cadreita con la Armada de España* que representaría la llegada a Cádiz de la flota de Indias, comandada por comandada por Lope Díez de Aux y Armendáriz en 1625. Aquí encontramos las primeras controversias.

Si solo conservamos un lienzo de la Defensa de Cádiz? ¿Dónde está el segundo cuadro del contrato? ¿No lo pintó, desapareció, o pintó otro? No hay constancia de que hubiera sido robado y nunca hallado . El lienzo que falta del Salón de Reinos es el de la expulsión de holandeses en San Martin ¿Es este el segundo lienzo de Zurbarán, cambió el tema y fue falsamente atribuido a Cajés? Los especialistas no dan respuesta concluyente.

4.- Contexto histórico del lienzo

Tras la declaración de guerra de Inglaterra contra España en 1624, alentada por el rey Carlos I de Inglaterra y su valido George Villiers, I duque de Buckingham, y con el apoyo de las Provincias Unidas de los Países Bajos, en 1625 se organizó un ataque anglo-holandés a Cádiz con el objetivo de capturar la flota de Indias que llegaba cargada de riquezas provenientes de los virreinatos americanos.

Francis Drake en 1587 y en 1596 Robert Devereux, II conde de Essex la habían atacado y por ello, las fortificaciones se habían reforzado en los primeros años del siglo XVII, con la construcción del castillo de Santa Catalina y la torre del castillo de San Sebastián.

Entre los días 1 y 7 de noviembre de 1625, la flota al mando de Sir Edward Cecil, vizconde de Wimbledon, llega a la costa gaditana con 100 naves y 10.000 hombres.

La ciudad había contado con una numerosa guarnición durante los meses precedentes, pero en ese momento solo contaba con 300 hombres para su defensa. Juan Manuel Pérez de Guzmán y Silva, VIII Duque de Medina Sidonia (hijo de Alonso Pérez de Guzmán, que comandara la Armada Invencible), era capitán general de Andalucía con plaza en Jerez. Fernando Girón y Ponce de León, consejero de Estado, era gobernador de Cádiz; sexagenario y aquejado de gota, tenía, sin embargo, una amplia experiencia como veterano de la guerra de Flandes y se ocupó de la defensa de la plaza. Prácticamente impedido, tuvo que dirigir las operaciones sentado en un sillón. Le apoyarían en el mando el duque de Fernandina (García de Toledo y Osorio) al mando de doce galeras, el marqués de Coprania y Pedro Rodríguez de Santisteban, que mandaban otros catorce navíos recién llegados de Indias y el octavo duque de Medina Sidonia, don Manuel Pérez de Guzmán, quien movilizó 6000 hombres de las milicias de los pueblos cercanos.

Los ingleses entraron en el puerto de Cádiz y, tras cañonear y lograr la rendición del fuerte Puntal, procedieron al desembarco con los 10.000 hombres que tomaron la Almadraba de Hércules. El Marqués de Coprania ejerció una férrea defensa ante el puente de Zuazo en una contienda cruenta que acabó desmoralizando a los británicos que, hostigados por las fuerzas españolas, acabaron abandonando el campo de batalla una semana después de su llegada. La escasa preparación de las fuerzas inglesas, la mala organización de la expedición y la sucesión de errores estratégicos de sus mandos, supusieron el fracaso total de la misión dejando 2.000 bajas entre muertos y ahogados, *al reembarcarse con la prisa de tomar sus esquifes*, según expresión del cronista Matías de Novoa.

En recompensa por la defensa de la ciudad, Felipe IV nombró a Fernando Girón marqués de Sofraga y le ofreció la gobernación del Milanesado, cargo que rechazó para retirarse a su pueblo natal.

5.- Análisis del lienzo

El lienzo salió de España en la Guerra de la Independencia, pero se recuperaría y se ubicaría en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1824 ya se expondría en el Museo del Prado.

Es un lienzo de 302 x 323 cm. Para la narración, el extremeño articula la composición en dos planos muy determinados relegando a un segundo término la batalla naval que tiene lugar entre naves españolas e inglesas. Entre ambos planos, en la esquina izquierda del lienzo, se atisba la muralla de la ciudad.

De izquierda a derecha, aparece un caballero de Santiago, posiblemente secretario de Girón, en el que el artista deja ver resabios tenebristas que le acercan a la etapa sevillana de Velázquez. Don Fernando Girón está sentado en una silla de tijera transportable a causa de la gota y dicta las órdenes a sus capitanes dirigiendo la batalla. Va vestido de negro y tocado con gran chambergo. En la mano izquierda, se apoya en una muleta, mientras que con la derecha sostiene el bastón de mando que dirige hacia el personaje central Diego Ruiz, teniente maestre de campo. Este, de pie y chambergo en mano, espera las órdenes del gobernador. Está ataviado con una relu-

ciente armadura con la banda roja de jefe militar sobre ella, espada al cinto, bastón de mando y botas de montar con grandes espuelas. Cierta sombra de preocupación invade su rostro. Viste amplios greguescos en su calzón o bombachos con grandes rosetas decorativas siguiendo la moda de la época.

Detrás de don Diego, encontramos un grupo de militares, de elegantes ropajes que parecen discutir. Entre ellos, don Lorenzo de Cabrera, de importante papel en la defensa en cuya coraza se ve la Cruz de Santiago y que ostentaba los cargos de corregidor de Cádiz y castellano de la fortaleza gaditana. El pintor no disimula la mutilación de su brazo izquierdo, debido a una acción de guerra, que ratifica la identidad del personaje.

El escenario donde presenta a los personajes aparece iluminado por fuerte foco de luz que proviene de la izquierda, recurso muy barroco. Así incide en los volúmenes y crea unos fuertes contrastes de luces y sombras que confieren gran vitalidad. La excelencia en las texturas y detalles de ropajes y efectos es extraordinaria, especialmente en las difíciles calidades de armaduras. Las figuras presentan una excelente organicidad postural, de perfil, de espaldas, otras vueltas de tres cuartos, aunque haya poca relación entre ellas de lo que hablaremos después. La presencia de los bastones de mando se ha relacionado con la maza que porta Hércules estableciendo así una mayor vinculación entre el héroe clásico y la monarquía que pinta Zurbarán en su segundo y gran cometido. Una vinculación un tanto forzada, ya que la aparición de la bengala de mando era habitual en todos los retratos militares.

Hay una definición perfecta del contorno y una fuerte presencia de la línea pero en mangas y gorgueras de los trajes desamarra y difumina con soltura.

Los rostros son de un realismo magistral de fuerte personalidad e individualidad, sobre todo pensando en que todos eran personajes vivos, salvo Fernando Girón y se podía acreditar fácilmente la fidelidad a los retratados. También hay que destacar el cromatismo, un colorido in-

tenso que no sólo se muestra en los reflejos metálicos de las armaduras o en los interesantes verdes, rojos y ocres de los trajes de los soldados y en la luminosidad del fondo, sino también en el austero traje "negro español" del general.

En el segundo plano, nos encontramos ante un paisaje marítimo, atípico en de la obra de Zurbarán. La luz en este plano es más uniforme, y en el espacio panorámico sobre los distintos planos de profundidad aplica una perspectiva geométrica-caballera propia del género. La fidelidad topográfica es total pudiendo identificarse todas las ubicaciones gaditanas alrededor del fuerte del Puntal y de la Almadraba de Hércules. Grupos de los soldados españoles repelen el ataque, dirigiéndose hacia una costa cubierta de embarcaciones con un amplísimo despliegue de fuerzas y hombres.

6.- Las principales críticas al lienzo

La calidad de las figuras, el estudio lumínico y temático de las dos partes de la obra y la singularidad de este lienzo en la trayectoria de Zurbarán, avalan su valía. Sin embargo, ha sido negativamente valorado tanto por los historiadores del arte como en sencillos manuales divulgativos. Como ejemplo, tomaremos el libro de Santiago Alcolea[10]

[10] Alcolea, Santiago (2008). *Zurbarán*. Barcelona: Polígrafa.

que resume mantras que se repiten en muchos estudios. “El cuadro está dispuesto de manera teatral, con un limitado planteamiento espacial y mostrando las cortas posibilidades imaginativas del artista”

Las principales críticas al lienzo se han basado en:

- ***El carácter teatral de la pintura****, aportando que los personajes se sitúan en un primer plano y la batalla aparece como un simple telón de fondo, con falta de conexión entre el primer y segundo plano. Pero lo cierto es que esta disposición es similar a todas las escenas de batallas del Salón de Reinos – excepto las de Velázquez y Maíno– Se usa en ellas la perspectiva caballera y muestran las mismas proporciones, por lo que resulta obvio que la elección de las batallas, la representación y posición de comandantes y subordinados en el esquema global, respondían a un plan. Todos muestran en un primer plano a los generales protagonistas, batallas o asedios en un plano medio y los paisajes al fondo.*

- *Esta fórmula general unificaría la estética del Salón en las obras de ocho artistas de estilos dispares. Se ha apuntado que podrían responder al esquema del tratadista Lamazzo Trattato dell’arte della pittura, editado en 1584, obra de gran importancia en la estética manierista e Idea del Tempio de lla pittura, de 1590 y la inspiración de grabados de Giovanni Stradano sobre las victorias de los Médicis, publicada en 1583.*

- *Junto a ello, la aplastante lógica de que estos generales no estaban en el campo de batalla sino en un gran altozano dirigiendo y contemplando el panorama. La gran diferencia de altura topográfica haría que se solapasen visualmente ambos escenarios.*

- ***Los personajes muestran ciertos convencionalismos****. Cierto, como lo hacen sus prodigiosas santas casi a modo de desfile procesional y frailes tan parangonados. Una seña del autor que no le resta valor, sino al contrario. hace más identitarios sus lienzos incluso al impregnar su estilo en un género atípico y teniendo que ceñirse a un esquema preconcebido.*

- ***El autor carece de imaginación****. La fidelidad topográfica es total, al igual que la verosimilitud de los retratos. Pero... ¿qué imaginación se necesita en un cuadro de batallas del que se conoce el lugar y protagonistas más que la plasmación fiel de la realidad? No es una batalla mitológica. Además respondía, como vimos, a un proyecto cerrado de composición.*

III.- Hércules, España y la exaltación de la Monarquía Hispana

1.- Vida de Hércules

Hércules héroe de la mitología griega fue hijo de Zeus y Alcmena, reina mortal. Zeus, tras adoptar la apariencia de Anfitrión, marido de Alcmena yació con ella. El marido regresó victorioso esa misma noche, y Alcmena quedó embarazada de ambos.

Alcmena dio a luz dos mellizos medio hermanos: Heracles e Ificles, que nacieron en Tebas en el año 1282 a.C. Heracles recibió el don de ser semidios, mientras que su hermano gemelo, Ificles, nació mortal. Anfitrión crio a Hércules como suyo y desde el nacimiento se reveló con una fuerza extraordinaria. Con ocho meses, estrangulaba con sus propias manos dos serpientes enviadas por Hera que, dolida por la infidelidad de Zeus, pondría todos los obstáculos posibles en el camino del héroe.

Casado con Megara, hija de Creonte, rey de Tebas, tuvieron varios hijos, y su medio hermano, Ificles, dos. Sin embargo, su fuerza se convirtió en tragedia cuando tras haber sido hostigado por Hera hasta la locura mató a sus hijos y sobrinos. Al descubrir sus terribles actos, sintió un terrible dolor, y horrorizado, se aisló de la sociedad. Tras una larga búsqueda, fue al Oráculo de Delfos a purgar su culpa. Allí como penitencia, le encomendaron diez trabajos al servicio de Euristeo, tareas que le acabarán de liberarlo, convirtiéndolo en un ejemplo de búsqueda de la virtud y fuerza de espíritu. En compensación, recibiría la inmortalidad.

Para cumplir con lo asignado, Hércules se valió de diversas armas. La más característica fue una maza que él mismo talló, y con la

que venció al León de Nemea[11] (es común verlo ataviado con la piel de dicho león). Aunque los dioses ordenaron diez trabajos, Euristeo no quiso reconocer a Hércules dos de ellos, por lo cual tuvo que completar dos tareas adicionales antes de consumar su apoteosis.

El orden tradicional de los trabajos fue el siguiente:

1) *Matar al León de Nemea y despojarle de su piel.*

2) *Matar a la Hidra de Lerna.*

3) *Capturar a la Cierva de Cerinea.*

4) *Capturar al Jabalí de Erimanto.*

5) *Limpiar los establos de Augías en un sólo día.*

6) *Matar a los Pájaros del Estínfalo.*

7) *Capturar al Toro de Creta.*

8) *Robar las Yeguas de Diomedes. 9) Robar el cinturón de Hipólita.*

10) *Robar el ganado de Gerión.*

11) *Robar las manzanas del jardín de las Hespérides*

2.- Hércules y los Austrias

Heracles griego, y el Hércules romano, es el héroe más representado de todos los de la Antigüedad. La dualidad de su figura y la polivalencia de sus hazañas le da presencia en diversas alegorías: su lactancia –mordió el pezón de Hera y cuando esta se retiró derramó su leche por el cielo nocturno– daría lugar a la vía Láctea y como constelación estelar está presente en tratados de astrología de la Edad Media donde sujeta la bóveda celeste. Para el cristianismo, fue considerado un

[11] Hermes le dio una espada, Apolo arco y flechas, recibió una coraza dorada por parte de Hefesto, Atenea le dio un peplo y Poseidón los caballos que aparecen episódicamente en sus trabajos.

modelo de virtud asociándose a la figura de Jesucristo. Pero la faceta iconográfica crucial en el contexto del Salón de Reinos es su ligazón a la genealogía real, al ser el fundador de la monarquía y sobre todo, por sus rasgos distintivos que incluían la fuerza, la virtud y el valor.

Desde Alfonso X y hay un auge de su figura. En su obra *General Estoria* dedica 42 capítulos al semidiós, explica sus trabajos y su conexión con España. Según las adaptaciones españolas del mito, el héroe, tras tomar tierra en Cádiz, habría remontado el Guadalquivir donde se enfrentó al terrible gigante Gerión que gobernaba tiránicamente las tierras del Sur. En Galicia ocurriría el enfrentamiento definitivo, allí decapitó al gigante, lo enterró en La Coruña bajo la Torre que lleva su nombre, cuya fisonomía actual corresponde al pacense Eustaquio Giannini Bentallol (Badajoz 1750) y en honor a su victoria fundó la ciudad. Se autonombró soberano creando un reino para su hijo Híspalo, convirtiéndose así en el fundador de la casa real española.

Muchas urbes más le atribuyeron su fundación como Cádiz, Barcelona, Ávila, Seo de Urgel, Tarazona, Toledo (donde por no respetar el mandato de Hércules a Don Rodrigo se le anuncia la invasión militar musulmana), así como Segovia, Sevilla, también nombrada Ispal Tamib en honor a su hijo Híspalo, ciudad que lo considera uno de sus iconos por excelencia. También descenderá al Hades, situado en Río Tinto para atrapar al Can Cerbero, y lo más identitario: separa las tierras de Hispania de las de África y abre el estrecho de Gibraltar, las epónimas Columnas de Hércules, hoy en el escudo español y de Andalucía.

El mito de Hércules influyó en la concepción del ideal de fuerza y valor en el Renacimien-

to. Se convirtió en un símbolo de la supremacía del ser humano sobre los desafíos físicos y simbolizaba la capacidad de superar obstáculos para alcanzar la grandeza, inspirando a la sociedad a perseguir la excelencia física y moral. A partir de los siglos XV y XVI, aparece representado en esculturas religiosas y civiles, arquitecturas efímeras y adquiere una dimensión popular. Los guerreros que muestran su fortaleza son comparados a Hércules, como en el caso de García de Paredes apodado el *Sansón de Extremadura*, al que también se le llamó *El Hércules de España* o la ancestral fiesta del Jarramplas extremeño que tendría su origen en la relación con Caco, el ladrón de los bueyes de Gerión, como apuntó la doctora Ana María Vázquez Hoys[12]. Una idea que incluso incluye la web oficial de Turismo de la Junta de Extremadura.

Los Austrias aparecen en el Salón herederos de una realeza hispánica que remonta a Hércules y cuya legitimidad habría sido transmitida a través de los reyes visigodos y medievales. Muchas casas reales europeas habían pretendido esta ascendencia hercúlea, incluyendo la de Borgoña, también en el ascendente real, pero los reyes de España poseían más derecho que ninguna ya que el país es escenario de algunos de sus trabajos. Entre ellos, el más importante: la captura de los 24 rebaños del rey Gerión. Los Austrias concentraban, por tanto, en su persona la herencia hispánica, la borgoñona y la de los Habsburgo, lo que la convertía en heredera de Hércules por partida triple. Carlos I introdujo en el escudo real las columnas de Hércules y reformula el Non Plus Ultra con el lema Plus Ultra para indicar la expansión americana de sus territorios y llega a identificarse con Hércules en su papel de defensor del cristianismo frente a los musulmanes. Tanto, que uno de sus cascos más espectaculares luce en su frontis al León de Nemea, primer trabajo de Hércules y con su periplo decorará su Palacio de la Alhambra. Leone Leoni, esculpirá a Felipe II como – *Hércules y la virtud* y a Felipe IV se le representa estrangulando serpientes como muchos niños Austrias que solían ser pintados con serpientes en sus manos emulando la hazaña del Hércules infantil.

[12] El oso del Parque Natural extremaño de Talayuela lleva de nombre de Hércules. A su muerte cambiaron su nombre por "El Parque del Oso Hércules".

En el Salón de Reinos, los reyes se equiparan con el mayor atributo del héroe: su fuerza que se desarrolla en tres campos. Fuerza física, que muestra en su faceta bélica. Fuerza moral o la fuerza de Cristo, ya que al ser una católica majestad se convierte en defensor a ultranza de la Fe, y la fuerza de la razón, que utiliza para someter a sus enemigos y superar diversas pruebas como Hércules cuando utiliza el ingenio (como en el caso de la hidra de las siete cabezas que idea cauterizar sus cabezas para que no se reproduzcan). Además, los soberanos del siglo XVI añadieron la idea de Hércules como vencedor de la discordia, por lo que, inmersos en una tesitura política y religiosa de conflicto, era casi inevitable que la metáfora hercúlea se aplicara al poderío capaz de aplastar rebeliones y defender la religión.

3.- La serie Los Trabajos de Hércules

La serie tiene como fuente teórica más directa el libro de Enrique de Villena *Los doce trabajos de Hércules* y se inspirará en diferentes estampas. Según Benito Navarrete y Odile Delenda los grabados de Cornelis Cort, Hans Sebald Beham, Jacob de Gheyn y Durero sirvieron de modelo para las composiciones, en particular para la postura del héroe.

En el Salón se proyecta un ciclo hercúleo en el que el carácter "hispánico" se refuerza al incluir episodios relacionados, directa o indirectamente, con España. Aparecen representados siete de los trabajos mayores, dos menores y una escena de la muerte de Hércules. Tres episodios tienen lugar en España. Los lienzos presentan características comunes, aunque su calidad no sea uniforme, sobre todo los que dejan vislumbrar mayor aportación del taller.

Eran raros los desnudos integrales en el arte español, y más aún los de tema profano, sin embargo, Zurbarán lo resuelve con maestría. Presenta un tipo moreno de cabellos oscuros, con cierta tosquedad. Su musculatura es marcada y potente, pero muy alejada de la idealización griega. Es un *Hércules Hispanicus*, es decir españoliza el mito. Trabaja las cabezas con toques de color sobre la imprimación roja que daba a los lienzos, al igual que hace en las manos, con gran eficacia consiguiendo una faz popular.

La figura de Hércules es el protagonista absoluto de las composiciones y fuertemente iluminado ocupa la zona central relegando otras figuras o paisajes.

Zurbarán se decanta por dos planos claramente diferenciados y suele dibujar una gran diagonal que divide el espacio en grandes zonas de luz y sombra. En las partes más oscuras recorta casi escultóricamente a través de la luz el excelentemente musculado cuerpo del héroe creando así un fuerte contraste. Las calidades dérmicas están perfecta-

mente conseguidas, así como la difícil organicidad postural. Zurbarán muestra en los lienzos un gran despliegue de la fuerza física del Héroe, pero hasta en las actitudes más difíciles exhibe un sereno equilibrio.

Los paisajes, según Delenda, son de clara raigambre extremeña. Desde rocosos y muy sintéticos con una luz suave y envolvente en el que asoma el pigmento con calidades espatulares a paisajes lacustres donde en la representación del agua alcanza la excelencia. En alguno muestra reminiscencias místicas como en el Toro de Creta o cuando en una perspectiva perfectamente lograda, Zurbarán, en el lienzo del río Alfeo representa el agua desviada como un hermoso y agitado torrente plateado.

La secuencia narrativa busca la eficacia y que el espectador asista a la hazaña del mito sintetizando los elementos esenciales. Los relatos pictóricos no dejan lugar a la interpretación y se centran en lo que sucede. Por ejemplo, en el caso del león: como los leones no abundaban en la península ibérica, pinta un león heráldico mucho más reconocible.

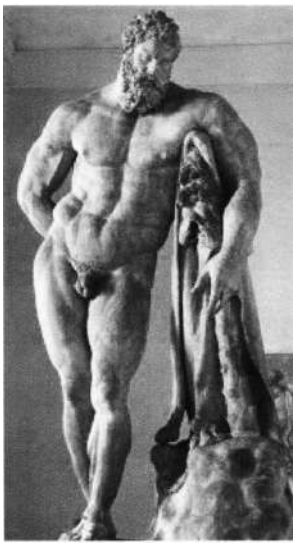
Los monstruos, león de Nemea, jabalí, toro de Creta, estos dos últimos animales totémicos muy unidos a la idiosincrasia hispánica, son representaciones de la soberbia y de los vicios, a los que Hércules, doblega para devolver la virtud y la paz a los estados. La hidra aparece asociada a las amenazas de la fe católica: las diferentes cabezas simbolizan a los judíos, los musulmanes y los luteranos.

4.- Valoraciones negativas a debate

Tanto o más que el cuadro de la Defensa de Cádiz los lienzos de Hércules en general han sido valorados muy negativamente por los historiadores del arte. Las principales críticas se centran en:

– ***Excesivo protagonismo del héroe porque es un pintor de figuras, no de espacios***. *Es que es a Zurbarán la figura del héroe es la que realmente le interesa y el escenario es puramente circunstancial. Como el rey, está venciendo el bien sobre el mal, es la reencarnación del monarca hispano como triunfador ante sus enemigos. Por eso, lo que prima en las obras no es la escena en sí, es la función simbólica. Las escenas de Hércules son casi "emblemas" representaciones esquemáticas. Zurbarán creó un tipo de Hércules sin idealizar que capta ipso facto la fuerza bruta y el poder del héroe.*

– ***El primitivismo de la anatomía de Hércules***. *No se entra en la pura lógica de que un héroe de fuerza superior no podría ser de otra manera o de la influencia del reciente hallazgo del Ercole Farnese del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles 1546 en las Termas de Caracalla en Roma, también muy lejos de la idealización. Se ha hablado de la limitación del pintor para la pintura de desnudo. Sin embargo, no se valora algo más importante: está reinventando el mito apartándose de las tradicionales representaciones para traducir las escenas al lenguaje del naturalismo, siendo una de las interpretaciones de escenas mitológicas más personales de toda la pintura barroca.*



– ***Desproporción***. *También se dice que su figura está desproporcionada, con falta de canon. Pero no valoran algo crucial: el lugar al que iban des-*

tinados, a varios metros del suelo, en el que la mirada diagonal del espectador altera las proporciones de una mirada frontal.

– ***Iluminación y síntesis paisajística.*** *Asimismo la fuerte iluminación y lo sintético de sus paisajes responde a la misma premisa. Incluso cuando se demostró la autoría de Zurbarán de las pinturas para el Salón de Reinos, se apuntó la posibilidad de que los fallos se debiesen a la intervención del taller, en este caso madrileño y poco compenetrado con él. Lo cierto es que apenas tuvo ocho meses para ejecutar todos los lienzos, por lo que es muy lógico que priorizara una óptica más pragmática que detenerse en detalles que no iban a ser apreciados dada su altura por el espectador. Es más, al propio rey, cuya sensibilidad artística ha sido muy parangonada valoró espléndidamente estas obras "Eres un pintor del Rey, un Rey de los pintores"- le dijo Felipe IV mientras admiraba sus obras*[13].

[13] Esta anécdota es recogida por distintos autores.

– ***El uso de estampas.*** *Se dice que los ambientes rocosos e inhóspitos maquillan sus carencias técnicas para confeccionar espacios y paisajes. Que tiene problemas para expresarse y lo solventa gracias a las estampas. La verdad es que todos los grandes pintores, españoles y europeos de la época lo hacían, pero Zurbarán incluso las estampas más cercanas a sus representaciones las barroquiza*[14]*. Su sentido de composición es otro, algo que se constata comparando directamente la oba dw Zurbarán con el modelo al que supuestamente copia.*

El gran hito de Zurbarán en un campo mitológico ajeno a su temática fue el conseguir renovar las fórmulas pictóricas tradicionales de representación con un naturalismo innovador impregnando su estilo. Por otro lado, Zurbarán tenía un enorme prestigio y el encargo para el palacio del monarca podía significar para el artista un antes y un después en su carrera y una nueva clientela a la que dirigir sus obras. Es decir, que estaba seguro de que sus representaciones eran correctas. No se iba a arriesgar a presentar un trabajo mal hecho. Estilísticamente su estancia en Madrid influyó su evolución pictórica, la visión *in situ* de las obras de Velázquez, italianos y flamencos que había en la corte hicieron más atenuado su tenebrismo y sus colores se dulcificaron.

Poco después volvió a trabajar para el Buen Retiro ya que la ciudad de Sevilla le encargaría la decoración del navío "El Santo rey san Fernando", obsequio de la urbe a Felipe IV para el Parque del Retiro. Un rey, al que como veremos, dedicará varios lienzos de raigambre militar.

IV.- Otras obras adscribibles al género militar

Los investigadores suelen afirmar que *La Defensa de Cádiz* fue una excepción en su carrera. Pero no sería su única incursión en la pintura de historia militar ni la última. En su producción pueden encua-

[14] Según Benito Navarrete y Odile Delenda los grabados de Cornelis Cort, Hans Sebald Beham, Antonio Tempesta, Jacob de Gheyn y Durero sirvieron de inspiración para las composiciones, en particular la postura del héroe.

drarse otros lienzos con escenas militares, batallas, así como series y retratos individuales adscritos al género del retrato militar.

Soberbios en su concepción escenográfica, captación ambiental, y una prodigiosa plasmación de vestiduras, sitúa las imágenes generalmente en época de Felipe II y III. El anacronismo en sus indumentarias, no es un rasgo que deprecie las obras, ya que era algo que no se cuestionaba entonces en los cuadros de historia[15]. Todos son de gran calidad a excepción de los ejecutados por el taller que son más o menos atinados dependiendo del grado de intervención del maestro.

1.- Escenas de Historia militar.

La rendición de Sevilla 1628-1634

[15] El valor científico de la pintura en el género histórico militar no ha sido un item crucial cuando representaban escenas no contemporáneas al artista hasta la aparición de Ferrer-Dalmau, actual pintor español de historia militar.

Perteneciente a su ciclo de San Pedro Nolasco para el convento de la Merced, hoy está en una colección privada, Representa la escena de la rendición de Sevilla con Axataf entregando las llaves de la ciudad a Fernando III. Axafat, acompañado de un pequeño séquito, se arrodilla ante él junto a una gran bandera blanca. Entre ellos aparecen tres caballeros, y un grupo de monjes junto al anciano Pedro Nolasco que luce el escudo de la orden en su pecho arropado por un mercedario y un dominico. Todos los personajes exhiben una excelencia retratística a modo de friso, sobre todo los centrales. A la derecha, puede verse un paisaje abocetado de Sevilla en el que se atisba la Giralda con las tropas fernandinas entre las que ondea el estandarte con las torres de Castilla y los leones de León.

Como seña del autor la magnificencia en los ropajes, en este caso tan distintos, del lujoso ropaje real del rey, a la sencilla blancura de los hábitos con sus pliegues casi arquitectónicos del religioso y el relumbre oriental del rey moro que luce un gran bigote y manto de brocado dorado. Va cubierto por un turbante blanco con rayas doradas.

El rey apoya su mano derecha en un bastón de mando, lleva corona con gran penacho luce una media armadura y lleva ligeras botas de ante con ligas. Casi idéntico a las iconografías que veremos en los retratos militares. Tanto él como sus caballeros visten la moda de la época de Felipe III, debajo de las medias armaduras asoma un cuello de lechuguilla. Las llaves que entrega Axafat se conservan en la catedral de Sevilla y Zurbarán las pinta tomadas del natural. Un potente cromatismo con grandes contrastes lumínicos y una visión perspectiva sintética pero eficaz definen la composición.

Descubrimiento de la Virgen del Puig o La leyenda de la campana 1628-1634

Pertenece también a su ciclo de San Pedro Nolasco para la Merced, orden muy ligada a la corona de Aragón por su papel en la conquista de Valencia. Hoy puede contemplarse en el Museo de Arte de Cincinnati.

En 1237 Pedro Nolasco acompañaba a las tropas de Jaime I asentadas en el Puig –un monte cerca de Valencia– cuando vio unas luces señalando un lugar. Excavaron allí y hallaron una gran campana que albergaba una imagen de la Virgen María. Este hecho se consideró providencial para la posterior victoria cristiana en la que más tarde se conocería como la Batalla del Puig.[3]. Con escasa iconografía de referencia, resuelve la composición de forma muy similar a la anterior, por la postura oferente del arrodillado, pero lumínicamente es mucho menos tenebrista.

Zurbarán de nuevo presenta dos espacios marcados, aunque la luz aparece más difuminada y la oscuridad se atenúa por la potencia azulada de la armadura y el lírico paisaje del fondo que parece irradiar presencia divina: la silueta del monasterio de Santa María del Puig.

Anacrónicamente, los personajes llevan vestiduras de la época de Felipe III. Un soldado con camisa de mangas acuchilladas presenta la imagen al rey y a Pedro Nolasco. A la izquierda, un grupo de soldados con medias armaduras, vistosas celadas decoradas portan sus picas marcando el espacio. Lo más destacado es el espléndido conjunto de retratos, repartidos en los dos grupos, iluminados por una luz crepuscular. Jaime I aparece con gorquera y una espectacular armadura de destellos azules portando el bastón de mando. El calzón deja ver sus piernas desnudas, y porta calzas que se sujetan con ligas. El retrato del adolescente podría ser Juan de Zurbarán, hijo del pintor. El artista extremeño vuelve a exhibir su clásica excelencia en los ropajes y Pedro Nolasco aparece con un amplio manto de gruesos pliegues, de un blanco roto zurbaranesco, y con las manos juntas en oración

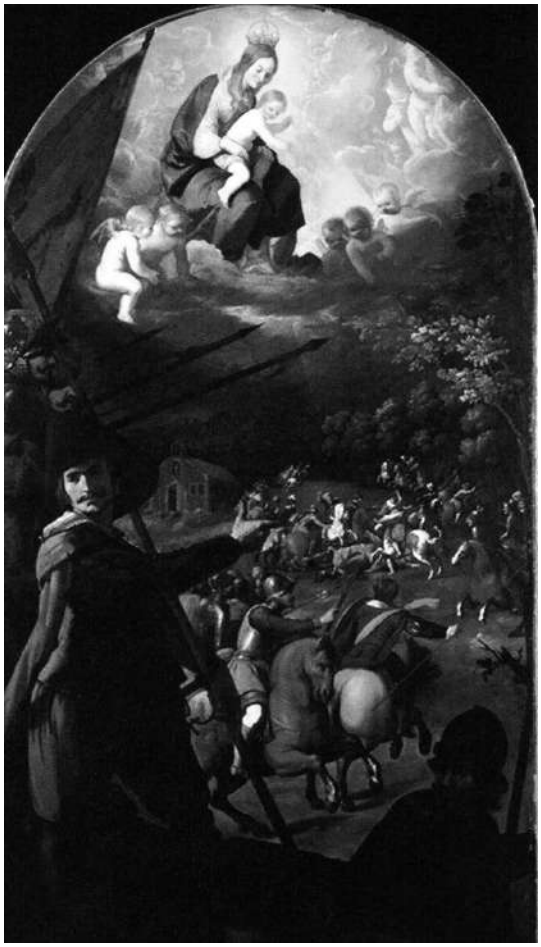
La batalla de Jerez o del Sotillo 1628-1634

Conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Entre 1637 y 1639, Zurbarán pinta la *Batalla del Sotillo* para el retablo del altar mayor de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez de la Frontera.

La Cartuja se fundó en ese mismo lugar conocido como El Sotillo. Allí en 1248 un contingente musulmán atacó al ejército cristiano en mitad de la noche y la Virgen para ayudarles hará el milagro de iluminar el espacio permitiendo que la emboscada no tenga éxito.

La composición es muy propia de sus cuadros religiosos con el clásico rompimiento de gloria que divide los espacios celeste y terrenal. La gloria está narrada por nubes con angelotes que rodean a una Virgen rubia adolescente que luce manto celeste y corona imperial, falda y una camisa en tonos rosáceos. En su regazo,el Niño parece enviar su luz

divina hacia la batalla... El dorado de la gloria resulta apoteósico y su contraste con la zona inferior e intermedia muestra un dominio evolutivo de la luz. En el centro, presenta un bosque que se prolonga hacia el fondo y podemos ver una prefiguración de la ermita (porque aún no existía).



Por último, en el espacio el terrenal, plasma una dinámica escena de batalla con decenas de figuras. Un personaje con gran chambergo y de raigambre velazqueña, acompañado de piqueros con gallardetes y una gran bandera de combate, nos introduce y señala lo que acontece. Un soldado, figura enigmática, aparece en la base del cuadro. La cap-

tación del ambiente de batalla es muy dinámico y los enfrentamientos individuales están muy logrados, si bien los caballos adoptan una posición en corbeta un poco estática.

San Fernando entregando una imagen de la virgen de la Merced a San Pedro. 1628-1634)

Zurbarán haría tenido que interrumpir el ciclo de San Pedro Nolasco *(1628-1634)* para ir a Madrid al Salón de Reinos. Es su taller quien lo concluye. Durante años, este lienzo se creyó totalmente de su autoría y hoy se atribuye al que sería su mejor discípulo Juan Luis Zambrano. De nuevo, encontramos una escena de San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro con Sevilla al fondo y un gran yelmo en primer plano. La Virgen habría sido la mediadora de la Conquista y haría el milagro de facilitarla.

La mano del extremeño es obvia en el tratamiento de retratos, ropajes y sobre todo en la concepción de la obra. Falta definición, la perspectiva es muy básica y el cromatismo está atenuado, aunque pudiera ser porque necesita urgente restauración. Los elementos militares son claros, yelmos, armaduras, una gran rodela, picas, y tal vez lo de mayor interés son las tiendas cónicas del campamento –antes de la conquista– ante la muralla almohade de la ciudad. Se conserva en la Catedral de Sevilla.

2.- Lienzos con elementos militares

Entre algunos de sus cuadros religiosas, encontramos personajes con indumentaria militar –normalmente romanos– y portando atrezzo

bélico como lanzas, alabardas, partesanas, generalmente situados en las esquinas del lienzo como recurso compositivo para prolongar el espacio, tal y como utilizará Velázquez en Las Lanzas. Entre los ejemplos de estas pinturas destacan *El Martirio de Santiago* o el de *La Adoración de los Reyes* del Museo de Grenoble. También podemos encontrar armas de forma testimonial en escenas de mártires o santos como lanzas, hachas o espadas, como el caso de San Hermenegildo, Santa Catalina, San Longinos, San Judas Tadeo o el David de Goliat…

3.- Retratos militares

El llamado retrato militar es uno de los subgéneros del retrato. En ellos, los personajes aparecen vistiendo uniforme o indumentaria militar acompañados de un arma o armas, normalmente espadas o lanzas y elementos como medallas, banderas... Su valor documental es ingente tanto cuando se retrata a personajes contemporáneos al artista como cuando se pinta escenas del pasado por los elementos que aporta, áun siendo anacrónicos. En el caso de Zurbarán al valor documental se suma la excelencia artística lo que convierte a estos lienzos en obras de primera fila de este género.

Retratos de Fernando III

Sus retratos militares más conocidos se centran en la representación de Fernando III de Castilla. Iconográficamente, los atributos clásicos del rey por su condición social son la corona, el cetro, la esfera, la espada, el estandarte de Santiago con la cruz de Calatrava y las llaves de la ciudad en la mano. Junto a ellos, la espada Lobera, que se conserva en la Catedral de Sevilla. Pero Zurbarán no se ajusta a esa iconografía

Sus

y siempre presenta al rey como rey guerrero y conquistador. Aunque Sevilla lo considerase santo, cuando Zurbarán lo retrata no lo era ya que no se le canoniza hasta 1671, por lo que carece de sus señas divinas.

Todos sus lienzos fernandinos comparten características. Aparece moreno y barbado, con el pelo largo, casi una pequeña melenita, de cuerpo entero y tres cuartos del perfil, con la posición abierta de las piernas, la postura erguida, y mirada de soslayo.

A diferencia de otros retratos, atenua su condición regia para incidir en su faz de rey guerrero. No aparece con una gran corona, sino con gorra de terciopelo carmesí con penacho de plumas blancas ni con la pequeña corona dorada que lo hemos visto en los cuadros de historia... Viste media armadura guarnecida de franjas labradas, de gala, a la moda de la corte de Felipe II, gola en el cuello, y botas de ante sujetas con ligueros. No aparece con la bola del mundo, sino con su bengala y su espada. en la que posa su mano. En otros casos blande la espada.

Tampoco luce su característica capa de armiño blanco, sino la banda roja de capitán de sus ejércitos que constituye un toque cromático de alto voltaje que a veces se prolonga ondeando por la espalda. Puede llevar o no espuelas.

Ante un fondo neutro, la figura aparece iluminada casi sin referencias espaciales. El personaje resulta de gran apostura y el pintor se deleita en su grandeza con lujosos detalles en las armaduras. Ejemplos de este retrato los encontramos en el cuadro del Ermitage en Leningrado, el Retablo de San Esteban en Sevilla, el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla y

el de la fundación Rodríguez Acosta de Granada que procede de la colección General Ezpeleta.

Las diferencias entre los distintos retratos son la posición de las piernas, de la espada, el color de las calzas, el modelo o decoración de la de armadura, la disposición de la prenda de cabeza o la caída de la banda carmesí. Delenda ha catalogado otro retrato con la misma indumentaria pero sedente.

5.- Otros retratos. Marqués de Sofraga y Alvaro Albornoz

Marqués de Sofraga

Recientemente ha aparecido en el circuito de subastas un pequeño óleo del Marqués de Sofraga, título que se concede a Fernando Girón por la defensa de Cádiz que pintó para el Salón de Reinos. El militar aparece ladeado en tres cuartos sentado con una muleta de la mano izquierda y la bengala de mando en la derecha. Tiene la misma postura que en el lienzo palaciego. La diferencia está en el rico marco casi a modo de trampantojo arquitectónico realizado en grisalla cargado de armas a modo de panoplia. El lienzo está impregnado de un aura conmemorativa que nos hablaría de un retrato de carácter póstumo y su pequeño formato podría indicar que pudiera haber sido un boceto para el Salón. Falsamente aparecía identificado como el Duque de Osuna por la coincidencia del apellido.

Alonso Verdugo de Albornoz

Otro retrato de carácter militar poco conocido es el de Alonso Verdugo de Albornoz. ejecutado en 1635 y hoy se conserva en Gemäl-

degalerie, Berlín. Era hijo de Alonso Verdugo de la Cueva y Sotomayor, "caballero venticuatro" del Ayuntamiento de Sevilla, y Juana de Albornoz, hermana del cardenal Gil de Albornoz, ministro de Felipe IV. El niño ya es caballero de Alcántara a la edad de cinco años. Por ello la cruz verde de la Orden cuelga sobre su coraza, tras el escudo de armas. Luce armadura, bastón de mando y banda carmesí, como corresponde a su rango militar, y apoya la mano izquierda en el pomo de la espada. Sus vistosos gregüescos acuchillados con enormes rosetas en la rodilla eran la moda del momento.

El marcado tenebrismo de la obra, casi dramático y las texturas permiten disfrutar de un retrato de excelente factura. El atrezzo del niño está plasmado con virtuosismo: la piel de ante de los zapatos, el acordeonado de los gregüescos, los puños, la ligera golilla y las extraordinarias calidades metálicas de la armadura. En el gesto del muchacho, aunque concierta arrogancia, se aprecia cierta debilidad infantil.

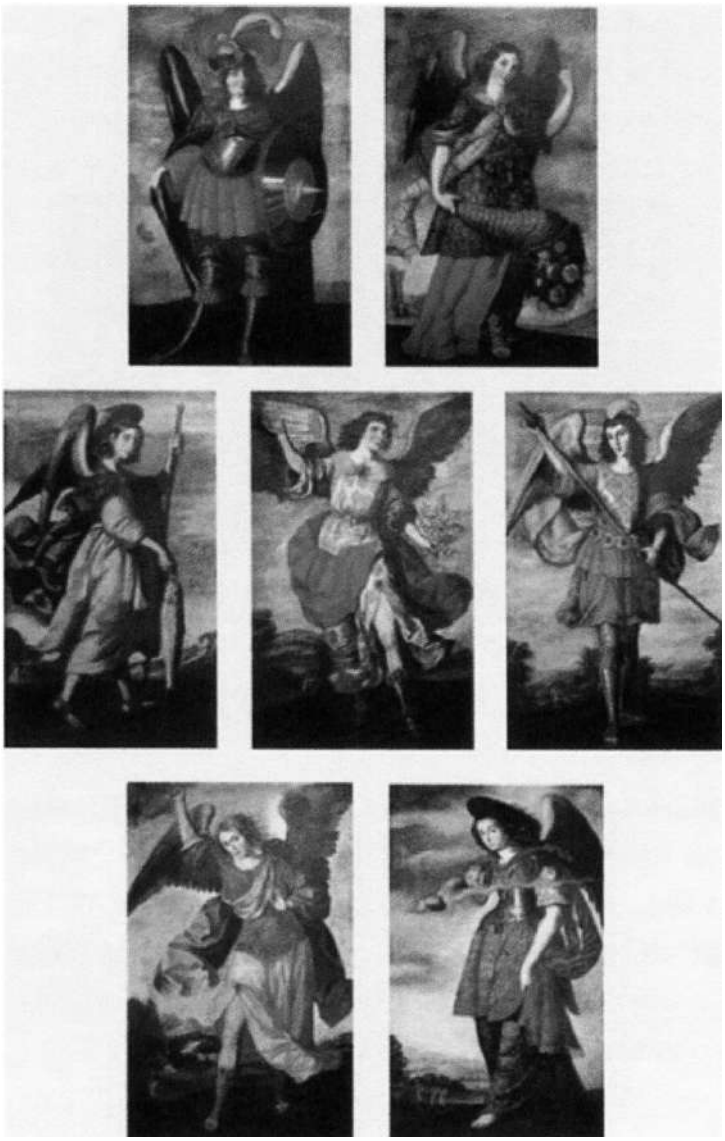
V.- El Arcángel San Miguel: la aportación iconográfica como guerrero

La mayor aportación iconográfica al Nuevo Mundo de Zurbarán fue la difusión de la imagen de San Miguel arcángel con indumentaria militar. Un ángel "signífero", afín a los guerreros que marchan a la cabeza de las legiones, cual príncipe de los arcángeles canónicos. Su visión está muy lejos de los prototipos que se habían ejecutado hasta el momento, flamencos e italianos. El modelo creado por Zurbarán fue copiado tanto por su taller, como por otros artistas que trabajaron siguiendo su prototipo para exportarlos al Nuevo Mundo, e incluso hoy en día sigue difundiéndose en lienzos comerciales "de arte colonial".

Si Zurbarán fue el creador "visual", el creador "teórico" fue Francisco Pacheco con El Arte de la Pintura, donde dice que debe representarse "con armas romanas y coracinas", y portando en sus manos una espada flamígera con la inscripción "Quis sicvt devs" (¿Quién como Dios?), palabras que según la tradición pronunció al expulsar a Lucifer en los infiernos. El arcángel se representa como jefe militar de la justicia celestial, de ahí su indumentaria guerrera.

Todas las representaciones del arcángel beben de las iconografías de Zurbarán con más o menos variaciones que se centran en dos tipos: blandiendo la espada en actitud de lucha y posando en reposo mostrando su grandeza. Este último modelo es el más valioso estilísticamente, en el que muestra su impronta personal en grado sumo y donde queda de manifiesto su sentimiento estético de sobriedad y serenidad no exenta en este caso de grandilocuencia. Se presenta de tres cuartos y las alas desplegadas. Las calidades plásticas y cromáticas son excepcionales y refulgen ante fondos neutros con grandes contrastes de luces y sombras. Su casco y espada de fuego, donde se lee la inscripción, la espada flamígera, el escudo y sobre todo la espectacular armadura y bordados del faldellín, tienen una potencia visual y militar arrebatadora que contrasta con lo angelical del rostro.

Zurbarán y su taller crearon un gran número de series angélicas, y todas incluían a San Miguel Arcángel, por lo que puede haber decenas de lienzos con esta iconografía. El retablo de Zafra, la colección Palau, el Banco de Santander, o la Universidad de Lima poseen algunos de estos lienzos.



VI.- Las series. Infantes de Lara y los Doce Cesares

Entre 1645-1655, en pleno apogeo de su carrera, Zurbarán acusará el impacto de la gran crisis económica que se produjo en Sevilla y que se agudizó con la caída del Conde Duque de Olivares. Los encargos andaluces fueron disminuyendo y el taller de Zurbarán se dedicó a la exportación de sus cuadros a América, sobre todo al virreinato del Perú. Envió no solo cuadros exentos, sino sobre todo series temáticas, y, dado lo numerosos que fueron los encargos, las variaciones de calidad son muy sustanciales por la intervención del taller.

Las series más conocidas son las de *Los doce hijos de Jacob* ; de la que se conservan tres versiones, una en el castillo de Auckland (Durnham)33, y otras dos en América (Lima y Puebla), *Los doce césares*, las series de ángeles de las que hemos hablado y series de santos y fundadores de diversas órdenes.

Las Vidas de los doce Césares es una obra escrita por Suetonio que narra las biografías de los doce primeros césares romanos: Cayo Julio Cesar, Octavio Augusto, Tiberio Nerón, Cayo Calígula, Tiberio Claudio Druso, Nerón Claudio, Servio Sulpicio Galba, Saluio Otón, Aulio Vitelio, Tito Flavio Vespasiano, Tito Flavio, Tito Flavio Domiciano. Tuvo un gran éxito y reediciones continuas en la Edad Antigua y Moderna.

Según documento del 23 de septiembre de 1647, Zurbarán vendió en el Perú "doce lienços de pintura de doce sesares romanos a caballo de tres baras menos quarta de alto". Esto significaría la inmersión del artista en el retrato ecuestre, retrato de los jefes militares por excelencia. En Perú este conjunto de considerables dimensiones no se ha localizado, aunque en España fueron descubiertos algunos de los cuadros que pudieron componerlo como los del del Castillo de Marcilla ¿Son otra serie? ¿Es la misma y han llegado a España? La mala calidad de los localizados nos remite a la certeza de que es obra de taller. Pero aún no estando ninguno a la altura de los lienzos de mano "total" del extremeño, hay ostensibles diferencias entre ellos.

El personaje a caballo ocupa prácticamente la totalidad del lienzo con un paisaje difuminado al fondo. El caballo, en diferentes posturas, se presenta al paso, al trote o al galope y en algunos de ellos, la figura se despliega con gran dinamismo. Ha olvidado el tenebrismo y desarrolla un cromatismo de gamas cálidas. Diferentes elementos militares los acompañan: corazas, gallardetes, monturas acorazadas, lanzas y espadas.

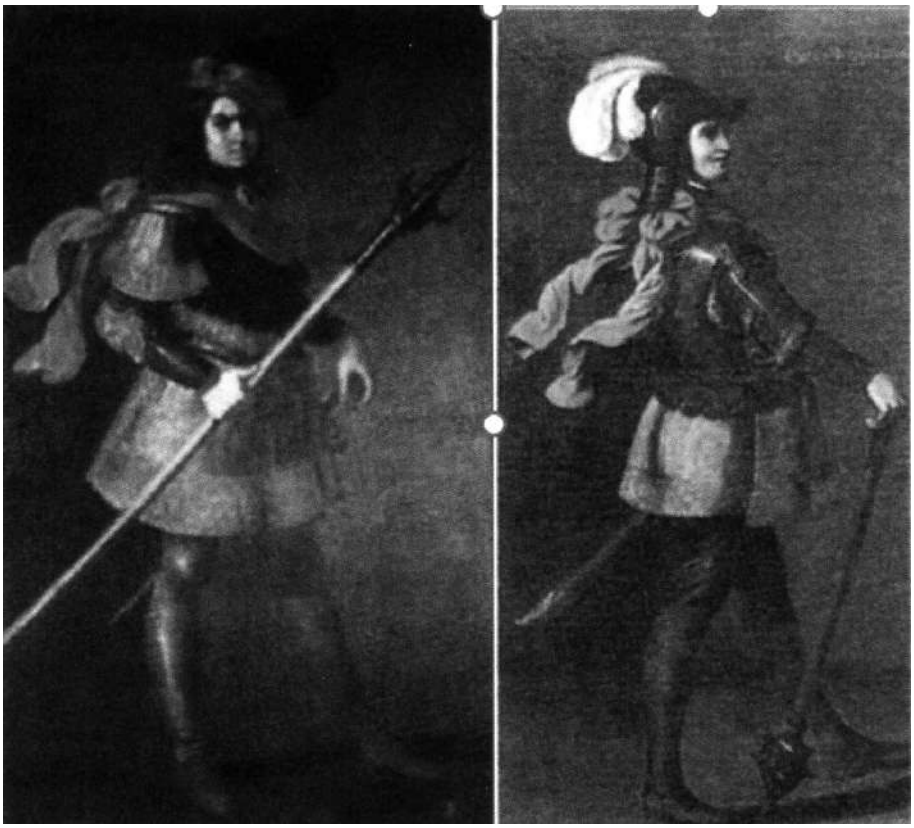
También podrían responder a la inspiración en estampa y parece inspirada en los dibujos del mismo tema de Tempesta. "Divi.Ivli.CaesAvgv." (1596), utilizada también por Velázquez como modelo de caballo para su retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares.

Tal vez ligado con esta serie aparece un retrato titulado Centurion, es decir un soldado romano, con armadura, espada y lanza, aunque el anacronismo es tan evidente que costaría reconocerlo como romano de no ser por el título. Pincelada muy suelta, dominio del espacio, es una obra de excelente ejecución con un paisaje similar a los de los Doce Césares ecuestres

Los Siete Infantes de Lara

No está documentada la existencia de la serie pictórica de los Siete Infantes de Lara, pero la presencia de cuadros de los principales protagonistas, aún repartidos por todo el mundo, nos remiten sin duda a la existencia de dicha serie realizada especialmente para el comercio indiano. En este relato legendario, fundamental en los cantantes de gesta, hay capítulos de enfrentamientos militares de lances, de capturas y narra la traición de un caballero castellano Rodrigo Velázquez contra sus sobrinos, los llamados Siete infantes de Lara[16].

[16] La razón de la venganza de Rodrigo Velázquez está en las disputas en unos lances de caballería y supuestas deshonras hechas a su mujer doña Lambra por parte de sus sobrinos los infantes. Enviará al padre de estos, Gonzalo Gustios a Córdoba, donde es apresado por Almanzor; y, a continuación, alista a sus sobrinos en una correría contra la frontera musulmana.



Junto al traidor Rodrigo, el ayo de los infantes y el caudillo Almanzor estarían los siete infantes, de los que se han localizado al menos cinco. Los infantes aparecen con armaduras fantásticas, de una belleza deslumbrante, una de esas fantasías barrocas "alla antica" con escarcelas minúsculas y las placas del hombro son demasiado grandes.

Allí, en connivencia con las tropas cordobesas, Rodrigo Velázquez acaba abandonando a sus sobrinos a su suerte. Los siete infantes, tras un dura resistencia, mueren decapitados por las tropas musulmanas. Las cabezas de los infantes son enviadas a Córdoba y allí son reconocidas por su padre. Almanzor, compadecido por la tragedia, libera a Gonzalo Gustios que en su cautiverio ha tenido un hijo con una princesa mora, Mudarra González..Con el tiempo, Mudarra será uno de los capitanes de Almanzor y vengará a sus hermanos

R. ALMANZOR

Como en otras ocasiones, Zurbarán se valió de estampas ya que, en ausencia de retratos contemporáneos, las representaciones eran imaginarias y la única manera de identificarlos ha tenido que ser mediante las inscripciones. La panoplia militar los acompaña, alabardas, espadas, corazas, bengalas de mando y hasta la banda carmesí.

Entre los personajes históricos del relato está *Almanzor*, cuya representación recuerda a algunas de las figuras de las series de los hijos de Jacob. Pero, amostachado y con ropaje oriental, no porta arma alguna más que una gran cimitarra en el lateral.

En los dos infantes del Museo Franz Mayer, acusan rasgos zurbaranescos. Fondos neutros, líneas de horizonte muy bajas, las posturas de pie y ademanes un tanto afectados, sobresalen las distintas texturas y colores en las vestimentas y en unas armaduras fantásticas de inmenso atractivo. El del Museo Goya Castres repite con escasas modificaciones el modelo. La de Alvar semejan caras grotescas en peto y rodillas. Sin embargo en el infante P.Bustos, en la colección Plácido Arango amortigua la fantasía, pero la combinación rojinegra es excepcional y las caras grotescas aparecen solo en hombros y rodillas.

El 27 de febrero de 1649, se firmaba un recibo en Buenos Aires por un lote de *quince vírgenes mártires, veinticuatro santos y patriarcas, nueve paisajes de Flandes y quince reyes y hombres ilustres*, del taller de Zurbarán, para venderlos en la ciudad... ¿Quiénes serían estos reyes y hombres ilustres? ¿Serían también retratos militares?

Recomponer el mapa del paradero de su producción artística ha sido una aventura de tres siglos: de monasterios a parroquias, catedrales, museos y colecciones privadas de ambos lados del océano y ambos hemisferios. Una historia salpicada de pérdidas, saqueos y subastas con mucha obra aun no localizada que nos puede sorprender. Como sorprenderá a muchos el hecho de que, a la luz de las pruebas, numéricamente queda demostrado que el extremeño Francisco de Zurbarán, el pintor de

los humildes frailes, ha sido también el artista español más importante del género de Historia militar de su siglo y de siglos venideros.

VII.- Bibliografía

Alcolea, Santiago *Zurbarán*. Polígrafa. Barcelona 2008 Álvarez Lopera, José, "La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, catálogo de la exposición, pp. 91-167

Álvarez Junco, J.; de la Fuente, G.: *El relato nacional: historia de la historia de España*. Madrid: Taurus 2017. Cámara Muñoz, A. (2012):

Brown-Elliot (1985). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial Madrid 1985.

Camacho y Montilla "El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro" Revista Ejército, noviembre, 1998.

Caturla, María Luisa. *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán. Documentos recogidos y comentados*, Madrid 1964.

Delenda, Odile (2009). *Francisco de Zurbarán, Catálogo Razonado y Crítico*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2009.

Delenda, Odile; Borobia, Mar. *Zurbarán: una nueva mirada*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2015.

Frati, Tiziana *L'opera completa di Zurbarán*. Rizzoli Editore. Milán 1973.

García Arranz, José Julio, "El estilo de Zurbarán. Algunas características iconográficas y técnicas", en: Lorenzano de la Puente, Felipe, *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos: Excma. Diputación de Badajoz, 1998, pp. 175-201 (p. 196).

Garrain Villa, Luis *Zurbarán en los archivos extremeños* Edita: Diputación de Badajoz, MUBA, 2019.

Gear, R. de: *"El mito de Hércules y Alfonso X el Sabio en dos escritores barrocos: Saavedra Fajardo y Juan de Mariana"*. Res publica, 17 (pp. 187-200). 2007.

Grimal, Pierre: *Diccionario de la mitologia griega y romana*. Paidós. 2008.

Guinard, Paul. *Zurbarán en la Exposición de París*. Goya: Revista de arte, 1963, N º. 54, 1963, págs. 355-364.

Mínguez, V. (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Publicacions de la Universitat Castellón de la Plana Jaume I. 2007.

Navarrete Prieto, Benito, "Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos", en: Pita Andrade, José Manuel, *Tras el Centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez del 5 al 7 de abril de 2006*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía "Marques de Lozoya", 2006, pp. 353-372 (p. 353).

Navarrete Prieto, B *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 1998.

Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid: Universidad de Complutense, 2002, Tesis doctoral, p. 30.

Pérez Sánchez, *"Zurbarán, Cano y Velázquez"*, en Zurbarán ante su centenario (1598-1998), (Valladolid: Universidad, 1999).

Pérez Sánchez, Alfonso. *Pintura barroca en España, 1600-1750*; Madrid. Ed. Cátedra.

Serrera, Juan Miguel, Baticle, Jeannine. Zurbarán. *Catálogo de la exposición cele-brada en el Museo del Prado, mayo-julio de 1988*. Madrid: El Viso 1988.

Pemán, César. *Zurbarán y otros estudios sobre el XVII español.* Ed. Alpuerto S.A., Madrid 1989.