

La rendición de Breda

Pintar en andaluz con cierto acento italiano y salir en la foto

Francisco Santana Carbonell
Academia de las Ciencias y las Artes Militares
Sección de Arte Militar



Diego Velázquez. La rendición de Breda. Museo Nacional del Prado.

6 de marzo de 2022

Como artista, siempre que me sitúo frente al autorretrato de Velázquez que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y cruzo mi mirada con la suya, me pregunto cómo sonaría su palabra, cómo se expresaría, acudiendo a mi mente la frase de Ortega y Gasset «Yo soy yo y mis circunstancias». No me cabe duda que nacer en Sevilla, la ciudad más importante y cosmopolita de las Españas de su

tiempo, con sus peculiaridades económicas, políticas y culturales, dotaría a don Diego de una «circunstancia» muy especial. Sin duda influiría en su manera de pintar, incluso llegando en lo más profundo, a modelar su forma de ser. Y uno pinta, especialmente Velázquez, tal y como es, sin concesiones de ningún tipo. Cuando Velázquez llega a la corte pinta en un andaluz cerrado, adquirido por el ambiente, por su suegro Pacheco en la adolescencia y por el llamado tenebrismo andaluz de moda omnipresente en aquellos días. Lleva consigo el ánimo decidido a cultivarse como artista y de paso, si es posible, quitar al oficio de pintor el tufillo añadido por los cortesanos de «trabajo manual». Con su andaluz pictórico conquista a todo el mundo y hace un buen amigo: Felipe IV, pero además conoce a Rubens, un tipo elegante, de exquisita educación y que pinta en flamenco. A ese otro idioma pictórico lo respeta, pero no lo envidia por encontrarlo demasiado «florido» para él. Eso sí, sigue el consejo del maestro de conocer de primera mano cómo se pinta en italiano viajando a Italia.

En la nave que le lleva a esas tierras coincide con el Marqués de Spínola, donde seguro que le contaría lo que pasó en Breda, y sus ojos fotográficos contemplarían a un hombre victorioso en una batalla tan importante para el prestigio de la Corona, pero con el aspecto de un general derrotado y arruinado por la política. Herido de muerte por los que nunca empuñan la espada y, si lo hacen, es para posar como modelos en las pinturas cortesanas. Spínola pertenecía a una de las grandes familias genovesas que llegaron a administrar una gran fortuna. Este hombre fue el gran estratega en la recuperación de la plaza de Breda. Esta ciudad era una pieza de «toque» del poder español sobre Flandes. Si Breda no cae, la independencia de Holanda se refuerza y los soldados españoles y la Corona quedarían en ridículo. Esta ciudad tenía fama de ser una plaza muy importante dentro de la estrategia defensiva de los holandeses y un auténtico símbolo de resistencia. Ambrosio Spínola conocía muy bien el arte de sitiar ciudades, por lo que construyó una especie de fortificación que rodeara la ciudad, impidiendo que a los sitiados les llegara cualquier tipo de ayuda exterior. El genovés permitió que el ejército vencido saliera de la plaza sitiada con sus armas y banderas. Seguro que ese «dibujo mental» pesaría en Velázquez cuando le pidieron que inmortalizara para el Salón de Reinos del Casón del Buen Retiro *La Rendición de Breda*, la que fuera una gran victoria que se escuchó y valoró en toda Europa.

Velázquez construye la composición de la obra en dos rectángulos, uno para las figuras y otro para el paisaje. Los personajes se articulan a su vez a lo largo de un «aspa» en profundidad, cerrando el rectángulo con los caballos de los generales. Ese montaje lo haría en su taller, oliendo los vapores que desprende la esencia de trementina y siguiendo la inspiración en imágenes que le sugeriría *El sitio de Breda* de Pedro Calderón de la Barca (1625).

El maestro empuña la paleta, austera como siempre: siena tostada, ocre, blanco, negro de hueso...pero ya no pinta con el andaluz de antes, ahora se ha traído el aire de Italia, el azul para el cielo, un cielo infinito; los grises para las nubes y la luz de Tiziano para todo. Ha estudiado a Rafael y Leonardo y se ha quedado extasiado frente a *La Gloria* de Tintoretto en el Palacio Ducal de Venecia, disimulando, claro está, que para algo es un auténtico flemático, según palabras del propio monarca.



Tintoretto. El Paraíso, copia de taller, Palacio Ducal de Venecia. Museo Nacional del Prado.

Ha copiado alguno de sus cuadros en San Rocco, lo que le hace variar su concepto de perspectiva. La pincelada será mucho más fluida, al no recargarla de pintura. En esta obra apreciamos un mejor aprovechamiento de las luces y las sombras que definen los rostros. Salta a la vista un empaste más seguro en las pinceladas y una graduación en las tonalidades que dibujan las caras de los modelos. Como don Diego pinta lo que ve, busca modelos y los coloca en esa especie de escenario calderoniano. Las tropas españolas, con un aspecto más veterano, las sitúa a la derecha, con las picas en posición vertical y a una considerable altura. Al fondo aparece la ciudad asediada con las humaredas propias de la batalla elevándose hacia el cielo. A la izquierda nos presenta a los mandos holandeses. Algunos nos miran con absoluta naturalidad, como si realmente estuviera pasando en ese momento. A cualquiera de ellos le podríamos encontrar en la calle, en la cafetería, en la parada del bus. Están vivos. El aspecto en su conjunto es de «instantánea», de «foto», y antes de darle al temporizador del obturador, Velázquez se coloca rápidamente el último de la derecha y «clic». A pesar del gran número de figuras, todo en el cuadro es unidad. La rotundidad de la representación del caballo no molesta en absoluto y todos los personajes aparecen sorprendidos en un determinado movimiento. La acción se ha detenido ahí, justo ahí, y con ello, gracias a la genialidad del maestro, se ha hecho eterno ese instante.

Contemplamos un óleo cuyo autor nos tiene acostumbrados a las acciones de los dioses mitológicos en el terreno de lo cotidiano, así que no busquemos «maravillas teatrales» en una acción protagonizada por el hombre, por muy importante que ésta sea. Lo épico, lo sobrenatural, está en cómo lo ha representado. A los dioses los hace hombres y de los hombres saca lo mejor: la humanidad. Todo el ambiente

transpira humanidad, porque no solo pinta, sino que cree profundamente en lo que hace y quiere a sus personajes, no tanto a quienes representan. En el trabajo de toda su vida no aparece nadie sufriente, ni siquiera su Cristo crucificado. Su autoridad callada y su pintar en andaluz nadie se atreve a criticarlo. Rompe con el patetismo y la aparatosidad de otras obras de este género bélico por aparecer llenas de anécdotas superficiales, muy de moda en su tiempo.

Estamos frente a una pieza única, cuya escena principal es el momento en que Justino de Nassau, gobernador de la plaza, entrega las llaves a Ambrosio de Spínola, que las recibe cortésmente, sin humillar al vencido, elevando moralmente al vencedor que sitúa a su altura al que ha sido derrotado. Parece más el anuncio de una paz que la constatación de una victoria. Quiero imaginar que cuando contempló el cuadro el propio Felipe IV, agobiado por los constantes problemas que sufría el Imperio y que era en esa corte de los pocos que entendía y admiraba el andaluz pintado de Velázquez, podría pensar: «... bueno, mi imperio sigue siendo poderoso y además también existe la clemencia».



Diego Velázquez. Inocencio X, estampa. Museo Nacional del Prado.

Siempre he pensado y eso me reconcilia con ese rey, que existía una verdadera complicidad entre el rey y el pintor, lo que nos habla de su nivel de inteligencia, de ahí que le dejara vía ancha para seguir su formación y que ese aprendizaje no lo hiciera a la manera convencional, sino que buscara nuevos caminos dentro del realismo. Le propició que puliera y enriqueciera su habla andaluza con los pinceles y que fuera, sobre todo, «el pintor de la verdad», especialmente de «su verdad», aunque esa verdad no siempre nos guste. El propio rey, a edad avanzada, ya no se deja retratar tan fácilmente, porque el artista tiene la mala costumbre de contarnos en sus retratos que las arrugas existen. Años después de acabado este cuadro histórico y en su segundo viaje a Italia, el Papa Inocencio X pone el dedo en la llaga al ver su imagen pintada por el sevillano: «*molto vero, molto vero*»,

al apreciar, además, que su aspecto era todo lo contrario de lo que anunciaba su propio nombre.

Analizando el conjunto de su obra y constatando su maestría, siempre me ha dado la impresión de que Velázquez pintaba sus cuadros sin esfuerzo, que surgían de sus manos como por encantamiento. Esta apreciación, aparte de surgir por pura envidia, es por la dificultad como espectador de asimilar cómo se puede disponer de tanto talento, que parezca que para el genio no existe la fatiga, igual que para sus personajes: todos están cómodos. No veo transpirar tortura intelectual, como se puede apreciar por ejemplo en Goya. No se aprecia tensión interna.

Solo hay un detalle en la parte baja y a la derecha del cuadro que puede desentonar un poco por su blancura, me refiero a la hoja destinada a albergar la fecha y su firma, que no llega a cumplimentar, imagino que pensando: «¿que otro pintor en el mundo es capaz de pintar un cuadro como éste, en andaluz y con acento italiano?».