



IMÁGENES DEL MUNDO ATLÁNTICO EN EL SALÓN DE REINOS DEL BUEN RETIRO

Fernando Checa Cremades

Universidad Complutense de Madrid, España

Recibido: 15/08/2021

Aceptado: 14/09/2021

RESUMEN

La imagen de América impactó muy pronto no solo en la de la Monarquía hispánica y en el Imperio habsbúrgico, sino también, sobre todo, en el contenido de sus colecciones artísticas. Los mundos exóticos, el gusto por la naturaleza, la pasión por representar gráficamente ambientes que ya se conocían, pero también los recién descubiertos, forman parte sustancial de la idea de maravilla, tal y como se convenía en las colecciones de las cortes del siglo XVI. Sin embargo, a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII las preferencias artísticas y los sistemas coleccionísticos de las cortes europeas comenzaron a cambiar rápidamente. El interés por lo exótico comenzó a decaer, si bien no llegó a desaparecer por completo, pero ya no se ligó tanto al objeto en sí, como a su representación pictórica. Sin embargo, la aparición de temas americanos y atlánticos en un conjunto como el Salón de Reinos del Buen Retiro, planificado y realizado a lo largo de los años treinta del siglo XVII, objeto de nuestro estudio, es un hecho completamente distinto. En realidad, a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII, se pasó de un concepto de colección basado en las ideas de curiosidad, preciosidad y exotismo, a otra que cada vez tiene que ver más con el conocimiento de la historia, sea antigua o contemporánea, o con la expresión, en el caso que nos ocupa, la guerra, la fuerza, el poder y el control de territorios determinados. En todo este proceso los objetos y preciosidades perdieron su importancia, que fue tomada, sobre todo, por la pintura.

PALABRAS CLAVE: imágenes; mundo atlántico; Salón de Reinos; Buen Retiro.

**IMAGES OF THE ATLANTIC WORLD IN THE *SALON DE REINOS* OF THE
*BUEN RETIRO***

ABSTRACT

The image of America soon had an impact not only on that of the Hispanic Monarchy and the Habsburg Empire, but also, above all, on the content of its art collections. The exotic worlds, the taste for nature, the passion for graphically representing environments that were already known, but also those recently discovered, form a substantial part of the idea of wonder, as was agreed in the collections of the sixteenth century courts. However, throughout the first decades of the 17th century, the artistic preferences and collecting systems of the European courts began to change rapidly. The interest in the exotic began to decline, although it did not disappear completely, but it was no longer linked so much to the object itself, as to its pictorial representation. However, the appearance of American and Atlantic themes in a set such as the *Salón de Reinos* of the *Buen Retiro*, planned and carried out throughout the thirties of the 17th century, the object of our study, is completely different. In fact, throughout the first decades of the 17th century, a concept of collection based on the ideas of curiosity, preciousness and exoticism changed to another that increasingly has to do with the knowledge of history, be it ancient or contemporary, or with the expression, in the present case, war, force, power and control of certain territories. Throughout this process, objects and precious things lost their importance, which was taken, above all, by painting.

KEYWORDS: images; atlantic world; Salón de Reinos; Buen Retiro.

Fernando Checa Cremades. Director del Museo del Prado de 1996 a 2001. Es doctor en Filosofía y Letras (especialidad Historia del Arte) por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Derecho. En 1981 obtiene premio extraordinario de doctorado y en 1993 el Premio Nacional de Historia. En 1976 comienza a ejercer la docencia en la Universidad Complutense de -Madrid, donde desde el año 1999 es catedrático. Ha sido Summer Visiting-Professor en el Institute for Advanced Studies de Princeton, en 1988; Paul Mellon Senior Fellow en el Center of Advance Studies in Visual Arts de la National Gallery of Art de Washington, en 1989; Fae -Norton Professor en la Oklahoma State University en 1995, y profesor visitante en la Universidad de Ginebra, en 2005. Como investigador ha participado en varios proyectos internacionales financiados por Francia, Austria, el Consejo de Europa y Estados Unidos. Destaca el Getty Grant Project para el estudio de los inventarios artísticos de Carlos V y su familia, financiado por la Getty Foundation y el Museo del Prado. Su campo de estudio abarca fundamentalmente el arte de la época del Renacimiento y el barroco, con especial dedicación al tema del coleccionismo y mecenazgo regio en la España de los siglos XVI y XVII, así como al de las relaciones artísticas de la monarquía hispánica con Europa en esta época. Entre sus publicaciones se encuentran más de treinta libros, más de un centenar de artículos publicados entre revistas científicas y colaboraciones en obras colectivas. Ha sido comisario de distintas exposiciones dedicadas al arte de la Casa de Austria en España y el arte español del Renacimiento.

Correo electrónico: fcheca@ghis.ucm.es

ID ORCID: 0000-0002-2618-9898

IMÁGENES DEL MUNDO ATLÁNTICO EN EL SALÓN DE REINOS DEL BUEN RETIRO

La imagen de América impactó muy pronto no solo en la de la Monarquía hispánica y en el Imperio habsbúrgico, sino también, sobre todo, en el contenido de sus colecciones artísticas (NOVOTNY, 1960; HEIKAMP, 1972; POLLEROSS, 1992; FEEST, 1993; MASON, 1994; TORIANS, 1994). Ya desde el reinado de Carlos V los objetos y tesoros procedentes de América llamaron poderosamente la atención a grandes artistas y personajes del momento, como lo demuestran las expresivas y célebres palabras de Alberto Durero al describir, en su *Viaje a los Países Bajos* en 1520¹, los objetos del tesoro de Moctezuma que se exponían en Bruselas, o las propias afirmaciones de Hernán Cortés en sus expresivas y entusiastas descripciones de Tenochtitlán. Este primer impacto tiene una de sus mejores expresiones en los mismos inventarios de Carlos V donde las relaciones de objetos artísticos procedentes de las Indias ocupan un muy significativo lugar (CHECA CREMADES, 2010).

Los mundos exóticos, el gusto por la naturaleza, la pasión por representar gráficamente ambientes que ya se conocían, pero también los recién descubiertos, forman parte sustancial de la idea de maravilla, tal y como se convenía en las colecciones de las cortes del siglo XVI. Esta palabra, tan frecuentemente utilizada en los textos de la época, viene a resumir el primer impacto de lo americano y atlántico en la cultura visual del momento. No en vano, bastantes de las colecciones de la época se han calificado, siguiendo el famoso estudio de Julius von Schlosser de 1908, “Cámara de arte y maravillas”².

¹ Véase ahora, *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*, Cat. expo. National Gallery London 2019 (Exp. 2021).

² Julius von Schlosser, *Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (Leipzig, 1908) es el título completo de este estudio fundamental. Véase ahora su traducción al inglés con el prólogo de Thomas da Costa Kaufman, *Art and Curiosity Cabinets of the Late*

Todo ello dejó un profundo impacto en las colecciones y conjuntos de objetos del emperador Carlos V y su hijo Felipe II. De esta manera, entre los bienes dejados por Carlos V a su muerte en Yuste, y bajo la rúbrica de “Cartas de marear y otros lienzos y papeles de pinturas diferentes”, aparecen con frecuencia pinturas de mapas y planos de ciudades y lugares no sólo pertenecientes al mundo europeo, sino también a lugares exóticos y apartados: no sólo sitios como Francia, Roma, Nápoles o Viena, sino también México o las genéricamente denominadas “cartas de Yndias”. Si repasamos los inventarios de los libros llevados por el emperador al monasterio de Yuste observaremos la presencia de “dos libros grandes de papel en que están pintados diferentes árboles y hierbas, hombres y otras cosas de las Indias” y otro referido a las plantas de América. En 1577 se entregaron al monasterio extremeño una gran cantidad de cartas que comprendían la mayor parte de las provincias conocidas, desde una carta general de marear a mapas del Perú que abarcaban hasta el estrecho de Magallanes y toda la navegación de los portugueses (CHECA CREMADES, 1997).

Es indudable que los mundos exóticos y el interés por la naturaleza constituyeron dos de los más importantes pilares del coleccionismo de maravillas de Felipe II. Desde este punto de vista imágenes como la de los *Tres mulatos de las Islas Esmeralda* (Madrid, Museo de América, en depósito del museo del Prado), uno de los poquísimos retratos de personajes exóticos de esta época que ha llegado hasta nosotros, constituye un excelente ejemplo de este hecho. La pintura puede fecharse en 1599 y en ella aparecen don Francisco Arobe acompañado por sus dos hijos don Pedro y don Domingo, los primeros mulatos de la provincia de las Esmeraldas que fueron a Quito en 1598, poco después de que su región quedase pacificada. Aparecen vestidos a la usanza española con gorgueras y mantos, pero conservan las lanzas como símbolo de su autoridad, así como las narigudas, pendientes y otros adornos de su cultura³.

Uno de los libros más apreciados de la Biblioteca Laurentina fundada por Felipe II en El Escorial, hoy desgraciadamente perdido, es el realizado por el Doctor Francisco Hernández por encargo expreso del rey. En él se recogían “la historia de todos los animales y plantas que se han podido ver en las Indias Occidentales” explicados y

Renaissance. A contribution to the History of Collections, edited by Thomas daCosta Kauffmann, Translation by Jonathan Blower, Getty Center Los Angeles, 2021.

³ Véase un estudio detallado de esta obra en A, Gutiérrez Usillos (2013: 7-64).

dibujados en quince tomos, en el que se incluían “las mismas tallas, colores y vestidos de los hombres y los ornatos de sus galas”, así como de “quantas diferencias de yerbas avía, árboles ortenses y montanos, de las aves, culebras, sabandijas de generación y de putrefacción conocidas, animales bravos, mansos, terrestres, marinos, monstruos i de cosas admirables de la naturaleza, i ordinarias de aquellas regiones”. Cabrera de Córdoba nos dice que de las famosas láminas de Hernández:

“se hicieron retratos y copias, i se pusieron en libros curiosos y preciosos, que oi conserva la librería de San Lorenzo, donde aún están las mismas yerbas sobre puestas a los libros. I de los borradores y rasguños...se adornaron lienzos de pintura, que están en la galería y aposento de su Magestad en San Lorenzo”.

A pesar de que estos libros se perdieron en el incendio del monasterio de 1671, todavía hoy se conservan en El Escorial importantes libros referentes a las costumbres y personajes de las nuevas tierras descubiertas como, por ejemplo, el de *Ceremonias y ritos de los indios de Michoacán*. Sabemos también que a la muerte del rey se depositaron en la Laurentina obras como un *Tratadillo de cosas de Indias*, otro de *La ciudad de México* y otro de *La isla de Santo Domingo*.

Era en la antecámara del rey donde se centraba el interés por lo exótico y la naturaleza en las colecciones de Felipe II. Allí fue donde se ubicaron los cuadros con una serie de animales de las Indias, fundamentalmente aves y reptiles, al lado de dibujos y perspectivas de jardines. Almela, otro de los cronistas del palacio escurialense, nos precisa que allí había hasta “23 cuadros de topología y diferencias de aves y animales y hierbas frutales de las Indias, cosa peregrina y curiosamente procurada por su majestad”. El padre Sigüenza, que también se refiere a este conjunto, describe, ya en la propia cámara regia, junto a dos bufetes de mármol hechos en las Indias, un pequeño cuadro “de unas aves” (CHECA CREMADES, 1997).

Los *Libros de entrega* de Felipe II a El Escorial documentan con precisión las entregas de obras de arte, libros, objetos litúrgicos, etc...del rey al monasterio⁴ a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI. Entre las curiosidades entregadas en 1576 se encuentran, por ejemplo, una caja y un platillo realizados en caparazón de tortuga, un coco de la India asentado sobre ébano, junto a varios objetos de coral, uno de los

⁴ Véase su publicación completa en Fernando Checa Cremades (2013).

materiales más apreciados. Igualmente son frecuentes los objetos y obras de arte exóticas entre las colecciones del Real Alcázar de Madrid (CHECA CREMADES, 2018) o entre las posesiones de Juana de Portugal, hermana de Felipe II en el monasterio, por ella fundado, de las Descalzas Reales de Madrid (PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, 2017).

El interés por este tipo de representaciones no abandonó a Felipe II en ningún momento de su vida y, todavía en 1593, en la *Sexta entrega* de obras de arte y otros objetos al monasterio escurialense, aparece una muy significativa serie de cartones, pintados por los dos lados, con asuntos animalísticos, algunos con papagayos, catalinjicas verdes y coloradas, aves de las Indias, pájaros verdes etc... que revelan lo persistente de este gusto aun en fechas avanzadas del siglo XVI.

Sin embargo, a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII las preferencias artísticas y los sistemas coleccionísticos de las cortes europeas comenzaron a cambiar rápidamente. El interés por lo exótico comenzó a decaer, si bien no llegó a desaparecer por completo, pero ya no se ligó tanto al objeto en sí, como a su representación pictórica. Así podemos observarlo, por ejemplo, en tantas pinturas procedentes de Rubens o de su taller que fueron coleccionadas por grandes personajes de la corte habsbúrgica española desde Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, al rey Felipe IV, su nieto, abundantes en sus bodegones y en sus escenas de banquetes de tantos objetos, animales y plantas procedentes de América⁵.

Sin embargo, la aparición de temas americanos y atlánticos en un conjunto como el Salón de Reinos del Buen Retiro, planificado y realizado a lo largo de los años treinta del siglo XVII, objeto de nuestro estudio, es un hecho completamente distinto a los que acabamos de resumir, y responde a intereses absolutamente diversos a los expuestos hasta el momento. En realidad, a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII, se pasó de un concepto de colección basado en las ideas de curiosidad, preciosidad y exotismo, a otra que cada vez tiene que ver más con el conocimiento de la historia, sea antigua o contemporánea, o con la expresión, en el caso que nos ocupa, la guerra, la fuerza, el poder y el control de territorios determinados. En todo este proceso los

⁵ Véanse al respecto los estudios de José Ramón Marcaida López (2014; 2014a: 112-127).

objetos y preciosidades perdieron su importancia, que fue tomada, sobre todo, por la pintura.

El palacio del Buen Retiro y los lenguajes representativos de la guerra

Los sistemas de representación de la guerra también evolucionaron mucho desde la primera mitad del siglo XVI hasta los años treinta de la siguiente centuria, cuando fue diseñado y ejecutado el programa de batallas con las que se adornó, ya en el reinado de Felipe IV, el complejo programa político del Salón de Reinos del Buen Retiro.

Aunque se trata de un programa específico que responde a las exigencias de un momento político muy concreto, que fue resuelto con originalidad respecto a otros programas precedentes de similares características. Sin embargo, el tema de la representación del poder a través de ciclos que figuraban los principales hechos bélicos de un personaje, de una dinastía o de un reino, había sido una constante desde los siglos XV y XVI. Que este aspecto constituía una de las preocupaciones esenciales de la Monarquía Hispánica, lo demuestra no sólo el más importante programa al respecto, patrocinado por ella en pleno siglo XVI: la serie de tapices que bajo el nombre de *La empresa de Túnez* fue encargado al tapicero Willen de Pannemaker por María de Hungría y Carlos V entre 1549 y 1554 (CHECA CREMADES, 2010: 158.179, 2011: 7-48), sino la inserción en El Escorial de una Sala de Batallas con referencias a la guerra antigua (Batalla de la Higuera) y a la moderna (guerras atlánticas y guerras de Flandes en el reinado de Felipe II) (BROWN, 1998; SÁNEZ DE MIERA, 2002-2003: 112-127).

A nosotros nos interesa ahora, reflexionar sobre el conjunto de doce paños, todos ellos de gran envergadura, aunque no todos conservados, que narran las vicisitudes de la toma de Túnez por parte del emperador en 1535. La mencionada serie de *La empresa de Túnez*.

Aunque nos hemos referido al tema en varias ocasiones resulta todavía pertinente recordar aquí que en el primero de los paños, *El Mapa*, el autor de los cartones, el flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, se presenta llevando una amplia inscripción en la que se refiere ampliamente a los distintos lenguajes artísticos que pueden utilizarse para reflejar los hechos bélicos. En ella se distinguía aquellos aspectos cuya imagen ha de

responder a una estricta realidad, fundamentalmente topográfica, y otros que pueden responder, más libremente, a lo que denomina “los lenguajes del arte”. Todo ello, siempre dentro de un escrupuloso respeto a la verosimilitud histórica, que se extiende no solo a la de los hechos en sí, para lo que se recurre sobre todo al lenguaje de las crónicas, sino, fundamentalmente, a la de los lugares donde se desarrollan los acontecimientos y la topografía. La mencionada cartela juzga también necesario que aparezca “la noticia de las regiones y provincias en la que los negocios pasaron”, de suerte que lo acaecido en la campaña habría de retratarse tan al natural que “ninguna cosa tirante a la cosmografía se pueda desear hacer de alguna otra manera”. Se trata de un interés que, incluso, ha de superar al propiamente estético y artístico, “teniendo mucho más respeto a la precisión de su asiento que a la propiedad de la pintura”.

En esta gran cartela del paño *El mapa* se apuesta claramente por un doble lenguaje representativo, que varía según el tipo de acontecimiento narrativo: “Y así, dice, esto se ha hecho en lo del mar, conforme a la cosmografía, así en lo de la tierra el pintor ha observado lo que a su arte se debe”. Veremos de inmediato de qué manera se reflejan estas cuestiones en la serie de pinturas bélicas del Salón de Reinos.

Pero antes hemos de tratar otro de los aspectos decisivos en lo que se refiere a los sistemas de representación del poder en la monarquía habsbúrgica, sobre todo en lo que respecta al caso hispánico, una cuestión muy presente en los retratos de corte, sobre todo desde las décadas centrales del siglo XVI.

Fue hacia 1530, es decir, la fecha en la que Carlos V se encontraba en Italia para ser coronado como emperador en Bolonia, cuando se planteó cómo había de ser la nueva imagen del emperador. Nadie dudaba que debería de tratarse de una imagen ciertamente a la italiana, abandonando los modos flamencos a lo Van Orley que hasta entonces había cultivado este personaje, seguramente bajo el influjo de su tía Margarita, que fallecería este mismo año. Al parecer, Carlos V y su entorno rechazó o, al menos, no admitió como imagen oficial de Carlos, el retrato alegórico que Parmigianino realizó del emperador, tal como nos narra Vasari (CHECA CREMADES, 2002: 357-359). En esta imagen de Carlos V, que hoy conocemos a través de una copia de la época obra de Bartolomeo Cavallieri y una versión posterior de Rubens, el emperador aparece armado, con una mano en la espada y en la otra, un cetro, encima de una bola del mundo, que les

presenta un *putto*, tras lo cual está la imagen de una victoria en cuyas manos están las plantas simbólicas de la palma (Victoria) y el olivo (Paz).

La idea, como decimos, fue rechazada y a partir de este momento el pintor llamado con preferencia, prácticamente absoluta, para retratar al emperador y, poco después a su hijo Felipe y otros miembros de la familia, fue Tiziano Vecellio, quien, salvo la excepción de obras tardías como el cuadro *Felipe II ofrece al cielo al Príncipe don Fernando* (Museo del Prado, 1573-1575) y alguna otra que más adelante mencionaremos, no realizó retratos directamente alegóricos de los miembros de la familia Habsburgo. Es este uno de los rasgos esenciales del denominado *Renacimiento Habsbúrgico*, que, en muchas ocasiones, se extendió hasta la centuria siguiente. Como veremos, la cuestión del “realismo”, la del simbolismo y la de la alegoría fueron muy importantes en el ciclo de pinturas del Salón de Reinos, donde se experimentaron la mayor parte de estos lenguajes, sobre todo en la pintura que más no va a interesar en este trabajo como es la referida a la toma de Bahía de Todos los Santos en Brasil, de Juan Bautista Maino.

La cuestión de la pintura de Historia y la coyuntura política de 1634 (35)

En 1627 tuvo lugar en Madrid un concurso entre varios pintores de la corte: Eugenio Caxés, Bartolomé Carducho, Angelo Nardi y Diego Velázquez. El asunto era realizar una pintura con destino al Real Alcázar, una obra con el tema de la *Expulsión de los moriscos*, uno de los acontecimientos más importantes de la época, que había tenido lugar en el no lejano 1613. Pero a nosotros no nos interesa tanto el tema que se eligió, ni siquiera la pintura en sí, que conocemos a través de la descripción escrita de Paolomino, sino el trasfondo de rivalidades profesionales que agitaban el mundo de los pintores cortesanos del reinado de Felipe III y el de los inicios del de Felipe IV.

Fue Palomino en su tardía biografía de Velázquez (1724) el que nos da cuenta con mayor detalle del asunto:

“Pintó don Diego Velázquez esta Historia en oposición de tres Pintores del Rey, Eugenio Caxés, Vicencio Carducho y Angelo Nardi, y habiéndose aventajado a todos, por parecer de las personas que para este efecto nombró su Magestad, que fueron el Reverendo Padre Fray Juan Bautista Maino, y don Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre, fue

elegido para colocarse en el Salón grande , donde hoy permanece” (PALOMINO, 1724: 486)⁶.

Aunque a veces se haya puesto en duda la existencia efectiva de este concurso (MORÁN TURINA, 2008:82), que bien pudiera ser una invención retórica de Pacheco amplificada por Palomino, lo cierto es que la cuestión se enmarca en torno a la polémica acerca de la jerarquía de los géneros pictóricos, muy en boga en estos momentos. Carducho y otros pintores madrileños, celosos de la fama creciente de Velázquez como pintor de retratos y del consiguiente favor del rey, murmuraban sobre el sevillano diciendo que se trataba de un pintor que solo sabía “pintar cabezas”, es decir, retratos. El retrato, aún siendo, naturalmente, muy apreciado, se encontraba por debajo del género por excelencia, que era la pintura de historia, en cuyas composiciones, lógicamente, debían entrar los retratos y otros aspectos de la realidad como paisajes, jardines o interiores, además de diversos objetos, como frutas, plantas o animales que podían considerarse bodegones. La pintura de historia abarcaba todo lo posible y debía desarrollarse en composiciones de mayor o menor complejidad, de ahí su consideración de género superior.

Entre los nombres del concurso de 1627 que hemos citado aparecen buena parte de los pintores que, pocos años más tarde, participarán en la mayor empresa de pintura de historia que tuvo lugar en la corte madrileña de Felipe IV, es decir, la serie de batallas del Salón de Reinos que nos ocupa. Además de Diego Velázquez, aparecen en ella varios de los artistas, de los que analizaremos sus obras de contenido “atlántico”, como Juan Bautista Maino, uno de los dos “jueces”, junto Angelo Nardi, del concurso de 1627, y Eugenio Caxés, autor de *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, como veremos de inmediato.

Además de este progresivo interés por la pintura de historia como género pictórico mayor, no hemos de olvidar el del propio Conde-Duque por la enseñanza de esta disciplina, a su parecer no demasiado fomentada en España. Así lo expresó en un memorial de 1634. “Son muchos los descuidos que tenemos, y entre ellos, no es el de menor consideración lo poco que se cuida de la historia”, había afirmado en esta fecha ante el Consejo de Estado (BROWN y ELLIOTT, 2003: 224). Se trataba en esta serie

⁶ (Cfr. MORÁN TURINA, 2008). Se trata de una edición crítica y anotada de la vida de este pintor.

no tan solo de conmemorar las victorias de Felipe IV en los primeros años de su reinado, sino de fomentar el conocimiento de la historia a la que tan aficionado era, por otra parte, el propio Felipe IV, que tradujo, como es bien sabido, la *Historia de Italia* de Ludovico Guicciardini. Si pensamos, además, que el posible responsable intelectual del programa total del Salón de Reinos pudiera haber sido el poeta sevillano Francisco de Rioja, un personaje, como Velázquez, del clan de Olivares, que también habría creado de la biblioteca del rey en la Torre Dorada del Alcázar, un espacio en el que los libros de historia alcanzaban una gran importancia, comprenderemos mejor la importancia concedida a la historia contemporánea en este espacio del Buen Retiro⁷.

Un último factor previo para entender esta serie y la especial relevancia que en ella adquirió el mundo atlántico, es el del interés que puso el Conde Duque de Olivares, su responsable político e ideológico, en una de sus grandes apuestas políticas, fracasada, como fue la denominada *Unión de armas*.

Era esta una idea por la que todos los reinos de la Monarquía debían contribuir en la medida de sus posibilidades al sustento del ejército, y que no solo el peso recayera fundamentalmente en el reino de Castilla. Todo ello en un contexto bélico generalizado como fue el de estos primeros años de la Guerra de los Treinta Años. Ya en 1625, diez años antes del comienzo del programa de batallas del Salón de Reinos, y primero de los *annus mirabilis* elegidos entonces para su exaltación, (el segundo fue el de 1633), fecha del comienzo del programa, don Gaspar de Guzmán en su declaración oficial al respecto decía lo siguiente:

“El día que Castilla sea feudataria de Aragón y Aragón de Castilla, Portugal de entrambas y entrambas de Portugal; y esto mismo a los reinos de España, los de Italia y los de Flandes con recíproca correspondencia, es necesario precisamente que esta sequedad y separación de corazones que hasta ahora ha habido, se una con estrecho vínculo naturalmente por medio de la correspondencia de las armas, pues cuando los portugueses vean a los castellanos y los castellanos a los portugueses sabrán que ve cada uno al amigo y feudatario del otro y al que ha de socorrer con su sangre y gente en la necesidad que tuviere” (BROWN y ELLIOTT, 2003: 229).

El conjunto madrileño se ha visto con frecuencia como la mejor expresión visual de esta *Unión dxi armas*, en la que el rey Felipe IV, retratado a caballo por Diego

⁷ Sobre esta biblioteca ver: (BOUZA, 2005).

Velázquez en este espacio, y efigiado de nuevo, como veremos, en el cuadro de Juan Bautista Maino, aparece rodeado de sus tropas y de sus generales en muy diversos escenarios bélicos. Ello explica la abundancia de escenas que tienen lugar en los Países Bajos, uno de los principales escenarios del conflicto de la Guerra de los Treinta Años, destacando sobre todas las pinturas la *Rendición de Breda* de Velázquez, así como la gran presencia del mundo atlántico con las cuatro obras que de inmediato analizaremos (Cádiz, el episodio de San Cristóbal, San Juan de Puerto Rico y Bahía de Todos los Santos) a los que habría que añadir el de San Martín, el único cuadro perdido de toda la serie.

El Salón de Reinos del Buen Retiro no solo expresaba el aspecto universal de la Monarquía a través de esta serie de cuadros de batallas, sino también lo hacía en su techo, donde se figuraron los escudos y armas de sus 24 reinos. En realidad, la denominación de este espacio como “Salón de Reinos”, se debía a la existencia de este programa heráldico, en donde, naturalmente, se encontraban los de los Virreinos de Nueva España (México) y Perú⁸. Se trataba, por tanto, de una parte fundamental del programa total, que venía a explicarlo en su conjunto.

Las historias bélicas de tema atlántico conformaban un grupo de cinco cuadros. Si tenemos en cuenta que la totalidad del programa de batallas era de doce cuadros, nos daremos cuenta de la importancia que Felipe IV y Olivares otorgaban a estos puertos, enclaves y ciudades en el conjunto de la defensa de la Monarquía. Se trataba, sobre todo, de lugares fundamentalmente portugueses, las islas de San Martín, San Cristóbal, Puerto Rico y San Salvador de Bahía que, como se ha señalado, habían sido conquistados por los barcos de la Compañía holandesa de las Indias Occidentales en su intento de penetración comercial en América central y del sur en los primeros años del siglo XVII (MORÁN TURINA, 2019: 60-70). Era una guerra no sólo por el territorio y por la importancia estratégica de determinados lugares y fortalezas, sino que también estaban muy presentes intereses económicos y comerciales, dada la riqueza de los territorios disputados.

⁸ La bibliografía fundamental de este espacio es la siguiente: (TORMO Y MONZÓ, 1911: 24-44, 85-111, 191-217, 222 y 274-305, 1949: 127-246; CATURLA, 1947; BROWN y ELLIOTT, 1980 [1981, 2003]; PFISTERER, 2002: 199-252; ÚBEDA DE LOS COBOS, 2005; KAGAN, 2008: 101-119). Sobre su arquitectura: (BLASCO, 2001; BLANCO MOZO, 2007).

La presencia en esta serie de pinturas de hechos históricos contemporáneos, junto a otras que relatan los sucesos en Génova, Constanza, Julliers, Breda, Rheinfelden o Brisach, no revela otra cosa que el carácter universal y global de la Monarquía, acentuado desde 1580 con la incorporación del Imperio portugués a la Corona de Castilla, tan excelentemente expresado en la serie de escudos del techo, así como del extraordinario número de frentes que debía defender. Llama la atención el carácter reactivo de la mayor parte de los episodios seleccionados. No se trata tanto de conquistas, como de recuperación de plazas perdidas. En varios de ellos se revela la imposibilidad real de mantenerlos bajo control español durante mucho tiempo. Muchas veces se ha recordado la muy inmediata pérdida de algunos de los logros aquí exaltados, como sucede en los casos de Breda o Bahía que, en varios casos, se habían vuelto a perder cuando fue realizada e instalada la pintura en el Salón. La serie tenía por objeto presentar la imagen de una Monarquía triunfante. Sin embargo, en realidad, vistos los acontecimientos en su devenir histórico efectivo, no deja de representar, una Monarquía acosada.

Figura 1: Eugenio Cajés, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* (1634/1635)



Fuente: Museo Nacional del Prado.

Aunque Felipe IV no llevó consigo ni a pintores, dibujantes o cosmógrafos como sí había hecho Carlos V en la expedición de Túnez, puede decirse que en algunos casos, como este primero que tratamos con detalle, parece que, en buena medida, el paisaje responde a la realidad⁹.

El asalto y sitio al castillo de San Juan duró 28 días. La ciudad fue incendiada, un hecho que se recoge en la pintura, y fue batida desde la torre del Cañuelo y el alto del Calvario. La defensa de la bahía de Puerto Rico tuvo lugar tras el ataque, en septiembre de 1625, de una escuadra holandesa de diecisiete naves. A los dos días del comienzo del asedio ya ocupaban el lugar, sobre todo el existente entre el Castillo de San Felipe, que fue defendido por el gobernador don Juan de Haro, y la ciudad. Una crónica, como en la mayoría de los casos de estas batallas, es la fuente principal para nuestro conocimiento: se trata de la obra de Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Primera parte de la historia de don Felipe III, rey de España*, de 1631, donde aparecen reflejados la mayor parte de los episodios.

Los personajes situados por Caxés en el primer plano son el mencionado gobernador Juan de Haro y don Juan de Amézqueta, quien capitaneó la salida del castillo. La tela se estructura en dos o, si queremos, tres planos pictóricos. En el primero de ellos vemos a los dos personajes en conversación, algo que es común a la serie, que habitualmente suele representar a los protagonistas en un primer plano, salvo en las conocidas excepciones de los cuadros de Velázquez y Maino, donde el primer plano adquiere mayor complejidad.

En el segundo de los planos Caxés reflejó la huida de los holandeses hacia sus barcos que aparecen en la orilla. Varias de estas personas aparecen caídos, ya que en su huida dejaron nada menos que cuatrocientos muertos. A la izquierda del castillo, y en un plano por detrás de los dos personajes, se desarrolla una amplia escena de guerra que muestra esta expulsión, que conduce a los holandeses hacia el mar. La victoria fue total pues, además, quedó encallada una nave de 500 toneladas con 30 piezas de artillería.

En el tercero de los planos se desarrolla un amplio paisaje con el Castillo de San Felipe y la ciudad incendiada a la derecha. El monte, la bahía y la verde naturaleza, sirve de marco a toda la escena.

⁹ Ver el estudio concreto de la pintura en: (ÁLVAREZ LOPERA, 2005: 144, 145).

Caxés construyó esta obra a la manera tradicional de los cuadros de batalla de la época, tal como se había desarrollado en Italia desde el siglo XVI y había sido divulgado en Europa por grabadores como Antonio Tempesta. En este caso, ello es muy perceptible en la manera de resolver la imagen de los arcabuceros que huyen en el segundo plano de la composición.

Igualmente, Eugenio Caxés fue el encargado de realizar la única pintura perdida de la serie. En este caso se trató de la expedición del marqués de Cadereita a la isla de San Martín, aunque el impulso político se debió, al parecer a Olivares, con oposición de don Fadrique de Toledo. Se trataba de expulsar a los holandeses que se habían establecido en la mencionada isla antillana y habían comenzado a explotar unas salinas allí existentes. Cadereita realizó sin dificultad la expulsión el 24 de junio de 1633 y los españoles pudieron permanecer en la isla catorce años más, aunque en pésimas condiciones.

Fue don Fadrique de Toledo y Osorio, primer marqués de Villanueva de Valdueza, capitán general de la armada en el Océano, al que veremos aparecer más adelante en el cuadro de Maino con el tema de la toma de Bahía en Brasil, quien recuperó de los corsarios ingleses y franceses la isla de San Cristóbal, en las Antillas.

En el cuadro de Castello este personaje se acompaña de don Martín de Valdecilla, general de la flota, y, posiblemente, del almirante don Antonio de Oquendo o don Juan de Orellana, aunque el personaje con el que conversa parece ser don Pedro de Osorio, su maestro de campo.

Todo lo que allí sucedió, quema de las plantaciones de tabaco, captura de 2300 prisioneros y de 200 cañones, sucedió en 1629, pero en 1630, es decir, cuatro años antes del encargo de cuadro, ya se había perdido. Ello es buena prueba, como hemos dicho más arriba, del carácter puramente propagandístico y para único consumo interno de la corte madrileña con que se concibió el ciclo del Buen Retiro. El mismo Don Fadrique, en la época en la que pintaron los cuadros de Bahía de Todos los Santos de Maino y este de la Isla de San Cristóbal había caído en desgracia en Madrid por sus fuertes enfrentamientos con el Conde Duque de Olivares, que le llevaron incluso a la prisión. Fue condenado a destierro perpetuo, falleciendo en diciembre de 1633, sin tener conocimiento efectivo de su humillante situación, de la que fue rehabilitado, ya tras su muerte, al poco tiempo.

Figura 2: Felix Castello, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* (1634/1635)



Fuente: Museo Nacional del Prado.

La pintura, como la anterior, aparece típicamente construida en tres planos: el segundo con el desembarco de las tropas españolas y, al fondo, el más amplio de todos con incendios de fortificaciones y una amplia presencia de barcos y falúas que transportan a las tropas, varias de cuyas imágenes se inspiran en grabados de Tempesta y otras imágenes bélicas del siglo XVI.

Francisco de Zurbarán es el pintor que, junto a Diego Velázquez, más pinturas realizó en el Salón de Reinos. En efecto, los dos artistas, además de un cuadro de la serie de batallas, realizaron, respectivamente, Zurbarán, la serie de *Los trabajos de Hércules*, por los que cobró, junto al cuadro de historia que vamos a comentar, la suma

de 1100 ducados y, Velázquez, la de los retratos ecuestres de los personajes reales que presidían el conjunto.

Figura 3: Francisco de Zurbarán, *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634/1635)



Fuente: Museo Nacional del Prado.

El cuadro que se le encargó a Zurbarán no tiene su escenario, como los anteriores y el perdido de Patricio Caxés, en tierras americanas, sino españolas, en la atlántica bahía de Cádiz. En realidad, se trata del único cuadro de la serie cuya acción se desarrolla en tierras españolas.

Los hechos son conocidos, el día 1 de noviembre de 1625 Sir Henry Cecil, vizconde de Wimbledon, atacó la estratégica plaza de Cádiz, que fue defendida por don

Fernando de Girón y Ponce de León, que había luchado con valor en las guerras de Flandes y que fue destinado a Cádiz, ya enfermo de gota. Su magnífico retrato, sentado, con un bastón para apoyar la pierna, enarbolando la bengala o bastón de mando de general, es una de las imágenes más inolvidables de todo el Salón de Reinos. Detrás de él, vestido de negro y con un billete en la mano, aparece un caballero de Santiago, en el que se ha querido ver al duque de Medina Sidonia, Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Quien por su cargo de Capitán General de la Mar Océana y Costas de Andalucía, dirigió las operaciones con las que se rechazó el ataque de la flota anglo-holandesa a la ciudad de Cádiz que recoge la pintura, aunque su posición algo secundaria en el conjunto del cuadro ha hecho dudar de esta identificación¹⁰. El siguiente personaje, en el centro del cuadro, es don Diego Ruiz, teniente de maestre de campo, pero el resto de personajes no se pudo identificar con seguridad, aunque el siguiente a Don Diego bien pudiera tratarse de don Lorenzo de Cabrera, corregidor de Cádiz y castellano de la fortaleza.

Se trata, sin embargo, de un espléndido friso de retratos, sin duda el mejor del Salón de Reinos tras las aportaciones retratísticas de Velázquez en los retratos ecuestres de Felipe IV y del príncipe Baltasar Carlos, en el que Zurbarán dio lo mejor de sí mismo. Y ello no solo en los tan bien caracterizados, precisos y contundentes rostros, como en la representación de trajes, armaduras o manos. No se puede decir lo mismo, ciertamente, de la concepción de la pintura en general, donde son patentes, como tantas otras veces en Zurbarán, sus dificultades con la perspectiva y la composición en general de la obra. En este caso, lo bien resuelto del imponente friso de los protagonistas, contrasta con la nula resolución perspectiva de este espacio en relación con la escena del fondo, donde se presenta la acción bélica, que ocupa un poco más de la mitad de la superficie de la tela, a manera de un telón, sin que la oscura torre que cierra la composición por la izquierda, sobre la que aparece el presunto Medina-Sidonia, llegue a resolver el problema.

En este fondo se desarrolla la escena del ataque naval de sir Henry Cecil, con sus cien naves y diez mil hombres, y la defensa de las tropas de don Fernando Girón, ayudado por el Duque de Fernandina, el marqués de Coprani y el propio Medina

¹⁰ Juan Miguel Serrera, Zurbarán, Catalogo exposición Museo del Prado, 1988.

Sidonía. La batalla fue dura, como lo muestra la pintura: los ingleses consiguieron en un primer momento el Fuerte del Puntal, así como la Almadraba de Hércules, pero fueron detenidos en el puente de Zuazo, y abandonaron el campo el día 8, perdiendo unos 2000 hombres.

Además de lo recogido en su crónica por Matías de Novoa, el dramaturgo Rodrigo de Herrera compuso su comedia *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*, una más de la serie de comedias que acompañan a buena parte de la serie y que ayudan a comprender el carácter teatral que posee el conjunto, al que más adelante nos hemos de referir.

Figura 4: Juan Bautista Maino, *La rendición de Bahía de todos los Santos* (1634/1635)



Fuente: Museo Nacional del Prado.

Si hay un cuadro en esta serie de batallas del Salón de Reinos que tenga que ver con el mencionado interés por lo teatral tan característico de este ciclo es este de Juan

Bautista de Maino, tradicionalmente tenido, y con razón, la segunda obra en importancia artística de este conjunto. Sin embargo, y como se ha señalado repetidas veces, en su momento, fue tenida como su pieza clave, reflejado no solo por su ubicación en el conjunto, sino incluso en sus valoraciones económicas (MARIAS, 2012¹¹; RUIZ GÓMEZ, 2005: 122-125; ÁLVAREZ LOPERA, 2005: 91-111).

Encargado en 1634, fue realizado entre esta fecha y el año siguiente por este artista, nacido en Pastrana (Guadalajara) en 1581 y que falleció en Madrid en 1649. Se trata, como es bien sabido, de unos de los pintores más interesantes y de calidad de las primeras décadas del siglo XVII (RUIZ GÓMEZ, 2009). Entre sus aspectos biográficos más destacados está el de su estancia en Italia desde antes de 1611, seguramente en Milán y en Roma, donde vio y aprendió de los caravaggistas y de artistas como Orazio Gentileschi o Carlo Saraceni, lo que dejó huella, como recordaremos, en el cuadro que vamos a comentar.

La obra en cuestión recoge, más que ninguna otra de las escenas de batalla del Salón, la variedad de lenguajes artísticos que hemos venido señalando en este espacio, desde el lenguaje de lo teatral, al simbolismo político y moral de la pintura, a la utilización de la alegoría y el uso de inscripciones, emblemas y jeroglíficos, todo ello a pesar del lenguaje claramente naturalista que refleja la pintura en su conjunto.

La rendición de esta plaza brasileña tuvo lugar en 1625, el mismo año que se socorrió la plaza de Cadiz frente a los ingleses, que, como ya hemos visto, fue conmemorada en el Salón de Reinos con un cuadro de Francisco de Zurbarán. En este mismo año se socorrió Génova, una acción que fue recogida en el cuadro de Pereda del salón de Reinos y se tomó Breda, objeto de la célebre pintura de Diego Velázquez. Pero quizá fue la recuperación de Bahía de Todos los Santos la acción que, a causa de su lejanía, mayor conmoción produjo en la corte y de ahí la importancia y notoriedad otorgada a la pintura. Estas son las palabras que al respecto se insertaron en el ya citado memorial de la Unión de Armas, referidas explícitamente a Bahía de Todos los Santos:

“Dos mil leguas se hallaban de tierra firme los habitantes de San Salvador de la bahía de Todos [los] Santos sin tener apenas noticia de los rebeldes holandeses. Su ocio y seguridad, aun prevenidos de seis meses antes, los hizo advertir tampoco [tan poco] el

¹¹ Se trata, sobre todo, de un estudio en profundidad del cuadro de Juan Bautista Maino.

peligro que en el memorial de 1625, el conocido de la Unión de armas, que hemos citado con anterioridad: punto se vieron esclavos de infames dueños, su ciudad y su iglesia profanados por los enemigos de Dios y de su Maj[esta]d de manera que la más cierta señal de la guerra y el pronóstico más verdadero della es la paz descuidada; pues los enemigos que siempre están velando para el mayor mal nuestro en lo que ven más quieto es donde más apriesa ejecutan el golpe con mayor seguridad y esperanza de suceso, sin ser seguridad ni prevención las que pueden mantener continuamente un reino en tiempos de paz; pues la experiencia muestra bien no sólo que es suficiente sino que de toda la que no es infantería pagada, ejercitada y ajustada a la orden militar todo es nada... Con lo cual, y con el cuidado de nuestros enemigos no puede dudar la provincia más quieta de que cuando lo esté le han de tocar el alma y como quiere que las guerras que hoy se mueven no miran sólo a saquear un lugar sino a tomar pie en éstos y otros reinos de su Maj[esta]d sin dejar a ninguno ocioso, es imposible que cuando la gente que tienen de milicias fuera infantería pagada pudiera de ninguna manera defenderse ningún reino particular. Y siendo esto así tampoco parece que se puede justificar el oprimir y apretar los otros reinos por defender a aquel particular si aquél no se oprime cuando los otros son invadidos”¹².

La pintura de Maino tuvo en cuenta la narración de Tomás de Tamayo y Vargas, *Restauración de la ciudad del Salvador i Bahía de todos los Santos de la Provincia del Brasil por las armas de Felipe Grande*, publicada en Madrid en 1628, y también la comedia de Lope de Vega *El Brasil restituído*, de 1625. Fernando Marías ha insistido, con fuerza y argumentos, en la primera de estas obras en una idea, que, prácticamente vendría a sustituir la inicial planteada en 1914 por Pedro Beroqui (pp. 539-545), de la comedia de Lope como fuente esencial de la pintura. Sin embargo, la utilización habitual de comedias como medio de carácter literario en varios de los cuadros conmemorativos de batallas en esta serie, así como el carácter fuertemente dramático y teatral de la idea de Maino en esta pintura, nos inclinan a seguir pensando en la comedia como una de sus fuentes fundamentales. En efecto, la tela no refleja tanto las vicisitudes del asedio, como su resolución final en la que aparece un grupo de holandeses rindiendo pleitesía a una imagen del Rey Felipe IV. El rey es representado en un tapiz, presentado bajo un dosel y sobre una alfombra, que es señalado por don Fadrique de Toledo, el general bajo cuyo mando se produjo esta recuperación, y cuya imagen de cuerpo entero es uno de los elementos clave de la composición. Se trata de un excelente decorado, una pintura dentro de una pintura, dentro del puro artificio pictórico teatral tan querido del Barroco.

¹² Memoriales y cartas... I, 1978, doc. XIII, pp. 244-245. Recogido por Fernando Marías (2012: 41 y 42).

Maino ha dividido la pintura en tres partes o planos, bien y muy teatralmente escalonados.

En la parte posterior, actuando como un auténtico telón de fondo, aparece el mar: la bahía que daba nombre a la ciudad (Bahía de Todos los Santos), en cuya derecha, aunque tapada por el tapiz y dosel al que nos hemos referido, está la ciudad. El mar y las montañas que cierran la composición adquieren un intenso color azul, aunque en todo momento carecen del sentido vivo y vibrante de los azulosos paisajes velazqueños. Representan probablemente la isla de Itaparique. Aunque este fondo es muy eficaz en la economía total de la obra, no deja de actuar, como decimos, como un plano que tiene una clara función de telón, resultando un tanto estático. En él destacan los barcos de una flota conjunta hispano-portuguesa, que han tomado parte en esta recuperación. Llama la atención la presencia de dos indígenas que presencian el desembarco, por medio de unas lanchas, de los españoles que han asistido al socorro. Se trata de una representación excepcional, por lo escasa, de la persona del indígena, posiblemente indios tupís, sobre la que se ha llamado escasamente la atención (MARÍAS, 2012: 59-60).

Una vez establecido el marco de fondo, Maino situó en el plano intermedio, y a la derecha de la composición, la escena de la adoración de la figura del rey por parte de los habitantes de la ciudad y la presencia de los holandeses que solicitan el perdón a los españoles. La imagen en el tapiz del rey es presentada por Don Fadrique de Toledo, que es retratado de cuerpo entero, de manera muy destacada, sobre la alfombra que cubre el suelo de la parte delantera. En todos los cuadros de la serie de batallas, aparece, de manera sistemática (BROWN y ELLIOTT, 2003: 223-238)¹³, la figura del general de Felipe IV victorioso, aunque en este caso, más que la victoria, lo que exalta don Fadrique es la imagen del rey y, como veremos, la de su enemigo político, el Conde Duque de Olivares, incluido, como veremos, en la representación del tapiz, que hace de esta manera su única aparición en este conjunto.

Es en el mencionado tapiz donde aparece con toda claridad un lenguaje simbólico para nada habitual, como ya hemos dicho, en la imagen del rey de España de la Casa de Austria en general y de Felipe IV en particular. El rey Felipe aparece en pie con una media armadura, cruzada por la banda de general en la espada, apoyada la mano

¹³. Se trata de una manera de hacer lo más enfático posible la idea de Olivares de la Unión de Armas a través de las figuras de estos personajes.

izquierda en un bastón y portando en la derecha la palma de la victoria, que es sostenida también por la figura de una Minerva armada. Detrás de él, y a nuestra derecha, destaca la imagen, también de cuerpo entero, de don Gaspar Guzmán, Conde Duque de Olivares, con su media armadura, la banda de general y una espada al hombro. Se trata, no tanto de una alusión militar, sino, sobre todo, a la Justicia y a la Religión, ya que esta espada, apoyada, como decimos, en el hombro, es, en realidad, el estoque de los Reyes Católicos, utilizado por Olivares en diversas ocasiones (RUIZ GÓMEZ, 2005: 122-125). El arma, además en esta ocasión aparece rodeada por las hojas del olivo, símbolo de la Sabiduría. Todo ello sin olvidar el hecho de que en algunos de los retratos de Carlos V del siglo XVI, recordamos, ejemplo, las estampas de Giovanni Brito y Giovanni Veneziano de hacia 1530, aparece con una espada en similar posición, alusiva a la Justicia (CHECA CREMADES, 2013: 196-198). Las dos figuras alegóricas, Minerva y el Conde Duque coronan con laurel, símbolo de la Victoria, la cabeza de Felipe IV.

Todo ello, como decimos, resulta extraordinario en la iconografía habitual del rey de España y nos remite a la ya comentada imagen de Carlos V de Parmigianino que fue rechazada por su protagonista en 1530, iniciando una nueva época de su imagen.

Sin embargo, todavía hay otras resonancias simbólicas en esta pintura ya que, a los pies del rey y los del conde duque, Maino incluyó un hombre que muerde una cruz y agarra con sus manos sus trozos ya despedazados. Esta figura se halla bajo la del rey; debajo de la del conde duque aparecen las figuras del Furor, y la de la Hipocresía, una mujer con dos caras para mostrar su doblez, lo cual se acentúa con el hecho de que en una de sus manos tiene un ramo, mientras en la otra aparece una daga.

Como repetidas veces se ha estudiado, estas dos últimas figuras proceden del más famoso tratado de iconología de la época como era el de Cesare Ripa, fuente habitual para imaginar el simbolismo de las más diversas imágenes, objetos y acciones a lo largo del periodo barroco. No debemos olvidar de que la alegoría del Furor, como símbolo de la guerra, adquirió una enorme relevancia en la escultura que Leon Leoni realizó para la corte imperial en el año 1548, *Carlos V y el Furor*, cuyo protagonismo había sido recuperado recientemente por la corte de Felipe IV en el propio Buen Retiro, donde, tras largas décadas de abandono, fue instalada por estos años en uno de sus patios. Como hemos estudiado en otros trabajos, el significado primigenio del conjunto de Leoni no

era otro que el de una alegoría de la paz y la representación de Carlos V como héroe estoico y pacífico tras la victoria de los príncipes alemanes coaligados en la Liga de Smalkalda.

Otra obra de arte importante que se puede relacionar con algunos de los temas tratados en el cuadro de Maino es el de la imagen de la herejía, simbolizada a través de las serpientes. Una de las escasas obras simbólicas que Tiziano envió a Felipe II a lo largo de su fecunda colaboración, y a la que sometió a muy significativas variaciones sobre su idea inicial para adaptarla a las necesidades representativas del rey de España es el cuadro *La Religión socorrida por España* enviado a la corte española en 1575 (CHECA CREMADES, 2013: 469-472). Allí, en segundo plano y a la derecha de la composición, unas serpientes atacan a la figura simbólica de la Religión, a los pies de la cual están, en el suelo, un cáliz y una cruz. Igualmente, en la parte derecha del cuadro, la figura alegórica de la Monarquía, se acompaña de otra en segundo término, que porta la espada, también apoyada en el hombro, de la Justicia.

Encima del baldaquino que cubre el tapiz aparece la inscripción SED DEXTERA TUA, procedente del Salmo 44 (o 43) de la Biblia que, en su versículo 4, dice así: “*Neque enim gladio suo occupaverunt terram, nec brachium eorum salvavit eos, sed dextera tua et brachium tuum, Domine, quoniam salvavit eos*” (“no por su espada conquistaron la tierra, ni su brazo les dio la victoria, sino que fueron tu diestra y tu brazo, Señor, los que los salvaron”). Se eleva de esta manera a un nivel bíblico y religioso no sólo esta victoria en tierras brasileñas, sino, en realidad, todas las victorias de la serie, ya que, como hemos dicho, la aparición de Felipe IV en esta pintura, y su alto contenido simbólico, la convirtieron en la más significativa del conjunto.

La parte de esta obra de mayor valor artístico, en la que Juan Bautista Maino dejó traslucir lo mejor de sus modos aprendidos en Italia de artistas como el mencionado Orazio Gentileschi, es el primer plano en el que aparecen hasta trece figuras, que se articulan en torno al grupo de un soldado herido, al que sostiene otro arrodillado, en el momento en que una mujer cura una de sus heridas. Este grupo es contemplado por tres hombres en pie en un segundo plano y un muchacho que se apoya en una de las rocas, así como otras dos mujeres, una de las cuales se inclina hacia el grupo y la otra, plenamente procedente de la estética gentileschiana, porta un niño en su regazo. Tres

niños más, dos de ellos abrazados y el tercero tapando su lloroso rostro, completan la escena.

Junto al ya comentado retrato alegórico del tapiz, esta escena es la auténtica protagonista del cuadro, del que ocupa una de sus mayores superficies, concretamente su parte inferior izquierda. Maino ha apoyado sus figuras sobre unos montículos rocosos (otro elemento procedente de las decoraciones teatrales). Pero lo que a nosotros nos interesa destacar ahora es el sentido claramente antiheroico de la escena: se trata de exaltar sentimientos como el de la piedad, el dolor o la conmiseración, unas ideas que también estaban presentes en la peculiar retórica del poder militar de la Monarquía Hispánica desde los tiempos de Carlos V. Una retórica similar se había utilizado ya en algunas de las escenas del primer término de la mencionada serie de tapices de la *Empresa de Túnez* de mediados del siglo XVI. Ya hemos señalado como la propaganda de Carlos V tras la victoria de Mühlberg fue la de su presentación como héroe estoico y pacífico en obras tan importantes como el retrato ecuestre de Tiziano o el mencionado bronce de Leoni; y en el propio Salón de Reinos, Velázquez, en su *Rendición de Breda*, huyó de una imagen violenta de la guerra, para presentar una más amable y conciliatoria.

En su *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*, Fray Juan Bautista Maino nos presentó, bajo una facies presuntamente realista, una compleja imagen del sentido de las victorias de la Monarquía. Ello es muy claro en la escena del primer término que comentamos: los gestos y actitudes que allí aparecen, bajo su aparente realismo, aluden a clichés tan habituales en el imaginario cristiano como la piedad, la maternidad o la conmiseración infantil. La sabiduría de Maino a la hora de plantear su composición no se reduce tan solo a la presentación en friso del primer plano, otro rasgo de su aprendizaje italiano, ahora procedente del ámbito de los clasicistas, sino la articulación del grupo en un juego de gestos y miradas que nos conducen, todas menos las de los tres niños de la izquierda, al grupo principal. Si en parte de la derecha el protagonismo es el de las figuras del rey Felipe y su general don Fadrique, en la izquierda y, realmente, en el centro del cuadro, es el arcabucero herido, quien, como nuevo Jesucristo, recibe el consuelo y la curación de una piadosa mujer.

Conclusión

El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro fue la estancia de mayor contenido simbólico y político de todo el conjunto. En él se emplearon la mayor parte de los lenguajes posibles para el arte del siglo XVII en este tipo de ambientes, desde el heráldico de los escudos del techo, al mitológico en la serie de los *Doce Trabajos de Hércules* de Francisco de Zurbarán, al de los jeroglíficos en el mencionado cuadro de Maino, sin olvidar la importancia del retrato en los velazqueños retratos ecuestres, o en los de los generales y otros personajes en la serie de batallas (ELLIOTT, 2002: 211-228).

En esta se empleó fundamentalmente el lenguaje de la historia, basado habitualmente en las crónicas, escritas, tal como venía siendo habitual en este tipo de ciclos: un lenguaje narrativo que se basaba en aproximarse de la manera más directa y “objetiva” posible a los acontecimientos sucedidos.

Detrás de la mayor parte de las escenas figuradas, como hemos visto en los casos de Maino, o Zurbarán, hay, sin embargo, comedias, en ocasiones de autores importantes como Lope de Vega o el mismo Calderón de la Barca. Es este un rasgo que no debería extrañarnos en una corte tan literaria como la de Felipe IV y, mucho menos, en un lugar en la que lo teatral jugaba un tan importante papel (BROWN y ELLIOTT, 2003: 259-295); un Real Sitio que fue festejado repetidas veces desde el campo de las letras como sucedió, por ejemplo, en 1635, en el libro, obra de Diego Covarrubias y Leiva, *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España, recogidos por ...Guarda Mayor del Sitio Real del Buen Retiro*, Madrid 1635. No olvidemos tampoco que para el Buen Retiro Diego Velázquez pintó en una de sus mejores series de bufones la de personajes vinculados con el teatro como *Pablo de Valladolid*, *Don Juan de Austria* o don *Cristóbal de Castañeda*, apodado *Barbirroja*, dando a entender de esta manera la importancia de lo teatral en el lugar.

Es desde este punto de vista desde donde debe ser entendida la estructura compositiva de las cuatro pinturas a las que nos hemos referido. Si las dos primeras, las obras de Caxés y Castello, deben mucho igualmente a la manera de componer las escenas de batallas en los grabados y dibujos de Antonio Tempesta y los ejemplos del Salón dei Cinquecento del Palazzo Vecchio de Florencia, obra de Giorgio Vasari con las

escenas y batallas de Florencia contra Pisa y Siena, las pinturas de Zurbarán y de Maino no se explican en su composición sin sus referencias teatrales.

Estas referencias no solo hay que buscarlas en alusiones precisas de carácter iconográfico, como habitualmente se ha hecho. Pensamos que hay que ir más allá. Como hemos hecho al analizar las cuatro obras concretas de tema “atlántico”, es su propia estructura compositiva, realizada a través de espacios superpuestos a veces sin una excesiva trabazón perspectiva, los que nos inducen a contemplarlas como los sucesivos telones de un escenario en el que destacan en primer término los protagonistas, retratados normalmente de cuerpo entero y a tamaño natural, o, en el caso del cuadro de Bahía de Todos los Santos, con la escena del cuidado del herido. Sobre todos ellos se pospone, a manera de telón de fondo, uno o unos planos finales en los que aparecen las acciones bélicas y sus correspondientes topografías.

Con esta insistencia en lo topográfico, el rey Felipe IV aparecía rodeado no solo de sus plazas y territorios europeos, sino también de sus posesiones atlánticas ya fueran españolas como el caso Cádiz, ya americanas, antillanas, caribeñas o brasileñas y exhibía de manera contundente lo universal de su dominio.

Bibliografía

Fuentes primarias

PALOMINO, A. A., (1724). *Parnaso pintoresco laureado español*, Madrid; Juan García Infançon.

Fuentes secundarias

(2021 [2019]). *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*, Cat. expo. National Gallery: London.

ÁLVAREZ LOPERA, J., (2005). “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”. En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (cat. exp., pp. 91-167). Madrid: Museo Nacional del Prado.

BEROQUI, P., (1913-1914). “Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, N° 6, pp. 539-545.

- BLANCO MOZO, J. L., (2007). *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BLASCO, C., (2001). *El Palacio del Buen Retiro de Madrid: Un proyecto hacia el pasado*, Madrid: COAM.
- BOUZA, F., (2005). *El libro y el cetro en biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- BROWN, J., (1998). *La sala de batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J. H., (2033). *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus.
- CATURLA, M. L., (1947). *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid: Revista de Occidente.
- CHECA CREMADES, F., (Ed.) (2018). *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*, Madrid: Fernando Villaverde.
- CHECA CREMADES, F., (Ed.) (2013). *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- CHECA CREMADES, F., (2013). *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons.
- CHECA CREMADES, F., (2011). “Imágenes hispánicas de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna”. En I. RODRÍGUEZ y V. MÍNGUEZ (Des.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos* (pp. 27-48). Castelló: Universidad Jaume I.
- CHECA CREMADES, F., (Ed.) (2010). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid: Fernando Villaverde ediciones.
- CHECA CREMADES, F., (2010). *Tesoros de la Corona de España, tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas: Fonds Mercator.
- CHECA CREMADES, F., (2002). “Carlos V, Parmigianino y el problema del artista de corte en la España del Renacimiento”. En L. FORNARI SCHIANCHI (Ed.), *Parmigianino e il manierismo europeo* (pp. 357-359). Parma: Silvana.
- CHECA CREMADES, F., (1997). *Las maravillas de Felipe II*, Vizcaya: Banco Bilbao.
- ELLIOTT, J. H., (2002). “Historia y mito en el Salón de Reinos”. En *Historias inmortales. Fuentes y relatos de los cuadros de historia en el Museo del Prado* (pp. 211-228). Madrid: Museo del Prado.
- FEEST, Ch. F., (1993). “European Collecting of American Indian Artefacts and Art”. *Journal of the History of Collections*, Vol. 5, N° 1, pp. 1-11.
- GUTIERREZ USILLOS, A., (2013). “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico”. *Anales del Museo de América*, N° 20, pp. 7-64.
- HEIKAMP, D., (1972). *Mexico and the Medici, with contributions by Ferdinand Anders*, Florencia: Edam .
- KAGAN, R., (2008). “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”. En J. LLUÍS PALOS y D. CARRIÓ- INVERNIZZI (Eds.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna* (pp. 101-119). Madrid: CEEH
- MARCAIDA LÓPEZ, J. R., (2014). *Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultural visual*, Madrid-Sevilla: Marcial Pons.

- MARCAIDA LÓPEZ, J. R., (2014a). “Rubens and the bird of paradise. Painting natural knowledge in the early seventeenth century”. *Renaissance Studies*, Vol. 28, N°1, pp. 112-127.
- MARÍAS, F., (2012). *Pinturas de Historias, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos. Discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías y contestación por la Excma. Señora. Da Carmen Sanz Ayán*, Madrid: RAH.
- MASON, P., (1994). “From presentation to representation”. *Journal of the History of Collections*, Vol. 6, N° 1, pp.1–20.
- MORÁN TURINA, J. M., (2019). “El mar en la pintura de historia”. En *El mar en las colecciones del Museo del Prado* (pp. 57-90). Madrid: El Viso.
- MORÁN TURINA, J. M., (Ed.) (2008). *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*, Madrid: Akal.
- NOVOTNY, K. A., (1960). *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance im Museum für Völkerkunde, Wien und in der Nationalbibliothek Wien*, Viena: Museum für Völkerkunde.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., (2017). *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén: Universidad de Jaén.
- PFISTERER, U., (2002). “Malerei als Herrschafts-Metapher. Velazquez und das Bildprogram des Salon de Reinos”. *Marburger Jahrbuch für der Kunstwissenschaft*, N° 29, pp. 199-252.
- POLLEROS, F., (1992). *Federschmuck uns Kaiserkrone: Das barocke Amerikabild in fen habsburghuiscen Ländern*, Cat. exp. Schlosshof im Marchfeld.
- RUIZ GÓMEZ, L., (Ed.) (2009). *Juan Bautista Maino*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- SÁNEZ DE MIERA, J., (2002-2003). “Reflejos y ecos de Erasmo y de Vives: Fray José de Sigüenza, la guerra y la pintura bélica de El Escorial”. En *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español* (pp. 112-127). Salamanca: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- SCHLOSSER, J. von, (2021). *Art and Curoosity Cabinets of the Late Renaissance. A contribution to the History of Collections*, Los Angeles: Getty Center (Edición de Thomas da Costa Kauffmann, traducción de Jonathan Blower).
- SCHLOSSER, J. von, (1908). *Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig: Forgotten Books.
- SERRERA, J. M., (1988). *Zurbarán*, Madrid: Catalogo exposición Museo del Prado.
- TORIANS, L., (1994). “The Earliest Inventory of Mexican Objects in Munich, 1572: Americana in Europe”. *Journal of the History of Collections*, Vol. 6, N° 1, pp. 59-67.
- TORMO Y MONZÓ, E., (1911). “Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. 19, N° 1, pp. 24-44.
- TORMO Y MONZÓ, E., (1949). *Pintura, Escultura y Arquitectura en España*, Madrid: CSIC.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., (2005). *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo del Prado.