

# Ángel Marrero Pimienta

angel.marrero1697@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Ángel Marrero Pimienta, “Un lienzo, una época: *Las lanzas o La rendición de Breda* de Diego Velázquez”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 23-44.

## RESUMEN

Tras la apertura del Museo Nacional del Prado en el siglo XIX, la pintura de Velázquez, a partir de su reconocimiento masivo, ha suscitado una amplia admiración entre los artistas, aficionados y estudiosos. El objetivo principal de este artículo es presentar un nuevo y breve acercamiento a través del análisis de varias de las posibles fuentes artísticas más reconocidas, que pudieron servir de referencias determinantes en la creación de una de las obras más representativas de la pintura española del Siglo de Oro: *La rendición de Breda*.

## PALABRAS CLAVE

Breda, Velázquez, Ambrosio Spínola, Felipe IV, Casa de Austria.

## TITLE

*One Canvas, one Age: The Spears or The Surrender of Breda by Diego Velázquez*

## ABSTRACT

Due to its massive recognition after the opening of the Museo Nacional del Prado in the 19th century, Velázquez's paintings had aroused wide admiration among artists, fans and scholars. The main objective of this article is to present briefly a new and approach through the analysis of several of the most recognized possible artistic sources, which could serve as determining references in the creation of one of the most representative works of Spanish painting of the Century of Gold: *La rendición de Breda (The Surrender of Breda)*.

## KEY WORDS

Breda, Velázquez, Ambrosio Spínola, Felipe IV, House of Austria.

Ángel Marrero Pimienta es historiador del Arte por la Universidad de La Laguna, Tenerife, España. Activo además en el campo de la literatura es redactor oficial de La Cámara del Arte, proyecto de difusión de contenidos culturales puesto en marcha por profesionales de la Historia del Arte,

Código ORCID de investigador:

<https://orcid.org/0000-0002-2144-2188>

Recibido 19 de noviembre de 2021  
Aceptado 28 de marzo de 2022

# Un lienzo, una época: *Las lanzas o La rendición de Breda* de Diego Velázquez

Ángel Marrero Pimienta

## I. La obra al desnudo: análisis y contextualización

Desde el punto de vista histórico, la rendición de Breda no fue, quizás, nada más que uno de tantos acontecimientos en la larga contienda entre españoles y holandeses. Los primeros luchaban para evitar la pérdida de un territorio cuya enajenación implicaría la merma de prestigio en un momento en que las inmensas fuerzas de sus ejércitos empezaban a decaer. Los segundos se batían desesperadamente para mantener el control de sus crecientes recursos económicos, establecer su independencia y, en este periodo de ardor religioso, defender su fe<sup>1</sup>. No es nada sorprendente que los holandeses prefirieran continuar luchando antes que aceptar un tratado bastante generoso que les había ofrecido el Conde-Duque<sup>2</sup> con tal de que estuvieran dispuestos a someterse a una muy reducida autoridad española y tolerar la religión católica. En efecto, la presencia de este fugitivo esplendor del poderío español ha logrado perdurar en nuestra memoria más gracias al éxito de su representación artística que a su importancia histórica. Tomando como referencia este apartado, cabe destacar que la pintura barroca española va a experimentar un cambio

---

<sup>1</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obra/velazquez-calderon-y-el-sitio-de-breda>, consultado en junio del 2021.

<sup>2</sup> Jonathan Brown and J. H. Elliott, *A Palace for a King*, New Haven: Yale University Press, 1986, p. 236.



FIGURA 1. La rendición de Breda (*Las Lanzas*). Diego Velázquez, 1635. Museo del Prado, Madrid. Creative Commons CC0 License.

radical hacia los años veinte del siglo XVII. Gracias a las influencias de Italia, Francia y el norte de Europa, los pintores se van adaptando al espíritu de la Contrarreforma, adoptando un nuevo estilo cuya característica principal es el naturalismo, pues como decía Pacheco: “Yo me atengo al natural para todo”<sup>3</sup>. Los rostros, las indumentarias y las actitudes imitan con precisión lo que muestran, visten o hacen las gentes de la calle. Los esquemas compositivos comienzan a dinamizarse y la luz y el color van a evolucionar desde el tenebrismo de colores terrosos hacia el luminismo neoveneciano y los colores vivos de Rubens.

<sup>3</sup> Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El arte de la pintura de Francisco Pacheco; estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989, p. 434.



FIGURA. 2. Reconstrucción virtual del antiguo Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.  
<https://www.investigart.com/2014/11/27/la-rendicion-de-breda-la-teatralidad-en-el-barroco-espanol/>  
[Fecha de consulta: 17 de Julio de 2021].

Pero bajo este naturalismo esta pintura barroca posee un variado repertorio de mensajes religiosos, políticos o alegóricos, como ocurre en la obra central en la que se desarrolla en este artículo. Con unas medidas totales que rondan los 307 por 367 centímetros, la obra conocida por algunos teóricos como *La rendición de Breda* (figura 1) y reconocida de manera popular como *Las lanzas*, es uno de los lienzos de mayor tamaño que se conservan de la producción artística realizada por Diego Velázquez, excluyendo naturalmente la obra desaparecida *La expulsión de los moriscos*<sup>4</sup>.

A pesar de sus considerables dimensiones, esta no sería concretamente la razón del prestigio inagotable de uno de los cuadros, no solo más idolatrados por el público, sino también por los propios especialistas concededores de las dotes artísticas del pintor sevillano. Como aspecto cronológico, la obra se encontraba en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (figura 2), permaneciendo en dicho salón entre un contexto que se ubica aproximadamente desde 1635 hasta el año 1703, para luego ser trasladado al Palacio Real, que según cuentan las fuentes documentales de la época, permaneció allí desde 1772 y 1794, para concluir su viaje con su instalación definitiva en el Museo del Prado tras la

<sup>4</sup> Francisco Calvo Serraller Et. Alt., *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.A., 1999, p. 125.

fundación del mismo en el año 1819. El mimo y la dedicación empleada en esta pintura, como así lo muestra por su calidad compositiva, le han otorgado un reconocimiento, llegando a considerarse por Historiadores del arte como Carl Justi: “*el mejor cuadro de historia que se ha pintado en el mundo*”<sup>5</sup>.

Esta precisa afirmación de un teórico de la talla de Justi, nos permite ubicar la obra, no solo en el género pictórico de historia, sino concretamente en el apartado de historia épica, que se relaciona a la celebración de alguna hazaña militar como puede ser el caso que analizamos. En primera instancia acerca de nuestro elemento de estudio, se trataba de representar un hecho histórico reciente, siendo personalidades de la más alta aristocracia protagonistas principales, pero a su vez, en un segundo término de carácter iconológico, presenta una evidente finalidad simbólica: la exaltación de una victoria militar como uno de los episodios triunfales más referenciales de la primera etapa del reinado de Felipe IV, el último heraldo glorioso de la monarquía española, todavía en el cénit de su poder universal<sup>6</sup>.

Precisamente valorando el contexto, la década de 1620 refleja las intenciones de un nuevo monarca, el ya mencionado Felipe IV (figura 3), y su valido, el ya brevemente mencionado conde-duque de Olivares (figura 4), ambos conjuntamente ligados en el propósito de recuperar el cada vez más atacado prestigio español. Ante toda esta situación, la idea de llevar a cabo la construcción del Palacio del Buen Retiro, y especialmente las hazañas celebradas en el Salón de Reinos, que se produjeron concretamente en la década de 1630, reflejan un claro componente y finalidad política, que era el de intentar disfrazar con la mayor pomposidad iconográfica una situación en el poderío hegemónico hispánico que cada vez era más progresivo en su deterioro y comprometido.

En un primer término, “*La rendición de Breda*” celebra la rendición de la plaza fuerte de Breda el 2 de junio de 1625, tras un periodo total de unos nueve meses de considerable asedio. Este acontecimiento se enmarca en el contexto bélico conocido como la *Guerra de los Ochenta Años*, que en el caso de España fue reconocida como *la Guerra De Flandes*. La rebelión contra el monarca, que en aquel periodo era Felipe II, comenzó en el año 1568 en tiempos de Margarita de Parma, gobernadora de los Países Bajos y finalizó en 1648 con el reconocimiento de la independencia de las Siete Provincias Unidas, conformadas bajo el acuerdo de Utrecht de 1579, hoy conocidas como Países Bajos. Aunque no está confirmado con exactitud, la obra no sería pintada por el maestro sevillano hasta unos diez años después del desenlace del conflicto, en el año 1635, aunque hay algunos teóricos que opinan que pudo ser realizada incluso en una fecha más

---

<sup>5</sup> Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid: ESPASA-CALPE, S.A., 1953, p. 361.

<sup>6</sup> Calvo Serraller Et. Alt., p. 126.



FIGURA 3. *Felipe IV*. Diego Velázquez, ca. 1653. Museo Nacional del Prado, Madrid.  
Creative Commons CC0 License.

avanzada a la que se estipula<sup>7</sup>. Sin meternos de lleno en debates entre expertos, hay que destacar que dicha plaza mencionada recientemente, se perdió de manera definitiva en el año 1637, suceso que irónicamente coincide con la exaltación pictórica de la anticuada hazaña militar.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 127.



FIGURA. 4. *Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares*. Diego Velázquez, 1625-1626. Madrid, Colección José Luis Várez Fisa. Wikimedia, Creative Commons CC0 License.

## II. Posibles influencias, simbolismos e interpretaciones de la obra

Con respecto a su proceso creativo, las fuentes que utilizó Velázquez para darle cierta apariencia ambiental a la composición pictórica se ubican en la época en el que habría tenido lugar la victoria frente a lo que estaba ocurriendo en el momento que se pintaba. Entre las mismas, podemos mencionar el libro realizado por el jesuita Herman Hugo, titulado *Obsidio Bredana armis Philippi III., auspiciis Isabellae, ductu Ambr. Spinolae perfecta*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, 1626 (figura 5), que presentaba un gran número de mapas cartográficos y planos de todo el lugar, donde se realiza una descripción meticulosa de la campaña (figura 6). Por tanto, Velázquez se influenciaría de la información reflejada en ese documento para recrear con el mayor acercamiento posible el visible paisaje del fondo que se observa con claridad en el lienzo.

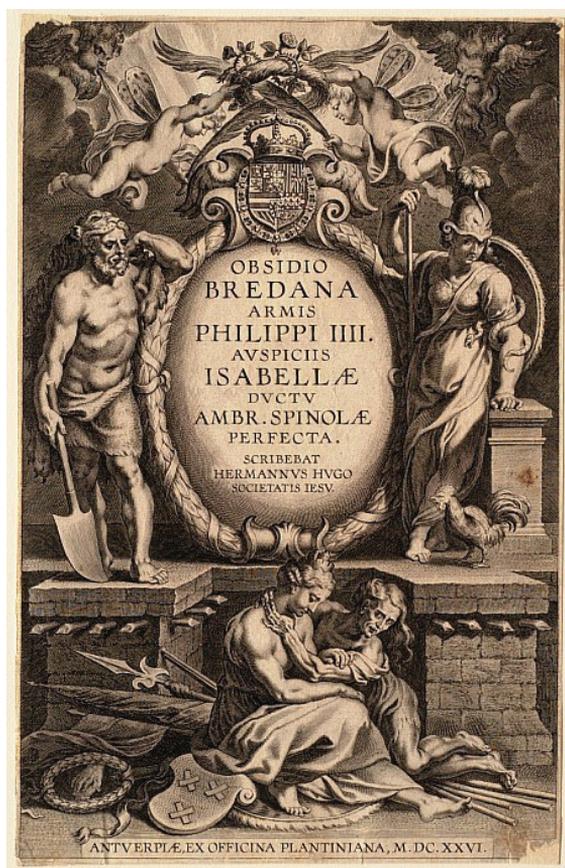


FIGURA 5. Madrid, Banco de España, Repositorio Institucional.  
Hugo Hermann,  
*Obsidio bredana armis Philippi III, auspiciis Isabellae ductu Ambr. Spinolae perfecta*, Antverpiae : ex Officina Plantiniana : Balthasar Moreti, 1626.

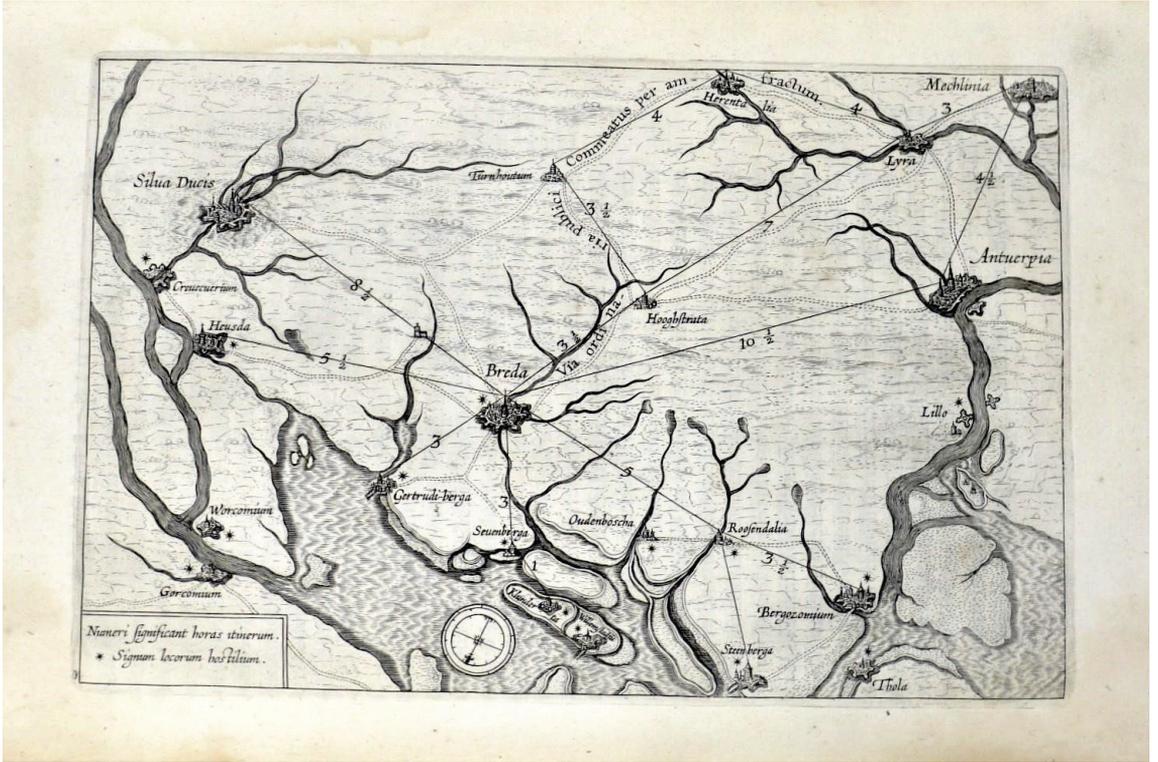


FIGURA 6. *Obsidio Bredana*, detalle con algunas de las representaciones cartográficas de Breda.

Algunos teóricos también sostienen que Velázquez conoció los grabados realizados en París en 1633 por Jacques Callot, *Misérias y desgracias de la guerra* (figuras 7 y 8), como un posible modelo para *Las lanzas*<sup>8</sup>. Sin embargo, hay que aclarar que la calidad del cuadro no dependió de otras fuentes gráficas consultadas por el pintor sevillano. Hay que resaltar especialmente, que uno de los grandes detalles compositivos en esta obra de Velázquez, es su capacidad para lograr que un cuadro típico de batallas, en el que la información de carácter topográfico sería un punto esencial, se convierta en un cuadro de historia en el sentido más literal de la terminología. Para comprender esta afirmación, habría que mencionar una fuente literaria en concreto: El aspecto compositivo del lienzo de Diego Velázquez, se marca especialmente, por el abrazo condescendiente del vencedor,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 128.



FIGURA 7. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*. Jacques Callot, 1633. Biblioteca Nacional de España. Dominio público.



FIGURA 8. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*. Jacques Callot, 1633. Biblioteca Nacional de España.



FIGURA. 9. *Las Lanzas*, detalle del abrazo entre Ambrosio Spínola y Justino de Nassau.

Ambrosio Spínola, y el vencido en la contienda, el gobernador de la plaza que se ha rendido, Justino de Nassau, siendo el momento representado (figura 9), un acto pregnante que podría estar inspirado en varios versos de la comedia dramática escrita en 1632 por Pedro Calderón de la Barca (figura 10), que fue representada en palacio y se la conoce como *El Sitio de Breda*. Pese a que numerosos estudios insisten en la gran relación que existe entre la pintura y el teatro en el siglo XVII, concretar este vínculo ha tenido una gran dificultad. Diferentes teóricos han valorado de formas muy diversas el concepto de estilo barroco, pues como señala J.A. Maravall: “*el Barroco no fue solo un movimiento estético o literario, sino una ideología de la cultura y una estructura histórica*”<sup>9</sup>. El teatro en el siglo XVII era la afición más común en la sociedad española, tanto en la Corte como en los corrales municipales, lo que nos daría mayor testimonio de las influencias que este acontecimiento supuso culturalmente, en este caso, en España.

Al establecer un componente jerárquico en la acción mencionada, administrando sus diferentes partes en el cuadro, además de crear el número y la variedad de personajes representados, el pintor sevillano reflejaría una completa concordancia con la doctrina pictórica de la composición histórica establecida por Leon Battista Alberti, la cual no solo alaba la

<sup>9</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 11.

COMEDIA FAMOSA.  
 EL SITIO DE BREDA.  
 DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

## PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

|                                 |                                    |                                |
|---------------------------------|------------------------------------|--------------------------------|
| <i>El Marques Espinola.</i>     | <i>Don Luis de Velasco.</i>        | <i>El Principe de Polonia.</i> |
| <i>El Conde Juan de Nasau.</i>  | <i>Don Vicente Pimentel.</i>       | <i>Justino de Nasau.</i>       |
| <i>El Baron de Barlanzon.</i>   | <i>El Capitan Alonso Ladron.</i>   | <i>Alberto Viejo.</i>          |
| <i>Ablos Ballon.</i>            | <i>Enrique de Nasau.</i>           | <i>Carlos Niño.</i>            |
| <i>El Marques de Belveder.</i>  | <i>Madama Flora.</i>               | <i>Morgan Ingles.</i>          |
| <i>Don Francisco de Medina.</i> | <i>Madama Laura.</i>               | <i>Un Ingeniero.</i>           |
| <i>Don Fadrique Bozan.</i>      | <i>Madama Estela.</i>              | <i>Un Sargento.</i>            |
| <i>Don Gonzalo de Cordoba.</i>  | <i>El Conde Enrique de Vergas.</i> | <i>Una espia de villano.</i>   |

## JORNADA PRIMERA.

*Tocan cajas y trompetas, y salen el Marques Espinola y Alonso Ladron.*

*Alons.* Hoy es, señor, el venturoso día,  
 que obediente á las ordenes  
 que diste,

donde te espera tanta bizarría,  
 que el tiempo de lisonjas y honor viste,  
 porque el bronce y las armas á porfía  
 le ven alegre, y le obscurecen triste,  
 quando confusos entre sí presumo,  
 que es la aurora su luz, la noche el  
 humo.

Aquí la plaza de armas has mandado  
 hacer, y aquí la frente de banderas,  
 que son ciento y noventa, y numerado  
 el exercito ya por sus hieras,  
 es la muestra que han hecho, y se ha  
 hallado,  
 que entre propias naciones y extrange-  
 ras,

de exercitos del Rey solo son treinta  
 y quatro mil seis cientos y noventa.  
 Las del país, que llaman escogidos,  
 son dos mil, de felices esperanzas,  
 y seis mil y ochocientos prevenidos  
 de los que llaman gente de finanzas,  
 de la liga catolica lucidos  
 cinco mil y trescientos, que á venganzas

ya se previenen, cinco mil la gente  
 de nuestro Emperador noble y va-  
 liente.

Hasta aquí repetí la Infantería,  
 y no menos admira la opulenta  
 magestad de la gran Caballería,  
 si se reduce á número su cuenta,  
 de exercitos del Reyno, mas habia  
 siete mil y seis cientos y sesenta,  
 dos mil (no sé si diga Martes fieros)  
 de bandas, de hombres de armas, y  
 de archeros.

*Esp.* Mi humilde zelo, mi temor piadoso  
 dichosamente sus aplausos fia  
 á la fe de Filipo poderoso,  
 Quarto Planeta de la luz del día:  
 y espero que su intento religioso  
 ha de asombrar en Flandes la heregía;  
 dando el sangriento fin de alguna ha-  
 zaña  
 alabanzas al cielo, honor á España.  
 Estos quien son.

*Tocan dentro cajas.*

*Alons.* Seis Regimientos llegan,  
 dos Borgoñones, quatro de Alemanes,  
 cuyos tercios al Conde Juan se entregá

A

y

FIGURA. 10. Fragmento de la obra *El Sitio de Breda*. Calderón de la Barca, 1632.  
 Biblioteca Nacional de España, disponible en Biblioteca Virtual Cervantes. Dominio público.



FIGURA 11. *La captura de Parma por Federico II*. Tintoretto, 1580. Alte Pinakothek, Múnich. Wikimedia Commons, dominio público.

variedad, sino que esta sea a su vez moderada y grave acorde a la relación entre la dignidad y la modestia<sup>10</sup>; dicha doctrina presentaba una argumentación que se convirtió de nuevo en un medio de debate en las décadas centrales del siglo XVII, concretamente, en la época en la que se ubicarían los dos viajes que se sabe que Velázquez realizara a Italia.

Consideramos que es importante mencionar el referencial impacto que provocó en Diego Velázquez su primera travesía italiana, ya que cuando llega a Roma, el sevillano encontraría un panorama marcado por el desarrollo de una polémica, la cual acabamos de mencionar, que llegará a dividir a los principales artistas del momento entre los bandos clasicistas y barroquizantes, en donde el pintor español se decantará por el primer frente,

---

<sup>10</sup> Calvo Serraller Et. Alt., p. 130.

siendo un claro partidario y defensor del planteamiento albertiano, un posicionamiento que se transmite a su propio cuadro, puesto que la obra refleja ese propio significado: el orden como elemento básico frente a una descontrolada confusión<sup>11</sup>.

Resaltando el notable gusto de la pintura veneciana por parte de Velázquez, con los grandes maestros del siglo XVI que pudo conocer a través de la Colección Real, antes incluso de marchar a Venecia, el historiador del arte Werner Hager nos establece una comparación entre la obra de Tintoretto: *La captura de Parma por Federico II* (figura 11), y nuestro cuadro analizado. En esta comparación, Hager nos determina que, frente a la notable teatralidad del cuadro del pintor veneciano, con un marcado dinamismo en su movimiento que llega a lo excesivo, se contraponen una visible claridad con la que se organiza el equilibrado esquema de las figuras en la obra de *Las lanzas*<sup>12</sup>.

A partir de dicho orden y equilibrio, se permite que cada figura ocupe el lugar asignado y se muestre claramente individualizada, que se convierta en un elemento de carácter singular. Lo que más resaltaría de esta estructuración es que el pintor sevillano lo logra a partir de dos ejércitos enfrentados, que habitan de una forma heterogénea el primer plano reflejando especialmente un instante que se graba directamente en la retina de aquel que la contemple. Por otro lado, en medio de una luminosa claridad, se puede atisbar por toda la obra un sutil claroscuro, que ingeniosamente provoca la graduación de los matices dramáticos del primer término y la profundidad del espacio. Sin duda un aspecto determinante en el aspecto compositivo de la obra es el denominado “*vacío central*”, a través del cual no solo logra separar la sustancia dramática de la escena, el ya mencionado abrazo entre el vencedor y el vencido, sino que, a través del mismo, marca la configuración de los ejes que enlazan y a su vez contrarrestan de manera armónica los dos grupos enfrentados.

Dicho vacío, algo que el propio Alberti ya mencionaba como recurso compositivo, es utilizado por el artista sevillano para abrir un pequeño hueco visual que adentra al espectador hacia un segundo plano, encontrándose alineados los tercios frente a los que se repite el aspecto simbólico de rendición en los vencidos y sus armas. A partir de este aspecto, observamos una progresiva profundidad con un punto de horizonte con cada vez mayor elevación, en donde se suceden diversos accidentes del terreno, concretamente, la vasta llanura del horizonte holandés, marco de la batalla. La composición se muestra en su totalidad equilibrada, con un claro componente armonizado hasta el más pequeño de los detalles, siendo un punto de convergencia entre la mayoría de teóricos, por el propio impacto que genera en el espectador, que queda embaucado por esa clara sensación de ser un cuadro compacto y a su vez profundamente esclarecedor. Tal nivel de equilibrio llega al punto de que no se dejan de hacer conjeturas para identificar a cada uno de los personajes

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>12</sup> Werner Hager, *Velázquez: La rendición de Breda*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 11-12.



FIGURA 12. *Las Lanzas*, detalle donde se destaca el autorretrato de Velázquez.  
<https://lavozdelmuro.net/eres-capaz-de-encontrar-el-autorretrato-del-artista-16-pinturas-que-encierran-enigmaticos-secretos/> [Fecha de consulta: 20 de Julio de 2021]. Creative Commons CC0 License.

de primer plano, donde aparece autorretratado el propio Velázquez (figura 12), de manera discreta pero perceptible en el ángulo derecho, donde el enorme caballo hasta ahora no mencionado, parece ser un elemento intermedio que separa su figura con la del resto de personajes del primer plano.

Tras mencionar algunas de las fuentes que inspiraron al maestro para la realización de aspectos como el paisajístico, es momento de mencionar aquellas que le sirvieron para la esencia del cuadro. Entre las más referenciales de la escena fundamental que organiza el cuadro, el célebre abrazo, algunos teóricos han identificado por algunos aspectos verosímiles, la lámina del abrazo de Abraham y Melquisedec (figura 13), realizada por el grabador Bernard Salomon, activo en Lyon (con la cercana colaboración del impresor Jean I de Tournes), y publicada en el libro *Quadrins historiques de la Bible* de 1553<sup>13</sup>. Al parecer, el pintor sevillano trascendió el significado simbólico de la lámina de Salomon, y especialmente, transfiguró la escena en un apartado pictórico.

Otras posibles fuentes artísticas recurridas para el aspecto compositivo, cabe destacar de nuevo para el propio el abrazo de Spínola y Nassau, obras como el *Jesús y el centurión* realizada por Veronés (figura 14), o el lienzo de la *Reconciliación de Esau y Jacob* realizado por Rubens (figura 15). Con respecto a otros detalles, suele aludirse para aspectos como el friso de cabezas que acompañan en medio séquito a ambos generales, a la figura del Greco

<sup>13</sup> <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/9029>, consultado en julio del 2021.



FIGURA 13. *Abraham y Melchisedec*. Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon: Jean de Torunes, 1553, Genese IV. Grabado de Bernard Salomon (1506-1561). Gallica, dominio público.



FIGURA 14. *Jesús y el centurión*. Veronés, ca. 1571. Museo del Prado, Madrid. Creative Commons CC0 License.



FIGURA 15. *La reconciliación de Jacob y Esaú*. Rubens, ca. 1624. Staatsgalerie Schleissheim, Múnich.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike License 4.0.



FIGURA 16. *El Expolio*. El Greco, 1577-79. Sacristía de la catedral de Toledo, España.  
Creative Commons CC0 License.



FIGURA 17. *El entierro del conde de Orgaz*. El Greco, 1586-1588. Parroquia de Santo Tomé de Toledo, España. Creative Commons CC0 License.



FIGURA. 18. *El caballo grande*. Durero, 1505. Fundación William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Suiza. Creative Commons CC0 License.

como antecedente, el cual Velázquez siempre tuvo muy presente, poniendo como posibles ejemplos por parte de algunos expertos, obras como pueden ser el *Expolio* (figura 16), pero también teniendo presente la del *Entierro del conde de Orgaz*<sup>14</sup> (figura 17). Por otro lado, centrándonos en aspectos como el visible equino ya mencionado anteriormente, ubicado en lado derecho donde se encuentra la tropa española, podría estar inspirado en la estampa *El caballo grande* de Durero (figura 18). A pesar de esta gran multitud de influencias, aquel que contemple con detenimiento la obra de Velázquez, y hace una comparación de estas posibles fuentes pictóricas, se da cuenta rápidamente de que la realización de la obra en sí misma, parte de la total originalidad del maestro sevillano.

Más allá de lo ya mencionado en este análisis, con un significado que representa la rendición de una plaza fuerte y la correspondiente simbólica entrega de las llaves del vencido al vencedor, hay que destacar el nuevo planteamiento que hace de la temática

<sup>14</sup> Justi, p. 356



FIGURA. 19. *Retrato del Marqués Ambrosio Spínola*. Rubens, ca. 1627. Galería Nacional de Praga, República Checa. Wikimedia Commons, dominio público.

Velázquez. A diferencia de lo que se hacía habitualmente con respecto a los lienzos pertenecientes al género de cuadros de batallas con la clara exaltación victoriosa, en esta obra en concreto, se prescinde de cualquier elemento de carácter glorificador. En primera instancia, se ha elegido especialmente el momento posterior a la batalla, privando al espectador de la frenética ebullición que alude a una contienda victoriosa., siendo este un caso, en el que el pintor sevillano arriesga por una visión poco convencional, y catalogándose de “realista”. En este aspecto, nos referimos como un cuadro realista, porque especialmente su significado se atiene a lo que sucedió realmente: la victoria de Spínola estuvo más ligada a un asalto estratégicamente logrado que con directos lances armamentísticos, obteniendo como resultado, la negociación de una rendición noble.

Centrándonos precisamente en un apartado contextual, varios teóricos han abordado el trasfondo político relacionado a este hecho bélico y del papel desempeñado por el propio Spínola en la guerra de Flandes y, en general, en el apartado estratégico y militar español durante el primer tercio del siglo. Ambrosio Spínola Doria (figura 19), miembro de una familia genovesa de alta aristocracia, cuya importancia se relacionaba a las finanzas más que al apartado bélico, había combatido al servicio de la corona española desde el comienzo de las hostilidades en Flandes y había logrado un papel muy destacado en el establecimiento de la primera tregua, cuya conclusión coincidió concretamente con los primeros años de gobierno de Felipe IV<sup>15</sup>. Al parecer, tuvo que sufragar con sus propios recursos, en más de una ocasión, la sostenibilidad de la tropa y, por lo tanto, era conoedor a la perfección del considerable inconveniente de intendencia que suponía la continuidad de esta guerra.

Por otro lado, se había dado cuenta de que la tregua había fortalecido notablemente la posición de los rebeldes y que una simple victoria en absoluto arreglaba lo que se decidía en aquel momento, que no era solamente la independencia de las provincias del norte, sino la supremacía hegemónica española<sup>16</sup>. La imposición y la represión sanguinaria practicada al principio del conflicto por el duque de Alba ya no solo había dejado de ser factible, sino que se valoraba como una visión a descartar por completo. En definitiva, estableciendo un análisis acerca del trasfondo histórico que se vive, no solamente en relación con la fecha en la que tuvo lugar la victoria de Spínola en Breda, sino incluso, con la que pintó el sevillano este lienzo, reflejan notablemente que España, se encontraba en una posición que le impedía cualquier gesto arrogante.

---

<sup>15</sup> Justi, p. 359.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 360-361.

### III. Valoración crítica y conclusiones

Cabe mencionar, que, aunque en aquella España se viviera esta contienda como una hazaña militar española, hay que recalcar que Spínola era genovés y que la mayor parte de su estado mayor, y especialmente la tropa que mandó en la propia toma de Breda era en su mayoría de índole extranjera. Aunque para un historiador la visión que se le presenta se puede considerar parcial, no hay que olvidar que *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, a pesar de referirse a un hecho histórico en concreto al que se le suman una serie de circunstancias externas, es por encima de todo un lienzo realizado por un pintor sevillano, destinado a ser un elemento de contemplación para el público español. En relación a este último aspecto, la obra representa una específica visión española y velazqueña, resaltando la originalidad moral de su mensaje y de los elementos que este cuadro presentaba, especialmente, de carácter español.

Como último apunte, cabe subrayar que esta obra se trata de su segunda composición de carácter alegórico, tras la tristemente desaparecida *La expulsión de los moriscos*. Si hacemos caso a las indicaciones que parecen afirmar que el lienzo analizado se realizó a partir del año 1635, cuando el sevillano tenía unos treinta y seis años, poco después de su primer viaje a Italia ya mencionado, esta obra nos atestiguaría el inicio de su madurez artística como pintor.

