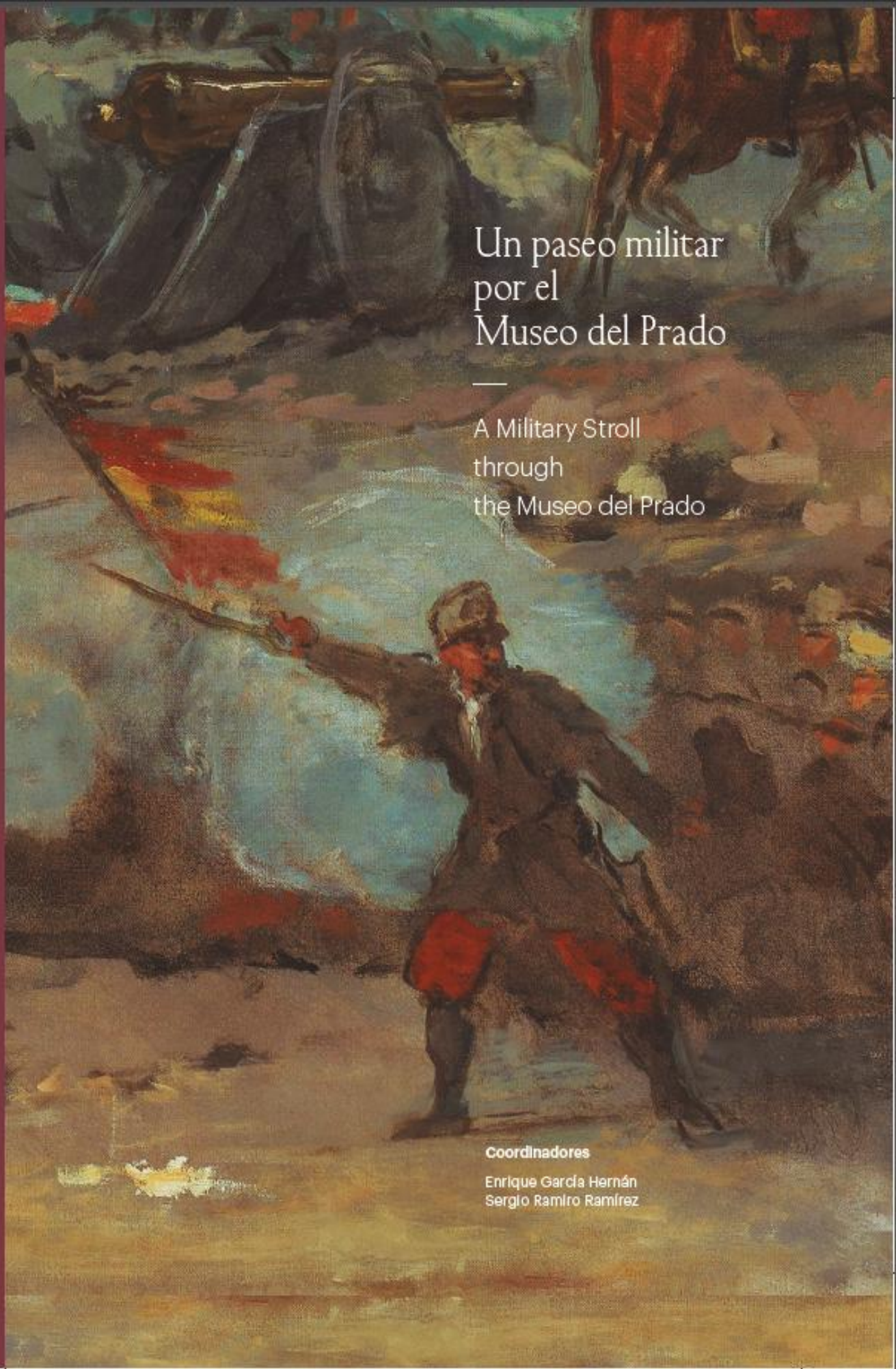


Un paseo militar por el Museo del Prado

—

A Military Stroll through the Museo del Prado

Coordinadores

Enrique García Hernán
Sergio Ramiro Ramírez

Un paseo militar por el Museo del Prado A Military Stroll through the Museo del Prado

Un paseo militar por el Museo del Prado

A Military Stroll through the Museo del Prado

Un paseo militar por el Museo del Prado
es el resultado de un proyecto conjunto entre el presidente de la Comisión Española de Historia Militar y director del Centro Superior de Estudios de la Defensa Nacional, teniente general Miguel Ballenilla García de Gamarra, y la directora del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, María Ruiz del Árbol Moro.

La Comisión Española de Historia Militar y el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas agradecen la colaboración del Museo Nacional del Prado y de su director Miguel Falomir Faus y, en especial, la cesión de uso de las imágenes de las obras de arte que aparecen en este libro.

Las indicaciones relativas a la ubicación de los cuadros que figuran en el libro en las distintas salas del Museo Nacional del Prado son de carácter orientativo, pues la dirección del museo se reserva la facultad de modificar en la forma que considere más adecuada cada una de estas localizaciones.

Comisión Española de Historia Militar
Centro Superior de Estudios de la Defensa Nacional
Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La publicación de esta obra es parcialmente resultado de la *Ayuda Ramón y Cajal RYC2021-034201-I* financiada por *MICIU/AEI /10.13039/501100001033* y por la Unión Europea *NextGeneration EU/PRTR*

Un paseo militar por el Museo del Prado

A Military Stroll through the Museo del Prado

CSIC
INSTITUTO DE HISTORIA

Índice

8 Presentación
Miguel Ballenilla García de Gamarra y María Ruiz del Árbol Moro

12 Juan de Flandes, *La Crucifixión*
Enrique Martínez Ruiz

20 Eduardo Rosales Gallinas, *Isabel la Católica dictando su testamento*
Bethany Aram

28 Federico de Madrazo, *El Gran Capitán, recorriendo el campo de batalla de Ceriñola*
Bethany Aram

36 José Moreno Carbonero, *Conversión del duque de Gandía*
Wifredo Rincón García

44 Tiziano Vecellio di Gregorio, *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados*
Rubén González Cuerva

50 Tiziano Vecellio di Gregorio, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*
Enrique Martínez Ruiz

56 Tiziano Vecellio di Gregorio, *Felipe II*
Enrique Martínez Ruiz

62 Pedro Pablo Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma*
Cristina Borreguero Beltrán

68 Peter Snayers, *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda*
Cristina Borreguero Beltrán

76 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las lanzas* o *La rendición de Breda*
Luis Ribot

84 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo*
Luis Ribot

90 Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*
Luis Ribot

98 Antonio de Pereda y Salgado, *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*
Beatriz Alonso Acero

106 Fray Juan Andrés Rizi (atribuido), *Don Tiburcio de Redín*
Rubén González Cuerva

112 David Teniers, *El vivac*
Rubén González Cuerva

120 Pedro Pablo Rubens, *El cardenal-infante Fernando de Austria, en la batalla de Nordlingen*
Beatriz Alonso Acero

126 Luca Giordano, *Carlos II a caballo* y *La reina Mariana de Neoburgo a caballo*
Cristina Borreguero Beltrán

134 Jean Ranc, *Felipe V a caballo*
Rafael Torres Sánchez

140 Antonio Rafael Mengs, *Carlos III*
Javier Jordán de Urríes y de la Colina

146 Antonio Carnicero Mancio, *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez*
Jorge Clavero Mañueco

154 Francisco de Goya y Lucientes, *El general don José de Urrutia*
Miguel Ballenilla y García de Gamarra

160 Francisco de Goya y Lucientes, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o «La lucha con los mamelucos»* y *El 3 de mayo en Madrid o «Los fusilamientos»*
Pedro J. Martínez Plaza

172 José Casado del Alisal, *La rendición de Bailén (de la Tradición y de la Historia)*
Benito Tauler Cid

180 Francisco de Goya y Lucientes, *Fernando VII en un campamento*
Wifredo Rincón García

186 Francisco de Goya y Lucientes, *El general José de Palafox, a caballo*
Wifredo Rincón García

192 Mariano Fortuny y Marsal, *La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837*
Pedro J. Martínez Plaza

200 Eduardo Rosales Gallinas, *Episodio de la Batalla de Tetuán, 1860*
Hugo O'Donnell y Duque de Estrada

208 Bibliografía

Presentación

Miguel Ballenilla y García de Gamarra
Teniente General presidente de la Comisión Española de Historia Militar (CEHISMI).
Director del CESEDEN

María Ruiz del Árbol Moro
Directora del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

La historia militar se expresa de múltiples formas en la cultura de las sociedades. Está presente en la literatura, en la arquitectura y también en la pintura, donde la mirada del artista fija una determinada interpretación del pasado. En el caso de la vida castrense, esa mirada nos transmite una memoria compartida, fruto de una cultura visual que refleja los valores, las preocupaciones y las experiencias de la época en la que las obras fueron concebidas.

El Museo Nacional del Prado, como pinacoteca de fundación real, es heredero natural de una parte esencial de la memoria histórica de España, en la que el hecho militar ocupa un lugar central. La historia de la Monarquía hispánica —y, por extensión, la de sus dominios europeos y ultramarinos— no puede comprenderse sin atender a la organización, la actuación y la evolución de sus ejércitos. Por este motivo, resulta pertinente proponer un *Paseo militar* que permita reconstruir, a través de un itinerario guiado por la colección permanente del museo, una imagen coherente de nuestra historia y de sus fuerzas armadas.

Este es el reto que se han planteado conjuntamente la Comisión Española de Historia Militar (CEHISMI) y el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC): ofrecer al visitante y al lector un recorrido posible —uno entre muchos— por la historia militar de España a través de las obras conservadas en el Museo Nacional del Prado. Ambas instituciones, que tienen entre sus fines el estudio y la difusión del patrimonio histórico y cultural español, han impulsado este proyecto como un instrumento para conocer y divulgar la historia militar de España desde una perspectiva rigurosa, accesible y plenamente integrada en el acervo cultural común. La colaboración entre las partes ha sido estrecha y fructífera, y ha contado con el apoyo del Museo Nacional del Prado, cuyo director, Miguel Falomir Faus, acogió favorablemente la iniciativa desde sus inicios, haciendo posible esta publicación con una elevada calidad gráfica.

Los coordinadores de la obra, Enrique García Hernán y Sergio Ramiro Ramírez, han llevado a cabo un cuidadoso trabajo de selección y articulación de contenidos que, junto con las aportaciones de los autores, ha dado como resultado *Un paseo militar por el Museo del Prado*. El libro se beneficia así de la participación de especialistas procedentes de distintos ámbitos —historiadores modernistas, historiadores militares, historiadores del arte y conservadores— que han trabajado con un mismo hilo conductor. Esta aproximación interdisciplinar ofrece una perspectiva novedosa y propone, además, una metodología abierta que puede aplicarse a otros estudios sobre la historia cultural y material de España.

El itinerario propuesto permite al lector reconstruir una historia visual en la que se inmortalizan algunos de los momentos más decisivos de nuestro pasado, así como los personajes y hechos que los protagonizaron. A través de las imágenes y de los textos que las acompañan, se configura una memoria compartida que da cuenta de la evolución de la milicia en sus múltiples dimensiones: la organización de los ejércitos, los avances técnicos, los uniformes, las condecoraciones, los símbolos, la vida cotidiana de los soldados, las armas y armaduras, la infantería, la caballería o la artillería, tanto terrestre como naval. El recorrido no sigue la cronología de los artistas ni la fecha de ejecución de las obras, sino la propia cronología de la historia de España, desde el final de la Edad Media hasta los inicios de la Edad Contemporánea (1492-1860).

Este *Paseo militar* aspira, ante todo, a contribuir a la difusión de la cultura de la defensa nacional, ofreciendo al público general una lectura histórica de extraordinarias obras de arte que forman parte de la exposición permanente del Museo Nacional del Prado. La contemplación de estas pinturas, acompañada de textos que sitúan someramente su contexto histórico —y, en particular, su dimensión militar—, permite comprender mejor el papel que las fuerzas armadas han desempeñado en la construcción histórica de España y en la defensa de sus intereses, tanto en el interior como en el exterior.

Las obras seleccionadas nos introducen en escenarios y conflictos decisivos de nuestra historia, captados por la mirada de pintores como Tiziano, Snayers, Velázquez, Maíno, Rubens, Mengs, Goya, Rosales o Fortuny. A través de ellas se recorren las campañas de la Monarquía hispánica en Italia y Flandes, los episodios fundamentales de la guerra de la Independencia —con los emblemáticos cuadros del 2 y el 3 de mayo—, la guerra de África y la batalla de Tetuán, así como los conflictos civiles del siglo XIX, entre ellos las guerras carlistas. Estas representaciones no solo retratan a monarcas, capitanes generales o ejércitos en campaña, sino que reflejan también las tensiones políticas, sociales y territoriales que han acompañado a la historia militar de España.

La publicación propone así una lectura de la historia de nuestro país desde una perspectiva militar que integra la pintura como fuente histórica y como vehículo de transmisión de valores, experiencias y memorias colectivas. El patrimonio artístico del Museo Nacional del Prado permite contar con los mejores artistas de cada época para narrar los conflictos y los ejércitos que los protagonizaron, ofreciendo una visión que conecta el pasado con un presente igualmente complejo, marcado por desafíos, sacrificios y la necesidad permanente de una adecuada preparación para la defensa.

Desde la secretaría del proyecto, el coronel Juan Ignacio Molina ha contribuido de manera decisiva a la consecución de los objetivos planteados, y la Dra. Beatriz Alonso Acero ha preparado los textos para su publicación. Ramiro Domínguez, desde Ediciones Sílex, acogió esta iniciativa con entusiasmo y la ha llevado a cabo con reconocida profesionalidad. Solo resta expresar el agradecimiento a todas las personas e instituciones que han participado en este proyecto desde su gestación hasta su culminación.

Confiamos en que este *Paseo militar por el Museo del Prado* contribuya a un conocimiento más completo de la historia de España y de sus ejércitos, y que sirva como instrumento eficaz para la difusión de la cultura de la defensa, tanto en el ámbito nacional como internacional, aprovechando la extraordinaria proyección de una de las principales pinacotecas del mundo.

Un paseo militar por el Museo del Prado

A Military Stroll through the Museo del Prado

Juan de Flandes

La Crucifixión, 1509-1519

SALA 57

Inv.: P007878




I·N·R·I



La espada y la cruz

Enrique Martínez Ruiz

Tras un largo proceso de expansión territorial de los reinos cristianos, que dura varios siglos y en donde los musulmanes, cristianos (mozárabes) y judíos conviven, y que está atravesado por variaciones, debido a las alianzas e intercambios culturales con Al-Ándalus, se llega al momento culminante de la acción militar decidida, emprendida por los reyes Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, de modo que Alejandro VI les concede en 1496 el título de Reyes Católicos, por haber empleado las armas en defensa de la fe católica y de la Iglesia. Este título es el que emplean desde entonces los monarcas españoles, y por ello también se conoce a su dinastía como la Monarquía católica. Este primer cuadro del recorrido expresa ante todo este principio básico de la Historia de España en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna: la esencial e íntima interrelación entre la defensa de la fe y la guerra, en un contexto de reconquista que marcará el alma misma de la Monarquía hispánica y definirá su política exterior, su vocación universal y su identidad durante los primeros siglos de la Edad Moderna.

Nacido al sur de los Países Bajos en 1447, Juan de Flandes llegó a Castilla en 1496 al servicio de Isabel la Católica, sirviendo como pintor de corte hasta la muerte de esta en 1504. Entre las personalidades que conoció destaca Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, para el que, como mecenas suyo, realizó diversos trabajos desde 1509 hasta su muerte en 1519. Uno de esos encargos fue *La Crucifixión*, que, junto con otras diez tablas, componía el retablo mayor de la catedral de Palencia, donde se colocó en 1525, un año después de la muerte de Fonseca. Hacia 1600 el cuadro fue trasladado a un retablo de la sala capitular, donde permaneció hasta 1944, cuando fue adquirido por un particular. En 2005, pasó al Museo del Prado como dación en pago de impuestos.

Juan de Flandes se sirvió de los grabados de la famosa *Pasión de Jesucristo*, así como de los autos sacramentales de la Pasión, libros muy leídos a finales del siglo XV y principios del XVI. De este modo, quien contempla el cuadro recibe en realidad una catequesis visual de lo que esos textos significaban. Junto al realismo de la escena, se perciben muchos elementos simbólicos que hacen de esta obra una pieza excepcional, por su calidad pictórica, su tamaño y su luminosidad. Jesucristo crucificado preside el centro de la escena. De la herida de su costado manan sangre y agua, símbolos del Bautismo y la Eucaristía. El eclipse que se produjo con su muerte está aludido en el sol y la luna atrapados en una nube oscura.

A la izquierda del espectador se sitúan la Virgen María, san Juan Evangelista, María Magdalena, María Salomé y María Cleofás, cuyas posturas, expresiones y manos hablan del dolor que sienten y aceptación de la divinidad de Cristo. Detrás de la cruz, dos jinetes —el Centurión y su compañero— figuran en la escena y han sido interpretados como símbolos del arrepentimiento y de la indiferencia. En el cielo vuelan dos lechuzas que simbolizan la muerte y dos golondrinas que aluden a la resurrección.

En el extremo derecho, una figura de espaldas, con armadura completa, porta espada y lanza, en la que flamea un largo gallardete rojo con inscripciones, entre las que se percibe claramente la media luna. La armadura, pavonada y decorada en oro, es anacrónica respecto al tiempo de la Crucifixión, pero no respecto al momento en que se pinta el cuadro, cuando representa nobleza, honor militar y pertenencia a la clase dirigente.

La invención de las armas de fuego portátiles introdujo innovaciones tácticas y cuestionó la eficacia protectora de las armaduras, así que hubo que conseguir que fueran capaces de resistir el impacto de los proyectiles disparados por arcabuces y pistolas. Las armaduras se mantuvieron entre reyes, príncipes y aristócratas, cada vez más decoradas con filigranas de oro y plata, usadas en paradas y desfiles más que en el combate, y en los retratos de corte siguieron siendo preferidas como testimonio vivo de un pasado caballeresco.

El pintor recoge en su obra la espiritualidad y la política militar del momento. En la pintura hay referencias a la devotio moderna ejemplificada con la vida espiritual de María Magdalena, figura central de este movimiento religioso del norte de Europa. La devotio moderna propugnaba la vida de penitencia y la conversión. En España, este nuevo resurgimiento espiritual fue favorecido, sobre todo, por el cardenal Cisneros. Hay también claras alusiones a la actividad política de Fonseca, tanto a lo que supuso la conquista del reino de Granada (con referencia a la Alhambra, en el fondo del cuadro, como Nueva Jerusalén), y a su doble misión como responsable de la política en América y como encargado de sacar adelante la bula pontificia de lucha contra los infieles en el norte de África. El jinete que ostenta en el cuello el nombre de «Centurión», con sombrero emplumado, bien pudiera ser una alusión a los nuevos cristianos convertidos de las Indias. El otro jinete, a la indiferencia ante el problema de la conversión de los musulmanes en Granada. El caballero cristiano con armadura representa los ochocientos años de lucha contra los reinos islámicos, que termina con la conquista de Granada en 1492, ofreciendo a Jesucristo la victoria, lo cual apunta también a una posible reconquista de Jerusalén en una nueva cruzada, tal como había pedido Fernando el Católico.

Una reflectografía ha revelado que Juan de Flandes había incluido originalmente dos personajes con turbante y adarga, posteriormente eliminados, quizá por prudencia o para reforzar la unidad cristiana del mensaje. Pero su huella permanece en la lectura militar y religiosa de la obra.

Este primer cuadro del recorrido no es solo una escena devocional: es una declaración fundacional. En su centro está la Cruz; a su derecha, la Espada. Así comienza la historia de la Monarquía hispánica moderna: proclamando que la defensa de la fe no solo fue misión de reyes y obispos, sino empresa de soldados. Una empresa que marcó durante siglos el destino de España en Europa y en el mundo.

Cruzada, conversión y defensa peninsular

La imagen de la Magdalena y la silueta de la Alhambra se sobreponen, son dos caras de la vida espiritual y política que se vive en estos primeros años del siglo XVI. Tanto la experiencia de conversión como el emirato musulmán de Granada recuperado para la cristiandad expresan dos realidades y dos anhelos que van de la mano en los deseos de prolongar la guerra como ideal de cruzada al norte de África e incluso a Tierra Santa.

Una cofradía de militares funda en 1517 en Granada la Hermandad de la Pasión de Jesucristo, una consecuencia de la creación en 1476 de la Hermandad General, de modo que la Monarquía de España consigue de las ciudades tropas y dinero para las campañas militares, sobre todo para la recuperación de Granada. La guerra de Granada aceleró los cambios en las técnicas militares y, en especial, en la fiscalización del Estado. Se llegaron a tener en pie de guerra unos 50 000 hombres y numerosa artillería que hizo de las fortalezas nazaríes objetivos fáciles. Esta guerra supuso una experiencia decisiva para emprender nuevos objetivos en el norte de África, con el envío de un ejército moderno en sucesivas campañas que se llevarían a cabo tanto por Fernando el Católico como por Carlos I.





The sword and the cross

Enrique Martínez Ruiz

This first painting of the stroll is not a merely devotional scene: it is a founding statement. At its center is the Cross; to its right, the Sword. Thus begins the history of the modern Hispanic Monarchy, proclaiming that the defense of the Catholic faith was not only the mission of kings and bishops, but also the undertaking of soldiers. An undertaking that shaped the destiny of Spain in Europe and the rest of the world for centuries to come. Above all, it points out the basic principle of the History of Spain in the transition from the Middle Ages to the Modern Age: the essential and intimate bond between the defense of the faith and war, in a context of reconquest that will mark the very soul of Spain and drive its foreign policy and its identity.

Born in the southern Netherlands in 1447, Juan de Flandes arrived in Castile in 1496, worked for Queen Isabella the Catholic until her death in 1504, and from 1509 until his death in 1519, for the bishop of Palencia, Juan Rodríguez Fonseca, who commissioned numerous works from him, including the *Crucifixion* to complete the altarpiece in the Cathedral's main chapel.

On the far right of the painting is a fully armoured figure facing backwards and bearing a sword and spear, the latter with a long red pennant or banner with inscriptions that includes a clearly visible crescent Moon. The invention of portable firearms led to tactical innovations, and challenged the effectiveness of armour, so these had to be made capable of withstanding the impact of projectiles fired from arquebuses and pistols. Suits of armour were maintained among kings, princes and aristocrats, worn at parades and military parades, and in Court portraits.

There are also clear references to Fonseca's political activity, to the conquest of the Kingdom of Granada from the Muslims —in reference to the Alhambra, that appears in the background, as if it were a new Jerusalem— and to his double mission, as Political Administrator in America as well as his complying with the Papal bull to fight against the infidels in North Africa. The Christian Knight in armour could well be a reference to the eight hundred years of struggle between the Christian and the Islamic kingdoms in what once was the ancient Visigoth kingdom that ended with the Conquest of Granada in 1492, offering Jesus Christ the victory. It also points to a possible reconquest and recovery of Jerusalem for Christianity, in a new Crusade across the Mediterranean Sea, as called for, by King Ferdinand the Catholic.

Eduardo Rosales Gallinas

Isabel la Católica dictando su testamento, 1864

SALA 61B

Inv.: P004625







La postrera voluntad de la Reina Católica ante el cambio de dinastía

Bethany Aram

Este cuadro ensalza a Isabel la Católica como reina ejemplar para Isabel II. Ante la amenaza de la sucesión de una dinastía foránea y de la desagregación de sus reinos, Rosales plasma una mujer serena, que dicta su última voluntad. En su lecho de muerte, con tocado blanco, cuello alto y vestido de marfil, la figura central resplandece bajo el dosel de la cama, la cual ostenta su escudo de armas.

Isabel ejemplifica la responsabilidad religiosa y política en el ejercicio de autoridad para el futuro de sus reinos. De ahí la importancia de las dos figuras representadas a la derecha de su cabecera: su marido, Fernando el Católico, sentado y abatido, y la hija de ambos, Juana, de pie, resignada ante el destino (a diferencia de la actitud que había mostrado en 1503 cuando rehusó permanecer en Castilla). En realidad, ni Fernando ni Juana acompañaron a la reina en este transcendental momento de dictar su testamento ante el secretario Gaspar de Gricio y siete testigos, el 12 de octubre de 1504, ni tampoco en el de su codicilo, ante el mismo notario y cinco testigos, el 23 de noviembre del mismo año. Fernando estaba en el frente de combate en el Rosellón, en guerra contra Francia, y Juana, cercada por los consejeros francófilos de su marido, el archiduque Felipe de Borgoña, en el palacio de Bruselas.

La inclusión de Fernando y Juana en el cuadro evoca la importancia de ambos en la última voluntad de la reina. En este documento, Isabel designaba reiteradamente a la primogénita —tras el fallecimiento del príncipe Juan, la princesa Isabel y su nieto, el príncipe Miguel— como su heredera y reina propietaria de Castilla y León, después de sus días. No dejaba duda sobre los derechos legítimos de Juana, pese a las presiones de Felipe de Borgoña, que pretendía reinar en lugar de su mujer. Al mismo tiempo, tenía presente las capacidades políticas y militares, así como la amplia experiencia, del rey Fernando de Aragón. En el caso de que Juana estuviera fuera de sus reinos, se ausentase de ellos, o, estando en ellos, no quisiera o no pudiera gobernar, Isabel encomendaba el gobierno en nombre de su hija a Fernando. Igualmente tomaba medidas para fortalecer la posición del rey de Aragón en Castilla ante las pretensiones y evidentes tendencias profrancesas de su yerno Felipe, y hasta la mayoría de edad del primogénito de Juana y Felipe. Concretamente, el testamento de Isabel I otorgaba a Fernando el control de los maestrazgos de las órdenes militares de Castilla y León (Calatrava, Santiago y Alcántara), junto con la mitad de sus copiosas rentas, así como la mitad de los beneficios de las tierras descubiertas en América, y 10 millones de maravedíes anuales situados de la

renta de las alcabalas de los maestrazgos durante su vida. La reina, por ende, reforzaba la capacidad de Fernando de administrar y defender los derechos de su hija.

Rosales también representa a otros personajes. Detrás de la cama figuran los marqueses de Moya, doña Beatriz de Bobadilla y Andrés Cabrera, afligidos, y recordados con afecto en el testamento. Con mayor prominencia, en primer plano, coloca a Gaspar de Gricio. Igualmente inconfundible, el arzobispo de Toledo, fray Francisco Jiménez de Cisneros, aparece con capelo (aunque aún no era cardenal) y capa azul en alusión a la defensa de la Inmaculada Concepción. La composición se equilibra con un hombre joven, que luce un traje de paño verde, a veces identificado con el secretario y contador Juan López de Lecárraga. Por otra parte, su juventud y lujosa indumentaria en oro y verde, frente al intenso rojo del vestido del rey Fernando, sugieren la posibilidad de que representara el bizarro archiduque de Austria y duque de Borgoña, Felipe, casi al borde de la alfombra. A su lado, con ropaje marrón, parece representarse al anciano almirante del Mar Océano, Cristóbal Colón, cuyas Indias también entraron en el testamento y codicilo, que incluía importantes órdenes para evitar y restringir agravios a los moradores naturales «*de las Indias y Tierra Firme ganadas e por ganar.*» Las Indias Occidentales, al igual que el reino de Granada, se habían incorporado a la corona de Castilla mediante bula apostólica en vida de la reina.

A diferencia de las cruentas guerras del reinado, Rosales proyecta una paz casi celestial en el último trance de la reina, aquejada a los 53 años de un posible cáncer de útero. En aras de la paz, el testamento insiste en la sucesión dinástica legítima y refuerza la capacidad, tanto económica como militar, del rey de Aragón para defenderla. Esta visión, idealizada en el testamento real, también lo fue en el cuadro de Rosales. La reina vivió prácticamente toda su vida en guerra, primero para garantizar su sucesión contra Juana la Beltraneja, en guerra contra Portugal (1475-1479), después casi diez años de guerra para conquistar el reino de Granada (1482-1492) y finalmente en Italia (1494-1504) ante las ambiciones del rey de Francia. Aunque el encargado de dirigir las operaciones militares fue el rey Fernando, la reina supervisó la obtención y administración de recursos humanos y económicos. Dejó abiertas las puertas del Nuevo Mundo, donde puso los cimientos de una nueva era para América y Europa. Se ha considerado a la reina Isabel un modelo de gestión militar. Para la seguridad interior, cabe destacar la institución de la Santa Hermandad en 1476, cuerpo armado que pervivió hasta 1834, con la Superintendencia General de la Policía y, a partir de 1844, con la creación de la Guardia Civil.

Símbolo y fortaleza del postrero legado de la corona de Castilla y de la unión dinástica hispánica

El escudo de armas en el centro del dosel que se extiende por encima del lecho y del cuerpo real es el ostentado por los Reyes Católicos a partir de 15 de enero de 1475, con la granada incorporada al fondo tras la toma de aquella ciudad y reino en 1492. Por tanto, alude a la unión dinástica entre Castilla y León, por una parte, representada en el primer cuartel y su diagonal, y a los reinos de Aragón y Sicilia, por otra parte, en los cuarteles contiguos. Simbolizan todos ellos la unión dinástica forjada mediante el matrimonio de Isabel, pretendiente entonces al trono de Castilla y León, con Fernando, el heredero a los reinos de Sicilia y Aragón. El testamento de la reina pretende que la alianza y unión alcanzada perdure en el tiempo, con el reconocimiento de la labor de Fernando y la continuación de su colaboración en defensa de la sucesión legítima de su hija, Juana, y de su primogénito, el futuro emperador Carlos V, nacido en Gante en 1500.





Facing Dynastic Change: Queen Isabel ‘the Catholic’’s Last Will and Testament

Bethany Aram

This large painting extolls the figure of Isabella the Catholic as a model for Queen Isabella II. Serene, the seasoned monarch confronted the threat of foreign dynastic succession and the disaggregation of her realms by issuing responsible provisions for their future. To the right of the moribund Queen, Rosales represents her husband, Ferdinand the Catholic, seated and dejected, and their daughter, Juana, standing resigned. In fact, neither Ferdinand nor Juana accompanied the Catholic Queen when she issued her last will and testament on October 12, 1504 nor codicil on November 23. Ferdinand was at war with France in Roussillon, and Juana under siege by her husband’s Francophile advisers of in the archducal palace of Brussels. Rosales also depicted other figures absent at the time: the Marquises of Moya, Doña Beatriz de Bobadilla and Andrés Cabrera, behind the Queen’s bed; and, at their feet, the Archbishop of Toledo, Fray Francisco Jiménez de Cisneros, with a blue *zucchetto* and a *mozzetta;* the elderly admiral of the Ocean Sea, Christopher Columbus; and a young man wearing a green dalmatic, sometimes identified as the secretary and accountant Juan López de Lecárraga, yet, given his elegant attire, more likely Philip of Burgundy.

The Queen’s testament repeatedly designated her daughter, Juana, as her heiress and Philip as Juana’s legitimate consort. However, it also included provisions for King Ferdinand to govern Castile and León if Juana were absent from the realms, visited and left them, or, being present, proved unwilling or unable to govern. The Queen’s testament, moreover, accorded King Ferdinand control of the military orders Calatrava, Santiago and Alcántara, one-half of their income, one-half of the economic benefits of the “Indies” discovered, and other substantial revenues. Through such provisions, the moribund Queen fortified her husband’s ability to defend their daughter’s succession. Queen Isabel sanctioned the King of Aragon’s control of the military orders and access to their revenues during his lifetime in order to protect Castile and León against Philip of Burgundy’s pretentions.

Having accompanied Ferdinand of Aragon in the wars of Portugal and Granada that initiated her reign, the Queen’s testament and codicil implored him to continue to defend their realms on behalf of their daughter. For the sake of peace, the Queen’s last will and testament reinforced the legitimate dynastic succession alongside Ferdinand’s capacity, both economic and military, to uphold it. Queen Isabel’s testament promoted this ideal of union and stability, as did Rosales’ painting.

Federico de Madrazo y Kuntz

El Gran Capitán, recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola, 1835

SALA 61

Inv.: P007806







La batalla que cambia la Historia Militar de España y de Europa

Bethany Aram

La ofensiva militar contra los franceses durante la segunda guerra de Nápoles, en los campos de Ceriñola (región de Apulia, Italia), marca la ascendencia de la infantería española sobre la caballería francesa. Por primera vez, la caballería pesada francesa es derrotada rápidamente en campo abierto por una infantería de piqueros protegida por arcabuceros. Esta victoria, el 28 de abril de 1503, garantiza los derechos de Fernando de Aragón en el sur de Italia, donde fundamenta la soberanía de la Monarquía hispánica durante los próximos siglos. Marca, asimismo, un hito en la táctica militar, basada en piqueros e infantería armada con armas de fuego, germen y origen de los famosos tercios españoles. De ahí la inspirada invocación que Federico de Madrazo hace, mediante las lanzas y el encuentro entre capitanes, de *La rendición de Breda* de Diego Velázquez. Desde las guerras de Italia a las de Flandes, el cuadro vincula dos victorias españolas que marcan sendos hitos en el origen y desarrollo de los tercios y consiguiente adaptación táctica y tecnológica que, conocida como «revolución militar», sigue generando importantes debates historiográficos. En los albores del proceso, la figura del Gran Capitán capta el esplendor de la tradición caballeresca, por una parte, y evidencia el impacto de los avances tácticos en el campo de batalla, por otra.

Con tan solo 19 años, Madrazo plasma una escena dramática en un campo sembrado de muertes para resaltar el aspecto moral de la victoria. El Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, frena un imponente corcel blanco al reconocer el cuerpo inerte de Luis de Armagnac, duque de Nemours, conde de Guisa y virrey de Nápoles de Luis XII de Francia. Conmovido, el Gran Capitán honra al contrario, abatido por tres tiros de arcabuz, con compasión y magnanimidad. Entre los vencidos, Madrazo retrata a varios coetáneos e incluye incluso su propio rostro. Al Gran Capitán, por otra parte, le acompaña el precursor de una gran alianza con la Monarquía hispánica, Fabrizio Colonna, luciendo un collar de oro, y otros capitanes, entre jinetes y piqueros, cuyo carácter multinacional queda patente en sus banderas y rostros. Según las relaciones de la época, el Gran Capitán ganó la lealtad de sus aliados e incluso de sus contrarios con actos memorables. Entre estos, ordenó sepultar al duque de Nemours con grandes honores en el monasterio de San Francisco de Barletta.

Las mismas relaciones detallan otros gestos del Gran Capitán en torno a la batalla, repletos de significado: destacan su liderazgo al llevar y mandar a su caballería transportar a los infantes sedientos y agotados en el caluroso camino. Así consiguió situarlos en los altos

de Ceriñola, atrincherados con empalizadas, fosos y estacas, para poder detener a la caballería enemiga. El resultado fue la derrota francesa, con unos 3700 muertos. Las tropas del Gran Capitán —5500 infantes, incluyendo espingarderos alemanes, de los que solamente unos 1500 luchaban a caballo, apenas sufrieron bajas en combate. Contaban solo con trece piezas de artillería que, además, quedaron inutilizadas al explotar accidentalmente toda la pólvora con el primer tiro. Ante el pavoroso suceso, el Gran Capitán instó a las tropas a identificar la luminaria como el designio providencial de una pronta victoria, para convertir el revés en una ventaja. Así lograría la coordinación entre arcabuceros españoles y piqueros alemanes garante de su éxito. En este momento salen también a relucir los trasfondos sociales, morales y psicológicos claves en la incipiente profesionalización de la guerra. En el campo de Ceriñola queda, además, patente la alianza hispánica con los Colonna, transcendental para la política italiana, que continuaría en las siguientes generaciones.

Ceriñola evidenció un aspecto básico del desarrollo militar: la ventaja estratégica aportada por unidades de infantería coordinadas con armas de fuego. Las unidades logran vencer a fuerzas francesas superiores en caballería y artillería. Junto a esta nueva realidad táctica, Madrazo subraya la vigencia de los valores nobles y caballerescos del Gran Capitán. Otros aspectos de evolución o desarrollo técnico, como la construcción de bastiones angulares resistentes a la artillería y el consecuente aumento de la duración, escala y coste de los conflictos, quedaban todavía pendientes de plasmarse en los asedios y otras batallas. En este contexto, Ceriñola implica un paso decisivo no solamente para la implantación de la soberanía española en Italia, sino también para la Historia Militar, como hito de un proceso dinámico de innovación tecnológica y la consiguiente adopción de nuevos procedimientos, impulsado por las guerras de Italia y de Flandes.

El retorno de las armas al campo de batalla desde la Real Armería

Los recientes estudios de los cuadernos de trabajo de Federico de Madrazo documentan su cuidadosa atención a las colecciones de la Real Armería. En el campo de batalla, bajo los pies del corcel árabe, se presentan algunas de estas joyas: una espada guarnecida en oro en torno al pomo y empuñadura, caída de la mano del caballero, aparentemente fallecido bajo un yelmo cerrado, sepultado en planchas de acero, arrestos y correajes articulados. Sus espléndidas armas ofensivas y defensivas quedan expuestas bajo el pie del Gran Capitán y ante su avance. La fuerza superior de los arcabuces abate y derriba al anónimo caballero atrapado en su armadura, junto con el duque de Nemours y otros 3700 cuerpos que quedaron tendidos en el campo de la batalla de Ceriñola.





The battle that changed the military history of Spain and Europe

Bethany Aram

The military offensive against the French in the Second War of Naples, in the fields of Cerignola in the region of Apulia, marked the ascendancy of the Spanish infantry over the French cavalry. It was the first time that French heavy cavalry had been soundly defeated in an open battlefield against infantry pikemen protected by arquebusiers. This victory on 28 April 1503 secured the rights of King Ferdinand of Aragon in southern Italy, and would be the basis of the dominion and sovereignty of the Spanish Monarchy in the Italian peninsula for centuries to come. It also marked a milestone in military tactics, based on the combination of pikemen and infantry, armed with firearms, the seed and origin of the famous Spanish *tercios*. Cerignola thus demonstrated a basic facet of the evolution of the art of war: the advantage provided by infantry units effectively equipped with firearms.

Cerignola was a milestone in military history, fuelling the dynamic process of technological innovation, and future adoption of new procedures in the wars of Italy and Flanders. Subsequent sieges and battles would demonstrate other aspects of the process identified as a "military revolution," including the construction of angular bastions resistant to artillery, and an ensuing increase in the duration, scale and cost of conflicts.

At the same time that he portrays this new tactical reality, Madrazo draws attention in the painting to the noble and chivalrous values of the victorious leader, the Great Captain — *el Gran Capitán* —, Gonzalo Fernández de Córdoba. He depicts a dramatic scene of a battlefield littered with the dead to emphasize the moral aspects of victory. The Great Captain halts his white steed when he recognizes the lifeless body of Louis d'Armagnac, Duke of Nemours, Count of Guise, and Viceroy of Naples under Louis XII of France. Moved, he honors his defeated opponent by ordering the Duke of Nemours to be buried with military honours at the monastery of Saint Francesco of Barletta. According to the accounts of the time, the Great Captain won the loyalty of his allies with memorable deeds, appearing in the painting together with the precursor of a great alliance with the Spanish Monarchy, Fabrizio Colonna, who wears a gold collar, and other captains, among horsemen and pikemen, whose flags and faces highlight the heterogeneous character of Cerignola's victorious army.

José Moreno Carbonero

Conversión del duque de Gandía, 1884

SALA 75

Inv.: P006565







«Nunca más servir a señor que se me pueda morir»

Wifredo Rincón García

Conversión del duque de Gandía, pintado en Roma en 1884 por José Moreno Carbonero (1860-1942), es un cuadro de historia, género de gran éxito en aquellos años. El momento elegido es la entrega del cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa del emperador Carlos V, y la reacción de su caballerizo Francisco de Borja, marqués de Lombay, al contemplar el cadáver putrefacto. Borja se había encargado de la comitiva en su largo traslado desde Toledo, donde había fallecido el 1 de mayo de 1539, hasta la ciudad de Granada. El autor se inspira en el romance *El solemne desengaño*, del duque de Rivas (1838), y en dos biografías de Borja, la de Ribadeneira (1592) y la de Nieremberg (1644).

Concluidos los funerales, el féretro se traslada hasta la cripta de la capilla real para la inhumación del cadáver. Abierto para que Borja, encargado de su custodia, hiciera su entrega, este exclama ante su estado descompuesto: «*He traído el cuerpo de nuestra Señora en rigurosa custodia desde Toledo a Granada, jurar que es Su Majestad no puedo. Juro que su cadáver se puso ahí*», y añade: «*Nunca más servir a señor que se me pueda morir*», frase que titula el cuadro. Borja no posee entonces el título de duque de Gandía, era marqués de Lombay, y en 1543 heredará el ducado de su padre.

La composición se configura en dos bloques. En el izquierdo aparecen varios protagonistas, centrados por el arzobispo de Granada, Gaspar de Ávalos, revestido con capa pluvial negra. A su derecha, tres personajes vinculados con Borja: Leonor de Castro, su esposa, dama de la emperatriz, y su hijo Carlos y, en segundo plano, su cuñada Juana de Meneses. A la izquierda, el cardenal de Burgos, Juan Álvarez de Toledo —integrante de la comitiva fúnebre desde Toledo a Granada—, y el franciscano fray Francisco de Orduña, confesor de la emperatriz. En el lado derecho se representa el féretro abierto, en el que yace el cadáver y, detrás, la figura del hombre encargado de abrirlo, que oculta su rostro tras un paño negro debido al mal olor proveniente de los restos mortales. El ataúd descansa sobre un túmulo cubierto con un repostero con el águila imperial y presenta en el frente el fino velo que cubre el cuerpo de Isabel y, pintadas, las armas de España y Portugal. En el suelo el gorro de terciopelo negro de Borja abandonado junto al repostero. En el centro, Borja, de espaldas, se apoya en un caballero, a quien abraza, que identificamos con Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, IV conde de Cifuentes y desde 1537 mayordomo mayor de la emperatriz, que luce rica armadura militar de metálicos destellos. Quizá puede tratarse

también del conde de Tendilla, capitán general de Granada. De esta pintura debemos destacar su teatralidad, cuidada escenografía y dramatismo, así como el realismo en rostros y actitudes de los personajes que integran la escena, además de en los materiales de ropas y objetos que integran la composición.

La muerte de la emperatriz en 1539 tiene una importante influencia en la vida de Borja, según consta en su *Diario Espiritual* el 1 de mayo: «*Por la emperatriz, que murió tal día como hoy. Por lo que el Señor obró en mí por su muerte. Por los años que hoy se cumplen de mi conversión*». Como noble y militar, había participado en la campaña de la Provenza en 1536 contra los franceses, ganada sin dar batalla alguna. Ahora se encuentra ante una situación inédita, un cambio de vida, que no será brusco, sino lento. En junio de 1539 es nombrado por el emperador capitán general y virrey de Cataluña, y como militar participa en la organización de empresas militares contra franceses en Perpiñán y contra los turcos en Argel. En 1543 deja el cargo. Desde entonces su vida discurre en Gandía administrando sus estados. Fallecida su esposa en 1546, decide su ingreso en la Compañía de Jesús. Asiste a la reina Juana en su última agonía en Tordesillas en 1555 y el emperador toma como modelo su renuncia, de modo que él mismo decidirá dejar la corona y recluirse en Yuste en 1557. En 1554 Borja es nombrado comisario general de los jesuitas en España y, en 1565, a la muerte de Diego de Laínez, le sucede como general de la Compañía de Jesús, cargo en el que permanece hasta su muerte en 1572.

Desde el punto de vista militar, Borja se convierte en un icono nobiliario, al ser nombrado patrono de la nobleza española en su canonización en 1671. También será un icono de la Monarquía de España como santo noble, militar y gobernante, que renuncia a todos los títulos, incluso tres veces a ser cardenal. Sus descendientes fueron importantes militares. Además del célebre duque de Lerma, valido de Felipe III, inmortalizado por Rubens, cabe destacar a Melchor de Borja, desde 1644 capitán general de las galeras de España, y a los castellanos de Amberes del siglo XVII, que normalmente fueron de la familia Borja, como Iñigo, que además fue capitán general de la artillería de Flandes en 1622.

Memento mori



En el lado derecho de la composición, el féretro en el que se halla el cadáver de la emperatriz Isabel, ya abierto, permite ver parte de su cuerpo. Detrás de él y sosteniendo la tapa, el hombre que lo ha abierto oculta su rostro detrás de un paño debido al mal olor que despiden los restos mortales putrefactos. Sobre la parte frontal, se aprecia el velo que cubre el cuerpo de Isabel y pintados, en la cabecera del féretro, los escudos reales de España (reinos de Castilla y León) y Portugal. El ataúd se dispone sobre un túmulo cubierto con un repostero utilizado para cubrirlo durante el traslado de Toledo a Granada en el que figura el águila imperial, también solamente con las armas de los reinos de Castilla y de León y, al lado, el gorro de terciopelo negro que cubría la cabeza de Borja, abandonado en el suelo.

Del cuerpo yacente de Isabel se representa la parte superior, particularmente la cabeza y hasta la cintura. La emperatriz aparece amortajada con un vestido blanco, con bordados de oro sobre el pecho, de los que sale una cadena que podría sostener un crucifijo depositado bajo sus enguantadas manos. Sobre su cabeza cubierta figura una pequeña corona imperial de oro. Moreno Carbonero se inspira en retratos contemporáneos de la emperatriz, por lo que la pinta con la nariz aguileña que realmente tenía. Un velo transparente cubre su boca. Hay un doble sentido en la alianza hispanoportuguesa porque, además de Isabel y Carlos, estos organizaron el enlace matrimonial de Borja con la lusa Leonor de Castro. Borja mantuvo el recuerdo de la muerte de Isabel como el día que se obró su «conversión», un cambio a una nueva vida que con el tiempo se convertirá en modelo de renuncia para aspirar a ideales más altos y transcendentes de la vida terrenal.



“Never again shall I serve someone who may die”

Wifredo Rincón García

Painted in Rome in 1884 and conceived of as a historical painting, José Moreno Carbonero shows the transfer of the corpse of the Empress Isabella —wife of Charles V— and the reaction of its custodian Francisco de Borja or Francis Borgia, Marquis of Lombay, when he witnessed her decomposing corpse after the long journey from Toledo, where she died on 1 May 1539, to the City of Granada.

The scene is set within the crypt of the Royal Chapel where she was to be buried. Opening the coffin, Borgia exclaimed upon seeing the rotten state of the corpse: ‘I shall never again serve a lord who may die.’

Divided into three blocks, the left one focuses on the archbishop of Granada, Gaspar de Ávalos, in funeral vestments. To his right are the relatives of Borgia and to his left, the Cardinal of Burgos, Juan Álvarez de Toledo, and Friar Francisco de Orduña, the empress’s confessor. On the right-hand side of the composition, on a pedestal draped with the imperial eagle, is the open coffin in which lies the corpse of the Empress. Behind, a man covers his nose and mouth, with a black cloth, due to the foul odour emanating from her mortal remains. In the centre, Francisco Borja, facing away from the viewer, leans on a knight identified as Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, 4th Count of Cifuentes, and from 1537, Chief Steward to the late Empress Isabella.

Francisco de Borja y Aragón (Gandía, 1510-Rome, 1572) was the son of the 3rd Duke of Gandía. Early in his life he entered the Royal Service, and in 1529, he married Leonor de Castro, Senior Lady-in-Waiting of the Empress Isabella and her equerry. Between 1539 and 1543, he was Captain General and Viceroy of Catalonia. Upon inheriting the ducal title of Gandía, his life was spent in the city, administering his country estates, and coming into contact with the Society of Jesus, he finally decided to join it, after his wife died in 1546. In 1550 he met Ignatius of Loyola in Rome, and on his return, renounced his titles, became a Jesuit, and in 1551 was ordained a priest. In 1554 he was appointed Commissary General of the Jesuits in Spain and, in 1565, General of the Society of Jesus. He was canonized in 1671.

Borgia, in his *Diary*, recorded the 1st day of May, the death of the empress, as a key date in his life: ‘For the empress who died on this day. For what the Lord wrought in me through her death. For the years of my conversion, that are marked to this day’.

Tiziano Vecellio di Gregorio

Alocución del marqués del Vasto a sus soldados, 1540-1541

SALA 25

Inv.: P000417



El buen general o arte de desactivar un motín

Rubén González Cuerva

La majestuosa imagen del marqués del Vasto muestra algo más que el habitual retrato noble del Renacimiento: es la reivindicación de un general carismático y paternal, capaz de sofocar un motín con el brillo de su palabra... o eso nos hace creer Tiziano. Alfonso d'Avalos, I marqués del Vasto y de Pescara (1502-1546), perteneció a una noble familia napolitana de origen castellano. Luchó en la batalla de Pavía (1525), participó en la toma de Túnez (1535) y fue gobernador de Milán desde 1538 hasta su muerte en 1546. De este periodo procede el cuadro de Tiziano, un retrato de cuerpo entero del marqués con armadura completa y capa roja mientras blande en la izquierda la bengala (atributo de general) y alza la mano derecha para reforzar su alocución. A su derecha, el niño que mira directamente al observador es su hijo Francesco Ferdinando d'Avalos, vestido a la romana con peto militar, faldellín y glebas, mientras sujeta el yelmo de su padre. Ante ellos se revuelve la soldadesca, con armaduras completas en primer plano y numerosas picas y alabardas en el horizonte, atributos de un cuerpo de piqueros, dentro de la infantería. Al fondo, un delicado cielo de azules venecianos.

El episodio que recoge Tiziano ocurre en julio de 1538. El 18 de junio, Carlos V y Francisco I firman la Tregua de Niza, que pausa unos años la guerra que les enfrenta desde hace más de una década. Al acuerdo se llega, entre otros factores, por agotamiento de ambas partes, incapaces de pagar a los soldados que han distribuido por media Europa. La infantería española en la frontera entre Piamonte y Lombardía teme quedar rápidamente licenciada sin ninguna remuneración desde hace meses. Ante la posibilidad de ser despedidos e impagados, aprovecha la reciente tregua para amotinarse y marcha hacia Milán para cobrar sus deudas. Los motines de tropas que saqueaban los campos e incluso asaltaban ciudades eran habituales en la Europa del siglo XVI. A los medios financieros y logísticos de la época les faltaban flexibilidad y recursos para satisfacer los compromisos adquiridos, por lo que la tropa se rebelaba contra sus mandos y se organizaba para vivir de las riquezas del territorio y plantear demandas a sus soberanos.

Los amotinados de 1538 cruzan el río Ticino y se acercan peligrosamente a Milán, pero, dadas las buenas defensas de la ciudad, se asientan en la cercana Gallarate y desde allí exigen dinero y suministros a las poblaciones del entorno. La insatisfacción local es muy profunda, cualquier chispa puede provocar un levantamiento contra la administración

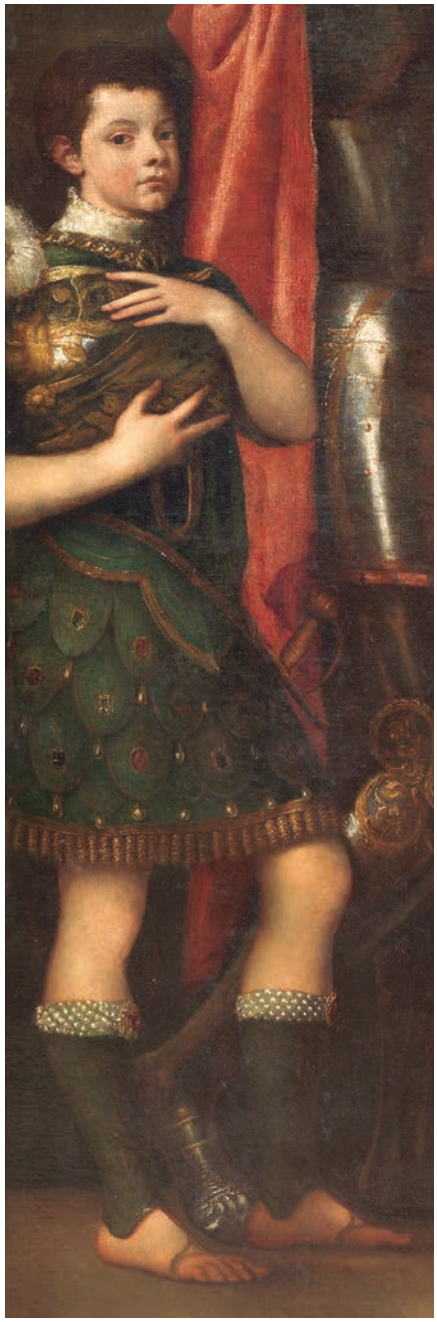
imperial o un nuevo ataque francés. Entretanto, la ciudad de Milán envía a Giovanbattista Archinto como embajador a Carlos V para lograr una salida a la crisis. Archinto plantea una disyuntiva clara: o los soldados son pagados o aniquilados. La desenvoltura y tono exigente del embajador desagradan en la corte imperial, pero es evidente el malestar y la necesidad de rápidas soluciones.

El marqués del Vasto opta por medios suaves para no exacerbar la violencia. Pacta con los amotinados que acepten un pago de 100 000 escudos para volver al orden y dar por saldadas las deudas existentes, dinero que no saldría de las exhaustas arcas imperiales, sino de una contribución extraordinaria de la población milanesa. La soldadesca tenía razón en dudar de que Vasto consiguiera con rapidez ese dinero, que era una extorsión encubierta, así que el marqués garantiza su compromiso dejando a los amotinados como rehén a su primogénito de siete años, Francesco Ferdinando. Esa escena es la que inmortaliza Tiziano. Con esfuerzo, se reúne y distribuye el dinero. El motín queda desarticulado y esa infantería reformada, es decir, reorganizada en nuevas unidades y enviada a destinos diferentes.

La crisis se supera, pero a un alto coste. Vasto iniciará su gobernación de Milán con poco prestigio entre la población local, resentida por los abusos sufridos y la falta de castigo contra los alzados. La corte de Carlos V tampoco aplaude la estrategia blanda y poco firme de Vasto, quien, al menos, gana una enorme popularidad entre la soldadesca como general benévolo y generoso. El encargo del cuadro a Tiziano, por tanto, quizá hiciese de la necesidad virtud: en lugar de recordar los acontecimientos del verano de 1538 como una mancha en su expediente, Vasto los reivindica como prueba de su talento. El marqués era un destacado poeta y protector de humanistas, por lo que no resulta sorprendente que se retrate siguiendo modelos clásicos. Al aparecer en la actitud de un emperador romano, autoritario y paternal, se muestra como un líder imprescindible, capaz de restaurar el vínculo con la infantería descontenta, confiando tan plenamente en ella como para entregarle a su hijo. Desde el punto de vista militar, cabe destacar la capacidad de liderazgo de la arenga como factor moral o psicológico, que nada tiene que ver con la predicación religiosa. Hubo arengas célebres, recogidas en los libros de caballería de entonces como herencia del pasado clásico, y quizá una de las más notorias es la de este cuadro, aunque también sobresale la de Miguel de Cervantes en *El Quijote*, donde igualmente el estandarte juega un importante papel. Con el tiempo se convertirá en arte, y así alcanzará la fama el libro del siglo XIX *Elocuencia militar o arte de entusiasmar a las tropas*.

El niño soldado

Francesco Ferdinando d'Avalos, nacido en Ischia en 1531, era el primogénito del marqués del Vasto y de su esposa Maria d'Aragona. Su padre le cedió ya en su niñez el título de marqués de Pescara, heredado de su primo, el famoso general imperial de la batalla de Pavía. Marcado por este prestigioso título, Francesco Ferdinando se inició pronto en la carrera de las armas. Tiziano lo pinta con peto a la romana y faldellín engarzado con perlas, una tipología de estilo antiguo que imita las corazas thoracatas, de moda en la Italia de mediados del siglo XVI. En la actualidad solo se conserva completa una armadura a la romana, la famosa del duque de Urbino (1546), regalada a Felipe II, en la Real Armería de Madrid. Parece acreditado que el joven marqués de Pescara usó armaduras desde antes de la pubertad, porque en los recientes análisis de su bien conservada momia se han detectado hernias de Schmorl compatibles con el porte de cargas pesadas sobre la columna vertebral en la infancia. Las armaduras infantiles eran habituales en los siglos XVI y XVII, menos por razones prácticas que como símbolo de una vocación militar. El marqués del Vasto llevó a su hijo a las campañas mientras estuvo en Milán y, de adulto, Francesco Ferdinando fue un relevante general en las guerras de Italia, además de un reputado jinete en duelos y torneos.





The good general, or the art of quelling a mutiny

Rubén González Cuerva

The majestic image of the Marquis del Vasto represents something more than the usual Renaissance portrait of a nobleman: it sheds light on a charismatic and fatherly general, capable of quelling a mutiny with the force of his speech, the vigour of his words... or so Titian (Tiziano) would have us believe. Alfonso d 'Avalos, first Marquis of Vasto (1502-1546), belonged to a noble Neapolitan family of Castilian origin. He fought in the Battle of Pavia (1525), took part in the capture of Tunis (1535), and was Governor of Milan, from 1538 until his death in 1546. This painting by Titian comes from this latter period. The Marquis brandishes the baton in his left hand as would a general commanding troops, and raises his right hand to reinforce his speech. To his right is the Marquis' son, Francesco Ferdinando, the child turning his gaze to the viewer, in Roman garb with a military breastplate, while holding his father's helmet. In front of them, armour-clad soldiers jostle in the foreground, with pikes and halberds lining the horizon.

The episode depicted by Titian took place in July 1538. The Spanish Infantry stationed on the border between Piedmont and Lombardy mutinied because they feared they would be dismissed, not having been paid for many months of services to the Crown. They marched on Milan to claim their due payment and the governor, the Marquis del Vasto, discarding the strict application of force, peaceably chose to appease the rioters, an action that would not go down well at the court of Charles V. He reached an agreement with the mutineers, that they would accept a payment of 100,000 *escudos* for returning to order and discipline. This money would not come from the depleted Royal Coffers, but from an extraordinary contribution exacted from the Milanese population, that would end up causing him other problems. The soldiery doubted that Vasto would be able to collect the money quickly, and to allay their fears, the Marquis pledged his commitment by means of a highly symbolic hostage: Francesco Ferdinando, his first-born son, who was then seven years old. Titian immortalized this scene in his painting. Vasto strikes a pose reminiscent of a Roman emperor, authoritarian, yet paternal at the same time, a firm and confident leader who has complete trust in his command and leadership skills, when he hands over his son to the mutineers as a pledge of his word. He did go on to collect and distribute the money, with great effort. The mutiny was thus quelled, and the Infantry would later be reformed, i.e. disbanded into new units, and sent away to different destinations.

Tiziano Vecellio di Gregorio

Carlos V en la batalla de Mühlberg, 1548

SALA 27

Inv.: P000410



Los desafíos internos de la monarquía universal de Carlos V

Enrique Martínez Ruiz

Tiziano pinta este cuadro en 1548, al año siguiente de la victoria de Carlos V en Mühlberg. Es la batalla más resonante en el transcurso de las denominadas guerras contra la Liga de Esmalcalda, iniciadas al fracasar en 1530 la reunión de la Dieta en Augsburgo, convocada por el emperador para alcanzar un acuerdo con los luteranos.

Ante la reacción de Carlos V, con la proscripción de la nueva religión reformada, Felipe I de Hesse y Juan Federico I de Sajonia, reunidos en Esmalcalda (Turingia, Alemania), firman la liga de ese nombre en 1531 para defender sus privilegios y la reforma luterana, uniéndoseles después otros territorios y ciudades. Acuciado por los turcos que amenazan Viena y sin el apoyo del papa Clemente VII, el emperador ha de llegar a la paz de Núremberg (1532), donde se acuerda que nadie sería molestado por sus ideas religiosas hasta la reunión de un concilio o de otra dieta. El concilio reunido en Trento en 1545 debía haber sido la solución a la situación alemana, pero los protestantes no acudieron a su convocatoria. Por otro lado, entre 1546 y 1547 desaparecieron de escena todos los grandes oponentes a Carlos: Lutero, Barbarroja, Francisco I y Enrique VIII.

Carlos V excluye del Imperio a los jefes rebeldes de la Liga de Esmalcalda y libra del juramento de obediencia a sus súbditos. Los jefes, el elector de Sajonia y el landgrave de Hessen, bajan con sus tropas (30 000 infantes, 4500 jinetes y 100 cañones) por la orilla de Danubio desde Ulm hasta Ratisbona, donde está el emperador. Este se retira, pero llegan pronto fuerzas de socorro pontificias (11 000 infantes y 7000 jinetes) y los tercios de Nápoles y Lombardía. Las fuerzas de la liga bombardean sus posiciones durante nueve horas. Según un testigo de vista, Luis de Ávila, no se ve otra cosa en el campo que pelotas de cañón y culebrinas. Carlos recibe después tropas de socorro de los Países Bajos (10 000 infantes y 300 jinetes) comandadas por Max Egmont, y tropas de su hermano Fernando de Austria. El emperador se desplaza en litera por causa de la gota que padece y los enemigos llegan a pensar que está muerto. Decide entonces subir al caballo para dar la batalla, pese a la opinión contraria del duque de Alba. El 24 de abril de 1547 comienza el combate a las 11 de la mañana y termina a las 7 de la tarde. En él es hecho prisionero Juan Federico de Sajonia. Carlos recupera importantes ciudades luteranas, como Wittemberg, donde yacía enterrado Lutero desde el año anterior, y ahí se entrevista con el pintor Lucas Cranach. Paulo III no aprueba la política de Carlos V de no cambiar nada hasta que se

resuelva el Concilio de Trento y, por ello, retira sus tropas, lo que el emperador considera una traición. Otro testigo, Enríquez de Guzmán, recoge que Carlos, parafraseando a Julio César, exclamó: «*Vine y vi, y Dios venció*».

Esta es la única batalla que el emperador manda personalmente sobre el terreno, momento culmen de su vida, por tanto. Al año siguiente deja como gobernadora de España a su hija María de Austria, casada con Maximiliano de Habsburgo, y Tiziano hace el retrato con gran intencionalidad, como para recordar la fuerza del emperador a todos (no hay ningún enemigo a la vista en concreto), incluido el papa, quien se seguía oponiendo a la política imperial de dietas para llegar a un entendimiento con los luteranos. Así se llega a la decisiva Dieta de Augsburgo de 1555, en la que se ofrece libertad religiosa a los príncipes y se quita a los súbditos, momento en que se hace célebre el *cuius regio, eius religio*: el súbdito debe seguir la religión de su señor, sea este católico o protestante. Fue una paz efímera, porque luego vendría la devastadora guerra de los Treinta Años (1619-1648).

Carlos V abdica en 1556 y se retira a Yuste, y recuerda este episodio bélico en sus presuntas *Memorias*. Una de las causas por las que el protestantismo no triunfó completamente en Alemania fue por la batalla de Mühlberg. Desde el punto de vista militar, cabe destacar la importante colaboración de un *ejército de naciones* (castellanos, aragoneses, italianos, alemanes) y, sobre todo, la estrecha colaboración de las tropas españolas con las bohemias, las cuales, al unísono —nos cuenta Enríquez de Guzmán—, iban al asalto al grito de «*España, España*», proclamando el rechazo que sentían por la política de algunos príncipes alemanes. También fue una verdadera prueba de fuego para relevantes capitanes, como Sancho de Londoño o Cristóbal de Mondragón, como reflejarían en sus importantes tratados militares.

Pistola de arzón



Carlos V lleva una pistola de arzón, reflejo de su interés por las novedades tecnológicas del momento, cuando las armas de fuego portátiles individuales aún no se habían generalizado. Tiziano recoge una pistola de llave de rueda, utilizada en arcabuces, mosquetes y pistolas.

En torno a 1517, Juan Kiefus, un relojero alemán, había ideado este tipo de llave, consistente en un disco de hierro de varios centímetros de diámetro y uno de grosor, que podía girar con rapidez por la acción de un muelle; su superficie estaba acanalada y sobre ella se apoyaba, sujeta por un pie de gato o gatillo, una piedra dura —como la pirita, el sílex o el ágata—, que producía chispas cuando la rueda giraba, incendiando el cebo y produciendo el disparo. Esta llave tenía ventajas, como la de no delatar la posición de quien la usaba por la noche, lo que sucedía con las armas que tenían llave de mecha y la mecha encendida, que además podía apagarse con la lluvia o el barro. No obstante, la pistola de llave de rueda también tenía inconvenientes, pues era muy frágil, se necesitaba una llave para cargar el muelle y su pérdida o avería significaba la inutilización del arma, que solo volvía a ser útil si la reparaba un armero. Por eso acabó siendo descartada, además de por el coste del mecanismo de relojería, persistiendo únicamente en armas para caza y en pistolas empleadas por la caballería, como la que lleva el emperador.



The internal challenges of Charles V's universal monarchy

Enrique Martínez Ruiz

Titian (Tiziano) painted this portrait in 1548, the year after Charles V's victory at the Battle of Mühlberg. It was the only battle personally commanded by the Emperor on the ground, making it a high point of his military life and his most resounding victory in the course of the wars against the Lutherans of the Schmalkaldic League.

The Council of Trent in 1545 could have brought the solution to the German situation, but the Protestants refused to attend. The leaders of the League marched with their troops (30,000 infantrymen, 4,500 horsemen and 100 cannon) down the banks of the Danube from Ulm to Regensburg, where the Emperor was stationed. He retreated, but soon received relief forces: Papal forces (11,000 infantrymen and 7,000 horsemen), the *tercios* of Naples and Lombardy, troops from Flanders (10,000 infantrymen and 300 horsemen) plus the forces of his brother Ferdinand of Austria. Although Charles was carried in a litter due to his gout, and the enemy thought that he was dead, he decided to mount his horse to do battle. On 24 April 1547, the battle began at 11 a.m. and ended at 7 p.m. Pope Paul III, opposed to Charles V's policy towards the Protestants, eventually withdrew his troops, something the Emperor considered a betrayal. Charles recovered important Lutheran cities, such as Wittemberg, where Luther was buried since 1546. A witness would later claim that the Emperor paraphrased Julius Caesar when he exclaimed: 'I came and I saw, and God conquered'.

One of the reasons why Protestantism did not triumph completely in Germany was the Battle of Mühlberg. From the military point of view, it is worth mentioning the important collaboration of an army of nations (Castilians, Aragonese, Italians, Germans), and above all the close collaboration of the Spanish troops with the Bohemians, who, proclaimed in unison their rejection of the policies of some German princes, and according to Enríquez de Guzmán, joined the assault with cries of 'Spain, Spain!'. In 1556, Charles V abdicated, and retired to Yuste, where he would recall this episode of war in his alleged *Memoirs*. A year earlier, at the Diet of Augsburg in 1555, an attempt was made to reach an agreement by offering religious freedom to the Princes, while taking it away from their vassals, so that with the famous *cuius regio eius religio*, vassals were obliged to follow the religion of their lords, whether Catholic or Protestant. It did not lead to a final and lasting peace, as the devastating Thirty Years' War (1618-1648) would break out some decades later.

Tiziano Vecellio di Gregorio

Felipe II, 1551

SALA 27

Inv.: P000411



Felipe II, el Rey Prudente de un imperio en permanente estado de guerra

Enrique Martínez Ruiz

Tiziano pinta este cuadro en Augsburgo, cuando Carlos V y el príncipe Felipe acuden a esa ciudad para la celebración de la dieta imperial que confirma la paz y consiguiente división religiosa del Imperio. Allí comienza la fructífera relación del futuro rey con el artista veneciano. El príncipe aparece de pie, de cuerpo entero, ligeramente vuelto hacia la izquierda, con armadura de acero repujado, grabado y dorado, apoyando la mano derecha sobre la borgoñota, que está junto a los guanteletes, depositada en una mesa recubierta de terciopelo carmesí y ribeteada de oro; su mano izquierda descansa sobre el pomo de la espada.

La armadura está reflejada con gran detalle, incluido el collar del Toisón de Oro, y el fondo oscuro dominante resalta la riqueza de su decoración en dorado, cuyo principal elemento son las flores, que le dan el nombre, de forma que prácticamente desde su ejecución se la conoce como la «armadura de la labor de las flores», las cuales se encuentran en bandas grabadas en dorado que destacan sobre un fondo pavonado, actualmente perdido; en las bandas, las flores van contrapuestas formando losanges, en cuyo centro hay otros losanges más pequeños.

Siendo príncipe, Felipe permanece en Augsburgo desde julio de 1550, y Tiziano trabaja en el cuadro entre noviembre de ese año y mayo de 1551, a poco de terminarse la armadura, realizada por Helmschmid, la última de guerra que realiza para el servicio del príncipe con piezas, tanto para infantería como para caballería, pero sin elementos de justa. Cuando se fabrica esta armadura y se pinta el cuadro en el que con tanto detalle aparece representada, Felipe está realizando el denominado «Felicísimo viaje» a requerimiento de su padre, que está en Bruselas. Su permanencia en aquellas tierras se prolongará hasta 1551, ya que no solo se trata de que sea jurado como heredero por las diecisiete provincias de los Países Bajos, sino que también va a decidirse su futuro respecto al Sacro Imperio Romano Germánico, lo que explica que padre e hijo acudan a Augsburgo. Allí llega Felipe con otra impresionante armadura, cuyos artífices son el citado armero Helmschmid y el platero Sigman, un conjunto de piezas para infante con elementos que podían ser llevados con el traje civil realizados en acero pavonado, dorado y damasquinado, latón, oro y cuero, que no se conserva completo.

Tiziano presenta a Felipe rodeado de elementos representativos de su elevada condición social y política: el collar de la Orden del Toisón de Oro, ajeno a la armadura, pero que parece un elemento más de ella; la columna del fondo, a la izquierda del observador, poco perceptible;

la armadura y la espada, elementos caballerescos por excelencia, y la mesa vestida de terciopelo carmesí con ribetes y broches de oro. El cuadro constituye un magnífico ejemplo de lo que es un retrato en majestad. La persona del futuro rey destaca poderosamente en el centro de la composición. Tiziano lo presenta con mirada firme dirigida hacia los espectadores, de figura estilizada, sin parecer más bien bajo, como lo describen físicamente contemporáneos suyos, y lejos de ese individuo recio y de mediana estatura del que nos habla el embajador veneciano Federico Badoaro. Aunque Felipe II no fue un rey guerrero al estilo de su padre, sí que tenía, como Rey Prudente, gran liderazgo militar, más de estratega que de dirección de operaciones.

La victoria del rey sobre los franceses en la batalla de San Quintín el día de San Lorenzo de 1557 marcó su reinado y su deseo de ver terminadas las obras del monasterio de El Escorial, icono de su figura. Su decisión de establecer la capital de la Monarquía en Madrid, por su posición estratégica, en 1561 hizo que el Consejo de Guerra adquiriera un protagonismo mayor en la política del Consejo de Estado. El nacimiento de su hijo el príncipe Fernando y la espectacular victoria de Lepanto en 1571 contra los turcos le llevaron a pedir a Tiziano un nuevo cuadro que uniera ambos acontecimientos desde un punto de vista providencialista. Su coronación como rey de Portugal en 1581 convirtió a la Monarquía en un imperio global, con toda América, gran parte de África y Asia. Hizo frente a su opositor portugués en las Azores con dos importantes expediciones anfibias, una en 1582 en la isla de San Miguel y la otra en 1583 en la isla Terceira. Quiso destronar a Isabel I de Inglaterra por medio de la malograda Gran Armada de 1588. La contra armada inglesa del año siguiente fue repelida con éxito. Para acometer un número excesivo de frentes abiertos contra ingleses y holandeses, se sirvió de una armada poderosa, estructurada en escuadras, con gran movilidad, pero sobre todo de ejércitos permanentes compuestos por los célebres tercios españoles y contingentes de flamencos, italianos, irlandeses, escoceses, alemanes, ingleses y suizos. También contó con importantes capitanes, como el duque de Saboya, el duque de Alba, Alejandro Farnesio y el gran marino Álvaro de Bazán, entre otros muchos militares. Tuvo también el acierto de potenciar los avances científicos y técnicos, así como la creación de diversas academias y seminarios para militares, como la más célebre la Real Academia Militar de Matemáticas y Fortificación de Madrid de 1582, dirigida por el famoso arquitecto Juan de Herrera.

Borgoñota

La mano derecha del entonces príncipe Felipe descansa sobre la borgoñota de su armadura. Con frecuencia se consideran sinónimos los términos «casco», «yelmo», «celada» y «borgoñota», que son diferentes, aunque muestran la evolución de una pieza fundamental de la armadura como es la que cubría la cabeza del guerrero.

La borgoñota es resultado final de dicha evolución en la fabricación de las armaduras hacia modelos más ligeros y artísticos, dejando atrás los pesados cascos o yelmos, compuestos de morrión, visera y barbera, que protegían la cabeza y la cara. La celada es una pieza de la armadura protectora de la cabeza y, por lo general, tiene una pieza móvil delante de la cara, que puede subirse o bajarse a voluntad del caballero, según lo exigieran las circunstancias del momento.

La borgoñota es un modelo más evolucionado, consistente en un casco ligero que deja la cara al descubierto y tiene una visera fija. Menos «guerrera» que la celada y el yelmo, muy apropiada para desfiles y ceremonias porque permite identificar a su portador, también se fabricó en modelos muy variados, de profusa decoración en muchos casos y las hubo que incorporaban protección facial. Reflejada en los retratos reales, como es el caso del presente de Tiziano, constituye una imagen del poder, por eso la veremos posteriormente incorporada a otros cuadros cortesanos.





Philip II, the 'Prudent King' of an empire in everlasting warfare

Enrique Martínez Ruiz

Titian (Tiziano) worked on this painting in Augsburg between November 1550 and May of the following year, when Charles V and Prince Philip were in Augsburg for the Imperial Diet that was to confirm the peace, and subsequent religious division of the Empire. Philip is represented in the centre of the composition surrounded by elements that indicate his high social and political status, making the painting a magnificent example of a royal portrait.

Although Philip II was not a warrior king in the style of his father, it is true that, as the Prudent King, he had considerable military leadership skills, more notably as a strategist than as a commander of military operations.

The King's victory over the French at the Battle of Saint-Quentin on Saint Lawrence's Day on 10 August 1557 marked his reign, as did his desire to see through the construction of the monastery of El Escorial, an emblem of his reign. His decision in 1561 to establish the Capital of the Monarchy in Madrid, because of its strategic position, gave the War Council a greater role in the politics of the State Council. The birth of Prince Ferdinand, and the victory of Lepanto in 1571 against the Turks, led the King to ask Titian for a new painting linking the two events from a providential point of view. Philip II's coronation as King of Portugal in 1581 converted the Kingdom into a global Empire that included all of freshly discovered America, and large sections of Africa and Asia. He confronted his Portuguese adversary in the Azores with two major land and sea expeditions, one in 1582 on the Island of São Miguel and the other in 1583, on the Island of Terceira. A few years later, he would seek to dethrone Elizabeth I of England with the ill-fated Great Armada of 1588, although the English naval counter-attack of the following year was successfully repelled. In order to tackle an excessive number of open war fronts against the English and Dutch, he employed a powerful navy but, above all, his standing armies with the help of the famous famous Wallon, Italian, Irish, Scottish, German, English and Swiss *tercios*. He also had skilled and outstanding captains such as the Duke of Savoy, the Duke of Alba, Alejandro Farnesio, and the renowned sailor Álvaro de Bazán, among many other military men.

The King had the good sense to promote technical advances in those times, as well as the creation of various military academies and seminars, such as the Royal Military Academy of Mathematics and Fortifications in Madrid in 1582, headed by the famous architect, Juan de Herrera.

Pedro Pablo Rubens

Retrato ecuestre del duque de Lerma, 1603

SALA 28

Inv.: P003137



La mistificación del poder: Lerma como capitán general a caballo

Cristina Borreguero Beltrán

Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma (1553-1625), nieto de san Francisco de Borja, protagonizó una ascensión política vertiginosa. Desde la muerte de Felipe II en 1598 y hasta 1618, fue el segundo hombre más poderoso de la Monarquía hispánica, al convertirse en valido de Felipe III (1578-1621). Desde el punto de vista de la política militar, la Monarquía se enfrentaba entonces al sobredimensionamiento imperial debido a su rápida expansión con insuficientes recursos materiales y financieros para hacer frente a todos los conflictos bélicos abiertos y a la crónica falta de hombres para cubrir las necesidades de los ejércitos. El peso del reclutamiento recaía, dentro de una península ibérica unida bajo un soberano, principalmente en Castilla, que ya había empezado a dar síntomas de agotamiento desde las décadas de 1580 y 1590. Aunque en los primeros años del reinado permanecieron activos los principales frentes de guerra, la política pacifista del rey daría frutos con la firma del Tratado anglo-español de Londres (1604) y la Tregua de los Doce Años (1609-1621) con los rebeldes holandeses, periodo de distensión internacional conocido como la Pax Hispanica.

El 13 de mayo de 1603, un joven Pedro Pablo Rubens llegó a Valladolid, entonces capital de la Monarquía, procedente de Italia como embajador del duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, con la misión de entregar una serie de presentes a Felipe III. Lerma, que había adquirido una enorme concentración de poder, le encargó un retrato ecuestre, lo que resultó una elección atrevida, ya que se trataba de un género reservado a los monarcas y grandes generales en el que la habilidad ecuestre simbolizaba el dominio del gobierno y la destreza militar. La intención de Lerma era lograr un retrato de alta carga simbólica que reflejase su poder como jefe militar y político de la Monarquía, emulando obras como la de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano y otros retratos imperiales.

En la composición, el duque —capitán general de la Caballería— aparece sobre un imponente semental blanco napolitano en escorzo avanzando directamente hacia el espectador desde un montículo elevado. A sus lomos, el duque aparece con semblante serio y mirada arrogante, reflejando una imagen de comandante militar seguro, elegante y altivo. A su alrededor, elementos vegetales y nubosos enmarcan su figura sobre un cielo azul celeste y en la línea de fuga, entre los cascos del caballo, se aprecian soldados de caballería en el fragor de la batalla, aparentemente bajo el mando del propio Lerma.

Rubens utiliza los elementos vegetales como el olivo, la palmera, el laurel y la hiedra para sustituir el tradicional arco del triunfo, resaltando cualidades como la paz, la victoria, la eternidad y la gloria. Con estos componentes, refleja la política exterior impulsada por Lerma, centrada en la búsqueda de la paz y el sosiego en los campos de batalla, y que finalmente quedaría materializada en la primera década del siglo XVII tras alcanzarse la *Pax Hispanica*.

Esta pintura de Rubens, una de las pocas que firma a lo largo de su vida, puede considerarse el mejor testimonio del pintor en la etapa inicial de su carrera. Sin embargo, a pesar de que aún no se había consolidado como gran artista, logra retratar con precisión la ostentación de uno de los personajes más destacados de la Europa del siglo XVII. Sin embargo, el esplendor de Lerma terminó en desgracia. Acusado de corrupción y de especular con el traslado de la capital a Valladolid, el duque maniobró para obtener el capelo cardenalicio y evitar así la justicia. Este hecho inspiró la célebre copla de Quevedo: «Para no morir ahorcado, el mayor ladrón de España se viste de colorado». Su legado, marcado por la expulsión de los moriscos (1609-1614) y una política exterior ambivalente —que mantuvo la ofensiva en el Mediterráneo con intentos de recuperar Argel—, concluyó como el primer gran ejemplo de las luces y sombras del sistema de valimiento en España.

«La alta costura de la guerra»

En 1603, el duque de Lerma recibió la Capitanía General de la Caballería de Castilla y Aragón, que le otorgaba el máximo rango como soldado y comandante militar. Este nombramiento fue, probablemente, el motivo por el cual encargó su retrato al pintor flamenco. Rubens le viste con una gola rizada y una armadura de gala con peto damasquinada, sobre la cual descansa la venera de la Orden de Santiago. En su mano derecha, sostiene con firmeza el bastón de mando o bengala, atributo de su autoridad militar. Por la espalda asoma la empuñadura de la espada envainada.

Estas armaduras artísticas y costosísimas, tanto por su fabricación como por su precio, y que pueden ser admiradas en las colecciones reales, han sido catalogadas como «la alta costura de la guerra», pues en ellas se «bordaban» los éxitos militares mediante símbolos. Llegaron a ser objetos de lujo muy preciados por los monarcas y sus ministros entre los siglos XV al XVII y, por ello, objeto de regalo entre las cortes principescas. También fueron utilizados como valiosos recursos de propaganda, de ahí que los artistas representaran a los príncipes con sus piezas más significativas.

Todos estos elementos, considerados en su conjunto, al aportar brillo, color y movimiento a la obra, dotan de elegancia y de un aura de esplendor a la figura del duque.





The mystification of power: Lerma as captain general on horseback

Cristina Borreguero Beltrán

Francisco de Sandoval y Rojas, 1st Duke of Lerma (1553-1625) and grandson of Francisco de Borja (Francis Borgia), had a dizzying political rise. After the death of King Philip II in 1598, Lerma became the second most powerful man in the Kingdom of Spain until 1618, by being King Philip III's favourite (1578-1621). From the point of view of military policy, the Monarchy was then facing two major challenges: an overstretched Empire that had expanded too rapidly, but with insufficient material and financial resources to quell all ongoing conflicts, and suffering from a chronic lack of men. Within the Iberian Peninsula united under one Sovereign, the burden of recruitment was borne mainly by Castile, that began to display signs of exhaustion in the last two decades of the 16th century. Although most major war fronts remained active in the early years of Philip III's reign, the King's pacifist policy would bear fruit with the signing of the Anglo-Spanish Treaty of London (1604), and the Twelve Years' Truce (1609-1621) with the Dutch rebels. Nonetheless, this policy had no real effect in the Mediterranean, thanks to Lerma's significant attempts to recapture Algiers.

In 1603, Rubens arrived, from Italy, in Valladolid which was then the Capital of the Kingdom of Spain, to deliver a series of paintings and gifts to Philip III. Lerma took advantage of the painter's presence to commission an equestrian portrait, with the intention of having a highly-symbolic representation, that would show his power as military and political leader of the Kingdom, along the lines of works such as Titian's portrait of the Emperor Charles V in Mühlberg, and other imperial portraits.

The figure of Lerma, Captain General of the Cavalry, mounted on a white steed and advancing towards the viewer, commanding an army in battle from a high mound, stands out in the foreground of the painting. It is surrounded by natural elements such as the olive tree, the palm tree, laurel and ivy, replacing the traditional triumphal arch, used by Rubens to depict Lerma's foreign policy, as focussed on the search for peace, or, at least, a truce on the battlefields, that was finally agreed in the first decade of the 17th century, after the *Pax Hispanica* was achieved.

Lerma fell into disgrace because of corruption, and to avoid imprisonment, he persuaded the Pope to make him a Cardinal, that was immortalized by Francisco de Quevedo in his words: 'To save himself from the noose, Spain's biggest thief gets clad in red' [usual colour in the clothing of cardinals].

Peter Snayers

Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda, hacia 1628

SALA 80

Inv.: P001747




591



La crónica de una victoria: Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda

Cristina Borreguero Beltrán

El sitio y bloqueo —y posterior toma— de la ciudad de Breda, en Brabante, a unos 50 km de Amberes y a orillas del río Mark, tuvo lugar del 28 de agosto de 1624 al 5 de junio de 1625. Este hito bélico se sitúa en el marco de una Europa convulsa por el inicio de la guerra de los Treinta Años en 1618 y la reanudación de la guerra de Flandes en 1621, tras expirar la Tregua de los Doce Años. La muerte sin descendencia del archiduque Alberto en 1621, esposo de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija de Felipe II, generó un terremoto político en Flandes, ya que la soberanía que residía en los archiduques volvió a la Corona de España. Pese a la delicada posición de la infanta Isabel Clara Eugenia como gobernadora viuda, el nuevo monarca, Felipe IV —guiado por el sector belicista de Baltasar de Zúñiga y, posteriormente, del conde-duque de Olivares—, decidió retomar la política de hostilidades.

Pieter Snayers (1592-1667), pintor procedente de Amberes y discípulo de Sebastián Vrancx, fue continuador del género de la pintura de batallas en los Países Bajos. En el Museo Nacional del Prado se conservan tres versiones de Snayers sobre el tema del sitio de Breda: *Toma de Breda*, *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda* y *Vista caballera del Sitio de Breda*. Estas obras, de gran formato, destacan por su precisión topográfica y carácter documental; Snayers proyecta los acontecimientos militares sobre el lienzo como si de un mapa se tratase. Para reforzar este valor testimonial, el autor emplea frecuentemente epígrafes y leyendas que identifican acciones, personajes y enclaves, convirtiendo su pintura en el testimonio de un cronista.

En su ciclo sobre Breda, Snayers se basa en los grabados de Jacques Callot y en la *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella SAS la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Iunio MDCXXV* que, con carácter propagandístico, la gobernadora había mandado imprimir hasta un número de doscientos ejemplares para difundirlos en las cortes europeas. Así, la conmemoración militar se entrelaza con la cultura cortesana, mostrando a la infanta como figura destacada en el asedio, aunque su auténtico y relevante papel se desarrolló en la logística de la retaguardia.

En cuanto a la composición, en un primer plano a la derecha, aparece Isabel Clara Eugenia llegando al campo de batalla en carruaje, vestida todavía de luto (en señal de respeto y recuerdo de su esposo), acompañada por Ambrosio Spínola, montado en un caballo blanco en corveta, con armadura damasquinada y pañuelo rojo. Los maestres de campo, jefes de los tercios, se presentan montados y reverenciando a la gobernadora.

En un segundo plano se ubican los acuartelamientos de cada uno de los contendientes. Teniendo en cuenta la orientación de la pintura, de izquierda a derecha, en el extremo izquierdo (norte) se sitúa el acuartelamiento de los Nassau en Meede, en la parte superior derecha (sur) se encuentra el de Spínola en Ginneken y, en el centro, la ciudad de Breda, que destaca por sus imponentes murallas abaluartadas con forma de estrella. Por último, en el horizonte se vislumbran las posiciones de Ernesto de Mansfeld en Sgrauenmoer y el de Enrique de Nassau en Dungen, desde donde se hostigaba el cuartel de Spínola. El paisaje, marcado por zonas pantanosas y el cauce del Mark, subraya la importancia estratégica de la ingeniería hidráulica, pues las maniobras de inundación holandesas fueron neutralizadas por los diques y fortines de Spínola.

De gran interés resultan algunos detalles históricos, como el convoy del príncipe de Polonia, Ladislao Sigismundo de Polonia, reconocible en la parte superior derecha, quien viajó a Breda para examinar las obras de ingeniería levantadas por Spínola y presenciar el asedio. Un segundo convoy corresponde al de los proveedores que abastecían diariamente el campamento de Spínola con 400 carros. Asimismo, Snayers incluye los dos enfrentamientos más destacados: la quema de la torre de vigilancia de Oosterhout y el enfrentamiento en Terheyden, que motivó la rendición de Justino de Nassau, gobernador de Breda, y la entrega de la ciudad a Spínola el 5 de junio de 1625. La rendición pactada permitió a la guarnición sitiada abandonar la plaza con honores tras nueve meses de asedio y dirigirse hacia Gertrudenberg.

En definitiva, la toma de Breda en 1625 fue el episodio cumbre de la Guerra de Flandes. La maestría de Spínola reflejó el poderío de la Monarquía hispánica, mientras que la obra de Snayers funcionó como un sofisticado instrumento de glorificación del llamado Annus Mirabilis, consolidando a Breda como un símbolo del esfuerzo y poderío bélico español y de la importancia de la pintura al servicio de la política y la memoria histórica.

Maniobras de combate

Durante el sitio de Breda, con el objetivo de socorrer a los sitiados, la primera acción militar del príncipe de Orange tuvo lugar en la torre de Oosterhout, al nordeste de Breda, donde una guarnición de veinte soldados borgoñones, leales a Spínola, espiaba los movimientos de los rebeldes: «*Antes del amanecer, Orange envió tropas de caballería e infantería contra aquellos soldados que se acantonaron y se defendieron con bravura. Para rendirlos los atacantes quemaron la torre, pero siendo ya de día, llegó el comisario general Ochoa, enviado por Spínola para socorrer a los soldados, lo que obligó al enemigo a retirarse. De los 20 soldados borgoñones, cinco habían caído en la refriega y los restantes fueron honrados con ventajas y el sargento con una bandera.*»

Otra de las maniobras de los holandeses para socorrer a los sitiados de Breda fue el ataque al puesto de Terheyden. Este era el punto más fuerte del sitio y solo se podía acceder a él a través de un dique. El 15 de mayo de 1625, unos 6000 hombres de las fuerzas de Enrique de Nassau encabezadas por el coronel Horatio Veer y sus tropas inglesas cruzaron el dique, «*atropellando todo cuanto se les puso delante, sin parar hasta la fortificación principal*» y atacaron el cuartel de Terheyden. El sargento mayor Carlos Roma, que defendía el puesto, más las diez compañías de italianos, lucharon gallardamente contra los atacantes y, tras pelear durante dos horas, dejaron 400 bajas en las filas de los Nassau.







The chronicle of a victory: Isabel Clara Eugenia at the siege of Breda

Cristina Borreguero Beltrán

The siege and capture of the city of Breda, in 1625, was an outstanding military feat of the Kingdom of Spain in a context marked by the Thirty Years' War, and the resumption of the War in Flanders, after the Truce of 1609-1621. The death of Archduke Alberto returned the sovereignty of Flanders to Spain, and Philip IV, influenced by the Count-Duke of Olivares, decided to resume the war against the Dutch rebels. Breda, about 50 kilometers from Antwerp, a key city for the United Provinces, had strong bastions and walls, that made its conquest difficult. General Ambrosio Spínola besieged the city in August 1624 with 18,000 soldiers against 7,000 defenders. The siege involved the construction of numerous trenches, forts and parapets, and complex logistics, with more than 400 wagons per day. In June 1625, Justino de Nassau surrendered, although the campaign left Spanish offensive capabilities diminished.

Pieter Snayers (1592-1667), a Belgian painter influenced by Sebastian Vrancx, represented this siege based on a documentary and technical approach. His large canvases show the battle from an almost zenithal perspective, giving the work a topographical and commemorative character. Snayers was inspired by the engravings of Jacques Callot, commissioned by the daughter of Felipe II, the Archduchess Isabel Clara Eugenia (1566-1633), obviously for the purposes of propaganda, that linked the figure of the archduchess and Spínola with military success.

In the foreground of the painting, the Archduchess arrives at the battlefield in a carriage, accompanied by Spínola, wearing armour and a red scarf tied to his left arm. The *maestres de campo*, Military Chiefs of the *tercios*, pay homage, while the pikemen, arquebusiers, and companies, are distributed in the scene. The second shot details Spínola's barracks, the City of Breda, with its bastioned walls, and the enemy positions, with swamps and strategic dykes. The Mark River, that used to flood the Spanish camp, appears defended by dikes and forts. The supply convoys and the passage of the Polish Prince, Ladislao, also stand out. The most relevant combats, the burning of the tower of Oosterhout and the Battle of Terheyden, are represented by clouds of smoke and fire. The Surrender of Breda allowed its inhabitants to leave, with honours, for Gertrudenberg.

This siege, and its artistic representation, underline the complexity and cost of the siege, the military and logistical power of the Kingdom of Spain, and the determination of Isabel Clara Eugenia to employ propaganda. Breda thus becomes a symbol of the huge Spanish war effort, and the role of art, as a political and commemorative tool.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Las lanzas o *La rendición de Breda*, hacia 1635

SALA 9A

Inv.: P001172







La rendición de Breda, triunfo estratégico de Felipe IV en la guerra de los Países Bajos

Luis Ribot

Carl Justi, en sus estudios sobre Velázquez, afirmó que *La rendición de Breda* era «*el mejor cuadro de historia que se ha pintado en el mundo*».

La guerra en los Países Bajos, iniciada en 1566 con la rebelión de aquellas provincias contra Felipe II, se había interrumpido en 1609, mediante una tregua de doce años. En 1621 —el mismo año en que sube al trono Felipe IV— se reanuda, comenzando la segunda fase, que dura hasta 1648, y que coincide con la participación española en la guerra de los Treinta Años, el gran conflicto europeo del siglo XVII, lo que aumenta considerablemente las dificultades a las que se enfrenta la Monarquía. El sitio de Breda queda establecido en el otoño de 1624 y se prolonga hasta comienzos de junio del año siguiente. Situada al norte de Brabante y cerca de Holanda, Breda ocupaba una posición estratégica tanto para los holandeses como para los españoles. Tras conquistarla en 1590, Mauricio de Nassau la había convertido además en una fortaleza difícil de expugnar. De hecho, su rendición en 1625 será uno de los principales triunfos de Felipe IV en la segunda fase de las guerras de Flandes.

Pintado cuando ya había transcurrido prácticamente una década desde el hecho que conmemora —la entrega de las llaves de la ciudad, el 5 de junio de 1625—, el cuadro representa una escena basada en las varias relaciones que popularizaron aquella victoria. Aunque siempre ha sido vinculado con una comedia dramática de Pedro Calderón de la Barca, estrenada en la corte en 1625, su relación parece mayor con dos obras del jesuita Herman Hugo publicadas en Amberes: la *Obsidio Bredana armis Philippi IV* (1626), traducida al año siguiente al castellano, y *De militia equestri Antiqua et Nova ad Regem Philippum IV* (1630). Como escribieran John Elliott y Jonathan Brown, «*la historia pintada y la historia escrita debían ser sendos modos de manifestación de las victorias del rey y su ministro*». Se trata, por tanto, de una obra conmemorativa, que se inserta en la política de exaltación de las glorias de la Monarquía en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, que estaba construyéndose, donde el cuadro de Velázquez y otros también conmemorativos de las recientes victorias mostrarían de forma permanente los éxitos de los Austrias españoles y el triunfo de su joven monarca.

Velázquez —quien desde sus cargos palatinos influyó sin duda en la concepción del Salón de Reinos y en los encargos a los pintores— adopta una triple perspectiva, de acuerdo con un modelo muy difundido entonces para la composición de los cuadros de batallas. En un primer plano, el general vencedor, ya fuera dirigiendo las operaciones durante la batalla o,

como en este caso, Ambrosio Spínola —noble genovés al servicio de Felipe IV— en el momento simbólico de la recepción de las llaves de la ciudad de manos del vencido, Justino de Nassau. En un segundo plano, escenas alusivas al asedio y al enfrentamiento; y, al fondo, una vista lejana del paisaje en que se habían desarrollado los hechos, para lo que se inspira en el grabado monumental de Jacques Callot sobre el campo de batalla en que se realizó el sitio, donde pueden verse algunas de las obras de cerco y las tierras inundadas. Las obras para aislar Breda duraron varias semanas, en las que se cavaron trincheras y se hicieron diversos trabajos de ingeniería que impidieran entrar o salir de ella. Una vez concluidas, la infanta Isabel Clara Eugenia escribiría a Felipe IV que se tardaba tres horas y media en recorrer el perímetro del sitio. Los intentos de levantar el asedio fracasaron, incluida una tentativa de Mauricio de Nassau para apoderarse de Amberes mediante un golpe de mano.

La entrega de la ciudad, rendida por hambre y no por un ataque frontal, es acordada el 2 de junio como una rendición honrosa que, tres días después, permitirá la salida en orden de la guarnición, fuertemente reducida por la guerra y las enfermedades, que afectaron también duramente a los sitiadores. Los 3240 soldados supervivientes abandonarán Breda en orden, con armas, banderas y bagajes, gracias precisamente a la rendición final, que solía garantizar la clemencia, evitando las violencias que acompañaban habitualmente a las conquistas: ajusticiamiento de la guarnición, muertes, violaciones, saqueos, etc. El miedo a las consecuencias de resistir servía para evitar asedios prolongados, pues frecuentemente la población civil, atemorizada, presionaba o exigía la capitulación.

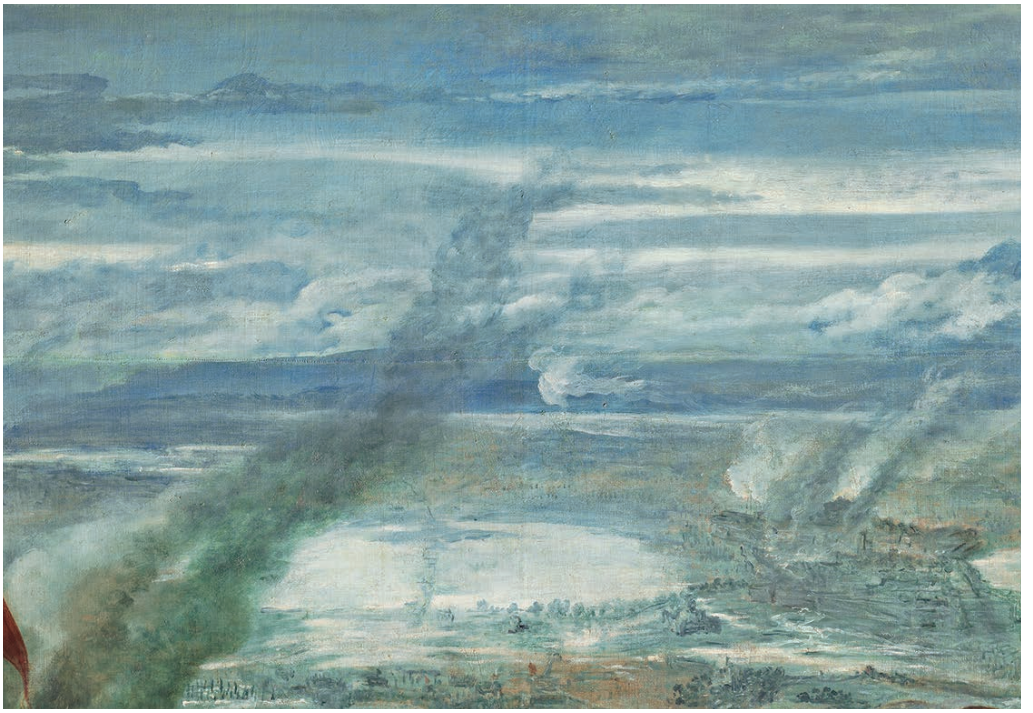
La rendición de Breda ofreció una oportunidad excelente para haber intentado un acuerdo de paz ventajoso con los rebeldes, pero el conde duque de Olivares, que dirigía la política de la Monarquía, no lo entendió así. Consideró demasiado costosos los asedios y optó por el bloqueo naval. El 10 de octubre de 1637 la ciudad volvería a perderse, esta vez ya de forma definitiva, cuando Federico Enrique de Orange la reconquistó para las Provincias Unidas tras un asedio de solo tres meses.

Clemencia, magnanimidad y cortesía en la victoria

El cuadro es una alegoría del triunfo, que ensalza las virtudes del caballero cristiano. La escena de la rendición, imaginada por Velázquez a partir de las fuentes que consultó, es cordial y está presidida por la clemencia y la magnanimidad del vencedor. Contrariamente a lo que es habitual en pinturas de hechos similares, en las que el vencedor, a caballo, recibe al arrodillado vencido, Spínola ha descabalgado, renunciando así a la superioridad que el estar montado le hubiera concedido, y apoya la mano en Justino de Nassau para impedir que continúe inclinándose.

Ambos portan distintivos de su condición: Spínola, la banda de color rojo plateado —el rojo era el color propio de los soldados del rey de España— y la bengala de general en la mano izquierda; Nassau, la banda naranja, color de los ejércitos de las Provincias Unidas que llevan también en las lanzas sus soldados, a los que se permite acompañarlo en otro gesto de generosidad. Detrás de ambos se distinguen picas y algunas banderas: la tricolor de los holandeses (naranja, blanca y azul) y otra blanca, con la cruz de San Andrés en rojo, de los hombres de Felipe IV, que visten con ropajes vistosos pero distintos, pues aún no se había generalizado el uso de uniformes. Las lanzas y banderas de los españoles están enhiestas, a diferencia de las de los derrotados holandeses, inclinadas.





‘The Surrender of Breda’, Philip IV’s strategic triumph in the War with the Dutch

Luis Ribot

The second stage of the war in the Low Countries had commenced in 1621 —the same year that King Philip IV ascended the throne— and until its end in 1648, it coincided with Spain’s participation in the Thirty Years’ War, the biggest European conflict of the 17th century. The Siege of Breda was finally set in the autumn of 1624 and lasted until the beginning of June the following year.

Located north of Brabant and close to Holland, Breda was strategically placed, and difficult to take, making its conquest in 1625 one of Philip IV’s biggest triumphs at the start of this phase of the so-called Eighty Years’ War against the United Provinces of the North.

The painting depicts a scene based on various accounts that publicized that victory, especially two works by the Jesuit Herman Hugo which were published in Antwerp in 1626 and 1630. It was therefore a commemorative work, part of the policy of exalting the glories of the Kingdom of Spain, that would give rise to a series of paintings of the *Salón de Reinos* (Hall of Realms), in the Palace of Buen Retiro, that was being built at the time.

In what was then a highly popular composition for battle paintings, Velázquez places the victor, Ambrosio Spínola, in the foreground, at the symbolic moment of receiving the keys of the city from the vanquished Governor, Justino de Nassau. In the background, he depicts scenes that show the siege and the confrontation, and further back, a distant view of the landscape in which the events took place.

The surrender of the city was agreed on the 2nd of June as an honourable surrender which, three days later, allowed the garrison to leave in an orderly fashion. It had been hard hit by the war and disease, something that also affected the besiegers to a great degree. On numerous occasions, the civilian population, frightened by the looting and violence that followed the taking of cities, pressed, or demanded, for an honourable capitulation.

The surrender of Breda offered an excellent opportunity for a peace agreement with the rebels, on advantageous terms, but the war went on and twelve years later, on the 10th of October 1637, Frederick Henry of Orange recaptured the city for the United Provinces.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo, hacia 1636

SALA 12

Inv.: P001181



El conde duque de Olivares: la exhibición del poder de un valido

Luis Ribot

Aunque el catálogo del Museo Nacional del Prado lo fecha hacia 1636, diversos autores consideran que el retrato ecuestre de Olivares está relacionado con la victoria de Fuenterrabía en 1638, sitiada por los franceses, cuyo éxito se presentó en la corte como un triunfo personal suyo.

Don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, fue el principal gobernante de la Monarquía de España durante la primera parte del reinado de Felipe IV, desde 1621-1622 hasta enero de 1643. La base de su poder, además del favor real que le convirtió en valido, fue la constitución de un grupo de fieles integrado en su mayoría por parientes suyos y nobles de segunda fila —como lo era él mismo inicialmente— a los que elevó socialmente y designó para los principales cargos políticos y cortesanos. Los numerosos apoyos de estos y otros colaboradores chocarían, sin embargo, con la oposición de importantes familias de la alta nobleza, cuyo número fue incrementándose con los descontentos creados por su política.

Hombre de grandes capacidades y una enorme dedicación y capacidad de trabajo, entendió que los años en que llegó al poder, en los que comenzaba la guerra de los Treinta Años, eran un momento decisivo para el mantenimiento de la hegemonía internacional de la casa de Austria —España y el Imperio—, que era también la pugna por la supervivencia de la extensa y diversa estructura territorial de la Monarquía de Felipe IV. Formaba parte del grupo de cortesanos decepcionados por el retroceso que habían supuesto los años de la tregua en los Países Bajos y estaba convencido de la necesidad de retomar la guerra. Asimismo, creía firmemente en la urgencia de realizar una serie de reformas para la recuperación económica, el alivio fiscal de Castilla, la reposición de los valores sociales o el reforzamiento de poder real. El problema era compaginar tales reformas con una guerra prolongada y cada vez más costosa. Ello explica el escaso éxito de muchas de sus iniciativas, así como el fracaso final de su política, pero no conviene olvidar que tuvo grandes posibilidades de haber salido triunfador en la guerra y que las dificultades por las que pasó Francia, su gran enemigo, no fueron menores.

Como buen valido, trató de extender su poder sobre todos los organismos de gobierno. Para ello creó numerosas juntas, que le sirvieron sobre todo para eludir a los consejos en los que menos influía. Uno de sus principales objetivos reformistas consistió en el intento de redistribuir de forma más equilibrada la carga financiera y humana de la Monarquía, aliviando

el peso excesivo que la corona de Castilla había soportado hasta entonces. Para ello presentó el proyecto de la Unión de Armas (1625), que planteaba la colaboración de todos los reinos y territorios en la creación de un ejército de 140 000 hombres, distribuidos en cupos según la estimación de la población y riqueza respectivas. Los deseos de Olivares chocaron, sin embargo, con la índole de una Monarquía integrada por numerosos reinos y territorios con estructuras constitucionales distintas, en los que el poder y la capacidad del rey variaban mucho, lejos en bastantes casos del muy considerable que Felipe IV tenía en la corona de Castilla. El proyecto de la Unión de Armas tropezó con la oposición de Aragón y, sobre todo, de Cataluña, y acabó fracasando, igual que otras muchas de sus iniciativas.

Los efectos de la guerra y el descontento con la política de Olivares provocaron en 1640 las revueltas de Cataluña y Portugal, que abrieron la mayor crisis jamás conocida por la Monarquía, la cual se extendería hasta los primeros años cincuenta, con nuevas revueltas y tensiones en otros territorios. Nunca como entonces estuvo la Monarquía más cerca del naufragio. Las revueltas hicieron que aumentara en la corte la oposición al valido. Finalmente, los grandes de España, molestos por su política hacia ellos, protagonizaron una huelga cortesana que acabó por acelerar su caída, producida el 23 de enero de 1643.

El cuadro de Velázquez presenta al conde duque en un momento avanzado de su trayectoria política, en el que busca reforzar su papel. Encarga por ello un retrato a caballo, y además con el animal en corveta, un tipo de retrato que solía estar reservado a reyes y príncipes herederos. Pese a que figura como un jefe militar, Olivares carecía de experiencia en la milicia, lo que no fue obstáculo para materializar su deseo de ser representado con atributos de general: banda y bengala, a las que se unen la espada, propia de su condición de noble, y la coraza pavonada. En realidad, era él quien dirigía desde la corte la política de la Monarquía, y también la guerra, aunque siempre dependiendo del rey.

Soldados de infantería y caballería en la escena de una batalla



El detalle, situado en el plano medio del cuadro, a la izquierda, debajo del caballo, muestra una escena de la batalla a la que se refiere. En ella aparecen soldados a caballo y otros de infantería, que se dirigen hacia el lugar de la batalla, oculto por una humareda. Aunque en un segundo plano, es, junto con los atributos de general que porta el conde duque, la principal referencia a un hecho bélico de todo el cuadro. Es probable que fuera el levantamiento del sitio de Fuenterrabía, cercada por el ejército francés, que tuvo lugar en 1638, pocos años después del inicio en 1635 de la guerra entre España y Francia, cuarta y última fase de la guerra de los Treinta Años, hasta la paz de los Pirineos de 1659. Aunque dicha paz reconoció la victoria final de Francia, que supuso el paso de la hegemonía europea de la Monarquía de España a la Francia de Luis XIV, durante mucho tiempo se trató de una lucha muy equilibrada, en la que los dos contendientes atravesaron por momentos complicados (dificultades financieras, malestar social por la excesiva fiscalidad y los reclutamientos, rebeliones...). Derrotas como la de Rocroi (1643), que no tuvo la importancia que le diera la propaganda francesa, no acabaron con la capacidad militar de las tropas de Felipe IV. Solo la intervención de la Inglaterra de Oliver Cromwell al lado de Francia acabaría decidiendo la contienda a finales de los años cincuenta.



The Count-Duke of Olivares. Displaying the power of a Royal Favourite

Luis Ribot

While the catalogue dates this painting to 1636, numerous authors consider Olivares' equestrian portrait to be linked to the victory against the French siege of Fuenterrabía in 1638, presented as a personal triumph for Olivares.

Don Gaspar de Guzmán, Count-Duke of Olivares (1587-1645), was the main Governor of the Kingdom of Spain during the first part of Philip IV's reign, from 1621-1622 until January 1643. The basis of his power, in addition to his status as Royal Favourite, was the creation of a group of collaborators, made up mostly of his relatives and loyal second-rank nobles —as he himself had been originally— a group he elevated socially, and furthermore, appointed to major political and Court positions.

A man of great ability, and an enormous dedication and capacity for work, he understood that a return to war was essential in order to revitalize the Crown, so as to ensure the endurance and control of the vast territories, and the diverse political structure of Philip IV's Monarchy. The fundamental problem was to support, and sustain with both men and money, an increasingly demanding and protracted war, with the concurrent implementation of various economic, social and political reforms, that he also considered essential. The difficulties in meeting this dual challenge, account for the limited success of many of his initiatives, as well as the ultimate fiasco of his overall policy although it should be noted that he had a good chance of winning the war, because the shortages faced by France, his great enemy, were no less significant.

One of his main reforms goals was to try to redistribute the financial and human burden of the Kingdom in a more balanced manner, relieving the excessive load placed upon the Crown of Castile. To this end, he proposed a Union of Arms (1625), that proposed joint burden sharing of all kingdoms and territories, by creating a reserve army, but it faced strong opposition from Aragon, and above all Catalonia, and ended up in a major failure. The revolts that followed in Catalonia and Portugal, in 1640, caused the Kingdom's direst crisis, with new uprisings and tensions, that gradually spread across other territories, that increased the Court's opposition to the Royal Favourite, whose downfall would happen eventually on the 23rd January 1643.

Velázquez depicts the Count-Duke at an advanced stage in his political career, and although he is portrayed with the attributes of a general, despite directing the politics of the Kingdom at Court, as well as at war, he did not have military experience.

Fray Juan Bautista Maíno

La recuperación de Bahía de Todos los Santos, 1634-1635

SALA 9A

Inv.: P000885




SED
DXTER
TVA


SED
DXTER
TVA

Un éxito lejano de Felipe IV, rey también de Portugal, en la defensa del Brasil

Luis Ribot

La pintura conmemora uno de los éxitos de los ejércitos y agrupaciones navales de Felipe IV en 1625, que tuvo lugar en América. Más concretamente, la recuperación de Bahía de Todos los Santos tuvo lugar en lo que actualmente conocemos como Brasil, en un territorio perteneciente al Imperio portugués, dentro del periodo en que los monarcas españoles fueron también reyes de Portugal (1580-1640). Una victoria importante, por cuanto suponía de freno al creciente poderío marítimo de Holanda.

Deseosos de asentarse en América y desarrollar allí una economía de plantación, que abasteciera su importante comercio marítimo, el mismo año en que se reanuda su guerra con España (1621) los holandeses crean la Compañía de las Indias Occidentales y ponen su mira en Brasil, cuya economía se orientaba cada vez más hacia el azúcar. El 10 de mayo de 1624 una armada se apodera de la ciudad de Salvador, situada en la Bahía de Todos los Santos, en la costa norte. No se trataba de uno más de los frecuentes ataques o saqueos, sino de un intento de instalar una colonia, complementado con expediciones a los mercados africanos de esclavos controlados por los portugueses, para procurarse mano de obra.

La noticia provoca una fuerte reacción en España y en Portugal. Rápidamente se organiza una expedición hispanoportuguesa, comandada por don Fadrique de Toledo Osorio, con un total de 52 navíos (22 de ellos portugueses), 11 buques auxiliares, 12 566 hombres entre marinos y soldados, y más de un millar de piezas de artillería, que a finales de marzo fondea en la Bahía de Todos los Santos. Tras un fuerte ataque por tierra y mar, los holandeses capitulan a finales de abril. A los integrantes de la guarnición se les permitirá abandonar la ciudad y volver a su país.

La recuperación de la ciudad de Bahía tuvo amplias repercusiones en la literatura tanto española como portuguesa. Más que la comedia de Félix Lope de Vega, *El Brasil Restituido*, la obra que tuvo un mayor influjo en la pintura de Maíno fue la *Restauración de la ciudad de Salvador i Bahía de todos los Sanctos en la provincia del Brasil, por las armas de Don Philippe el 4°, Nuestro Señor*, del cronista real Tomás Tamayo de Vargas, publicada en Madrid en 1628.

En la pintura, el éxito de Bahía dio lugar a numerosos grabados y algún óleo, siendo el más importante de estos el de Maíno, muy distinto al tipo habitual de los cuadros de batallas.

El autor, fraile dominico cercano al conde duque de Olivares, distribuye la representación en tres espacios. En el primero de ellos —teóricamente el más importante— un soldado herido es asistido por una docena de personas, seguramente habitantes portugueses de Bahía, con destacado protagonismo femenino, algo poco habitual en los cuadros de batallas, que refuerza la idea de la caridad cristiana. El segundo espacio, a la derecha y en un plano más retrasado, es, sin duda, el principal, lo que supone otra innovación destacada. En el tercer espacio del cuadro aparecen los barcos del rey y soldados desembarcando.

El protagonismo del segundo espacio se debe a la importancia de los personajes que en él se representan y al enorme simbolismo que encierra. En un escenario alzado y bajo un dosel, aparece un tapiz en el que el rey preside la escena, que supone evidentemente su glorificación como vencedor, pero también la de un arrogante Olivares, que se permite el atrevimiento de coronar con laurel a su señor, acción que comparte nada menos que con Minerva —diosa de la guerra—, quien da a Felipe IV la palma de la victoria. En la mano izquierda, Olivares porta un estoque —alusivo a su condición de caballerizo mayor— del que surge un ramo de olivo, símbolos respectivamente de la justicia y de la paz. En el suelo, abatidas y pisadas, aparecen las alegorías de la Herejía, el Furor y la Traición. Sobre el dosel, un par de angelotes sostiene un escudo con la inscripción *Sed dextera tua*, fragmento tomado del Salmo 43 de la Vulgata, que alude a la protección divina, a la diestra de Dios que vence a los enemigos, pues no hay que olvidar el trasfondo religioso de aquella victoria, en la que los barcos y los soldados del rey católico Felipe IV desalojaron de una importante ciudad de la costa brasileña a los holandeses, de religión calvinista. Al pie del dosel y sobre el estrado, don Fadrique de Toledo Osorio muestra el retrato del rey a los vencidos, un grupo de soldados holandeses arrodillados, en actitud de solicitar el perdón, que Felipe IV, generosamente, les concede.

Don Fadrique de Toledo, hijo segundo del V marqués de Villafranca del Bierzo, fue un marino ilustre a quien Felipe IV, en recompensa por sus servicios, había concedido en enero de 1624 el título de marqués de Villanueva de Valdueza. Sin embargo, acabaría enfrentado con el conde duque de Olivares y fue castigado con dureza. Murió en diciembre de 1634, mientras se estaba pintando el cuadro.

Soldados y barcos del rey de España en el socorro de Bahía

En el tercer plano del cuadro, al que corresponde este detalle, aparecen algunos de los protagonistas de la batalla. Primero, a la derecha, dos jefes militares del ejército de Felipe IV, con sus bandas rojas, que vigilan a los holandeses arrodillados a espaldas de don Fadrique. Más allá, unas pequeñas embarcaciones de desembarco llevan a la costa a un grupo de soldados, recibidos por un par de indígenas cuya escasa vestimenta bien puede hacer referencia a la labor de transmisión cultural y religiosa realizada por España. Se trata de un recurso de Maíno para mostrar al espectador un mundo aún no totalmente civilizado, en contraste con el aspecto totalmente europeizado que tienen todos los personajes de la escena caritativa del primer plano, habitantes de la ciudad de Bahía. Detrás de los soldados que desembarcan hay unas edificaciones, probablemente el fuerte de San Antonio que protegía la entrada a la bahía (la Barra), un reducto que, no obstante, resultaba poco eficaz debido a la amplitud de la zona que tenía que proteger. A la izquierda están representados dos barcos, en cuyos castillos de popa aparecen las banderas de España y Portugal. Al fondo hay otra serie de ellos, componentes de la flota hispanoportuguesa. La ciudad de Salvador queda oculta, a la derecha, por una roca vertical, detrás del retrato del rey.





A distant success of Philip IV, as King of Portugal also, in the defence of Brazil

Luis Ribot

The painting commemorates Philip IV's victory against the Dutch in Portuguese Brazil, during the period when the Spanish Monarchs were also Kings of Portugal (1580-1640). Eager to establish themselves in America, and to develop a plantation economy there, essentially based on sugar, the Dutch had taken over the City of Salvador, located in the Bahía de Todos los Santos (Bay of All Saints) on the north coast, in 1624.

A Spanish-Portuguese expedition was quickly organized, commanded by Fadrique de Toledo Osorio, with a total of 52 ships, 11 auxiliary ships, 12,566 men, including sailors and soldiers, and more than a thousand pieces of artillery, which anchored in the Bahia de Todos los Santos at the end of March 1625. After a heavy attack by land and sea, the Dutch surrendered at the end of April.

The recapture of the City of Bahía had wide impact in Spanish and Portuguese literature. Even more than Félix Lope de Vega's comedy, *El Brasil Restituido*, the work with the greatest influence on this painting was the *Restauración de la ciudad de Salvador i Bahía de todos los Sanctos en la provincia del Brasil, por las armas de Don Philippe el 4º, Nuestro Señor*, by the Royal Chronicler, Tomás Tamayo de Vargas.

The main pictorial representation of this feat of arms was by Maíno, a Dominican friar close to the Count-Duke of Olivares, who did a painting in three sections. In the first section, a wounded soldier is aided by Portuguese inhabitants of the town. The second section, on the right and set more to the back, is undoubtedly the main one. In the background, a third section appears, with the King's ships and a number of soldiers disembarking. The second section is given most prominence because of the importance of the characters portrayed, as its enormous symbolism. Under a canopy, and set upon a pedestal, is a tapestry in which the King presides over the scene, crowned with laurel by an arrogant Count-Duke of Olivares and by Minerva, Goddess of War. On the ground, dejected, are the depictions of Heresy, Fury, and Treachery. Above the canopy, a pair of angels hold a shield with the inscription: *sed dextera tua*, that refers to divine protection, as the Dutch were regarded as Calvinist heretics. At the foot of the canopy, Fadrique de Toledo shows the portrait of Philip IV to the vanquished, a group of kneeling Dutch soldiers, as if they were seeking pardon, a pardon that is granted by Philip IV.

Antonio de Pereda y Salgado

El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz, 1634-1635

SALA 9A

Inv.: P007126







El II marqués de Santa Cruz, un marino y grande de España al servicio de la Monarquía hispánica

Beatriz Alonso Acero

Según se indica en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, fue el joven pucelano *Antonius Pereda, aetatis suae 23*, quien lo compuso para conmemorar el levantamiento del sitio de Génova, asediada por tropas franco-saboyanas. Antonio de Pereda había sido recomendado como pintor de corte por el superintendente de obras reales y marqués de la Torre, Juan Bautista Crescenzi. El lienzo le había sido encargado para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, como uno de los doce cuadros de batallas alusivos a las glorias castrenses de los inicios del reinado de Felipe IV. En enero de 1625, en el transcurso de la guerra de los Treinta Años (1618-1648), los franceses habían ocupado la Valtelina, uniendo sus fuerzas a las de Venecia y Saboya contra la República de Génova, tradicional aliada de España. La armada francesa bloqueó el puerto ligur para cerrar sus líneas de aprovisionamiento, mientras la infantería y la caballería franco-saboyanas realizaban un ataque terrestre. Entre el 28 de marzo y el 24 de abril de 1625 se produjo el socorro marítimo, comandado por don Álvaro de Bazán y Benavides, II marqués de Santa Cruz (1571-1646), mientras Gómez Suárez de Figueroa, III duque de Feria, rompía el cerco por tierra. Los ejércitos de la Monarquía lograban por vez primera un gran éxito en una operación combinada de tal envergadura, sin planeamiento previo entre ambos mandos, prueba de su capacidad de liderazgo y del adecuado empleo del factor sorpresa. Génova quedaba liberada y la Monarquía mantenía el control del Camino Español, fundamental para sus comunicaciones con el Milanesado y el Sacro Imperio.

En el primer plano se perfilan los protagonistas del socorro, resaltando en sus figuras e indumentarias el honor y gallardía militar. A las puertas de la ciudad, acompañado por sus senadores, sale el dogo, Giacomo Lomellini, representado, para lograr mayor gravedad y magnificencia, como el anciano que no era, pues tenía poco más de cincuenta años cuando finalizó el bloqueo. Vestido con suntuosos ropajes, se descubre y, en una reverencia agradecida, rodea con su brazo izquierdo al libertador. Dogo y senadores son protegidos por varios alabarderos, cuyos uniformes —coselete, gola, celada, además de espadas y alabarda— se trazan con precisión, destacando en primer plano un soldado de espaldas, en un efectista contraluz. En el centro aparece la figura capital del cuadro, don Álvaro de Bazán y Benavides, hijo del I marqués de Santa Cruz, el gran almirante de Carlos V y Felipe II. Fue grande de España, capitán general, sucesivamente, de las galeras de Nápoles, Sicilia y España, y teniente general de la

mar desde 1621, protagonista de la defensa del Mediterráneo frente al avance otomano y al corso berberisco, con exitosas operaciones en Patmos, Zante, Durazo y los Querquenes. En el cuadro, Bazán también rodea con su brazo al dogo, en un gesto de cortesía castrense hacia el aliado. En el momento de la composición del lienzo —1634-1635—, el marqués era consejero de Estado, en una corte en la que igualmente se hallaba el pintor, por lo que este pudo realizar un fiel retrato del militar tal como era diez años después del hecho de armas conmemorado. Pereda tuvo también acceso a la Real Armería, lo que facilitó su fidedigna representación de la armadura de la cruz de Borgoña o de la labor de aspas. Este rico arnés se completa con los atributos del general: la banda roja que cruza su torso y la bengala marrón en su mano izquierda. Detrás del marqués aparecen dos caballeros de la Orden militar de Santiago y uno de la de Alcántara, según las cruces de sus ropajes, dibujados con esmero —blondas, encajes, plumas—, quienes portan, asimismo, sus espadas, bastones de mando y bandas de general.

En un segundo plano, como telón de fondo, se contextualiza la escena principal. En el centro se perfilan las murallas con torres almenadas que protegen los esbeltos edificios de una ciudad gótica, que más recuerda una urbe flamenca que un puerto mediterráneo como Génova, lo que indica que Pereda pudo inspirarse en alguna estampa que circulara por la corte. La población acude alborozada al puerto para saludar a los defensores, con representación de varias galeras en diferentes planos de profundidad, incluida la capitana, con su pendón, faroles y castillete de proa donde asoman capitanes y maestres, además de aparecer una verosímil imagen de los tercios embarcados arriando velas, pendones y banderas, mientras otros soldados saltan a tierra con las banderas de la cruz de Borgoña, sus picas, y algunos también con arcabuces y mosquetes al hombro. El conjunto muestra una escena de notable realismo y precisa composición narrativa, que cumple con excelencia su cometido de plasmar una de las grandes glorias militares de los inicios del reinado de Felipe IV, además de honrar la figura del II marqués de Santa Cruz, marino que perpetuaba una saga familiar de relevantes servicios a la Monarquía hispánica, dotándolo de una armadura que había sido creada para el Rey Prudente.

La joven mirada de una próspera Monarquía hispánica

En el ángulo inferior derecho, un paje que mira al espectador sujeta una celada emplumada, perteneciente a la armadura de don Álvaro de Bazán. En concreto, la de la labor de aspas o de cruces de Borgoña, creada por Wolfgang Grosschedel hacia 1551 para Felipe II, quien la porta en su retrato pintado por Antonio Moro en 1560. Con el fin de equiparar las glorias militares del Rey Planeta a las de su abuelo, el Rey Prudente, Pereda viste al marqués, trasunto de la figura real —por ser un noble de distinguida familia al servicio de la Monarquía—, con este rico arnés, cuya celada sostiene un paje que, por la vistosidad y relevancia del propio objeto y por tratarse de un niño entre adultos, alcanza un marcado protagonismo.

Dibujada con precisión a partir del objeto real conservado en la Real Armería, la celada, con la visera bajada, presenta, en listas ribeteadas en dorado sobre fondo negro, la cruz de San Andrés (patrón de Borgoña), emblema de la rama española de los Habsburgo, por el matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano I, padres de Felipe el Hermoso. El mismo motivo aparece también en las banderas que portan los tercios desembarcados de las galeras en el puerto genovés. La cruz de Borgoña identificaba a las tropas españolas en los campos de batalla bajo un símbolo mantenido hasta el presente en muchos guiones y estandartes del Ejército español. La sobriedad de la celada contrasta con el colorido de las plumas, a manera de cornucopia, cuerno de la abundancia que simbolizaría la prosperidad de la Monarquía en un tiempo de sucesivas glorias militares, portado por un niño, promesa de un futuro igualmente venturoso.





The 2nd Marquis of Santa Cruz, sailor and Grandee of Spain in the service of the Kingdom of Spain

Beatriz Alonso Acero

Antonio Pereda y Salgado executed this painting for the *Salón de Reinos* or Hall of Realms in the Palace of Buen Retiro, which depicts one of the great military glories of the early years of King Philip IV's reign: the end of the Naval Siege of Genoa. In January 1625, the French had occupied the Valtellina valley, allying with Venice and Savoy, against Genoa, that was one of Spain's traditional allies. The French Navy blockaded the Ligurian port, while Franco-Savoyard infantry and cavalry attacked on land. The naval fleet that sought to assist Genoa was commanded by Álvaro de Bazán y Benavides, 2nd Marquis of Santa Cruz (1571-1646), son of the 1st Marquis of Santa Cruz —the great Admiral of Charles V, and Philip II— while Gómez Suárez de Figueroa, 3rd Duke of Feria, managed to break the land siege. It was the first time that the Armies of the Kingdom of Spain had achieved such a great success in a joint operation of this scale: Genoa was liberated and the Kingdom maintained control over this important point in its communications with the Milanese, and Holy Roman Empire (the so-called *Camino Español* –the Spanish Way-).

In the foreground, the Doge, and his senators, go out to the gates of the city to welcome the Marquis. In the centre, Álvaro de Bazán y Benavides, Lieutenant General of the Marine since 1621, and central character of the Mediterranean defence against the Ottoman advances, and the North-African Berber corsairs, with successful operations in Patmos, Zante, Durazo and the Querquennes, places his arm around the Doge, in a gesture of military courtesy towards his faithful ally. At the time of the painting, the Marquis was a State Counsellor at a Royal Court where the artist was also present, who painted a faithful portrait of the noble soldier. Two Knights of the Military Order of Santiago and one Knight of the Military Order of Alcántara stand behind the Marquis, with their swords, military command baton, and General's sashes.

In the background, there are outlined walls and graceful buildings, of a city that is more like a Flemish city than a Mediterranean port city, suggesting that Pereda may have been inspired by a painting that had been circulating at Court. The population hails joyfully the defenders in the port, where several galleys, including the Captain's galley with its banner, lanterns, and prow mast with captains and masters, are to be seen. The embarked *tercios* are also shown as lowering their sails and flags, while some soldiers jump ashore with the flags of the Cross of Burgundy and their pikes, and others, with arquebuses and muskets on their shoulders.

Fray Juan Andrés Rizi (atribuido)

Don Tiburcio de Redín, hacia 1635

SALA 16A

Inv.: P000887



Don Tiburcio de Redín, fiero soldado y piadoso misionero

Rubén González Cuerva

En el Barroco, tiempo de recios contrastes, no desentonaba el perfil de don Tiburcio de Redín y Cruzat, que pasó de maestre de campo de infantería española a fraile capuchino y evangelizador en África y el Caribe. El retrato da cuenta de ambos aspectos: domina la mirada enérgica de Redín, un aire de bizarría y bravura que complementa su atuendo militar, con espada al cinto y dos pistolas sobre la mesa. Calza unas botas con espuelas y lleva coleto de ante, la pieza marrón que le sobresale por delante y que servía de peto ajustado para frenar cuchilladas. A la vez, una cartela en la esquina inferior izquierda detalla el periplo posterior de don Tiburcio, quien, «*desengañado del mundo*», tomó el hábito capuchino y acabó sus días como misionero «*con opinión de santidad*». Fue hombre de acción tanto con la espada como con la cruz.

El noble navarro nació en Pamplona en 1597, hijo benjamín del barón de Bigüezal y de Isabel de Cruzat. Su padre tuvo una destacada carrera militar pese a ser una familia de tradición agramontesa, el bando navarro profrancés que perdió las guerras civiles de comienzos del siglo XVI frente a los beaumonteses apoyados por Castilla. Tanto Tiburcio como sus hermanos siguieron desde la juventud esta vocación bélica, en la que destacó su hermano Martín, que llegó a ser capitán general de Galicia (1642-1643), virrey de Sicilia (1656-1657) y gran maestre de la Orden de Malta (1657-1660). Don Tiburcio, en cambio, se vinculó más directamente con su hermano mayor, Miguel Adrián, desde que llegó como soldado a Milán en 1614. Tras cinco años de servicio en Lombardía, Redín regresó a España y continuó a lo largo de la década de 1620 a la sombra de Miguel. Ambos pasaron entonces a posiciones de la Armada de la Carrera de Indias para proteger convoyes españoles frente a los neerlandeses. A la muerte de su hermano en 1633, Tiburcio heredó el mayorazgo y la baronía de Bigüezal. Su distinguida carrera militar siguió en sentido ascendente hasta ser nombrado gobernador de la Armada de Cataluña en 1635. Dejaba entonces el Atlántico por el Mediterráneo, según el consejero de Estado conde de Castrillo, «*por alguna extravagancia de su condición*». Es decir, que se reconocía su valentía, pero también su mal genio para servir y obedecer. Se calcula que en ese mismo año de 1635 se realizó el presente retrato, mientras negociaba en Madrid su ascenso en Cataluña. Redín, con fama de altanero y orgulloso, chocaba normalmente con sus superiores, incluyendo al valido regio del momento, el conde duque de Olivares, atmósfera y energía que se captan a la perfección en el retrato atribuido a Rizi.

Tras nuevos desencuentros en Cataluña con las autoridades superiores, Redín regresó a Madrid en 1637 para obtener el título de general de la primera flota de Tierra Firme. Sin embargo, esta carrera de batallas y ascensos, común a tantos capitanes españoles del siglo XVII, se interrumpió abruptamente. Don Tiburcio se vio implicado en una algarada callejera de la que salió malherido y con riesgo de su vida. No fue un episodio más de una existencia tumultuosa, pues mientras se recuperaba vivió una transformación espiritual tan intensa que le llevaría a renunciar a la vida militar para profesar como monje capuchino. Este dramático cambio resultaba espectacular. Hubo casos parecidos, como el mencionado en otro lugar del duque de Gandía, pero quizá los más importantes sean los del militar y navegante Andrés de Urdaneta, que acabó como religioso agustino y descubrió la ruta de regreso —tornaviaje— de Filipinas a México, y el del ingeniero militar Juan de Caramuel, que acabó cisterciense e inventó el cañón repetidor.

La vida religiosa de Redín comenzó en 1637 en el noviciado capuchino de Tarazona. Los capuchinos eran una de las últimas órdenes aparecidas dentro de la familia de los franciscanos y destacaban por su austeridad, vida contemplativa y espíritu misionero. En 1638 don Tiburcio profesó con el nombre de fray Francisco de Pamplona y se movió entre conventos de la orden en Navarra y Aragón. Sin embargo, su talento organizador y activo no compaginaba con la vida contemplativa de pequeñas comunidades monacales, de manera que a partir de 1642 dio un nuevo giro a su carrera como promotor de misiones de evangelización en África y América. Por tanto, su vida como religioso no significó una ruptura radical con su carrera militar previa, sino que fue una forma de aprovechar sus aptitudes de soldado, bien conectado con la corte regia, para fines misionales. Desarrolló misiones en el Congo (1645), el Darién (1647) y el Caribe sur (1650-1651). Precisamente cuando se disponía a regresar a España tras esta última falleció en La Guaira (Venezuela) el 31 de agosto de 1651.

Coleto de cuero, la armadura discreta



La faldilla del coleto que asoma a Redín bajo su casaca mostraría a sus contemporáneos que se trataba de un hombre de armas. Esta pieza es la transformación en prenda del peto de las armaduras bajomedievales. Como tal empieza a verse a comienzos del siglo XVI; ajustado, sin mangas o con mangas muy cortas, llegaba hasta la cintura o tenía un pequeño vuelo (la faldilla). Se llevaba encima del jubón. Desde finales del siglo XVI se fue sustituyendo por la casaca en el vestuario masculino, pero pervivió como elemento defensivo para militares. Al hacerse con cuero, preferiblemente de ante, resultaba mucho más ligero y flexible que un peto de armadura. Aunque no ofrecía una protección comparable, se ganaba en velocidad y resultaba preferible en encuentros cuerpo a cuerpo para evitar cuchilladas.

Los coletos se adaptaban a la situación social de sus propietarios, por lo que iban desde piezas sencillas en colores crudos a auténticas obras finas con calados y acuchillados. Durante la guerra de los Treinta Años (1618-1648) la caballería solía conservar sus costosos petos de acero, mientras que la infantería prefería un coleto bien ajustado. En las ciudades, un hombre con coleto se identificaba con un espadachín respetable, como sería Redín, o con un bravo de vida dudosa. Posiblemente, el coleto más famoso conservado es el del rey Gustavo Adolfo II de Suecia en la batalla de Lützen, hoy en la Livrustkammaren de Estocolmo. El gran agujero de bala de su costado derecho demuestra sus límites funcionales.



Don Tiburcio de Redín, fierce soldier and pious missionary

Rubén González Cuerva

During the Baroque Period, a time of sharp contrasts, the character of Tiburcio de Redín y Cruzat (1597-1651), who went from Field Master of the Spanish Infantry to Capuchin friar and missionary preacher in Africa and the Caribbean, was not peculiar. This portrait depicts both lives: Redín's energetic gaze dominates the portrayal, with an air of courage and bravado that complements his military attire, with a sword at his belt, and two pistols on the table. His feet are shod in boots with spurs, and he wears a brown suede garment that sticks out in front, and serves as a tight-fitting protection against sword slashes. At the same time, an inscription on the lower left-hand corner of the painting details the subsequent journey of Tiburcio de Redín, who, 'dissatisfied with the world' took Capuchin Orders, and ended his days as a 'saintly' missionary.

Armed with either the sword or a cross, Redín was foremost a man of action. He served as a military officer in Italy, in the Atlantic as a Fleet Captain, and in Catalonia he was Governor of the Navy. This portrait, which captures his haughty and proud character, is thought to have been painted when he was held this latter position in Madrid in 1635. In 1637, however, he returned to Madrid for another promotion, and was involved in a street brawl in which he was badly wounded and was life-threatening. It was not just a minor episode, for, during his recovery, he underwent a spiritual conversion, so intense that he withdrew from military life to become a Capuchin friar.

Redín's religious life began in 1637 at the Capuchin novitiate in Tarazona (Aragon). In 1638, he took the name of Friar Francisco de Pamplona, and moved between Capuchin frairies in Navarre and Aragon. However, Redín's organizational and active talents did not suit frairy life of small frairies, and consequently from 1642 onwards he turned to evangelization missions in Africa and America. Thus, his new life in religious orders and faraway duties were not a radical break with his previous military career, but rather a way of harnessing his skills as a soldier, well connected to the Royal Court, for missionary purposes. He was sent on missions to the Congo (1645), the Darién (1647) and the southern Caribbean (1650-1651). He died in La Guaira (Venezuela) on 31 August 1651, just as he was about to return to Spain after the last assignment.

David Teniers

El vivac, 1640-1650

SALA 77

Inv.: P01811







La trastienda de la guerra

Rubén González Cuerva

El concepto de «vivac» proviene del francés antiguo y designa al campamento improvisado para pasar la noche, sobre todo en ambiente militar. La detallada escena que inmortaliza Teniers muestra un alojamiento techado en el que los soldados han dejado arrumbadas sus piezas de armadura y sus armas, hasta el tambor y el estandarte, mientras un jinete es ayudado a quitarse las botas; al fondo, los hombres fuman, beben y juegan en actitud relajada. La disposición de las piezas bélicas es poco realista, más bien parece que el pintor pretende hacer un inventario de las distintas tipologías existentes y exhibir de paso su habilidad para captar los detalles y texturas. Predominan los elementos propios de la caballería: la silla de montar con estribos en el centro del cuadro, una trompeta de caballería tirada en el suelo a su izquierda y las bridas de un caballo colgadas detrás en la pared. No se ven armaduras completas, sino piezas para la mitad superior, sobre todo petos para el tórax, brazales para el brazo, guanteletes para las manos y yelmos y morriones para la cabeza. En el centro, un individuo coloca cuidadosamente en una pértiga estas piezas de armadura; el yelmo, con vistosas plumas rojas, es propio de un soldado de caballería.

David Teniers II, el Joven, para distinguirlo de su padre y también pintor, ascendió en 1647 a pintor de cámara del gobernador de los Países Bajos, Leopoldo Guillermo de Austria. Gracias a ello tuvo acceso a la armería ducal para documentar su obra y posiblemente el presente cuadro se pintase entonces. Aunque la representación de un campamento militar resultara atípica, no lo eran las pinturas con armaduras sueltas porque eran un recurso habitual en las alegorías del tacto. En las series de los cinco sentidos, que se popularizaron en el Barroco y especialmente en la Amberes del siglo XVII, el tacto se asociaba con el erotismo y las armas, especialmente la exhibición de panoplias. Así se aprecia en la *Alegoría del Tacto* que en 1618 pintaron Jan Brueghel, suegro de Teniers, y Peter Paul Rubens, padrino de su esposa (también en el Museo Nacional del Prado, inv. P001398). De este modo, *El vivac* aúna una escena costumbrista propia de una taberna y una naturaleza muerta, una *vanitas* en la que la acumulación de armas abandonadas servía para reflexionar sobre la fugacidad de la fuerza, el vigor y la vida.

El cuadro muestra una escena cotidiana y pintoresca, casi amable, pero el alojamiento y manutención de la tropa de esa época representaba un problema grave e irresuelto para estas provincias. La cuestión no era solo mantener a la soldadesca durante las campañas

militares, sino, especialmente, cuando estaban de guarnición en ciudades o en los cuarteles de invierno. En campaña solían pernoctar en las llamadas barracas, chozas construidas con materiales de casas derruidas, mientras que en etapas más calmadas se alojaban en casas particulares, lo que causaba muchas molestias entre la población local. A partir de comienzos del siglo XVII se popularizaría la construcción de alojamientos estables de piedra y madera dentro de las poblaciones o de las ciudadelas de la guarnición, que también tomaron el nombre de barracas. Se presuponía la amistad entre quienes compartían habitación o cámara, pues eran los «camaradas». No obstante, una buena parte de la población militar seguía aposentada en casas particulares. Además, no solo había que contar a los soldados en activo, pues con el ejército de Flandes se desplazaba una población flotante de vivanderos, lacayos, esposas, prostitutas, hijos y pícaros que a veces era más numerosa que la formada por los propios soldados. También participaban asentistas y financieros que garantizaban el suministro de municiones.

Frente a los motines y desmanes que habían sucedido de forma recurrente hasta la tregua de 1609, la situación mejoró teóricamente tras la reanudación de la guerra en 1621. El ingrediente clave era la cooperación local, pues las provincias obedientes financiaban aproximadamente una tercera parte del enorme presupuesto bélico y se hacían cargo de los gastos de «pasajes y repasajes», que incluían el alojamiento y manutención de la tropa. La organización sobre el papel era clara y equilibrada, pero los problemas nunca desaparecieron. Las quejas de la población a través de los consejos provinciales surtieron cierto efecto, pero causaron un círculo vicioso. En la administración de Bruselas se apoyaban estas reivindicaciones, sobre todo el eximir de pagos militares a las comunidades afectadas por alojamientos abusivos. Pero con menos ingresos, las tropas cometían nuevas tropelías para sobrellevar las penalidades de la vida militar y ocasionaban quejas más graves. Una fuerza militar envuelta en esa dinámica era además muy ineficaz. El rápido avance francés en verano de 1641 en la región entre Lille y Tournai se vio facilitado porque las tropas españolas estaban «ocupadas» sacando «contribuciones» de los vecinos en otra comarca. Los personajes de *El vivac*, por tanto, tendrían una interesante historia que contar.

Trompeta de caballería

La trompeta que aparece en primer plano del cuadro se puede definir como barroca, de caballería o natural, porque no tiene válvulas y los tonos solo se pueden cambiar con los labios del intérprete. Se distingue la embocadura de boquilla, el tubo cilíndrico enrollado sobre sí mismo y el pabellón con forma de campana, así como los flecos y el estandarte que le cuelgan y que identificaría a la unidad.

En este periodo, los trompeteros tenían una función importante: acompañaban sobre buenos caballos a los capitanes de cada compañía, encabezando a los entre 80-90 jinetes coraceros que la componían. Actuaban como ayudantes de campo de los comandantes e incluso negociadores, como los heraldos medievales. Sobre todo, eran imprescindibles en el campo de batalla para transmitir órdenes a los dispersos y veloces jinetes gracias a su sonoridad aguda y penetrante. Ya en 1614 el compositor de corte de Baviera, Bendinelli, recogió todos los toques básicos militares en su *Tutta l'Arte della Trombetta*: ensillar, montar, orden de desfile, mantenerse junto al estandarte, orden de escaramuza, montar tiendas, retirarse, formar la guardia. Estas trompetas se utilizaban también para la música sagrada y profana. Muestra de su polivalencia es que, en 1638, poco antes de que se pintara este cuadro, Girolamo Fantini publicó el primer tratado impreso para tocar estas trompetas, advirtiendo desde el título que servían «*tanto di guerra quanto musicalmente in Organo*».





The backrooms of the war

Rubén González Cuerva

The term "bivouac" comes from Old French, and refers to an improvised camp for the night, especially in a military setting. This painting depicts a roofed lodging where the soldiers have set aside their armour and weapons, even the drum and banner, while a horseman is being helped to take off his boots. In the background, men smoking, drinking and gambling in undisturbed attitudes. Cavalry elements prevail in this scene: the saddle with stirrups in the centre of the painting, a Cavalry trumpet lying on the ground to the left, and behind the drum, a horse's bridle hanging on the wall. There is no full suit of armour, but pieces for the upper body, mainly breastplates, armlets, gauntlets and helmets. In the centre, an individual is carefully placing these pieces of armour upon a pole; the helmet, with its bright red feathers, is that of a Cavalryman.

In 1647, David Teniers II became Court Painter to the Governor of the Netherlands, Leopold Wilhelm of Austria. This meant he had access to the ducal armoury to use as models for his paintings, and it is very likely that this painting was created at that time. Although the depiction of a military camp was uncommon, paintings with loose pieces of armour were not, because they were a common device in tactile depictions.

This work presents a picturesque, almost amiable, everyday scene, but the lodging, provisions, and support of troops were a serious and unresolved problem in the territories of the Spanish Empire, especially in Flanders. Moreover, it was not only the soldiers who had to be taken into account, because, after all, the Army was often accompanied by another kind of population, of camp followers: provisioners, servants, wives, prostitutes, children, and rogues, who sometimes outnumbered the soldiers themselves. The citizens' complaints to the Provincial Councils had a certain effect. The Brussels administration supported these demands, especially the exemption of communities, forced to lodge soldiers, from making military payments. Nonetheless, dwindling incomes drove the troops to commit other outrages, to cope with the hardships of military life, causing more serious grievances. In addition, these problems often had collateral effects on the desired outcomes of military campaigns. For example, the French could advance rapidly in the summer of 1641 because Spanish troops were 'busy' taking 'contributions' from the inhabitants of a nearby district. The characters in *The Bivouac*, therefore, would have had an interesting story to tell.

Pedro Pablo Rubens

El cardenal-infante Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen, 1634-1635

ÁBSIDE

Inv.: P001687



El cardenal infante don Fernando de Austria, héroe militar de la Monarquía católica

Beatriz Alonso Acero

Este cuadro de Rubens fue pintado poco después de la victoria de las tropas católicas en Nördlingen, el 6 de septiembre de 1634, triunfo personificado en el cardenal infante, futuro gobernador y capitán de los estados de Flandes. La noticia llega a la corte cuando el proyecto pictórico del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro ya estaba ultimado, por lo que, a pesar de ser también esta una relevante victoria en los inicios del reinado de Felipe IV, no llegaría a decorar esta estancia. El cuadro sería adquirido en 1645 a los herederos del pintor por Miguel de Olivares, escribano de la cámara en Bruselas, para formar parte de la colección de Felipe IV. Rubens se ciñe al modelo de retrato ecuestre oficial, fijado por Tiziano: el caballo aparece de perfil y en corveta, mientras don Fernando gira su cabeza para mirar al espectador, sereno y confiado, metáfora visual de las capacidades del buen gobernante, cuyas virtudes se recogen en la cartela inferior con una extensa inscripción en latín. Amparado por el águila de los Habsburgo, atributo principal del dios Júpiter, y con la protección de la Divina Justicia, alegoría femenina que porta el haz de rayos, el cardenal infante ocupa el primer plano de la composición, mientras que la batalla queda constreñida a una escena trazada bajo las patas delanteras o piernas del caballo, donde irrumpe una difuminada carga de jinetes arcabuceros y mosqueteros en perspectiva, junto a abanderados y piqueros abocetados en segundo plano.

Don Fernando de Austria (1609-1641), hermano menor de Felipe IV, había sido educado para seguir la carrera eclesiástica. Con diez años fue nombrado arzobispo de Toledo, prebenda a la que seguiría la de cardenal —manteniendo su condición de seglar—, sin dejar de lado su formación militar, por su condición de hijo y hermano de rey. Destinado a suceder a su tía, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, en el gobierno de los Países Bajos, fue primero enviado como virrey de Cataluña, donde adquirió experiencia en asuntos de gobierno. Pronto partió hacia Milán, donde ejercería brevemente como gobernador. La muerte de Isabel a finales de 1633 le llevó a Bruselas, periplo en el que sus tropas se pusieron a disposición del rey de Hungría y futuro emperador Fernando III, en apoyo de la causa católica y de la rama austriaca de la dinastía Habsburgo para combatir a los protestantes suecos y sajones, quienes controlaban importantes territorios de la católica Baviera. Los imperiales se hallaban acantonados en torno a Nördlingen, sitiada por las tropas protestantes. Esta batalla, realmente en el marco de un asedio a esa ciudad, fue una de las más relevantes de la guerra de los Treinta Años (1618-1648), por cuanto la victoria aliada de los ejércitos españoles,

imperiales y de la Liga Católica comandada por el duque de Lorena —verdadero ejército *multinacional*— supondría el final del dominio de Suecia en el sur de Alemania, asegurando el control católico de estas tierras patrimoniales y la conservación de los Países Bajos españoles. Además, logró mantener el corredor militar entre Milán y Bruselas (el Camino Español), aunque todo ello precipitaría la casi inmediata entrada en la contienda de la Francia de Richelieu.

La sucinta representación del combate contextualiza y magnifica la figura del triunfante don Fernando, quien se perfila como general victorioso, templado e impertérrito, que sujeta su caballo con la misma habilidad con la que dirige a sus tropas en combate, pues de él partieron las órdenes finales para vencer a los ejércitos suecos, encarnando así la imagen oficial del héroe militar al servicio de la Monarquía. Aunque ya había sido retratado atendiendo a su condición religiosa, ahora adquiere todos los símbolos del capitán general: bengala, espada y banda aparecen en el centro de la composición, donde despuntan la fuerza y contraste del rojo veneciano con los ribetes dorados en la banda de general que se ciñe a su torso, se anuda en su cadera y se despliega al viento, movida por la corveta del caballo.

Desde Nördlingen, y hasta su temprana muerte en Bruselas en 1641, cuando contaba con solo treinta y dos años, el cardenal infante mantuvo esta iconografía de caballero cristiano a caballo, ejemplificando la unión de lo humano —la guerra, el militar que llegó a ser— y lo divino —la fe católica, el cardenal que no dejó de ser—. Rubens legitima así a don Fernando como descendiente directo de los *miles Christi* que fueron su bisabuelo Carlos V, su abuelo Felipe II y su padre Felipe III, protagonistas de otros destacados retratos ecuestres, reuniendo en su figura, por imitación y asimilación, las principales virtudes castrenses de la dinastía, como el valor, la prudencia y la disciplina militar.

Alegoría y símbolo de un legitimador aura triunfal

Entre las nubes grisáceas que ocultan parcialmente el cielo azul en el final de la batalla de Nördlingen, aparecen un águila y una joven con medio torso desnudo, a semejanza de una diosa romana, sobrevolando ambos al cardenal infante. Son motivos cargados de simbolismo militar e histórico, que pretenden acreditar y enaltecer a don Fernando como nuevo gobernador de Flandes, mediante el empleo de elementos mitológicos y alegóricos.

El águila, en marcada diagonal, volcando su pico sobre el escenario del combate, es el emblema de los Habsburgo. Águila bicéfala en realidad, es un símbolo de la dignidad imperial y fue asumida por la rama española de la dinastía tras la sucesión de Carlos V al Sacro Imperio en 1519. Tiene su origen en la antigua Roma, como atributo principal del dios Júpiter, quien imbuía a los generales del valor necesario para lograr el éxito en el campo de batalla, de modo que, una vez vencedores, pudieran llegar a ser emperadores. Don Fernando se convierte, gracias a Nördlingen, en *Imperator triunfante*: tras esta victoria, está legitimado para ser gobernador de Flandes. En paralelo a esta diagonal, aparece el haz de rayos que lanza la Justicia Divina, alegoría de la superioridad de la fe católica sobre la protestante. Se trata de otro atributo de Júpiter, como alusión a la fuerza, arrojo y valentía del cardenal infante. Ambos, águila y doncella, protegen a don Fernando, como un aura triunfal sobre su cabeza frente al adversario en el campo de batalla.





The Cardinal-Infante Ferdinand of Austria, military hero of the Catholic Monarchy

Beatriz Alonso Acero

This painting by Peter Paul Rubens was composed shortly after the victory of the Catholic troops over the Protestants at Nördlingen on 6 September 1634, a triumph personified in the figure of the Cardinal-Infante Ferdinand of Austria (1609-1641), younger brother of Philip IV and Captain-General of the Armies in the Netherlands. The battle which was actually a siege, was one of the most important of the Thirty Years' War (1618-1648), as an allied victory of the Spanish, Imperial and Catholic League armies —a truly multinational army— meant the end of Swedish rule in southern Germany, and ensure Catholic control of these lands and the retention of the Spanish Netherlands, as well as the maintenance of the military corridor between Milan and Brussels (known as the 'the Spanish Way').

Rubens adheres to the conventions of the official equestrian portrait: Ferdinand gazes at the viewer serenely and confidently, and handles his horse with the same skill with which he leads his troops on the battlefield, for it was he who gave the final orders that led to the almost complete annihilation of the Protestant Army, a visual metaphor for the strength and abilities of the good Governor, whose virtues are recorded in the lower cartouche with an extensive inscription in Latin. Protected by the Habsburg eagle, the main attribute of the god Jupiter, and with the protection of Divine Justice, bearing a ray of lightning, Ferdinand occupies the foreground of a composition in which the battle is confined to a blurred charge of arquebusiers and musketeers, together with barely sketched standard-bearers and pikemen on foot, a scene outlined at the horse's forelegs.

Ferdinand bears all the symbols of a Captain General, and is the quintessential image of the military hero in the service of the House of Habsburgo, and that is why he is portrayed with his sword, flare and crimson sash, in addition to his armour. This iconography would be employed from Nördlingen onwards, until his early death in Brussels in 1641. It embodies the union of the human — the outstanding military Commander that he became through his life — and the divine — the Catholic Faith, the Cardinal who would never cease to be —. Rubens thus legitimizes Ferdinand as a direct descendant of the *milites Christi,* like his great-grandfather Charles V, his grandfather Philip II and his father Philip III, who also appear in other noteworthy equestrian portraits, uniting in his figure, by imitation and assimilation, the dynasty's main military virtues, such as courage, prudence, and military discipline.

Luca Giordano

Carlos II a caballo, hacia 1693

SALA 19

Inv.: P000197



Luca Giordano

La reina Mariana de Neoburgo a caballo, 1693-1694

SALA 19

Inv.: P000198





El lugar de Carlos II y Mariana de Neoburgo en el Salón de Reinos del Buen Retiro

Cristina Borreguero Beltrán

Carlos II (1661-1700), el último de los Austrias, heredó de su padre, Felipe IV, un imperio debilitado, cuya hegemonía en Europa estaba siendo sustituida por la francesa. Su reinado, incluido el periodo de regencia de su madre (1665-1675), estuvo marcado en el plano militar por una estrategia de resistencia y defensa, dentro de un escenario general extremadamente frágil, y con una sucesión de conflictos bélicos en los que el principal objetivo fue el de mantener bajo la Corona los dominios heredados. En 1668 se firmó el Tratado de Lisboa, que puso fin a la unión dinástica entre España y Portugal comenzada en 1580, reconociéndose la independencia de Portugal después de la guerra de Restauración Portuguesa (1640-1668). Durante más de tres décadas, la Monarquía hispánica tuvo que hacer frente, entre otras amenazas, a las continuas ambiciones y frecuentes agresiones de Francia por arrancar a los Austrias posesiones y plazas en los Países Bajos españoles, Milán y Cataluña. Tres grandes conflictos estallaron contra Francia en el último tercio del siglo XVII: la guerra de Devolución (1667-1668), la guerra franco-holandesa (1672-1676) y la guerra de los Nueve Años (1689-1697).

La obra se enmarca perfectamente en la coyuntura de la época con las crecientes amenazas soportadas por la casa de Habsburgo, tanto por el emperador frente a los otomanos en Viena y Budapest (la gran Guerra Turca de 1683-1689) como por el mismo Carlos II frente al sultán Muley Ismail en sus avances por las plazas y presidios del norte de África, que culminaría en 1694 con el inicio del sitio a Ceuta.

La historiografía, que hasta hace poco había tratado el reinado de Carlos II como un periodo de decadencia y desastre, ha renovado su visión destacando una mayor complejidad y matices en su gobierno. Se reconoce la crisis económica y social heredada de su padre, pero también se señala la recuperación económica y el resurgimiento cultural que acontecen durante su reinado, especialmente en los territorios periféricos como Cataluña y Valencia. En cuanto a su política exterior, se debe considerar que España no combatió en solitario a la emergente Francia de Luis XIV, porque la inferioridad de sus ejércitos y flotas no lo permitía. No obstante, en las últimas décadas la historiografía valora con mayor ecuanimidad la capacidad del monarca y de la Corona para mantener casi intacta la integridad territorial de sus reinos. Este logro es especialmente significativo si se tienen en cuenta las considerables pérdidas territoriales que sobrevinieron tras los tratados que pusieron fin a la guerra de Sucesión.

La cuestión fundamental para el destino del reinado y de España no fue otra que la sucesoria y el futuro de la dinastía. La vida de Carlos II estuvo marcada por su frágil estado de salud, consecuencia de enfermedades derivadas de la endogamia, que le impidió engendrar un sucesor. A su muerte, la ausencia de heredero provocaría la guerra de Sucesión, en la que los reinos europeos lucharían por la Corona española y el posterior reparto de los territorios de la Monarquía hispánica. Tras la muerte de María Luisa de Orleans, Carlos II desposó a Mariana de Neoburgo, proveniente de una familia cuyas mujeres eran especialmente fértiles. La boda se celebró en agosto de 1689, aunque Mariana no llegaría a España hasta mayo del año siguiente.

Ambas obras fueron realizadas por Luca Giordano, pintor tardobarroco nacido en Nápoles en 1634. El interés de Carlos II por su pintura le llevó a encargarle 122 obras, de las cuales llegaron a España alrededor de cien. Dicho interés culminó en el nombramiento de Giordano como pintor de la corte en 1692. A partir de su llegada, le fueron encargados múltiples trabajos de gran importancia. Su capacidad de creación de composiciones de gran calidad y en poco tiempo quedó patente en las 400 realizadas durante sus diez años en España.

Entre esas obras están los lienzos de Carlos II y Mariana de Neoburgo a caballo, ambos de dimensiones similares, que muestran a los soberanos con un estilo claramente velazqueño, sobre todo si los comparamos con el retrato ecuestre de Felipe IV. En el primer lienzo se muestra al rey Carlos II montado a caballo, dirigiendo su mirada al espectador y vestido con una armadura, un jabot blanco y rojo y faja naranja. En el pecho de su armadura descansa la insignia del Toisón de Oro y en su mano derecha sujeta la bengala de general. Bajo el caballo marrón, en posición de corveta, caen vencidos unos infieles, identificados por los turbantes que portan, a punto de ser pisados por los cascos del caballo. En el retrato ecuestre de Mariana de Neoburgo, la reina está representada montada en una hacanea blanca mirando al espectador y ataviada con un vestido rojo con decoraciones de pedrería. Al paso del caballo se interponen tres náyades que le ofrecen frutos y, a su espalda, hay una representación de una divinidad fluvial. En lo alto, querubines sostienen un cuerno con espigas y flores, mientras que otro derrama rosas sobre la reina.

Ambas obras responden a una función de mecenazgo y coleccionismo dirigida a perpetuar la memoria del linaje al unir lo militar con lo mitológico y sagrado. El pintor dota a los soberanos de una imagen victoriosa y triunfal. Carlos II es representado a imagen de sus antepasados y con la misma misión providencialista, como defensor de la fe católica, encarnando los valores del buen gobierno y el conocimiento militar. Por su parte, Mariana de Neoburgo es retratada como soberana destinada a dar un futuro heredero a la Corona, haciendo valer la reputación de fecundidad de las mujeres de su dinastía.

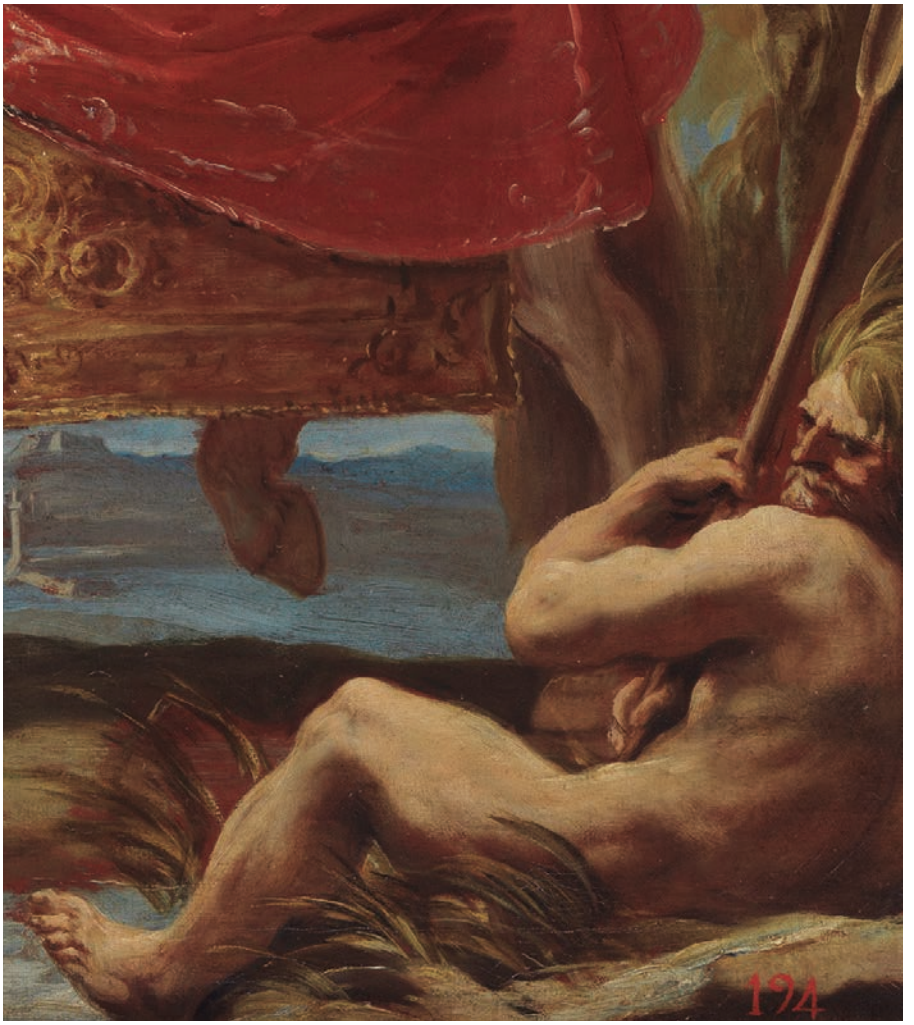
El simbolismo pictórico de una Monarquía en declive

La representación pictórica de reyes y reinas requería de elementos simbólicos y alegóricos que reflejasen su prestigio y fortaleza. En el cuadro de Carlos II se alza la figura alegórica de la Religión y un ángel con una cruz, guiando al monarca en su misión divina en la lucha contra los infieles.



El retrato de Mariana de Neoburgo , inscrito en la categoría de retrato de corte, es una representacióne un retrato de corte, representación ecuestre estrechamente ligada a la expresión del poder real que era tradicional para los reyes, no para las reinas, aunque hubo excepciones previas como en los retratos ecuestres de Margarita de Austria (1634-1635) e Isabel de Borbón (1632). En el caso de la segunda esposa de Carlos II, este retrato se emplaza en un escenario muy luminoso, donde los valores militares que adornan al rey desaparecen y ganan protagonismo los elementos terrenales y mitológicos. Al paso del caballo se interponen náyades que ofrecen frutos a la reina y, a su espalda, hay una representación de una divinidad fluvial, elementos simbólicos cuya finalidad es la de poner de manifiesto a quien contempla el cuadro cuál fue la principal misión de Estado que Mariana debía cumplir: dar herederos a Carlos II.




194

Luca Giordano continues the exaltation of the Hispanic Monarchy in the Hall of the Realms of the Palace of Buen Retiro

Cristina Borreguero Beltrán

Charles II (1661-1700), who was the last of the Habsburgs in Spain, inherited from his father, Philip IV, a weakened empire whose hegemony in Europe was being displaced by the French. His reign, including the period of his mother's Regency, was marked by a military strategy of containment, resistance and defence in which the main objective was to keep the inherited dominions under the Crown. He had to cope with France's growing ambitions, and continuous aggression, regarding the seizing of regions in the Spanish Netherlands, Milan and Catalonia as well as the growing threat faced by the Habsburgs against the Ottomans in Vienna and Budapest (the great Turkish War of 1683-1689) and, by Charles II himself, against the Sultan Muley Ismail in North Africa. There were three major conflicts against France in the last third of the 17th century: the War of Devolution (1667-1668), the Franco-Dutch War (1672-1676), and the Nine Years' War (1689-1697). The great political and military achievement was to have kept almost intact, at the end of the century, the territorial integrity of all its kingdoms, especially when compared to the situation of the Crown of Spain in 1715 after the signing of the treaties that concluded the War of the Spanish Succession which also brought about the branch of the Habsburg dynasty in Spain to its end.

The succession and the future of the dynasty were the most essential issues during this reign. The life of Charles II was marked by his fragile physical condition, a result of inbreeding, that prevented him from fathering a successor and, upon his death, led to the War of Succession in which the European kingdoms would fight for the distribution and control of the Spanish Crown territories. After the death of Marie-Louise of Orleans, Charles II married Maria Anna of Neuburg, who came from a family whose women were reputed to be especially fertile.

These equestrian works of Charles II and Maria Anna of Neuburg on horseback, were painted in a style clearly reminiscent of Velázquez, especially when compared to the equestrian portrait of Philip IV. In short, both works were intended to exalt the monarchs. The painter sought to endow the Royal Couple with a victorious and triumphant image. Charles II is the image of his ancestors and with the same mission, as the defender of the Catholic faith, embodying the values of good government and military knowledge. Maria Anna, in turn, is portrayed as the Sovereign destined to give a future heir to the Crown, upholding the reputation for fertility of the women of her dynasty.

Jean Ranc

Felipe V a caballo, hacia 1723

ÁBSIDE

Inv.: P002326



El ímpetu y dinamismo de la nueva dinastía

Rafael Torres Sánchez

El cuadro *Felipe V a caballo* de Jean Ranc, pintado tras el final de la guerra de Sucesión (1701-1714), presenta al monarca como un soberano guerrero y majestuoso, en plena tradición del retrato ecuestre barroco. El retrato no solo celebra la victoria y legitimidad dinástica, sino que también proyecta la imagen de un monarca moderno y triunfante reflejo de una Monarquía dinámica y renovada.

Durante el reinado de Felipe V (1700-1746), la historia militar de España está marcada por profundas transformaciones, enmarcadas en el contexto de la guerra de Sucesión española y los conflictos europeos que siguieron. Como primer monarca borbónico en España, Felipe V fue protagonista directo de las campañas militares que marcaron su acceso y consolidación en el trono, y también impulsó importantes reformas y una reorganización del aparato militar del Estado, inspirada en el modelo francés.

El estallido de la guerra de Sucesión es el hecho más decisivo del periodo. Tras la muerte sin herederos de Carlos II, su testamento designa como sucesor al nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou, lo que desata un conflicto internacional al ser considerado inaceptable por las potencias europeas que temen una unión de las coronas de Francia y España. Así se conforma una gran coalición antifrancesa —formada por Austria, Inglaterra, las Provincias Unidas, Prusia y Saboya— que apoya al archiduque Carlos de Austria como pretendiente al trono español.

Aunque Felipe V no fue un comandante militar en el sentido clásico, desempeñó un papel activo y personal en las campañas. Se desplazó en varias ocasiones dentro del teatro de operaciones peninsular —notablemente en Aragón, Cataluña y Andalucía— para reforzar la autoridad real y dar ejemplo a sus tropas. Su presencia física en el campo, aunque no determinante desde el punto de vista táctico, tuvo un valor simbólico notable, consolidando la legitimidad de su causa en el interior del país.

La guerra se libra no solo en los campos de batalla, sino también en el terreno político-administrativo. Felipe y su entorno reorganizan la hacienda y la logística para sostener el esfuerzo bélico, fomentando la lealtad de las coronas de Castilla y Navarra mediante recompensas, alianzas políticas y reformas. Uno de los episodios más significativos es la ocupación y posterior recuperación de Madrid, ciudad que cambia varias veces de manos durante la guerra. La victoria borbónica se consolida finalmente tras la decisiva batalla de Almansa (1707) y la progresiva caída de los bastiones austracistas en el este peninsular.

La paz de Utrecht (1713) confirma a Felipe V como rey de España, aunque a costa de importantes concesiones territoriales: los Países Bajos españoles, Nápoles, Milán y Cerdeña son cedidos a Austria, Gibraltar y Menorca pasan a manos británicas, y España pierde así buena parte de su antigua red de influencias en Europa. Sin embargo, a cambio se consolida la dinastía borbónica en el trono español, inaugurando una nueva etapa de centralización del poder y reforma administrativa. En los años posteriores, Felipe V participó activamente en nuevos conflictos —como la guerra de la Cuádruple Alianza (1718-1720), la de Sucesión de Polonia (1733-1738) y de Sucesión austriaca (1740-1748)— con el objetivo de recuperar parte del prestigio y los territorios perdidos.

Felipe V dejó una huella duradera en la historia militar de España, tanto por su intervención directa en la guerra como por las reformas que promovió. Durante su reinado, la Monarquía hispánica emprendió profundas trasformaciones militares, impulsadas por la necesidad de modernizar las fuerzas armadas tras la guerra de Sucesión e inspiradas en el modelo francés, con la finalidad de centralizar el control de los Reales Ejércitos y la Real Armada y profesionalizar su estructura para dotarlos de mayor eficacia en la paz y en la guerra. Así, se profesionaliza el Ejército, se fortalece la Armada y se fijan nuevas estructuras logísticas y administrativas, especialmente los departamentos marítimos, que sientan las bases del poder militar y naval borbónico en el siglo XVIII.

En el Ejército, se establece una organización permanente basada en regimientos, fijándose escalafones claros, y se mejora la formación de oficiales mediante academias militares. Se reorganiza la intendencia y se crea un sistema logístico más eficiente para el aprovisionamiento de tropas. La lealtad al rey queda reforzada con una burocracia militar más disciplinada y dependiente de la Corona. En la Armada, se reconstruye la flota prácticamente desde cero. Se crean nuevos arsenales, como el de Cartagena y el de Ferrol, y se potencian los astilleros de Cádiz. Se fomenta la construcción naval nacional y se profesionaliza el cuerpo de marinos y artilleros, con nuevas escuelas de formación. Todas estas reformas consolidan una maquinaria militar moderna, más centralizada y profesional, capaz de atender y sostener las ambiciones borbónicas en Europa y Ultramar, gracias a una mayor fiscalización y optimización de los recursos.

Nueva forma de hacer la guerra para un nuevo siglo

Procede destacar la representación del nuevo tipo de guerra. En el reinado de Felipe V, la guerra en tierra experimentó una transformación profunda, marcada por la progresiva profesionalización de los ejércitos y una mayor eficacia táctica. El modelo de los tercios, con sus formaciones en profundidad y su énfasis en la resistencia cuerpo a cuerpo, fue sustituido por líneas más delgadas pero extensas, que permitían un mayor aprovechamiento del fuego de fusilería. Se adoptó la formación en tres líneas y el fuego rotativo, que requería un adiestramiento riguroso y sincronizado del soldado, priorizando la disciplina y la cadencia de tiro sobre el valor individual. La artillería adquirió mayor protagonismo, tanto en el campo de batalla como en los asedios, creándose en 1710 el Regimiento de Real Artillería de España, con mejoras en la organización y técnicas que incrementaron su movilidad, potencia y eficacia. La logística también cobró nueva importancia: el abastecimiento regular de víveres, municiones y vestuario se volvió esencial para mantener campañas prolongadas. Los regimientos reemplazaron a los tercios como unidad básica, con nombres ligados a ciudades (como Zamora, Soria o Guadalajara) y no a sus coroneles reclutadores, reflejando una mayor institucionalización. Además, se impulsó una producción más centralizada y homogénea de armas y pertrechos, buscando reducir la dependencia exterior. Este cambio estructural sentó las bases de ejércitos más modernos, uniformes y controlados directamente por el poder real.





The momentum and dynamism of the new dynasty

Rafael Torres Sánchez

The portrait *Philip V on Horseback* (c. 1723) by Jean Ranc is that of a victorious and majestic Monarch after the War of the Spanish Succession. Following the baroque tradition of equestrian portraiture, the painting presents Philip V as a warrior king and a modern ruler, firmly established on the throne after years of conflict.

During his reign (1700–1746), Spain experienced major changes of military importance, beginning with the War of the Spanish Succession (1701–1714). Upon the childless death of Charles II of the Habsburg dynasty, Philip of Anjou—grandson of Louis XIV of France—was named his successor, triggering a major international war. Several European powers, fearing a Franco-Spanish union, supported Archduke Charles of Austria as a rival claimant to the Spanish throne. Although Philip V did not lead armies directly, he played an active role, travelling to key regions like Aragon and Catalonia, reinforcing his sovereignty through personal presence.

The conflict was waged not only on the battlefield, but also through political and logistical means. Philip reorganized the Treasury, centralized Administration, and reinforced loyalty from territories that joined his cause, especially Castile and Navarra. Victory in Spain´s mainland was secured after decisive battles such as Almansa (1707), and the war concluded with the Treaty of Utrecht (1713), which confirmed Philip as king even though required major territorial concessions: mainly, Spanish Netherlands, Naples, Milan and Sardinia to Austria; Gibraltar and Menorca to Great Britain.

Despite those territorial losses, Philip's reign marked the beginning of new centralized and reformist times. In the following decades, he engaged in new European conflicts and undertook an intense modernization of the Royal Armies and the Royal Navy, inspired by the French model. The Army was reorganized into permanent regiments with clear hierarchies, and new military academies were established. Logistics and supply systems were improved, and a loyal, disciplined military bureaucracy was developed. The Navy, practically dismantled at the beginning of the 18th century, underwent a major re-establishment. New arsenals were built in Cartagena and Ferrol, the Cádiz shipyards were expanded, and national shipbuilding promoted. The corps of sailors and artillerymen was professionalized through newly created training and educational schools.

These reforms laid down the foundation of a modern, centralized, and efficient military apparatus suited to the demanding challenges of the 18th century. Philip V's reign thus marked a decisive shift from the Habsburg to the Bourbon military model, consolidating a more professional and state-controlled military power capable of projecting strength both in Europe and across the overseas empire.

Antonio Rafael Mengs

Carlos III, 1767

SALA 39

Inv.: P002200



El incesante afán reformador de un rey ilustrado

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

Carlos III (1716-1788) viste en este retrato una armadura inspirada en las que se conservan de Felipe II (1527-1598) en la Real Armería de Madrid, entroncando de este modo la figura del monarca con la casa de Austria. A la indumentaria de acero se añaden la faja de general en seda de color carmesí con ribete dorado, la espada al cinto y las insignias correspondientes. Al cuello cuelgan los collares de las órdenes del Toisón de Oro, San Gennaro —real orden instituida por el mismo Carlos de Borbón como Carlos VII de Nápoles, en 1738— y Saint-Esprit, en la que profesó como caballero en la catedral de Sevilla el 25 de abril de 1729. En el torso lleva cruzadas las bandas de estas dos últimas órdenes, cubriendo la roja napolitana la azul celeste francesa, apenas visible. Con peluca corta blanca y su lazo negro, cuello envuelto en lienzo blanco fino y encaje en las mangas, se muestra sonriente al espectador y hace ademán de señalar algo, acaso dirigiendo a sus súbditos, mientras empuña con la diestra la bengala de mando. Completan esta efectiva imagen del soberano el manto real en terciopelo rojo con bordados en oro de castillos, leones y flores de lis de la casa de Borbón, con su forro de armiños, y un fondo arquitectónico de un interior de apariencia palaciega con cortina dorada.

Este retrato tuvo enorme fortuna en España y sus dominios americanos gracias a la lámina abierta en 1782-1783 por el grabador Manuel Salvador Carmona (1734-1820) y a las numerosas copias y variantes pintadas al óleo para diversas instituciones, particulares e incluso algunas cortes extranjeras. Quedó así configurada esta efigie durante el reinado como la imagen oficial del monarca ilustrado.

Cuando Carlos III llegó a España para suceder a su medio hermano Fernando VI (1713-1759) en el trono de España y de las Indias, venía con amplia experiencia de gobierno tras un cuarto de siglo como rey de Nápoles y Sicilia. Esos territorios italianos habían sido recuperados por las armas en 1734, entrando Carlos de Borbón victorioso en la ciudad de Nápoles el 10 de mayo como generalísimo de los ejércitos españoles en Italia. En los meses siguientes se hizo con el dominio total de aquel reino, siendo coronado en la catedral de Palermo el 3 de julio de 1735. En sus años napolitanos acometió diversas reformas, a pesar de que los esfuerzos bélicos habían dejado exhaustas las arcas del reino.

Su regreso como rey a España supuso una continuidad en la política de avances y mejoras de nuestros ejércitos tras la guerra de Sucesión, ya iniciada con el propio Felipe V (1683-1746) y continuada por su hijo Fernando VI durante su «pacífico reinado». Las políticas

de José Patiño (1670-1736) y del marqués de la Ensenada, Zenón de Somodevilla (1702-1781), en tiempos de Felipe V y de Fernando VI, respectivamente, trajeron un notable incremento de navíos en la Real Armada española, potenciado por Carlos III con el amplio desarrollo del astillero de La Habana. La protección de las costas de la España peninsular, de las islas Baleares y las Canarias, de las plazas del norte de África, de los vastísimos dominios de América y del archipiélago de las Filipinas obligaba a contar con una Armada poderosa que pudiera hacer frente a los muchos peligros y dar seguridad al comercio marítimo, especialmente amenazado en Ultramar.

Durante el reinado de Carlos III, tres quintas partes de los gastos de la hacienda del Estado se emplean en el fortalecimiento de los Reales Ejércitos y la Real Armada, destinando un 36% del total a aquellos y un 24% a esta. No se tarda en tomar diversas medidas para mejorar su organización. El 29 de enero de 1762 se promulga un reglamento que establece el Real Cuerpo de Artillería, unificando las tres existentes, y ese mismo año se publican unas primeras ordenanzas que revisaban las vigentes del reinado anterior. Esa voluntad reformadora se concreta seis años después, el 22 de octubre de 1768, cuando el rey firma en San Lorenzo de El Escorial las *Ordenanzas* [...] *para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*, publicadas ese mismo año en tres tomos. Además, se crean tres nuevas «academias» militares, colegios o escuelas para la formación de oficiales: de Artillería en Segovia (1764), de Infantería en Ávila (1774) y de Caballería en Ocaña (1775). También se lleva a cabo un cambio en la uniformidad.

A lo largo del reinado se suceden diversos enfrentamientos armados de consideración con Gran Bretaña: la guerra anglo-española de 1761-1763 en diferentes escenarios geográficos en el marco de la guerra de los Siete Años, concluida con la firma del tratado de paz de París; y la de 1779-1783, durante la guerra de Independencia de los Estados Unidos de América, en la que fueron recuperadas la isla de Menorca y La Florida.

Collares de las órdenes



Los tres collares del monarca mantienen el orden de prelación: primero el Toisón de Oro, debajo San Gennaro (o Jenaro) y, finalmente, el Saint-Esprit, con la paloma blanca visible, entre flores de lis.

La Insigne Orden del Toisón de Oro es una de las más antiguas y prestigiosas órdenes de caballería de Europa. Fundada en 1429 por Felipe III de Borgoña, duque de Borgoña y conde de Flandes, a lo largo de su historia se ha mantenido vinculada a las casas de Austria y de Borbón, siendo Carlos III su gran maestre durante su reinado, de 1759 a 1788. De ella pende el Vellocino de Oro y decoran el collar los pedernales y las llamaradas del lema de la orden: «*Ante ferit quam flamma micet*» («*Hiere antes de que se vea la llama*») y los llamados «fusils», es decir, los eslabones con la letra «B» de Borgoña entrelazada. La Real Ordine di San Gennaro fue instituida por el mismo Carlos de Borbón como Carlos VII de Nápoles, el 3 de julio de 1738. En el centro de la cruz de ocho puntas se ve la imagen del santo patrono de la ciudad de Nápoles bendiciendo y en el collar se alterna la «C» de Carlos con otros símbolos, como la mitra del obispo mártir. La orden francesa del Espíritu Santo fue instituida el último día de 1578 por Enrique III de Francia, profesando Carlos de Borbón como caballero del Saint-Esprit el 25 de abril de 1729.



The relentless drive for reform of an enlightened king

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

In this portrait, King Charles III (1716-1788) wears a suit of armour inspired by those that were kept since Philip II (1527-1598) in the Royal Armoury in Madrid, thus linking the figure of the Bourbon monarch with the House of Habsburg. Around his neck hang the collars of the orders of the Golden Fleece, San Gennaro — the Royal Order instituted by Charles of Bourbon himself as Charles VII of Naples in 1738 — and Saint-Esprit, in which he was knighted in the cathedral of Seville on 25 April 1729. This portrait was hugely popular in Spain and its American dominions due to the numerous copies and variants painted in oil, thus establishing this effigy during the king's reign as the official image of the enlightened monarch.

When Charles III arrived in Spain to succeed his half-brother Ferdinand VI (1713-1759) to the throne of Spain and the Indies, he brought with him extensive experience of government after a quarter-century as King of Naples and Sicily. His coronation as King of Spain marked a continuation of the firm policy of reform and relentless improvement of the armies undertaken in previous reigns.

During his nearly three decades of reign, broadly speaking three-fifths of the State Treasury's expenditure was used to strengthen the Royal Armies and the Royal Navy, with slightly more than a third of the total going to the former and almost a quarter to the latter. He soon implemented various measures to improve their organisation. Among other things, this reforming zeal took concrete shape on 22 October 1768 in San Lorenzo de El Escorial, when the King signed a set of ordinances for the regime, management, discipline, subordination and services of his Armies, that were published that same year in three volumes. In addition, three new military academies, colleges or schools for the training of officers were also established: of Artillery in Segovia (1764), of Infantry in Ávila (1774) and of Cavalry in Ocaña (1775).

As a result of the Family Compacts between the two branches of the Bourbons, in France and Spain, there were several armed conflicts with Great Britain throughout the reign of Charles III: against the backdrop of the Seven Years' War, there was the Anglo-Spanish war of 1761-1763 in different European and overseas scenarios, that ended with the signing of the peace treaty of Paris; and subsequently the war of 1779-1783, within the framework of the War of Independence of the United States of America, in which the island of Menorca, and Florida, were recovered.

Antonio Carnicero Mancio

Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez, 1784

SALA 20

Inv.: P000641







Primer paso de la conquista del aire

Jorge Clavero Mañueco

En la segunda mitad el siglo XVIII la Monarquía de España, encabezada por la Corona e impulsada por militares ilustres, se encuentra inmersa en la búsqueda del progreso a través de la ciencia. Para potenciar la formación de sus oficiales se funda, entre otros centros, el Real Observatorio de la Armada, gracias al marino Jorge Juan, con tareas relacionadas con las observaciones astronómicas, así como con las meteorológicas. Carlos III crea las primeras academias de formación militar en Barcelona, Bruselas y Madrid. Asimismo, en las principales ciudades españolas se fundan las Sociedades Económicas de Amigos del País para promover el progreso y los adelantos técnicos de la sociedad a través del conocimiento científico, poniendo en práctica asuntos tan variados como ingeniería, agricultura, salud, despoblación o economía. Forman parte de esta élite relevantes figuras como Vicente Tofiño, Vicente Alcalá-Galiano, José Cadalso, el conde de Aranda o Agustín de Betancourt, todos ellos pertenecientes a la milicia.

En el último cuarto de siglo surge la aerostación como la oportunidad siempre añorada de poder volar. En este contexto, el infante don Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, mecenas de las ciencias y conocedor de los novedosos vuelos de globos en París, acude a Agustín de Betancourt, ingeniero militar, arquitecto y ensayista, para poner en práctica los primeros experimentos de la conquista del aire en España. La ilusión del infante y los conocimientos de Betancourt hacen que el 29 de noviembre de 1783, en El Escorial y en presencia de la familia real, levante el vuelo del primer globo de aire caliente.

Agustín de Betancourt y Molina, nacido en 1758 en el seno de una familia acomodada y estrechamente vinculada a las milicias provinciales de Puerto de la Cruz (Tenerife), pronto brilló por sus inquietudes científicas. La suya fue una larga y fecunda vida, destacando sus aportaciones al Real Gabinete de Máquinas y siendo, a principios del siglo XIX, artífice de la creación de los estudios de la Inspección General de Caminos y Canales, centro de formación de ingenieros civiles que, décadas más tarde, se denominaría Escuela de Caminos, Canales y Puertos. Ante el grave deterioro de la situación internacional y las dificultades encontradas en España, en 1807 pasó a prestar sus servicios al zar Alejandro I de Rusia, instalándose en San Petersburgo donde, entre otros logros, modernizó la fábrica de cañones de Tula, creó una escuela de ingeniería civil similar a la fundada en España y promovió la creación del Cuerpo de Ingenieros de Vías de Comunicación, del que sería nombrado su inspector, siendo ascendido en 1809 a teniente general del ejército ruso.

Al año siguiente de aquel primer vuelo en El Escorial, en Aranjuez se realizan dos ascensiones, ya con tripulación. El instante reflejado en el cuadro es el inicio del vuelo del 5 de junio de 1784 ante la familia real, con la princesa de Asturias sentada a la derecha y cientos de espectadores reunidos en el Real Sitio de Aranjuez. El autor, Antonio Carnicero Mancio, perteneciente a una familia de artistas, nos introduce en el cuadro a través del gran balón que sintetiza a los dos grandes protagonistas de la proeza: el cielo a conquistar, representado por el azul del globo y los signos del zodíaco; y el rey, autoridad omnipresente reflejada en la flor de lis, los escudos de armas y sus iniciales «CB». Como signo de buen augurio, Carnicero pinta un gran sol, curiosamente el mismo que aparece en *La Cometa* de Goya (1778). Sin embargo, como era frecuente en estos casos, a este vuelo no le sonríe la fortuna, pues el globo se incendia en el ascenso, cayendo junto al río Tajo, y el piloto aerostero, Jean-Pierre Bouche, resulta con una pierna rota.

A pesar de estos percances, el Real Colegio de Artillería de Segovia sabe ver la utilidad del uso del globo, por ser como «*tener en campaña en cualquier situación una atalaya fija o ambulante susceptible de mucha elevación para descubrir terrenos en el entorno del enemigo*», y mantiene las ascensiones, probando su potencial empleo militar por primera vez en noviembre de 1792, ante Carlos IV. El uso del globo subsistirá en el ámbito de la milicia, creándose en 1884 el Servicio de Aerostación Militar, dependiente del Arma de Ingenieros, con sede en Guadalajara.

El empleo militar del globo como otero privilegiado se mantiene hasta las campañas militares del Rif a comienzos del siglo XX, cuando es progresivamente desplazado por la aviación, que también entra en servicio en España por iniciativa militar. El coronel Pedro Vives y el capitán Alfredo Kindelán organizan en marzo de 1911 el primer curso para pilotos de avión en el aeródromo de Cuatro Vientos (Madrid) y enseguida, en febrero de 1913, se crea el Servicio Aeronáutico Militar, de modo que en octubre de ese año la Aviación Militar española entra en campaña en el Protectorado español desde el aeródromo de Tetuán. Desde entonces, el avión dominaría los cielos y la guerra aérea. De forma magistral, este cuadro presenta los albores de la conquista del aire en España.

Boca de calentamiento del globo



Las crónicas de la época indican que el globo tipo Montgolfier, «*de 70 pies de alto y 46 de diámetro, construido por carpinteros reales con seda azul con urdimbre de tafetán, lleva: una peluca formada por 72 mallas enlazadas que terminaban en 26 cabos y estos trenzados en gruesos cordones de seda que amarran la galería circular que rodea la boca*». Este tipo de globos de aire caliente disponía de un brasero inferior sujeto con cadenas a la galería, desde la cual la tripulación alimentaba el fuego con paja húmeda y lana, combustible que apenas sin llama calentaba el aire lo suficiente para el ascenso. A *priori*, podría decirse que el fuego que sale por la parte inferior demuestra que el pintor conocía muy poco sobre los principios de los globos Montgolfier, pues del brasero no salía llama sino aire caliente con humo, pero dado que al poco de comenzar el ascenso se produjo un incendio, bien podríamos estar ante una imagen instantánea en la que Carnicero nos anticipa el fatal desenlace. Efectivamente, queda constatado que, tras el incendio, el piloto, Jean-Pierre Bouche, abandonó el globo, lanzándose sobre unos álamos y resultando con una pierna rota.

Los detalles vinculados al rey y a la casa de Borbón son muestra del compromiso de la Corona con el progreso y los avances técnicos del momento, impulso que sería una constante en tiempos posteriores destacando, por ejemplo, don Alfonso de Orleans y Borbón, primo hermano de Alfonso XIII, pionero de la Aviación Militar española a principios del siglo XX.



First step in conquering the skies

Jorge Clavero Mañueco

In the second half of the 18th century, the Spanish Monarchy, led by the Crown and steered by illustrious military men, was immersed in scientific progress. The last quarter of the century witnessed the emergence of the skies as the longed-for opportunity to fly. Within this context, the Infante Gabriel de Borbón, son of Carlos III and a patron of the sciences, who was fully aware of the innovative balloon flights in Paris, turned to Agustín de Betancourt, military engineer, architect and essayist, to conduct the first experiments in the conquest of the air in Spain. The Infante's enthusiasm, combined with the knowledge of Betancourt, led to the first hot-air balloon on 29 November 1783 at El Escorial, in the presence of the Royal Court.

The following year, two ascents were made, this time with a crew, at the Royal Site of Aranjuez. The moment depicted in the painting is the start of the flight on 5 June 1784, in front of the Royal Family and hundreds of spectators. The artist, Antonio Carnicero Mancio, draws the viewers' attention to the two main protagonists of this enterprise: the sky to be conquered, represented by the blue of the globe and the signs of the zodiac; and the King, the omnipresent authority reflected in his coat of arms — the *fleur de lis* —, and his initials CB. As a good omen, Carnicero includes a large sun, although, as often happened, this flight was an unlucky one since the balloon caught fire on its ascent, falling into the Tagus River, and the pilot, Jean-Pierre Bouche, broke his leg.

Despite these setbacks, balloons continued to be used by the military and in 1884, the Military Aerostation Service was created under the Corps of Engineers, with its headquarters in Guadalajara. At the beginning of the 20th century, during the Rif military campaigns (in present-day northern Morocco), balloons were gradually replaced by innovative aviation that also made their way to Spain on the initiative of the military. In 1911, Colonel Pedro Vives and Captain Alfredo Kindelán organized the first course for airplane pilots at the Cuatro Vientos aerodrome (Madrid), and two years later, the Military Aeronautical Service was created, allowing Spanish military flights in campaigns into the Spanish protectorate from the Tetuán aerodrome. Since then, aircrafts have dominated the skies and aerial warfare. Consequently, this painting masterfully depicts the dawn of the conquest of the skies in Spain.

Francisco de Goya y Lucientes

El general don José de Urrutia, hacia 1798

SALA 36

Inv.: P00736



José de Urrutia y de las Casas: el viaje de un militar ilustrado a través del convulso siglo XVIII

Miguel Ballenilla y García de Gamarra

El siglo XVIII fue un periodo de intensas transformaciones y conflictos para España, marcado por guerras de sucesión, la pugna por la hegemonía europea y una creciente competencia colonial. En este escenario, la trayectoria de don José de Urrutia y de las Casas (1739-1803) emergió como un ejemplo sobresaliente del militar ilustrado, combinando la pericia bélica con una sólida formación intelectual y un servicio constante a la Corona. Proveniente de una familia de militares, sus padres tuvieron cuatro hijos militares, de los que el más destacado fue José. Su vida fue fiel reflejo de los desafíos de su tiempo, ascendiendo, desde un origen modesto en Zalla (Vizcaya), hasta el máximo grado del escalafón, capitán general, enmarcado en la parentela vizcaína en la llamada «hora navarra» de la presencia militar, conjugando redes sociales con mérito.

Su carrera estuvo marcada por el ingreso en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona, creada en 1715. Esta institución, pieza clave en las reformas borbónicas, no solo impartía formación militar, sino que ponía un fuerte énfasis en matemáticas, ingeniería y cartografía. Fue el momento de la creación de otras instituciones parecidas: la Academia de Guardiamarinas de Cádiz (1717), el Real Colegio de Artillería de Segovia (1764), la Academia de Caballería en Ocaña (1775) y la Academia de Infantería en Ávila (1776). Esta formación diferencial marcó toda su carrera, que tomó un rumbo decisivo en 1764 con su traslado a Nueva España (México) con el recién creado Regimiento de América, destinado a reforzar las defensas tras la guerra de los Siete Años.

Sus habilidades como ingeniero y cartógrafo fueron cruciales. Desde 1766 inspeccionó la vasta línea de presidios de la frontera norte, recorriendo territorios desde California hasta el Misisipí y levantando planos detallados de puntos estratégicos como Santa Fe y San Antonio de Béjar, para lo que hubo de enfrentarse a duras condiciones y combates contra indígenas en los que resultó herido, servicios que le valieron el ascenso a teniente. Posteriormente, aplicó su pericia técnica al vital desagüe de la laguna de Huehuetoca, obra clave para la salubridad de la Ciudad de México, perseverando a pesar de contraer fiebres palúdicas.

Tras seis años en América, regresó a la Península en 1770. Su fama como cartógrafo lo llevó a las islas Canarias para levantar planos de sus costas, fundamentales para la defensa del archipiélago. La guerra contra Inglaterra en 1779 lo llevó a Gibraltar. Durante el Gran Asedio dirigió obras de fortificación, demostrando gran valor en peligrosas misiones de

reconocimiento bajo fuego enemigo, en las que sufrió graves heridas. En 1782 se unió a la expedición para recuperar Menorca al frente de una unidad de granaderos, clave en la toma del castillo de San Felipe. Tras esta victoria, regresó al sitio de Gibraltar para mandar atrincheramientos avanzados. Su notable actuación en ambos asedios consolidó su reputación. Con la paz de Versalles en 1783, fue nombrado comandante general del Campo de Gibraltar (Algeciras), donde elaboró un mapa detallado de las costas del Estrecho. Poco después, por su talento como ingeniero fue requerido para dirigir las obras del Canal de Castilla, importante infraestructura hidráulica de la Ilustración española para mejorar el transporte interior.

La Revolución francesa y la posterior guerra contra la Francia republicana (1793-1795), o guerra de la Convención, abrieron el capítulo más brillante de su carrera. Ya como teniente general, asumió el mando en Navarra, expulsando a las fuerzas republicanas del valle del Roncal. Su mando fue crucial para contener el avance francés. En 1797, ante la crítica situación en el frente catalán, fue nombrado capitán general de Cataluña y, más tarde, inspector general de Artillería e Ingenieros. Su primera medida fue saldar las pagas atrasadas a la tropa, revitalizando su moral. Estableció una sólida línea defensiva en el río Fluviá y lanzó audaces ofensivas que desconcertaron al mando francés, logrando victorias significativas. Sus éxitos continuaron hasta penetrar de nuevo en el Rosellón. La campaña de Urrutia en Cataluña demuestra su gran capacidad estratégica y de mando, revirtiendo una situación adversa frente al poderoso ejército revolucionario francés. En este escenario podríamos situar el cuadro de Goya, fruto de un encargo del duque de Osuna, también coronel del Regimiento América y compañero de armas en las campañas de la guerra de la Convención. Urrutia aparece como capitán general con uniforme de campaña, en actitud de observar con su catalejo el movimiento de las tropas que se divisan al fondo del cuadro. Además, está dedicado por Goya en la parte inferior derecha.

La integridad de Urrutia se manifestó también en su negativa a participar en la guerra contra Portugal en 1801, por considerarla injusta, lo que le granjeó la animadversión del influyente Manuel Godoy, quien lo relegó, enviándolo a Sevilla. Aunque fue nombrado capitán general de Valencia, Godoy revocó el nombramiento. Urrutia regresó finalmente a Madrid, donde falleció en 1803.

El retrato es, en última instancia, el símbolo perdurable de Urrutia. Refleja a un hombre cuya vida fue un compendio de las tensiones y transformaciones del siglo XVIII español. Sirvió a su rey y a su país en tres continentes, enfrentando los desafíos de un imperio global en un mundo convulso. Urrutia representa la síntesis del ideal del «militar ilustrado»: un oficial que unió liderazgo en el campo de batalla con una profunda formación científica y técnica, aplicada a la ingeniería, la cartografía y la estrategia. Su trayectoria ilustra la evolución del propio Ejército español, esforzándose por adaptarse a las nuevas realidades bélicas y a las corrientes intelectuales de la Ilustración. Urrutia, inmortalizado por Goya, es un testimonio valioso de la historia militar y política de la España del siglo XVIII. Aunque no tuvo descendencia, siempre soltero, dejó un importante legado en producción literaria y científica, que lamentablemente continúa perdida.

Cruz de San Jorge



En el retrato de Goya, Urrutia viste el uniforme de capitán general de campaña, luciendo la cruz de comendador de la Orden Militar de San Jorge de Rusia y la Espada de Oro al Mérito. También fue nombrado mariscal del Imperio, distinción que no aceptó. Estas recompensas le fueron concedidas, respectivamente, por la emperatriz Catalina la Grande y por el príncipe Potemkin, gracias a su crucial participación en la guerra ruso-turca (1787-1792). Urrutia se encontraba en Rusia cumpliendo un viaje oficial por Europa, de carácter político-militar por orden de Carlos III, cuando aceptó el ofrecimiento ruso de comandar una división contra los turcos, en la que se distinguió por sus conocimientos en la guerra de asedio y su valor personal, especialmente al mando de sus tropas en el asalto a la fortaleza de Ochakev.

No obstante, a su regreso a España, Urrutia enfrentó ciertas postergaciones en el escalafón militar que tuvo que reclamar. Aunque sus méritos serían finalmente reconocidos por Carlos IV, la decisión —ya fuera de Goya o del propio Urrutia— de resaltar únicamente la condecoración rusa adquiere especial relevancia. Podría interpretarse como una manera de subrayar un prestigioso e irrefutable reconocimiento internacional, ganado puramente por mérito en combate y ajeno a posibles favoritismos internos en la corte española.

En 1811 se crea la Cruz Laureada de San Fernando, máxima condecoración militar de España.



General José de Urrutia: An Enlightened Soldier in 18th-Century Spain

Miguel Ballenilla y García de Gamarra

Don José de Urrutia y de las Casas (1739-1803) stands as a prime example of the enlightened military officer produced by eighteenth-century Spain, an era marked by complex dynastic conflicts and intense colonial rivalry. A Spaniard of Basque origin, Urrutia rose from humble beginnings, purely through merit, to reach the pinnacle of the Spanish millitary profession, eventually serving as Captain General, effectively combining battlefield prowess with significant intellectual and technical expertise.

His career advanced from 1764 onward through the duties and tasks performed in the Viceroyalty of New Spain (roughly encompassing the territories stretching from Costa Rica in the south to most of the present-day US states west of the Mississippi River, as well as the Spanish Caribbean islands). As a skilled engineer and cartographer, he was key to reinforcing Spain's American defenses against rivals, like Great Britain, after the Seven Years' War. He undertook extensive inspections of the *presidios* along the vast northern frontier, which were crucial to colonial defense, mapping territories from California to the Mississippi River. His engineering expertise proved vital in managing the challenging Huehuetoca drainage project, substantially improving the sanitation in Mexico City

Returning to Europe in 1770, Urrutia mapped the Canary Islands' coastlines before bravely fighting against Great Britain. During the Great Siege of Gibraltar, he directed critical fortification works and undertook dangerous reconnaissance missions under heavy enemy fire, sustaining serious injuries. He was also a key participant in the successful Franco-Spanish expedition to recapture the strategically vital Island of Menorca in 1782, leading grenadiers in decisive assaults. After peace was declared, [...] he assumed command in Algeciras, mapped the Strait of Gibraltar, and oversaw construction works on the ambitious Canal de Castilla infrastructure project.

The war against the formidable forces of revolutionary France (1793-1795) marked the zenith of Urrutia's military leadership. As Lieutenant General in Navarra, he effectively halted the initial French advance. Appointed Captain General of Catalonia at a critical juncture, he decisively restored troop morale, notably by settling overdue pay. He established a strong defensive line on the Fluvià River and launched bold, successful counteroffensives, securing victories like the capture of Pontós Castle. His battlefield achievements earned him promotion to Captain General in 1797, and appointment as Inspector General of Artillery and Engineers.

Urrutia's character was equally notable: he refused titles of nobility, and his principled opposition brought him into conflict with the influential Manuel Godoy. His figure, immortalized by Goya in 1798, who depicted him wearing of Russian honors, awarded for valor displayed in Crimea during the Russo-Turkish War, embodies the era's ideal soldier: a courageous, technically skilled intellectual. He died in Madrid in 1803, leaving a legacy as a key figure in Spain's defense during a challenging century.

Francisco de Goya y Lucientes

El 2 de mayo de 1808 en Madrid o «La lucha con los mamelucos», 1814

SALA 64

Inv.: P000748





Francisco de Goya y Lucientes

El 3 de mayo en Madrid
o «Los fusilamientos», 1814

SALA 64

Inv.: P000749







Imágenes de la guerra de la Independencia que forman parte de la memoria visual de toda la humanidad

Pedro J. Martínez Plaza

Estos cuadros representan dos escenas transcendentales, entre otras muchas que sucedieron, de la lucha del pueblo de Madrid en la mañana del 2 de mayo de 1808 y que, inicialmente, pretendía impedir a los soldados franceses el traslado del infante Francisco de Paula desde el Palacio Real de Madrid a Francia, así como las fatales consecuencias que tuvieron para algunos de los españoles, el día siguiente, una vez sofocado el levantamiento popular. Las proclamas y llamamientos a la sublevación popular y armada y las noticias de los acontecimientos de Madrid enaltecieron el ánimo y el espíritu de lucha, dando lugar a la guerra de la Independencia que, de 1808 a 1814, sembraría la desolación y teñiría de sangre la España peninsular, despertando, al mismo tiempo, las más nobles virtudes de honor, orgullo y dignidad de un pueblo que, no dándose nunca por vencido, mostraría a toda Europa una resistencia y heroicidad inimaginables pocos años antes. Estos cuadros vienen a ilustrar, respectivamente, el valor y el sacrificio de todos los que pelearon, combatieron, murieron y vencieron en desigual lucha frente a las tropas napoleónicas, superiores en número y con mayor capacidad de combate. Son, al fin y al cabo, las primeras escenas, pero no las últimas, en las que el pueblo en armas forjó el sentimiento nacional de España. En esas dramáticas circunstancias históricas, el pueblo es el auténtico protagonista y, ni en estas dos pinturas, ni tampoco en su serie de grabados titulada *Los desastres de la guerra*, Goya representaría nunca al ejército regular español. Ambos cuadros vienen a reflejar que el sufrimiento ha valido la pena, porque Goya los pinta en 1814 por encargo del Consejo de Regencia para celebrar el regreso de Fernando VII tras vencer en la guerra, con destino a las salas del Palacio Real.

Según se puede observar en la entonación rosada de los edificios de *El 2 de mayo de 1808 en Madrid*, es la primera hora de la mañana de ese histórico día, momento de los enfrentamientos iniciales en las inmediaciones del palacio. Mucho se ha escrito sobre el lugar donde Goya ambientó la escena, pero, hoy en día, solo está claro que, al fondo a la izquierda, está el Palacio Real, reconocible por su cúpula. El edificio se yergue como símbolo

de la monarquía que el pueblo trata de defender a toda costa, incluso con la entrega de su propia vida.

Entre las tropas que acuden a sofocar la revuelta sobresalen los mamelucos de la Guardia Imperial, cuyo protagonismo acabó dando también nombre al cuadro. Se trata de un cuerpo de élite, formado en 1801 por Napoleón con soldados procedentes de Egipto, considerado como la mejor caballería del mundo. Su arma más destacada era la cimitarra, un sable curvo de gran efectividad en la lucha cuerpo a cuerpo; por eso dos de ellos aparecen empuñándola y hay otra más ya en el suelo. Junto a ellos luchan otros destacamentos: a la derecha, también a caballo, sobresale un soldado que formaba parte de los Dragones de la Emperatriz, con un sable en la mano. Debían su nombre a la emperatriz Josefina y habían sido establecidos por su esposo, Napoleón, en 1806. Entre los que yacen muertos en el suelo, en la parte izquierda hay dos granaderos de la Guardia Imperial: el que aparece con los brazos extendidos —con el cuello cortado— y otro, sobre él, con capote de color gris y chacó. El cuerpo, como los anteriores, fue establecido por Napoleón, en este caso en 1797, y participó en la guerra de la Independencia desde el principio.

Todos ellos son atacados por diferentes tipos españoles, no solo madrileños, ya que Goya ha querido mostrar la diversidad social de la ciudad y la participación, tal como fue, de numerosos forasteros. Entre ellos es fácil identificar al valenciano que, a la izquierda, se abalanza sobre el mameluco a caballo: va vestido con los zaragüelles blancos —que sujeta con una faja—, las alpargatas o esparteñas, las medias y el chaleco, de color amarillo. En el extremo derecho, encañonando un arma, aparece un hombre con algunos de los elementos de la indumentaria masculina presente en numerosas zonas de las dos Castillas: calzón de color oscuro, polainas de cuero abotonadas y el sombrero puntiagudo. Entre los que atacan al caballo blanco y al mameluco del primer término es posible observar cómo las diferencias en su indumentaria marcan también su condición social: el que apuñala al mameluco ya muerto devela su humilde extracción en su chaqueta remendada, mientras que el que ataca al caballo luce, impolutos, calzón amarillo y camisa rica, medias blancas y zapato con suela.

Extinguidos los focos principales de la revuelta, ya desde primera hora de la tarde de ese 2 de mayo comienzan en la ciudad las ejecuciones de los patriotas aprehendidos por los invasores. No obstante, en la imagen de *Los fusilamientos*, Goya prefiere mostrar las que se produjeron durante las primeras horas del día 3 en las afueras. En concreto, el montículo de la izquierda representa la Cuesta de la Vega, donde décadas más tarde se levantaría la catedral de la Almudena. El entramado urbano del fondo figura precedido de la Puerta de la Vega y sobre él destaca la torre de la antigua iglesia de Santa Cruz, recortada en un negro cielo de aciagos presagios. Al contrario que en la escena anterior de *El 2 de mayo*, aquí la ciudad solo sirve de fondo, y de ella parecen venir nuevas remesas de presos que se confunden con sus captores en una masa informe que queda justo entre el final de la montaña y el comienzo de la línea que describen las cabezas de los soldados.

La acción se divide en dos grupos diferentes: el de los patriotas a la izquierda y el pelotón de ejecución a la derecha. Este se encuentra compuesto por granaderos de línea

y marineros de la guardia con uniforme de campaña y capote gris, dispuestos en perfecto orden, con su sable colgando a la izquierda y la bayoneta ya cargada y en posición de disparo. Goya contrapone el rigor de la formación militar —compuesta por personajes sin rostro— a la acumulación de cuerpos yacentes y de hombres que se enfrentan a su pronto e implacable destino. Estos reaccionan con actitudes muy diversas ante la inminencia de la muerte: unos tapan sus ojos para evitar contemplar tanto horror, otros parecen suplicar clemencia o mostrar arrepentimiento. El artista toma partido y centra la composición en el joven de brazos en alto, el único que mira a la cara a sus verdugos. Aunque con menos énfasis que en *El 2 de mayo*, Goya muestra también la pluralidad social de los sublevados, entre los que incluye a un clérigo, reconocible por la tonsura de su cabeza, y alguno de los personajes protagonistas del día anterior, ahora ya desprovistos de parte de su ropa.

Aunque no se ha podido confirmar que Goya estuviera presente en los heroicos y crueles sucesos del 2 y 3 de mayo, el rigor con el que representó las diferentes indumentarias y armas confirma, al menos, su fidelidad histórica.

Mamelucos al servicio de Napoleón

Goya representa un total de cuatro soldados mamelucos, que visten de forma lujosa y llevan ceñidos a la cabeza su turbante, otro de sus rasgos más relevantes. También tiene en cuenta sus rasgos faciales, en especial el color de su piel. Era un destacamento conocido por su ferocidad y por su dominio del cuerpo a cuerpo. Aunque todos ellos se encuentran en una posición protagonista, esta pareja ocupa el centro del cuadro y también la parte más elevada entre el complejo grupo de figuras. Procurando ser fiel a la historia, el pintor los representa con su indumentaria característica, que muestra su origen norteafricano, al igual que los rasgos físicos de muchos de ellos. Este es el motivo por el que aparecen con una tonalidad de piel más oscura, lo que se observa especialmente en el soldado que se defiende con su puñal. Su compañero empuña una cimitarra, un tipo de sable curvo que, en el caso de los otomanos, era conocido con el nombre específico de *kilic*, aunque quizás Goya no conociera la especificidad de su diseño y se limita a representar la hoja curva, que era lo más característico. Esta división del ejército francés desaparecería un año después de la realización de este cuadro, coincidiendo también con la caída definitiva del que había sido su promotor, Napoleón Bonaparte.



El joven de la camisa blanca, símbolo universal

La ardiente lucha del 2 de mayo se propagó por todo Madrid, de manera que hombres y mujeres del pueblo llano, sin distinción prácticamente de clase ni condición, fueron después objeto de la represalia de los franceses. Y aunque los dos cuadros representan un momento histórico muy concreto de estos sucesos, la sencilla modernidad de su planteamiento y la universalidad de los valores que Goya supo plasmar lograron que el impacto de ambos fuera enorme en el arte europeo desde la década de 1860, como muestran las obras de Edouard Manet, Edvard Munch, Pablo Picasso y Antonio Saura, entre otros muchos. No obstante, el poder de atracción de *El 3 de mayo en Madrid o «Los fusilamientos»* ha sido muy superior, en especial la figura de este hombre. Muchos han querido ver en él a una especie de Cristo moderno, asociando la posición de sus brazos a la propia crucifixión. La camisa blanca que pregona su inocencia y la firme mirada que no se esconde ante sus verdugos lo han convertido en un símbolo que trasciende fronteras y adquiere un valor universal más allá incluso de la inherente lectura bélica que tienen estos dos lienzos.







These images of the Spanish War of Independence are part of the visual memory of all humanity

Pedro J. Martínez Plaza

These paintings depict two momentous scenes: the fighting of the people of Madrid on 2 May 1808, and the executions that were carried out the following day, once the popular uprising had been put down. This uprising was the spark that ignited the Spanish War of Independence (also known as the Peninsular War) which, sowed desolation and bloodshed all over mainland Spain from 1808 to 1814, while at the same time awakening the noblest virtues of honour, pride and dignity in the Spanish people. These paintings illustrate, respectively, the courage and sacrifices of all those who fought in the unequal struggle against Napoleon's troops. Goya painted these pictures in 1814, on commission from the Regency Council to celebrate the return of Ferdinand VII that year.

The events of the *2nd of May 1808 in Madrid* or *The Fight against the Mamelukes* occurred in the morning, after the first clashes in the vicinity of the Palace. Among the troops who came to quell the revolt, the Mamelukes of the Imperial Guard stood out, an elite corps consisting of soldiers from Egypt, and considered at the time to be the best cavalry in the world. Others fought alongside them: to the left, also on horseback, stands a soldier of the Dragoons of the Imperial Guard, and two grenadiers lie among the dead on the ground. All of them are attacked by Spaniards of all classes and conditions, not only from Madrid, as Goya wanted to show the varied participation, such as it was, of numerous outsiders among the combatants. A man from Valencia, pouncing at the Mameluke on horseback, can be identified on the left, dressed in white breeches, espadrilles or *esparto* shoes, stockings and a yellow waistcoat.

Once the main zones of the revolt had been quelled, the executions of the patriots, having been captured by the French, began in the early afternoon. However, in the painting *The Executions*, Goya chose to depict those that took place in the early hours of the 3rd of May, on the outskirts of Madrid. The action is composed of two parts: the Spanish patriots on the left, and the firing squad on the right. Goya contrasts the rigour of the military formation —faceless figures— with the dead bodies piled up, and the row of men facing their merciless fate. The artist then focuses the composition on the young man with his arms raised, the only one who looks his executioners in the face. The social diversity of the Spaniards is also showed here, including a clergyman, recognizable by the tonsure on his head, and some of the characters from the previous day, now stripped of some their clothing.

José Casado del Alisal

La rendición de Bailén (de la Tradición y de la Historia), 1864

SALA 75

Inv.: P004265







Bailén, entre el mito y la realidad

Benito Tauler Cid

La guerra de la Independencia es un hito en la historia de España, pues supuso el fin del Antiguo Régimen y el inicio del liberalismo. En ella, la batalla de Bailén, el 19 de julio de 1808 en Andalucía, es la más conocida y controvertida al estar envuelta en mitos: el calor del verano, los paisanos y garrochistas, los bisoños napoleónicos, los equipajes con tesoros...

La rendición de Bailén (de la Tradición y de la Historia), al conjugar realismo histórico con tradición romántica, representa la primera derrota de un ejército napoleónico en campo abierto con la capitulación del 2.º Cuerpo de Observación de la Gironda ante las fuerzas españolas. Cuatro clases de personajes son los protagonistas en Bailén: Francisco Castaños, general en jefe del Ejército de Andalucía; el general de División Pierre Dupont de l'Étang, comandante napoleónico; el Ejército de Andalucía, vencedor; y el 2.º Cuerpo de Observación, derrotado.

Las operaciones en Andalucía se inician en mayo de 1808, cuando Napoleón ordena al general Dupont que vaya a Cádiz y al mariscal Moncey a Valencia, para acabar con las algaradas y proteger los puertos ante intentonas británicas. Además, Dupont debe asegurar la escuadra de Rosily bloqueada allí desde Trafalgar. Ambos serán derrotados, Moncey ante Valencia y Dupont en Bailén.

En la campaña de Bailén, Dupont opera con pocos efectivos, cuatro divisiones, dividiendo sus fuerzas en dos contingentes, que el 19 de julio está uno bajo su mando con dos divisiones en Andújar, y otro con las otras dos bajo el general Vedel para asegurar las comunicaciones con la meseta castellana y cubrir guarniciones. Enfrente, el Ejército de Andalucía también actúa dividido en dos núcleos, el primero bajo Castaños con las divisiones La Peña y Jones, y el segundo al mando de Reding con la suya y la de Coupigny. En el desarrollo de la batalla, Dupont, con sus dos divisiones, ataca desde Andújar para romper en Bailén, enlazar con Vedel, y mantener abiertas las comunicaciones con el interior de la Península, mientras que Reding y Coupigny, en defensiva, les van a cerrar el paso para impedir a Dupont su unión con Vedel.

Las divisiones de Castaños llegaron al campo de batalla después del último gran ataque de Dupont que, tras asumir la derrota, había pedido parlamento a Reding. Asimismo, las divisiones de Vedel aparecieron por la tarde, cuando la batalla había terminado y su ataque a la retaguardia de Reding, considerado contrario a *los usos de la guerra*, provocó la amenaza

de tomar represalias sobre las fuerzas francesas ya vencidas. Por ello, Dupont ordenó a Vedel aceptar el alto el fuego y permanecer en Bailén, si bien, posteriormente, sus divisiones no fueron consideradas entre las vencidas.

El 22 de julio se firma la capitulación del «ejército de Dupont», en la Casa de Postas del Rey de Andújar; por los representantes españoles el conde de Tilly y Castaños, y por los generales franceses Chabert y Marescot. Las divisiones de Dupont quedaron prisioneras, mientras que las de Vedel debían abandonar Andalucía. El encuentro fortuito de Castaños, camino a Bailén, y Dupont, en su coche, sucede en el puente del Rumblar, donde sostienen un breve diálogo. En Andújar, Castaños fue el vencedor estratégico al conseguir la rendición de las fuerzas de Dupont, la capitulación del resto y la liberación de Andalucía.

El Ejército de Andalucía era un conjunto basado en unidades regulares del Campo de Gibraltar y de la Capitanía General de Granada, completado con regimientos de milicias provinciales de la guarnición de Cádiz y paisanos voluntarios y movilizados por las juntas. Pero de estos, solo fueron empleados los imprescindibles para completar los regimientos veteranos y los encuadrados en nuevas unidades que tuvieran cierta disciplina, como los batallones de voluntarios de Granada y los garrochistas. Los restantes permanecieron instruyéndose o fueron enviados a casa. Esta participación popular es representada en el lienzo por figuras a pie, gallardetes y lanzas; además, uno de los paisanos porta como triunfo un águila y una bandera francesa capturadas.

La actuación de la artillería española fue fundamental, de ahí la preeminencia del cañón en la composición. Los regimientos regulares españoles, con banderas blancas, son representados por walones o suizos, casacas azules, y ante ellos desfilan los capitulados, que van dejando en pabellones su armamento mientras que los rendidos entregaban el suyo. Las unidades imperiales eran de muy diferente calidad, desde los marinos de la Guardia hasta las constituidas por extranjeros, algunas enroladas a la fuerza, pero todas disponían de mandos que conocían su «oficio», y la tropa llevaba como mínimo entre ocho y diez meses en filas, por lo que no eran noveles recién llegados. Además, la artillería y la caballería, con coraceros, eran de probada consistencia y eficacia.

Bailén fue, en definitiva, una batalla entre ejércitos regulares, con un vencido, el imperial, cuya derrota trascendió a Europa, originando la Quinta Coalición contra Napoleón.

Un ejército sin uniforme



Los primeros momentos del levantamiento de 1808 se caracterizan por los abundantes motines populares y por la llamada a filas de civiles para aumentar las fuerzas, algunas veces realizada de forma poco controlada, lo que no contribuye a la eficacia militar y disciplina de las nuevas tropas. Castaños, que dispone de suficientes fuerzas veteranas, decide conservar los paisanos que puede encuadrar, armar y vestir, medida adecuada militarmente. Muchos son despedidos, otros quedan en los depósitos y solo se mantiene a los asignados a los 2.º y 3.er batallones de sus unidades regulares, los batallones de voluntarios de Granada y los garrochistas.

Lo común era que los reclutas se incorporaran con su traje de paño pardo del campesino español y un sombrero de tipo chistera, y esto fue aprovechado por los mandos militares. El esfuerzo para vestir a los hombres era una carga enorme y el tiempo para confeccionar escaso, por lo que se decidió repartir cada uniforme que hubiera en existencias para cada pareja de soldados, tanto a nuevos como a veteranos. Además, se dispuso su identificación con la tradicional cinta/escarapela roja propia de los ejércitos españoles. La situación de los regimientos de milicias provinciales en Bailén era aún peor: solo dos batallones de granaderos llevaban el uniforme reglamentario blanco de 1805; de los otros trece regimientos/batallones, uno llevaba el azul de 1802, nueve el uniforme provisional pardo y los otros tres estaban sin uniformidad.

Las tropas de Bailén fueron cuerpos disciplinados, sin vistosos uniformes blancos y azules, pero bravos y capaces de derrotar las «águilas» enemigas.



Bailén, between myth and reality

Benito Tauler Cid

The Spanish War of Independence (Peninsular War) is a milestone in Spanish history, as it marked the end of the Old Regime and the beginning of liberalism. The Battle of Bailén (in present-day Province of Jaén), fought on 19 July 1808 in Andalusia, is the best known and most controversial battle of the war, as it is shrouded in myths: the effects of the heat of summer, the peasants and the *garrochistas* (pikemen), the Napoleonic *bisoños* (inexperienced soldiers), the carriages laden with treasures, etc.

The Surrender of Bailén (from Tradition and History), combines historical realism with romantic tradition, to represent the first defeat of a Napoleonic army in the open, with the surrender of the 2nd Corps of the Gironde Observation before Spanish forces. Four key figures stand out in Bailén: Francisco Castaños, Commander-in-Chief of the Army of Andalusia; General Pierre Dupont de l`Étang, Napoleonic commander; the Army of Andalusia, the victor; and the 2nd Observation Corps, the defeated.

Military operations in Andalusia began in May 1808. Dupont's strategy was to split his forces into two contingents. The Andalusian Army was also divided into two separate groups, with Reding's and Coupigny's respective forces directly engaged in the battle. With his two divisions, Dupont attacked from Andújar with the aim of breaking through at Bailén and linking up with Vedel to keep the lines of communications with Castile open; while Reding and Coupigny, on the defensive, blocked his path, thus defeating Dupont and preventing him from joining forces with Vedel. Castaños' divisions arrived on the scene of the battle after Dupont's last attack, when, already defeated, he had requested Reding to negotiate. Similarly, Vedel's divisions showed up in the afternoon, when Dupont's capitulation was already on-going. On 22 July the surrender of 'Dupont's army' was signed at the Royal Post House (a coach inn) in Andújar. Dupont's divisions were held prisoner, while Vedel's divisions had to leave Andalusia behind.

The Army of Andalusia was made up of regular units from the Campo de Gibraltar and the Captaincy General of Granada, supplemented by provincial militia regiments from Cádiz, plus peasants mobilized by the Juntas. Of these, only those needed to complete the veteran regiments were enlisted, or placed in units that had a certain degree of discipline, such as the battalions of the Volunteers of Granada and the *garrochistas*. The performance of the Spanish Artillery was essential, hence the pre-eminence of the cannon in the arrangement.

Bailén was a battle between regular armies, with one beaten, the Imperial Army, whose defeat had side effects throughout Europe, resulting in the 5th Coalition against Napoleon.

Francisco de Goya y Lucientes

Fernando VII en un campamento, después de 1815

SALA 64

Inv.: P000724



Fernando VII (1784-1833), un reinado entre dos épocas

Wifredo Rincón García

Francisco de Goya realizó varios retratos de este monarca. El primero, ecuestre, para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1808, poco después de su llegada al trono. El monarca posa en dos ocasiones en el mes de abril. Tras el regreso de Fernando VII a Madrid el 13 de mayo de 1814, Goya vuelve a realizar otros retratos del rey, entre los que se encuentra el cuadro que nos ocupa, del que desconocemos las circunstancias de su encargo. Dada su vinculación a la Escuela de Ingenieros de Caminos y Canales de Madrid, desaparecida durante la guerra de la Independencia, quizá Goya haga una alusión a la labor de los ingenieros, reflejados en el campamento, cuando la escuela fue reconstituida en 1821.

Se relaciona este cuadro con el retrato de *Fernando VII con manto real* (*ca.* 1814-1815) procedente del Ministerio de Gobernación. Dispone al rey, en primer plano, de pie, joven y recortándose su figura ante un extenso paisaje tradicionalmente identificado como un campamento militar. Viste uniforme de capitán general, casaca azul turquí con solapa, collarín, forro y vueltas en grana. Como divisas propias del rango, tres entorchados de oro en las bocamangas, vueltas y en las caídas del fajín militar con borlas de seda y canutillos dorados. Lleva también calzón de ante, botas altas de montar de cuero enlucido en negro con espolines dorados y corbatín en seda negra sobre camisa blanca. Luce la Orden del Toisón de Oro pendiente del cuello, las bandas y grandes cruces de las órdenes de Carlos III y de San Genaro. Bajo el brazo derecho sostiene el sombrero bicornio. A la izquierda de la imagen, aunque parcialmente, se puede apreciar la efigie de un oficial entre varios caballos, en una escena de campamento militar.

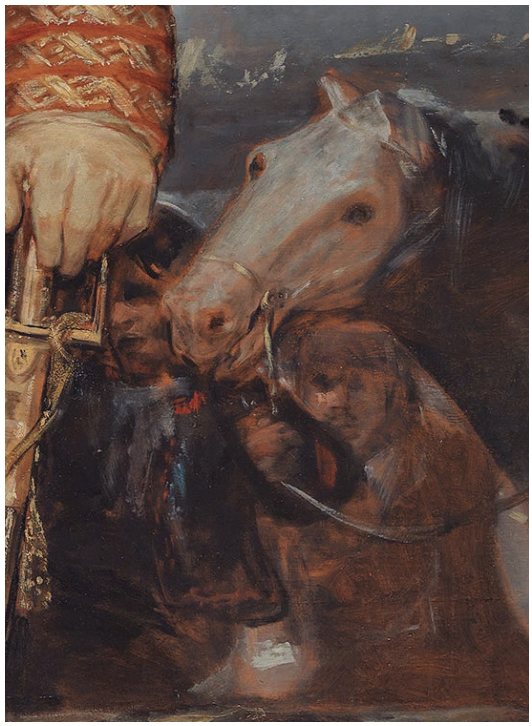
No consta que Fernando VII formara parte de ninguna campaña bélica. Además de la alusión a la Escuela de Ingenieros, durante su reinado se produce un avance en la castrametación, al estar España involucrada en la guerra de la Independencia, avance que continuaría después durante las guerras carlistas con la construcción de fortificaciones y organización de campamentos militares. Este cuadro refleja este continuo movimiento de tropas. Precisamente en 1800 se había publicado el *Tratado de castrametación, ó, arte de campar, dispuesto para el uso de las reales escuelas militares, a cargo del Real Cuerpo de Ingenieros*, un manual para estas necesidades en campaña —seguridad y salud de las tropas— escrito por el teniente coronel ingeniero Vicente Ferraz (1762-1825), uno de los más ilustres ingenieros de esa época.

Las Cortes de Cádiz de 1812, integradas en una tercera parte por militares, establecen en la Constitución que estos no están fuera de la legalidad constitucional ni por encima de ella. Tras su regreso de Francia donde estuvo cautivo por Napoleón mientras duró la guerra de la Independencia, Fernando VII inició un periodo histórico conocido como Sexenio Absolutista (1814-1820). Aunque en esos años llegarían a enviarse decenas de miles de tropas al otro lado del Atlántico, la lamentable situación política y social y el estado de quiebra económica de la España peninsular de la posguerra dejan a Fernando VII principalmente con el Ejército realista en América y gran parte de la población indígena para hacer frente a los movimientos de independencia. Es un Ejército distinto del de la Península, porque el 80% de sus oficiales habían nacido en América, y la tropa estaba compuesta por criollos leales, principalmente mestizos, indígenas, mulatos y negros.

La debilidad política interna facilita el triunfo del levantamiento del teniente coronel Rafael de Riego en 1820, de modo que se vuelve a la Constitución de Cádiz durante el Trienio Liberal (1820-1823). En 1822 la Santa Alianza, formada originalmente en 1815 por Rusia, Austria y Prusia, promueve el envío a España en 1823 de un ejército francés, los Cien Mil Hijos de San Luis, para acabar con el régimen liberal y restablecer el absolutismo. La inestabilidad dominante en el Trienio Liberal y la permanencia del ejército de la Santa Alianza en España unos años más para sostener la monarquía absoluta de Fernando VII trajo consigo cierto abandono de América. Los reveses militares se suceden y los jefes realistas capitulan tras la batalla de Ayacucho (Perú) en 1824, permaneciendo leales a la Monarquía las islas de Cuba y Puerto Rico. En la Península, con el regreso del absolutismo dio comienzo la conocida como Década Ominosa (1823-1833), que traería una transformación radical del Ejército, destacando en estos años la creación del Cuerpo de Voluntarios Realistas y la asignación de misiones a la Guardia Real más la especial relevancia de los consejos de guerra, que contarían con tribunal y jurisdicción propia con el fin de mantener el orden político y social interno y la lealtad al monarca.

Fernando VII tuvo importantes capitanes generales, como Francisco Copons y Navia, célebre en la defensa de Cataluña durante la guerra, José de Palafox, defensor de los sitios de Zaragoza, y Francisco Javier Castaños, duque de Bailén, conocido por su victoria en la batalla de Bailén en 1808, y en América, Pablo Morillo, capitán general de Venezuela y jefe de la fuerza expedicionaria de 1815. Como tributo al héroe de Bailén, en 1989 se crea la Cátedra General Castaños, que colabora con el Ministerio de Defensa para promover el conocimiento de las Fuerzas Armadas a través de la difusión de su historia.

Los ingenieros del rey



Este interesante cuadro, titulado desde 1942 retrato de *Fernando VII en un campamento* y anteriormente *Fernando VII, joven* ingresó en el Museo Nacional del Prado en 1872 procedente de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid, previo paso por el Museo de la Trinidad. De él destacamos un sugerente detalle. En la parte inferior derecha de la imagen, resueltos con pinceladas poco precisas y matizadas, aparecen dos personajes de medio cuerpo, que contemplan la escena que observa el monarca. Ambos se sitúan ocupando un segundo plano, a distinto nivel, bajo un cielo plomizo en el que se recortan lo que parecen ser distintas construcciones. A pesar de los trazos deshechos, en el primero de ellos destaca la casaca azul de los ingenieros, con sus botones, cuello, vueltas, forros y vivos encarnados, con pañuelo blanco, mientras que el segundo parece llevar un hábito pardo y tonsura frailera, acaso un capellán militar. El más próximo al rey, de curiosa cabeza, muy abocetada, en la que destaca el mechón de pelo que cae sobre su frente, sujeta las riendas de la montura regia.

Una composición similar encontramos en el retrato de *Francisco de Borja Téllez Girón, X Duque de Osuna*, fechado y firmado por Goya en 1816, conservado en el Museo Bonnat de Bayona (Francia), en el que un criado, también en un segundo plano menos elevado que el protagonista y con rasgos físicos y vestimenta parecidos, sostiene su caballo mientras el duque lee una carta.



Ferdinand VII (1784-1833), a reign between two eras

Wifredo Rincón García

There are several portraits of this Monarch by Francisco de Goya. The first, an equestrian portrait, was commissioned by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1808, shortly after his accession to the throne. Others, including this one, were painted after Ferdinand VII's return to Madrid on 13 May 1814 at the end of the War of Independence (Peninsular War), and the circumstances of the commission of this painting remain unknown. There is no record that Ferdinand VII ever took part in any military campaigns. The painting refers to the School of Engineers, as there was progress in military engineering during his reign, progress in which Spain was involved since its War of Independence, an advance that continued during the Carlist Wars.

Upon his return from France where he had been held captive by Napoleon, Ferdinand VII repealed the liberal Constitution passed by the Cádiz Cortes in 1812 and began a historical period known as the Six-Year Period of Absolutism (1814-1820). Although tens of thousands of troops would be sent across the Atlantic during those years, the dire political and social situation and the state of economic bankruptcy of post-war peninsular Spain left Ferdinand VII mainly with the Royalist Army in America and a large part of the indigenous population to face the independence movements.

After the Spanish War of Independence, many of the liberal movements were led by military officers who had fought in the war. Hence, in 1820 the Uprising of Lieutenant Colonel Rafael de Riego marked another political turning point and the return to the Constitution of Cádiz for the so-known Three Liberal Years (1820-1823). In response to this sort of *coup d'Etat* and so as to avoid contagious effects across Europe, the Holy Alliance, originally formed by Russia, Austria and Prussia, encouraged the dispatching in 1823 of a French army, the Hundred Thousand Sons of Saint Louis, to re-establish absolutism, thus ushering in a period known as the Ominous Decade (1823-1833). This period began with a radical transformation of the Army, highlighting the creation of the Corps of Royalist Volunteer and the re-assignment of missions to the Royal Guard in order to maintain internal political and social order and pledge allegiance to the Monarch.

Ferdinand VII had important Captain Generals at his service, such as Francisco Javier Castaños, Duke of Bailén, famed for his victory in the Battle of Bailén in 1808, Francisco Copons y Navia, who led the defence of Catalonia during the war, and the José de Palafox, the defender of Zaragoza during the sieges.

Francisco de Goya y Lucientes

El general José de Palafox, a caballo, 1814

SALA 64

Inv.: P000725



El general José de Palafox (1775-1847)

Wifredo Rincón García

Francisco de Goya realizó un primer retrato de José de Palafox en Madrid, entre 1805 y marzo de 1808, con el uniforme de brigadier. Volvió a reencontrarse con él cuando Palafox, al finalizar el primer sitio de Zaragoza, le llamó a esta ciudad para, como escribe el propio artista, «*pintar las glorias de aquellos naturales*».

Tercer hijo de los marqueses de Lazán, José Rebolledo de Palafox y Melci nació en Zaragoza en 1775. En 1792 ingresó como cadete en la Guardia de Corps. Tuvo tres hermanos militares, también Guardias de Corps. Tras la caída de Godoy y la abdicación de Carlos IV, se unió a los partidarios de Fernando. Descubierto su plan en Irún, tuvo conocimiento del levantamiento del 2 de mayo en Madrid y se dirigió a Zaragoza.

Palafox es un personaje fundamental en la historia militar de España por su extraordinaria participación en los dos sitios de Zaragoza, promoviendo de forma destacada del levantamiento de la nación en armas, liderando a civiles y militares para la defensa de la soberanía ante la forzosa ausencia del monarca. Reconocido el 26 de mayo de 1808 como capitán general de Aragón por la Junta de Defensa aragonesa, a los cinco días declaró independientemente la guerra a Napoleón. En junio organizó y lideró la heroica resistencia y defensa del primer sitio de Zaragoza hasta que, con las noticias de la derrota francesa en Bailén, los franceses lo levantaron en agosto. Durante este periodo de la guerra hubo incertidumbre e indecisión por falta de datos precisos sobre lo que realmente estaba pasando, de modo que la actuación de algunos militares evolucionó en diversas direcciones. Se relacionó en esos meses cruciales de la Historia de España con otros oficiales, jefes y altos mandos militares con los que no siempre hubo buen entendimiento. En la batalla de Tudela, ante la manifiesta inferioridad militar frente al poderoso y victorioso ejército de Napoleón, las graves desavenencias y profundas diferencias que mantuvo con el general Francisco Javier Castaños sobre el mando y dirección de las operaciones influyeron y facilitaron la decisiva victoria francesa el 23 de noviembre de 1808. Un mes más tarde, comenzó el segundo sitio de Zaragoza, también heroico, que finalizó tras la capitulación de la ciudad el 20 de febrero de 1809. Palafox fue hecho prisionero y llevado al castillo de Valenciennes en Francia, donde permaneció hasta el 13 de diciembre de 1813.

A su regreso a España, Palafox, que había ascendido a general al principio de la guerra por (auto) aclamación, juró la Constitución en 1814 y fue ascendido a capitán general del

Ejército con antigüedad desde 1809. El 14 de julio de 1814 le nombraron capitán general de Aragón. Siendo vocal de la Junta de Fortificaciones de la Cámara de Guerra, presidió la asamblea de las Reales Órdenes de San Fernando y San Hermenegildo hasta abril de 1820. Nombrado capitán de la Compañía de Guardias Alabarderos en 1822, destacó el 19 de febrero de 1823 en la defensa de la escalera del Palacio Real de Madrid ante la turba revolucionaria. Atravesó serias dificultades por sus ideas políticas liberales frente a las absolutistas de Fernando VII, que se opuso activamente a la Constitución de Cádiz. Posteriormente, la regente María Cristina le concedió el 17 de julio de 1834 el ducado de Zaragoza. Arrestado en julio de 1834, acusado injustamente de conspirador, fue declarado inocente en junio de 1835. Nuevamente sería nombrado en agosto de 1843 comandante general del Cuerpo de Alabarderos, cargo que desempeñaría hasta octubre de 1846. Falleció en Madrid el 15 de febrero de 1847. Del último periodo de su vida es de gran transcendencia histórica su *Autobiografía* (*ca.* 1835), donde trató de justificar las decisiones tomadas en un intento por alcanzar el «aprecio de la nación».

En 1814 Goya pinta su famoso retrato ecuestre, del que le comunicaba su conclusión en carta de 14 de diciembre manifestándole, además, que era «*la mejor obra que de mis manos a salido*». El general victorioso, a caballo, inicia el galope, animando a las tropas, sobre un fondo en el que se adivina el fragor del combate. Viste uniforme de teniente general, casaca azul turquí con solapa, collarín, forro y vueltas en grana. Luce también dos entorchados de oro en las bocamangas, vueltas y en la extensión lateral del fajín encarnado de seda culminado en borlas y canutillos dorados. Sin embargo, aparece tocado por un bicornio de capitán general, con galón de lises al canto y plumín blanco. Sobre el pecho se puede apreciar un trazo fugaz purpúreo, en forma de cruz, que insinúa el bordado de la insignia de Calatrava, orden militar que le fue concedida en 1803.

Quizá los músicos puedan recordar la célebre *Marcha del General Palafox*, de Peter Weldon, editada en Nueva York en 1808.

La gallardía del jinete de Calatrava

En esta obra, Goya crea un retrato heroico de José de Palafox, si bien no plasma otras condecoraciones que ya había recibido el general aparte de la mencionada insignia de Calatrava. Palafox aparece acomodado sobre una montura engalanada con terciopelo azul —color tradicional de la caballería— ribeteada por galón dorado, aderezo que se repite tanto en la cincha como en el petral del equino. En el borrén delantero, colgada en el arzón izquierdo de la silla, aparece dispuesta una pistolera ricamente guarnecida, del mismo color que la montura, con pasamanería dorada. Ataviado con calzón, pueden verse la parte alta de las botas altas de montar que calza. La vaina del sable pende de dos tirantes guarnecidos en oro que caen desde el talabarte.

El brazo derecho del general levantado sostiene con su enguantada mano un sable de los llamados «de estribo o a la húngara», de reglamento a principios del siglo XIX para la oficialidad de la caballería ligera española. En su *Autobiografía*, Palafox afirma: «*Militar desde mi cuna, por afición y por principios, y por imitación a mis antepasados, que todos ciñeron la espada, he procurado siempre marchar por la senda del honor: ha sido y será siempre mi divisa*».





General José de Palafox (1775-1847)

Wifredo Rincón García

Francisco de Goya painted an early portrait of José de Palafox in Madrid between 1805 and March 1808, in which he is wearing the uniform of a Brigadier. He met him again at the end of the first siege of Zaragoza, as Goya himself wrote, '[in order to] paint the glories of its inhabitants'. After Palafox's captivity in France, Goya painted his famous equestrian portrait, informing him of its completion in a letter dated 14 December 1814, stating that it was 'the best work that has ever come from my hands'.

The third son of the Marquises of Lazán, José Rebolledo de Palafox y Melci, was born in Zaragoza in 1775. In 1808 upon hearing news of the Uprising of the 2nd of May that took place in Madrid, he headed to Zaragoza. Recognized on 26th May as Captain General of Aragon by the Aragonese Defence Junta, on his own initiative, he declared war on Napoleon, five days later.

He organized and led the heroic defence of the first siege of Zaragoza in June 1808 until, with news of the Spanish victory at Bailén, the French army lifted the siege two months later. Afterwards, at the Battle of Tudela, faced with the clear military inferiority before Napoleon's powerful and victorious army, the serious disagreements and deep differences he had with General Castaños regarding the command and direction of military operations paved the way for the decisive French victory on 23 November 1808. In the second half of December the second heroic siege of Zaragoza began ending with the city´s final surrender on 20 February 1809. Palafox was taken prisoner and brought to the Chateau de Valenciennes where he remained until 13 December 1813. Palafox is a key figure in Spain's military history for his outstanding participation, along with many other well-known, as well as anonymous heroes, in the sieges of Zaragoza.

Upon his return to Spain, he swore allegiance to the Constitution, was promoted to Captain General and appointed as Captain General of Aragon on 14 July 1814. He presided over the Assembly of the Royal and Military Orders of San Fernando and San Hermenegildo until April 1820. Palafox got into serious trouble, when his liberal political ideas set him at odds with the King's absolutist views. Upon the death of the King, the Regent, María Cristina, granted him the Duchy of Zaragoza in 1834. He was, once again, appointed Commander General of the Halberdiers Corps in 1843, a position he held until 1846.

In his *Autobiography*, written around 1835, he made an effort to justify the decisions he took in an attempt to gain the 'esteem of the nation', and that is of great historical significance.

Mariano Fortuny y Marsal

La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837,
1865-1866

SALA 63B

Inv.: P004332







La imagen pictórica más completa de las guerras carlistas

Pedro J. Martínez Plaza

Este cuadro es uno de los de mayor tamaño realizados por Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), uno de los pintores más relevantes del siglo XIX en España, y el que mayor fama internacional alcanzó en su momento. Gracias a su viaje como pensionado de la Diputación de Barcelona a la guerra de África (1859-1860), comienza a representar episodios bélicos contemporáneos y aplica esta experiencia cuando, poco después, pinta este gran lienzo.

La pintura fue encargada en 1863 para el palacio de María Cristina de Borbón, antigua reina regente de España, en los Campos Elíseos (París). El proyecto debió estar en manos de Agustín Muñoz, I duque de Riánsares, su esposo, y buscaba subrayar la legitimidad en el trono de Isabel II y reafirmar el papel desempeñado por la regencia de María Cristina.

Hay que entender que la pintura funcionó como un techo y que, con este fin, fue concebida y realizada por Fortuny, por lo que su lectura no es la misma que un cuadro convencional. En ella se incluyen dos asuntos diferentes: la revista propiamente dicha en la parte inferior y el enfrentamiento entre las tropas realistas y carlistas en la superior. Ambas zonas quedan separadas por el arroyo Abroñigal, cuyo puente sirve de separación a su vez entre ambos bandos, de forma que cuando el cuadro estuviera puesto en su lugar, el brazo de luz que se dispondría en esta zona separaría de manera más clara ambas partes. A su vez, la colocación del mismo condicionó que el centro de la obra quedara vacío.

Ambos hechos se producen en el contexto de la primera guerra carlista (1833-1840), en la que los defensores del pretendiente, Carlos María Isidro de Borbón, que reclamaba el trono antes ocupado por su hermano Fernando VII, se enfrentan a los de Isabel II y su madre, María Cristina de Borbón, que ostentaba la regencia. Lo que se representa, en particular, está relacionado con la Expedición Real que el propio Carlos María dirigió y que llegó a las puertas de Madrid el 12 de septiembre de 1837, tras haber partido de Estella en mayo y haber recabado apoyos en Cataluña y Aragón. Es cierto que la guerra se prolongaría tres años más, pero la decisión de no tomar la capital supuso un completo fracaso para los carlistas y para el pretendiente, cuyas tropas terminarían siendo perseguidas y acosadas por Baldomero Espartero durante su huida.

En la mitad superior aparece, en la izquierda, ocupando parte del camino de Vallecas que llegaba hasta Atocha y la ladera en las inmediaciones del Abroñigal, un batallón del ejército carlista. En realidad, se extiende hasta las cercanías del portazgo de Vallecas.

Delante, se coloca el Estado Mayor del infante Sebastián Gabriel de Borbón. Por encima de él, Fortuny representa a un batallón de reserva del ejército carlista. La parte derecha, afrontada a los carlistas, se encuentra ocupada por las compañías del ejército cristino. Unos y otros se enfrentaron en varias escaramuzas a izquierda y derecha del camino de Vallecas. Al fondo, sobre la colina de una ladera, se observa la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles en el Cerro de los Ángeles, dentro del término municipal de Getafe. Su inclusión permite tener la referencia espacial completa del lugar donde se desarrolló este hecho militar. Al otro lado, se aprecia el camino de Aranjuez —que llevaba a la Puerta de Toledo— y la expedición formada por cuatro convoyes, escoltados por la milicia urbana de Madrid. Traen a la corte desde Toledo las alhajas procedentes de la catedral primada y los fondos públicos de esa ciudad.

La parte inferior debería corresponder con las inmediaciones del Retiro. En esta zona se disponen los batallones y compañías del ejército cristino, a los cuales va a pasar revista la reina. Esta va en la carroza de gala de Isabel II junto a su hija y, a caballo, Evaristo San Miguel. En el séquito real también puede distinguirse a don Leopoldo O'Donnell. La reina pasa revista a una batería fija de cuatro cañones que ya está en posición de tiro (y por tanto sin caballos), cada uno de los cuales está flanqueado a su vez por otros cuatro artilleros en sus puestos de servicio. Delante de la carroza se encuentra un escuadrón a caballo, que también presenta armas a la reina. El caballo inferior marca el camino que seguirá la reina tras acabar la revista; su osada posición cobra todo el sentido cuando uno observa el lienzo en posición horizontal.

A pesar de esta particularidad, esta obra es la mejor y más completa representación realizada por un pintor del siglo XIX de un episodio histórico vinculado a alguna de las tres guerras carlistas, conflictos civiles que apenas captaron la atención de los pintores de historia.

La mordaz representación del infante carlista frente al general cristino

El infante Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875) lleva en su mano derecha un anteojo y aparece con su joroba bien marcada, tal y como se le había exigido pintarlo a Fortuny. Ello convierte a esta imagen en una de las más auténticas de este personaje. Representado desde principios de la década de 1830 en diferentes retratos y fotografías, siempre se le mostraba de frente y solo en estas segundas se podía observar su estrabismo. No obstante, la enorme perilla que luce parece estar sacada de alguna fotografía más tardía, ya que en estos años el infante, que estaba en la treintena, solo lucía un fino bigote. En todo caso, su apariencia demuestra la especial inquina que se guardaba hacia él en el contexto donde fue encargada la obra.





Frente a él, el general Evaristo Fernández de San Miguel (1785-1862) desempeñó un importante papel en esta guerra y llegó a ser ascendido a general en jefe de los Ejércitos del Centro. Aparece representado con barba y pelo cano, mucho más acusado de lo que debía tener entonces, quizá porque Fortuny se basó en una estampa de la década de 1850. Ostenta la banda de la Orden de Carlos III y, de hecho, es el único del bando cristino que aparece mostrado con este elemento. Su brazo permite unir visualmente las dos partes de la composición, pues con él muestra a la reina regente el enfrentamiento entre sus ejércitos y los carlistas.



The most comprehensive pictorial image of the Carlist Wars

Pedro J. Martínez Plaza

This is one of the largest paintings by Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), one of the most important painters of the 19th century. The painting was commissioned in 1863 for the Palace of María Cristina de Borbón-Dos Sicilias on the Champs-Elysées, Paris, and was intended as a ceiling painting. It includes two subjects: the Queen Regent, and her daughter, reviewing the troops in the lower section; and the skirmishes between the Royalist and Carlist troops in the upper section.

These events took place during the course of the First Carlist War (1833-1840), in which the supporters of the Pretender, Carlos María Isidro de Borbón, who claimed the throne upon the death of his brother Fernando VII, clashed with those of Isabel II, and her mother, Queen María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, who was acting at the time as the Regent. The painting's subject is related to the known *Royal Expedition* led by Carlos María himself who arrived at the gates of Madrid on 12 September 1837, having left Estella (Navarra) in May, marching across Catalonia and Aragon with the aim of gathering support for the Pretender. The war would continue for three more years, but the decision not to take the Capital, proved to be a serious lapse on the part of the Carlists, and that of the Pretender, whose troops were harassed by General Baldomero Espartero, during their retreat.

The upper half depicts, on the left, and occupying part of the Vallecas Road that leads to Atocha, a battalion of the Carlist Army and, in front of it, the General Staff of the Infante, Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875). On the right, facing the Carlists, are the units of María Cristina's Army. Both sides were engaged in several skirmishes on the left and right of the Vallecas Road.

At the bottom, are the battalions and companies of María Cristina's Army, whom the Queen is about to review. The Regent accompanied by her daughter ride in the decorated carriage, while Evaristo San Miguel rides on horseback. They review a mounted squadron presenting arms to the Queen, and a fixed battery of four cannons. The lower horse marks the path the Queen will follow, after completing the review.

This work is the best and most complete representation by a 19th-century painter of one of the historical episodes linked to the Carlist Wars, as these civil war conflicts did not often capture the attention of painters of historical themes.

Eduardo Rosales Gallinas

Episodio de la Batalla de Tetuán, 1860, 1868

SALA 61B

Inv.: P004615




E. Rosales
1868.



Una batalla de una guerra en África para restituir el honor de España

Hugo O'Donnell y Duque de Estrada

Cuando Eduardo Rosales pinta el boceto de este cuadro de historia en marzo de 1868 —una cuarta parte del tamaño del que habría de corresponder al óleo definitivo—, está participando con otros artistas, necesariamente españoles, en un concurso convocado por el gran mecenas y coleccionista que fue el duque consorte de Fernán Núñez. El premio habría de consistir en la adjudicación de la realización del óleo definitivo por seis mil escudos y los requisitos exigían finalizar en cuatro meses una escena histórica sobre la guerra de África —batalla o episodio concreto— y que en ella apareciese, inexorablemente, el general en jefe del ejército expedicionario, Leopoldo O'Donnell, de cuya gestión militar y política era admirador el duque. O'Donnell, presidente del Consejo de Ministros, había sido muñidor, organizador y ejecutor en una contienda a la que habían llevado los ataques a las plazas de soberanía española que, desde 1840, se habían convertido en prácticamente habituales.

Sin ajustarse del todo a las exigencias del mecenas, el artista optó por pintar un episodio sectorial de una batalla, la más importante y decisiva de la guerra. Acaso para compensar que la responsabilidad de la dirección general de las operaciones impedía representar con veracidad una escena bélica personal de O'Donnell, escogió la batalla por Tetuán y el camino de Tánger, de 4 de febrero de ocho años antes, con este comandante, un tanto desdibujado y en un plano más retrancado, dando instrucciones a toda la ofensiva. Francisco Sans Cabot ese mismo año y Vicente Palmaroli en su obra, la ganadora del concurso y terminada dos años después, representaron a O'Donnell en medio de la acción, identificable hasta en su característica perilla y en sus entorchados de teniente general. ¿Sería esta la causa por la que la creación de Rosales, llena de luz, de movimiento y de sugerencias, no obtuviera el galardón, pese a ser el juez de criterio artístico reconocido?

El momento representado es el culminante y definitivo de la batalla: el asalto al campamento atrincherado del príncipe Muley Ahmed y la puesta en fuga de sus últimos defensores, incluido un jinete de la «guardia negra» califal. A esta situación se había llegado tras una acertada preparación artillera y el solemne avance de la línea de infantería del II Cuerpo de Ejército en disciplinado silencio, acompañado por las músicas y tambores regimentales, sorteando en algunos sectores terreno pantanoso a media rodilla al descubierto de la metralla de cañón del enemigo primero, y del fuego de las atrincheradas espingardas magrebíes después.

La imagen muestra unas obras de fortificación moderna y artillada, más allá de unas meras trincheras temporales. Esta circunstancia y el empleo de las masas de caballería norteafricana con moderno y acertado criterio táctico, aunque vano, embistiendo la retaguardia española y formando una media luna para embolsarla, habían dado pie a que los corresponsales de guerra sospechasen de ayuda subrepticia de alguna potencia interesada en evitar la posesión española de Tánger. La presencia en el cuadro de un artillero que aparece con traje de corte europeo, muerto ante su pieza, parece abrir también esa misma posibilidad.

Las defensas enemigas eran en profundidad, pero las exigencias de la pintura colocan una rica tienda junto a ellas, inspirada en las muchas que se tomaron y especialmente en la del jefe principal del ejército, Muley el-Abbás. La presencia de una unidad española en formación con su bandera y su oficial al frente parece rememorar al 1.º de León, primera unidad en plantar la bandera sobre el campamento conquistado, a la bayoneta, arma extraordinariamente temida por ellos.

La luminosidad del cuadro nos habla de una acción iniciada a las diez de la mañana, cuando el primer cañonazo de una cañonera que había podido aproximarse por el río Martín sonó en el valle y huertas de Tetuán, dando lugar a un duelo artillero generalizado. En el trasfondo se intuyen otros momentos y otros escenarios pasados y futuros: a la derecha, las ásperas alturas por el camino de la costa por las que el ejército ha tenido que ir avanzando lentamente con artillería e impedimenta, con acciones, casi diarias, contra un enemigo buen conocedor del abrupto terreno, en una estación de temporal y lluvias que dificultaban los suministros y agravaban las consecuencias de una epidemia de cólera que llegó a producir más bajas que los combates, hasta establecerse a mediados de enero el campamento de Guad el Jelú, base de las operaciones definitivas.

En el centro y en lontananza, se intuye otro campamento, en las faldas de Sierra Bermeja, que fue abandonado sin necesidad de combate, además de un humo negro que oscurece la atmósfera y que no solo corresponde al producido por las armas de fuego, sino por el tino artillero español que, mediado el combate, hizo volar uno de los principales almacenes de campaña con pólvora de procedencia inglesa, sembrando la desolación a retaguardia.

Al fondo y a la izquierda, el camino luminoso hacia Tánger y hacia ulteriores combates, pero también hacia la paz que acabaría por firmarse tras varios intentos fallidos. Una paz que al pueblo español se le antojó muy chica para una guerra tan grande.

El ejercicio del mando de O'Donnell durante la batalla





El requisito para optar al premio ofrecido a Rosales de que había de aparecer en su cuadro el general en jefe Leopoldo O'Donnell lo resuelve el artista con una imagen bastante habitual en cuadros de historia: aparece a caballo, vuelto hacia su plana mayor, también montada, y dirigiendo su espada hacia el centro del combate. Acaba de caer un obús en el lodazal a sus pies y él, sin inmutarse —«*frío es O'Donnell*», diría de él Galdós—, ha ordenado que se compruebe la nacionalidad del proyectil, pues, de resultar inglés, este hecho podría complicar las conversaciones de paz.

Otra cuestión preocupa a O'Donnell: Prim ha tenido problemas en su avance por su flanco al encontrarse con terreno pantanoso y él y sus acompañantes se han acercado a animar a la tropa pero, una vez superado el obstáculo y tocado el ataque general, las prisas por la honra de llegar el primero y adelantarse al general Ros de Olano, o el retraso de este último —las opiniones discrepan—, ponen en peligro la vanguardia que, en línea oblicua pero con los dos cuerpos codo a codo, debían prestarse apoyo mutuo. Poco tiempo después esto no importaría.

Cuando Eduardo Rosales comienza a imaginar el encargo, lo primero que traza es un bosquejo a pluma rápida de este grupo, que pasará sin mayores modificaciones al lienzo.


E. Rosales
1868.

A battle in a war in Africa to restore Spain's honour

Hugo O'Donnell y Duque de Estrada

This painting of the Battle of Tetuán (Tétouan) was executed by Rosales, based on a sketch he submitted to a painting competition on the African War (1859-1860) organized, eight years after the battle took place, by the collector and patron of the arts, the Duke of Fernán Núñez, though the painting in the end did not win the desired award. The artist chose to focus on one precise detail of the fighting, the final assault on the entrenchment of Prince Muley Hamed, one of the two commanders of the Moroccan camp, that marked the culmination of the battle.

The parapet's defence was already quite weak, and the defenders were fleeing, in the face and presence of the first Spanish unit who maintained their formation behind its leader and flag. A rich tent seems to represent the booty obtained in supplies and campaign equipment, and the presence of a horseman from the defeated family's personal guard. The fortification works depicted are the last attempt to halt the advance of an army who — after great hardship, cholera, ambushes, impassable terrain for men and mules and a shortage of supplies – slowly, but inexorably, were advancing towards their objectives, two of the main Moroccan cities: Tétouan and Tangier. The Spanish line had already launched the attack, suffering heavy casualties from the enemy, who were well entrenched and well-armed.

The day was bright but a halo of smoke seems to reveal the terrible event that took place in the middle of the combat when a gunpowder depot was blown up. In the column heading further north, on the right, is the Commander-in-Chief, Leopoldo O'Donnell, appears surrounded by his Senior Staff, giving military instructions. In the performance of his duties as Head of Government and Supreme Military Commander, he took advantage of a opportunity for rebuilding national sentiment, and by invading the Alawite Empire, settled scores for continuous Moorish attacks on Ceuta and Melilla. In the painting, he can be seen in the background commanding operations during the offensive of two Army Corps with their corresponding Artillery and Cavalry and two reserve divisions, whom the counter-attacking charges of a more numerous Moorish cavalry were unable to disrupt, or repel, due to the success and accuracy of the mobile Artillery, and the precautions taken by the General. While this action is taking place, the other camp, also fortified, is abandoned by Muley el-Abbás without offering any resistance to the advancing units sent to capture them; that camp is roughly outlined in the painting.

Bibliografía

Albi de la Cuesta, J. (2015): *Entre Nördlingen y Honnecourt (I). Los tercios españoles del cardenal infante, 1632-1636*, Madrid, Almena. (Ábside; Rubens, Pedro Pablo, *El cardenal-infante Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen*).

Artola Gallego, M. (2008): *La guerra de la Independencia*, Madrid, Espasa Calpe. (Sala 64; Goya y Lucientes, Francisco de, *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o «La lucha con los mamelucos»* y *El 3 de mayo en Madrid o «Los fusilamientos»*).

Atlas histórico y topográfico de la guerra de África sostenida por la nación española contra el imperio marroquí en 1859 y 1860, Madrid, Depósito de la Guerra (Imp. de M. Rivadeneyra), 1861. (Sala 61B; Rosales Gallinas, Eduardo, *Episodio de la Batalla de Tetuán, 1860*).

Ballenilla y García de Gamarra, M. (coord.) (2023): *Breve Historia Militar de España*, Madrid, Sílex ed. – Ministerio de Defensa (Comisión Española de Historia Militar).

Borderías Tejada, R.: *La imagen técnico-científica en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2016. (Sala 20; Carnicero Mancio, Antonio, *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez*).

Carrocera, B. de (1952): *Fray Francisco de Pamplona, organizador de misiones y conductor de misioneros*, Madrid, Ediciones Jura. (Sala 16A; Rizi, Fray Juan Andrés (atribuido a), *Don Tiburcio de Redín*).

Elliott, J. H. (1990): *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica (Sala 12; Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo*).

Elliott, J. H. y Brown, J. (1981): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente – Alianza editorial. (Sala 9A; Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, *Las lanzas o La rendición de Breda*).

Fernández Álvarez, M. (2015): *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid, Espasa. (Sala 27; Vecellio di Gregorio, Tiziano, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*).

Fernández Díaz, R. (2016): *Carlos III. Un monarca reformista*, Barcelona, Espasa. (Sala 39; Mengs, Antonio Rafael, *Carlos III*).

Fornaciari, G. (2024): *Le sepolture aristocratiche della sacrestia di San Domenico Maggiore a Napoli (secoli XV-XVIII)*, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, pp. 60, 227-232. (Sala 25; Vecellio di Gregorio, Tiziano, *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados*).

García García, B. J. (ed.) (2006): *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, ed. Complutense (Sala 80; Snayers, Peter, *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda*).

González de León, F. (2009): *The Road to Rocroi. Class, Culture and Command in the Spanish Army of Flandes, 1567-1659*, Leiden, Brill, pp. 269-272. (Sala 77; Teniers II, David, *El vivac*).

Leguina, E. de (1912): *Glosario de voces de armería,* Madrid, Librería de Felipe Rodríguez. (Sala 57; Flandes, Juan de, *La Crucifixión*).

Marías Franco, F. (2012): *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos* (discurso de ingreso), Madrid, Real Academia de la Historia. (Sala 9A; Maíno, Fray Juan Bautista, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*).

Martínez Leiva, G. (2022): *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias: vida y legado artístico*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) (Sala 19; Giordano, Luca, *Carlos II a caballo* y *La reina Mariana de Neoburgo a caballo*).

Martínez Ruiz, E. (2020): *Felipe II. Hombre, Rey, Mito,* Madrid, La Esfera de los Libros. (Sala 27; Vecellio di Gregorio, Tiziano, *Felipe II*).

Moral Roncal, A. M. (2006): *Las guerras carlistas*, Madrid, Sílex. (Sala 63B; Fortuny y Marsal, Mariano, *La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837).*

O'Donnell y Duque de Estrada, H. (dir.) (2009-2017): *Historia Militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa – Comisión Española de Historia Militar – Real Academia de la Historia, tomos I-VI.

Ramírez Muriana, D. (2025): *Annus mirabilis. La reconquista de Salvador de Bahía y otros triunfos de 1625,* Madrid, Edaf. (Sala 9A; Pereda y Salgado, Antonio de, *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*).

Sáenz Ridruejo, F.: (2013): «De la Escuela de Caminos al Museo del Prado. Historia, incompleta, de un cuadro de Goya», *Revista de Obras Públicas (ROP)*, 3571, pp. 17-22. (Sala 64; Goya y Lucientes, Francisco de, *Fernando VII en un campamento*).

Sañudo, J. J., Stampa, L. y Arcón, J. L. (2008): *Batallas campales de 1808*, Valencia, Ediciones SIMTAC. (Sala 75; Casado del Alisal, José, *La rendición de Bailén (de la Tradición y de la Historia*) .

Vázquez de Parga, L. (ed.) (2013): *Isabel II. Testamento y codicilo de la reina Isabel la Católica, 12 de octubre y 23 de noviembre de 1504 (edición facsímil)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (Sala 61B; Rosales Gallinas, Eduardo, *Isabel la Católica dictando su testamento*).

Williams, P. (2010): *El gran valido: el duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 132-133. (Sala 28; Rubens, Pedro Pablo, *Retrato ecuestre del duque de Lerma*).

Zurita, J. (2005): *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia.* José Javier Iso (coord.), Pilar River y Juliá Pelegrín (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, cap. XXVII. (Sala 61; Madrazo y Kuntz, Federico de, *El Gran Capitán, recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola*).

Enrique García Hernán (Madrid, 1964) es doctor en Historia Eclesiástica por la Universidad Gregoriana de Roma y doctor en Historia Moderna por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor de investigación del Instituto de Historia del CSIC. Es también académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y vocal de la Comisión Española de Historia Militar.

Sergio Ramiro Ramírez (Jaén, 1989) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es investigador Ramón y Cajal en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC. Sus líneas de investigación se articulan en torno a los usos artísticos en las cortes europeas de la Edad Moderna.

Autores de los textos

Beatriz Alonso Acero
Doctora en Historia Moderna por la Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Bethany Aram
Catedrática de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Miguel Ballenilla García de Gamarra
Teniente General Director del CESEDEN

Cristina Borreguero Beltrán
Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Burgos

Jorge Clavero Mañueco
General de brigada del Ejército del Aire y del Espacio (retirado)

Rubén González Cuerva
Científico titular del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Javier Jordán de Urríes y de la Colina
Conservador de Patrimonio Nacional (Palacio Real de Aranjuez)

Pedro José Martínez Plaza
Técnico de Museos (Museo del Prado)

Enrique Martínez Ruiz
Catedrático emérito de Historia Moderna (UCM)

Hugo O'Donnell y Duque de Estrada
Vicepresidente de la CEHISMI, miembro de número de la Real Academia de la Historia

Luis Ribot
Catedrático emérito de la UNED, miembro de número de la Real Academia de la Historia

Wifredo Rincón García
Profesor de investigación del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Benito Tauler Cid
Coronel de infantería del Ejército de Tierra (retirado)

Rafael Torres Sánchez
Catedrático de la Universidad de Navarra

Coordinación científica

Enrique García Hernán
Vocal de la Comisión Española de Historia Militar (CEHISMI), profesor de investigación del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Sergio Ramiro Ramírez
Investigador Ramón y Cajal del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Coordinación técnica

Juan Ignacio Molina Capilla
Secretario general de la CEHISMI

Beatriz Alonso Acero
Doctora en Historia Moderna por la Universidad Complutense de Madrid, edición de textos e imágenes

Coordinación editorial

Ramiro Domínguez Hernanz

Diseño y maquetación

Ana Martín de la Casa

Producción

Silex ediciones, S. L.
San Gregorio, 8 - 28004 Madrid

© de los textos: sus autores.
© de las imágenes: Museo Nacional del Prado
© de los detalles: Detalle. Museo Nacional del Prado.

ISBN: 979-13-88205-25-5
DL: M-6731-2026

9 788490 205253

Un Paseo militar por el Museo del Prado es un libro que aspira, ante todo, a contribuir a la difusión de la cultura de la defensa nacional, ofreciendo al público general una lectura histórica de extraordinarias obras de arte que forman parte de la exposición permanente del Museo del Prado. La contemplación de estas pinturas, acompañada de textos que sitúan someramente su contexto histórico —y, en particular, su dimensión militar—, permite comprender mejor el papel que las fuerzas armadas han desempeñado en la construcción histórica de España y en la defensa de sus intereses, tanto en el interior como en el exterior.

CSIC Instituto de Historia

S

Un paseo militar por el Museo del Prado A Military Stroll through the Museo del Prado

S