

LA RENDICIÓN DE BREDA: ENTRE EL MUNDO CLÁSICO Y EL BARROCO

SARISSAS Y PICAS

La rendición de Breda. Diego de Velázquez (1635). Museo del Prado, Madrid.



En 1844, en la exedra de la Casa del Fauno de Pompeya fue descubierto el célebre mosaico que representa la batalla de Issos que enfrentó a Alejandro el Grande y a Darío III. En un extremo de la escena, Alejandro, a lomos de Bucéfalo, acomete el carro del rey persa, sobre un fondo de lanzas. Más de dos siglos antes de este hallazgo, Diego de Velázquez había concluido *La rendición de Breda*, vulgo *Las lanzas*, en virtud del protagonismo que en el lienzo ocupan estas armas representativas de los tercios españoles. Naturalmente, el mosaico pompeyano no pudo tener influencia alguna sobre el pintor español, sin embargo, son muchas las conexiones que pueden establecerse entre las teselas italianas y las pinceladas de Velázquez. Unas semejanzas que no encubren significativas diferencias. Si en el lienzo se plasma la ceremonia, acaecida

el 5 de junio de 1625, consecuencia de una victoria militar tras un largo asedio, consistente en la entrega de las llaves de la ciudad por parte de Justino de Nassau, a quien Ambrosio de Spínola impide que se humille, en el mosaico la escena transcurre en el campo de batalla. Estas diferencias determinan el sentido de las lanzas de ambas obras. Si en la española estas aparecen en posición vertical, de reposo, pese a las vaharadas artilleras que todavía se divisan en el paisaje, en Issos la inclinación muestra su predisposición para la lucha.

A estas desemejanzas, plenamente visibles, han de añadirse otras. Si el mosaico se confeccionó para decorar una lujosa mansión romana, el cuadro de Velázquez formaba parte del programa pictórico alojado en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, espacio áulico cuyas paredes debían

estar tapizadas por una docena de cuadros con los principales éxitos militares españoles. Un conjunto que, lejos de tener una intención decorativa, debía servir para impresionar a los embajadores que visitaran al no en vano denominado *Rey Planeta*. O lo que es lo mismo, los cuadros del salón madrileño tenían una clara operatividad política. Quienes a él accedieran quedarían envueltos por las victorias españolas, pero también por una serie de pinturas, salidas de los pinceles de Zurbarán, relativas a los Trabajos de Hércules, de quien los reyes españoles se consideraban descendientes.

Aparece de este modo un nexo entre Issos y Breda, el que conecta a los monarcas hispanos con el hijo de Filipo. Unos reyes que, en virtud de la bula *Si convenit*, otorgada por el papa Alejandro VI el 19 de diciembre de 1496, recibieron el título de católicos, condición que dice

universalidad tanto en lo religioso como, en el caso de Isabel y Fernando, político, pues ambos dieron continuidad, con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la implantación de su poder en aquel continente, al proyecto imperial, en absoluto psicologista, puesto en marcha por sus antepasados. En consonancia con esta escala política, los Reyes Católicos se dotaron de un programa simbólico que trató de conectar su tiempo con el mundo clásico, en el que se inspiró Elio Antonio de Nebrija, a quien se atribuye la incorporación del yugo anudado por una sogá, que remitía a la leyenda de Alejandro Magno y el nudo que unía el yugo a la lanza del carro del rey Gordio.

Según una profecía, quien lograra desatar el nudo se convertiría en el dueño de Asia. Después de intentar desanudar la cuerda, el rey macedonio la cortó de un tajo y, según narró



Mosaico de la batalla de Issos. 310 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Italia).

el historiador Curcio Rufo, exclamó: *nihil interest quo modo solvantur* (poco importa el modo de desatarlo). De esa frase latina procede el lema «*Tanto monta*», que quedó unido a los Reyes Católicos. Al igual que ocurre con el yugo y la cuerda anudada, el haz de flechas que se unió al conjunto de símbolos, cuyo número osciló entre las cinco y las once, con las puntas invertidas, dispuestas para ser usadas, también tiene un referente clásico. En este caso, el símbolo conduce a un pasaje protagonizado por Sciluro, rey de los escitas,

recogido por Plutarco. Hallándose el rey en trance de muerte, reunió a sus treinta hijos y les entregó un haz de saetas para que lo quebrasen. Como ninguno lo logró, Sciluro tomó una a una las flechas y las fue partiendo. Así hizo visible a sus hijos que si permanecían unidos serían invencibles. Más allá de su vínculo con la leyenda, el yugo y las flechas designaban acrósticamente la unión de Isabel y Fernando.

Por lo que respecta a Alejandro, su imagen estuvo siempre rodeada de símbolos, entre ellos los aquileos, que habría

recibido por vía materna. Una herencia a la que se uniría la que le procuraba su filiación con Heracles, hijo de Zeus y matador del león de Nemea, de quien la familia real macedónica se suponía descendente. El despliegue imperial de Alejandro sirvió para sumar nuevos atributos. Concretamente los de los faraones egipcios después de su visita al Oasis de Siwa. Allí, a la testa y la piel del león heráclida, se sumó la cabeza de un carnero: la del dios Amón.

A las concomitancias simbólicas descritas de manera tan

sucinta, todas ellas teñidas de divinidad, han de sumarse las propias de la actividad bélica capaz de hacer realidad, hasta el límite de la potencia de las sociedades políticas imperialistas, de las armas, sostenedoras, según la fórmula cervantina, de las letras, es decir, del orden o pacificación impuesto tras la victoria militar. Es ahí donde los soldados que manejaban las sarissas y los que blandían las picas, quedan unidos, tanto en las manifestaciones plásticas como en los resultados de sus acciones: la configuración de imperios basados en ciudades.



Actividad subvencionada por el Ministerio de Cultura