MAGALLÁNICA, Revista de Historia Moderna: 8 / 15 (Dossier)
Julio - Diciembre de 2021, ISSN 2422-779X
CC BY NC SA

LA CONCRECIÓN VISUAL DE LA GUERRA NAVAL ATLÁNTICA DURANTE EL IMPERIO IBÉRICO. LAS CAMPAÑAS DE AZORES, BAHÍA, PERNAMBUCO Y RECIFE. 1582-1636

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I, España

Recibido: 15/08/2021
Aceptado: 14/09/2021

RESUMEN

El imaginario bélico de la Casa de Austria fue fundamentalmente continental y europeo. Frente a otros estados modernos que construyeron el relato visual de sus gestas militares recurriendo a batallas y hazañas marinas -como fue el caso de Inglaterra u Holanda-, la Monarquía Hispánica, aun basando su poder en una talasocracia universal, priorizó en gran medida las batallas libradas en los campos de Europa. No obstante, el mar fue abriéndose paso en la construcción artística del poder hispánico. A las representaciones mediterráneas de las jornadas de Túnez y Lepanto que tuvieron lugar en el siglo XVI les sucedieron en el XVII las recreaciones de diversas victorias alcanzadas en el océano Atlántico coincidiendo con la unión política de España y Portugal. Este nuevo imaginario bélico oceánico contribuyó a integrar el gran mar situado más allá de las columnas de Hércules en el Planeta Habsburgo.

PALABRAS CLAVE: Batalla de San Miguel; Recuperación de Bahía, Batalla de los Abrojos.

THE VISUALITY OF THE ATLANTIC NAVAL WAR DURING THE IBERIAN EMPIRE. THE AZORES, BAHIA AND PERNAMBUCO CAMPAIGNS. 1582-1636

ABSTRACT

The warlike imaginary of the House of Austria was fundamentally continental and European. Other modern states built the visual narration of their military victories using marine battles and feats -as was the case of England or Holland-, but the Hispanic Monarchy, even basing its power on a universal thalassocracy, prioritized the battles fought in the fields of Europe. However, the sea slowly was making its way into the

artistic construction of Hispanic power. The Mediterranean representations of the Tunis and Lepanto campaigns -that took place in the 16th century- were followed in the 17th century by recreations of victories in the Atlantic Ocean, coinciding in time with the political union of Spain and Portugal. This new oceanic warlike imaginary contributed to the integration of the great sea beyond the Pillars of Hercules into the Habsburg Planet.

KEYWORDS: Battle of San Miguel; Recovery of Bahia; Battle of the Abrojos.

Víctor Mínguez Cornelles. Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València y Catedrático de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Su trayectoria científica ha sido reconocida por la CNEAI con la concesión de cinco sexenios de investigación. Ha sido adjunto de Historia del Arte en la Agencia Estatal de Investigación, y evalúa para la ANECA y otras agencias. Ha dirigido numerosos proyectos de investigación I+D. Sus dos líneas de investigación prioritarias actualmente son la fabricación visual de las batallas de la Edad Moderna como artefactos culturales, y la recepción de la Antigüedad en las cortes del Barroco. Entre sus libros más recientes destacan *La invención de Carlos II* (2013), *Infierno y gloria en el mar* (2017), *La biblioteca barroca* (2021) y *Europa desencadenada* (2022). Actualmente es director del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I.
Correo electrónico: minguez@his.uji.es
ID ORCID: 0000-0002-9330-8789

LA CONCRECIÓN VISUAL DE LA GUERRA NAVAL ATLÁNTICA DURANTE EL IMPERIO IBÉRICO. LAS CAMPAÑAS DE AZORES, BAHÍA, PERNAMBUCO Y RECIFE. 1582-1636

La aparición de un nuevo estado europeo llamado España en los inicios de la Edad Moderna coincidió con el reinado del segundo monarca peninsular de la Casa de Austria, Carlos I. Sus abuelos maternos y sus padres habían reinado sobre las coronas de Castilla y de Aragón. Bajo el gobierno del joven Carlos de Habsburgo, respetando las cortes y fueros de cada reino pero, sofocando a la vez rebeliones como las protagonizadas por las ciudades comuneras y agermanadas, se inició un proceso de cohesión política y territorial. Sin embargo, dos circunstancias alterarían la emergencia de España como estado moderno equiparable a los ya consolidados de Francia, Inglaterra, Polonia o Portugal.

Por un lado, el reinado de Carlos I coincidió precisamente con los hechos esenciales del descubrimiento y conquista de las Indias Occidentales: las expediciones de Núñez de Balboa, Pedro de Alvarado, Ponce de León, Fernando de Magallanes y tantos otros, la conquista de los reinos de México, Perú y Chile, la fundación de la mayoría de las ciudades actuales del Nuevo Mundo -Veracruz, Quito, Trujillo, Lima, Santiago, Buenos Aires, Asunción, etcétera-, la construcción de minas y caminos, la fundación de universidades –Santo Domingo, Lima, México- la colonización de la tierra y la organización social, administrativa y religiosa del territorio.

Por otro lado, y siguiendo los planes trazados por su abuelo Maximiliano I, Carlos ambicionó tras la muerte de éste la corona del Sacro Imperio: aunque los Habsburgo llevaban casi ochenta años gobernándolo desde la elección de Federico III en 1440. Como Maximiliano no había sido coronado por el Papa, no pudo proponer a su nieto Carlos como Rey de Romanos resolviendo su destino antes de morir, y hubo que poner en marcha de nuevo el complicado proceso electivo específico del Sacro Imperio

Romano Germánico. El 28 de junio de 1519 se reunieron en el castillo de Dodenhoffen -cerca de Fráncfort- los siete electores imperiales -el rey de Bohemia, el duque de Sajonia, el margrave de Brandemburgo, el conde de Renania-Palatinado y los arzobispos de Maguncia, Tréveris y Colonia- para designar un nuevo emperador entre los tres candidatos auto propuestos: Enrique VIII de Inglaterra, Francisco I de Francia y Carlos I de Castilla. Los sobornos -ochocientos cincuenta mil florines, obtenidos gracias sobre todo al apoyo económico del banquero de Augsburgo Jacob Fugger-, la proximidad de tropas leales a Carlos, el apoyo del Papa León X -después de cambiar varias veces de candidato- y sobre todo, el prestigio familiar, decidieron la elección a favor del joven Habsburgo, realizándose la votación ese mismo día en el coro de la iglesia de San Bartolomé y obteniendo éste los siete votos, convirtiéndose en emperador como Carlos V (MÍNGUEZ y RODRÍGUEZ, 2020).

Estas dos circunstancias, la anexión de un inmenso imperio ultra oceánico y la obtención de la corona del único imperio titulado en Europa, otorgaron a España una dimensión universal que le dio inevitablemente un perfil distinto al de los otros reinos medievales europeos convertidos ahora en estados modernos. Es cierto que Portugal también desarrolló muy pronto un imperio oceánico, incluso antes que Castilla (CROWLEY, 2018), pero sus monarcas no pretendieron liderar un proyecto político supraestatal ni obtuvieron ninguna corona imperial. Y en cualquier caso este reino acabó integrado asimismo en el imperio Habsburgo.

Cuando en 1555 Carlos V cedió en Bruselas la corona imperial a su hermano Fernando y la corona hispana a su hijo Felipe, España era ya *de facto* el mayor imperio sobre la tierra, y aun seguiría creciendo más durante la segunda mitad del siglo XVI -precisa y principalmente por la incorporación en 1580 del reino de Portugal, su imperio colonial y la ruta del océano Índico a la corona hispana- hasta abarcar posesiones en cuatro continentes y tres océanos. La entidad política surgida de este complejo proceso de expansionismo imparable sería conocida a partir de ahora como Monarquía Universal, Monarquía Católica o Monarquía Hispánica.

Estos años de crecimiento prodigioso a lo largo del siglo XVI, iniciados con la unión política de las dos coronas peninsulares y concluidos con un estado planetario surgido de la misma, conocieron asimismo el desplazamiento del centro de gravedad de Occidente desde el Viejo Continente y el Mar Mediterráneo al mundo atlántico. La

caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453 fue el acontecimiento que desencadenó la expansión otomana por el Mediterráneo, la contracción del comercio en el mar interior y la búsqueda de nuevas rutas más allá del estrecho de Gibraltar por las que retomar los intercambios con el lejano Oriente. El *Mare Nostrum*, limitado por tres continentes, había sido el centro del mundo durante la Antigüedad -especialmente bajo la cultura grecorromana-, la Edad Media y hasta los inicios del siglo XVI, las expediciones atlánticas castellanas y portuguesas hacia el Oeste y hacia el Sur respectivamente. El descubrimiento de la ruta hacia la India, Catay y Cipango a través del océano Índico, y, sobre todo, el hallazgo y la exploración del continente americano y del océano Pacífico transformaron totalmente la percepción que en Occidente se tenía del planeta: modificó las rutas prioritarias, desplazó los espacios económicos y comerciales, y alteró para siempre la relevancia política del Mar Interior. Mientras las galeras, galeotas y galeazas venecianas, genovesas, españolas, turcas y berberiscas se enfrentaban en las riberas mediterráneas en una inacabable guerra sin cuartel que seguiría sin resolverse durante otro siglo, miles de cocas, carracas, naos, carabelas y galeones -españoles y portugueses principalmente, pero también holandeses, ingleses y franceses-, surcaban rutas oceánicas ampliando el conocimiento del globo terráqueo (MÍNGUEZ, 2019).

Como ha explicado muy bien John Elliott, no hubo un Atlántico en realidad sino tres, determinados por condiciones climáticas y medioambientales diferentes, por vientos y corrientes contrarias, y por las distintas rutas que los imperios del Viejo Mundo establecieron: en el norte, hacia Terranova y ramificándose hacia el sur, desde la Bahía de Hudson a la desembocadura del Delaware, un Atlántico surcado por británicos, franceses y holandeses; en el centro, desde Sevilla y hasta el Caribe, la carrera de Indias controlada por los españoles; y en el sur las rutas portuguesas hacia Brasil y alrededor de la costa africana. Tres atlánticos generados por distintos estados europeos, porque lo que resulta innegable, es que el Atlántico fue una construcción puramente europea -llevada a cabo fundamentalmente en el siglo XVI-, a diferencia de lo que sucedió en el Mediterráneo o en el Índico, surcado desde tiempos remotos por múltiples civilizaciones (ELLIOTT, 2001: 14-15). Pero, también es cierto que desde la unión de las coronas peninsulares en 1580 y hasta 1640, aun siendo escenario de múltiples

campañas y combates navales entre las potencias europeas, piratas y corsarios, el mar Océano fue un mar fundamentalmente ibérico.

La proyección oceánica de España a lo largo del siglo XVI tuvo muchos protagonistas que la hicieron posible. Por supuesto navegantes y marineros audaces, dispuestos a emprender la mayor y más peligrosa aventura de la época movidos por necesidad, codicia, curiosidad o tradición familiar, y pese al descredito de los oficios marinos (PÉREZ-MALLAÍNA, 2003). Pero estos no hubieran llegado muy lejos sin navíos adecuados, manuales de navegación y mapas del océano. Los primeros libros sobre la ciencia náutica en lengua castellana aparecieron muy pronto: Fernández de Enciso, *Suma de Geographia* (1519), Francisco Falero, *Tratado del Esphera y del arte de navegar* (1535), Antonio de Guevara, *Libro de los inventores del arte de marear* (1539), Pedro de Medina, *Regimiento de Navegación* (1545), Martín Cortés, *Breue compendio de la sphera y de la arte de nauegar* (1551), Alonso de Chaves, *Espejo de navegantes* (1561), etcétera (MARCHENA GIMÉNEZ, 2009: 24-34). La obra de Pedro de Medina, cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla, fue impresa en Valladolid en la imprenta de Francisco Fernández de Córdoba, y traducida posteriormente a numerosos idiomas.

Paralelamente a la edición de estas obras aparecieron y se desarrollaron en España relevantes escuelas de cartografía. Tras la pobreza científica de la cartografía medieval -tanto cristiana como musulmana-, la ciencia cosmográfica se apoyó en el Renacimiento en la recuperación plena del conocimiento geográfico de la Antigüedad clásica, y a la vez en el análisis crítico del mismo. La difusión del saber que permitió la imprenta, la revolución tecnológica militar y naval, la nueva astronomía copernicana, las exploraciones oceánicas, el afán evangelizador ecuménico, la globalización del comercio y los relatos de viajeros permitieron a las potencias de la Europa Occidental un conocimiento de nuestro planeta y del cosmos impensable tan solo unas décadas antes, y la imagen del mismo cambió para siempre (LITER *et al*, 1992: 39-44).

La expedición naval de Cristóbal Colón en 1492 había desplazado el centro de interés planetario progresivamente hacia el Atlántico, y la famosa escuela mallorquina cartográfica que había brillado durante la Baja Edad Media dejó paso en los inicios del siglo XVI a los mapas náuticos impulsados por la Casa de Contratación de Sevilla. Esta fue creada el 14 de febrero de 1503 para centralizar el comercio indiano, pero también

para impulsar asimismo la escuela cartográfica de esta ciudad con la intención de dotar a los navegantes oceánicos de instrumentos adecuados. Muchos de los mapas marinos que se diseñaron en ella incorporaron elementos iconográficos y heráldicos que fijaban simbólicamente el dominio político de las nuevas aguas surcadas. En el *mapamundi* o padrón creado por Juan Vespucci, hermano de Américo y afincado en Sevilla (1526, *Hispanic Society*, Nueva York), las banderas de Castilla y Portugal perfilan las costas de los continentes, las islas oceánicas y los mástiles de los galeones, mientras un gran escudo con la corona imperial y el águila bicéfala domina el planisferio. En los tres *mapamundis* o padrones reales realizados por el cosmógrafo de la Casa de Contratación y posteriormente Piloto mayor del Reino, Diego Ribero (1527 y 1529, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano), se representa claramente la división del mundo entre españoles y portugueses, con la presencia de los respectivos escudos regios, y del agente de dicho acuerdo, el papa Borgia, mediante su propia heráldica. El interés de Carlos V por esta ciencia eminentemente práctica impulsó durante su reinado la nueva cartografía americana realizada desde Sevilla, pero también los grandes atlas de la escuela de los Países Bajos, creada en torno al círculo de cosmógrafos de la Universidad de Lovaina (GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, 2008: 280-281).

Junto a los marinos, ingenieros navales y cartógrafos, fue indispensable para España disponer de flotas de guerra activas en el mar Océano que consolidaran y defendieran rutas y conquistas. Desde el inicio de su reinado la guerra incesante en todos los mares y océanos que comunicaban los cuatro continentes conocidos exigió al emperador Carlos V y posteriormente a su hijo y rey de España, Felipe II, un enorme esfuerzo naval, como ningún otro imperio había realizado antes. Pero el trabajo fue fructífero y en muy poco tiempo -apenas un siglo-, la política naval de Carlos y Felipe permitió que los hasta hace muy poco reinos medievales aun por unificar constituyeran un imperio marítimo ibérico, de unas dimensiones como nunca se había conocido. Ante el incremento de la amenaza otomana y de navíos piratas y berberiscos, Carlos V estableció escuadras grandes y permanentes en el Mediterráneo y el Atlántico para defender las costas y las rutas marítimas, y facilitar expediciones militares (MARCHENA GIMÉNEZ, 2009). En el océano aumentó el tonelaje y armamento de los navíos, y la amenaza de los corsarios y las grandes distancias obligaron a la organización del comercio mediante un sistema de flotas anuales, la carrera de Indias;

en el Mediterráneo el peligro era constante e imprevisible, y más difícil aun de enfrentarlo. En cualquier caso, fue preciso en ambos escenarios marinos organizar sendas flotas de guerra, la Armada de Vizcaya y la Armada de galeras del Mediterráneo respectivamente.

A lo largo del siglo ambas armadas se subdividieron y multiplicaron hasta llegar a la decena: Vizcaya, Andalucía, Granada, Levante, Cataluña, Cerdeña, Génova, Nápoles, Sicilia y América, a las que aún se añadiría a partir de 1580 la de Lisboa. Ya en el siglo XVII la armada de América se dividió en diversas flotas de guerra que operaban en distintos escenarios estratégicos o que cumplían diferentes misiones. La armada del Océano, la escolta permanente de la Flota de Indias -armada de los galeones o armada de la Plata-, la armada del Mar del Sur -costa pacífica del Virreinato del Perú-, la armada del Caribe y la armada de Barlovento -estas dos últimas se sucedieron una a la otra ejerciendo labores de guardacostas en las Antillas. La armada del Mar Océano -derivada de la antigua armada de Andalucía- fue la más fuerte y operativa de todas, al actuar con independencia de los convoyes americanos -aunque a veces los reforzara- y de la protección de las costas, combatiendo a piratas, corsarios y naciones enemigas por todo el Atlántico. El número de sus barcos varió con el tiempo, pero llegó a rondar los veinte buques entre galeones, fragatas, bergantines o pataches, y tres mil hombres entre oficiales, soldados y marineros (MIRA CABALLOS, 2005: 189-219).

Tras la gran victoria naval obtenida por la Santa Liga sobre el imperio otomano y sus aliados berberiscos el 7 de octubre de 1571 en el golfo de Lepanto, y la posterior tregua de 1578 entre el rey de España y el sultán de Constantinopla, los escenarios de los conflictos navales se desplazaron definitivamente al océano Atlántico y al mar del Norte: lo que estaba en juego ahora eran las rutas por las que transitaban las flotas de Indias con las riquezas del Nuevo Mundo y el dominio militar sobre Flandes. En las costas del norte de Europa los estados ribereños -Inglaterra y Francia- potenciaron y protegieron la piratería corsaria, mientras que en los puertos de la rebelde Holanda hacían su aparición los Mendigos del Mar. No obstante, la guerra naval contra los berberiscos continuó durante el siglo XVII, y siguió siendo útil para fabricar la imagen victoriosa de la Monarquía Hispánica, como muestra por ejemplo la pintura de Hendrick van Balen, *Don Álvaro de Bazán dando gracias por la toma de La Goleta* (principios del siglo XVII, Academia de San Carlos, México). En ella se celebra el triunfo tunecino

del segundo marqués de Santa Cruz obtenido en 1621: en el plano inferior vemos la batalla y el retrato del almirante vestido con armadura y arrodillado en actitud devocional; en el plano superior se abren los cielos y contemplamos a la Virgen, acompañada de San Joaquín y Santa Ana y rodeados de ángeles con guirnaldas e instrumentos musicales[1].

Dos fronteras acuáticas, el Danubio y el Atlántico, serían los campos de batalla decisivos para el imperio bicéfalo habsbúrgico desde 1578 hasta 1683. Dos fronteras que en ambos casos serían superadas por nuevas conquistas territoriales que condujeron a su vez a nuevas expansiones geográficas. En las tierras danubianas se mantendría a lo largo de todo el siglo XVII el pulso secular entre la Casa de Austria y el Sacro Imperio contra la Sublime Puerta, la guerra interminable entre Occidente y Oriente. La liberación de Viena tras la batalla victoriosa de Kahlenberg en el verano de 1683 dio paso a un nuevo ciclo expansivo que llevaría a reconquistar el viejo reino de Hungría y diversos principados de los Balcanes a costa de un imperio otomano menguante (MÍNGUEZ, 2021). En el océano Atlántico la rama hispana de los Habsburgo, señores desde 1580 de un imperio ibérico planetario, dirimirían su hegemonía contra los otros estados europeos atlánticos y los piratas del Caribe, mientras se consolidaban las exploraciones, asentamientos y rutas en la nueva frontera: el océano Pacífico (OSORIO, 2016). Y aún existió una tercera frontera acuática, por lo menos durante los años en que el reino de Portugal y su imperio oceánico formaron parte de la Monarquía Hispánica (1580-1640): el Mar Rojo y el Mar Arábigo, escenario asimismo de enfrentamientos entre Habsburgo y Osmanlí.

Aunque estas dos dinastías llevaban ya un siglo enzarzadas en una contienda interminable por la hegemonía planetaria, nuevas potencias en creciente ascenso hacían ya claramente imposible para ninguna de las dos esta ambición, que en el siglo XVI en cambio pareció estar al alcance de ambas familias. En el siglo XVII los Habsburgo se vieron envueltos en sucesivas y desgastadoras guerras contra Francia, Inglaterra y Holanda; los Osmanlí con Polonia, Venecia y Rusia. La paz de Westfalia firmada en 1648 rubricó el fin del expansionismo de la Casa de Austria, y la liberación de Viena en

[1] Tras las guerras en el Mediterráneo el marqués se trasladó a la corte flamenca de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, donde el pintor de cámara Hendrick Van Balen ejecutó este retrato a lo divino. Procede de la catedral de México. En 1915 fue canjeado a la Academia de San Carlos a cambio de varios lienzos de Miguel Cabrera.

1683 el inicio del declive otomano. Otros estados europeos lucharían por el liderazgo y la supremacía, pero ninguno ya tendría como objetivo el dominio universal, y aunque la guerra naval seguía siendo decisiva en los conflictos bélicos entre imperios ultramarinos, ninguno volvería a alcanzar la hegemonía en el mar hasta la Inglaterra victoriana dos siglos después.

Vamos a centrarnos a continuación en las batallas navales atlánticas que libró la Monarquía Hispánica durante el tiempo que estuvo regida por los Habsburgo, y especialmente en su proyección artística y en el papel que desempeñaron en el imaginario bélico de la Casa de Austria. Aunque fueron muchas las batallas y campañas navales libradas en el mar Océano, tres victorias de la armada de los Austrias fueron las más representadas por el arte habsbúrgico: San Miguel (1582), Bahía de Todos los Santos (1625) y Pernambuco (1630). Coinciden con el tiempo en que los reinos de España y Portugal fueron regidos por un mismo linaje, el de los felipes -Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Y esto no es casual. Fue la unión de las dos potencias europeas que nacieron como estados explorando y conquistando el Atlántico la que convirtió al Imperio Ibérico surgido de la misma y gobernado por la Casa de Austria en una talasocracia universal.

El 26 de julio de 1582 tuvo lugar la batalla atlántica de la isla San Miguel en el archipiélago de las Azores, en el curso de la guerra desencadenada por Antonio I, Prior de Crato, intentando recuperar con la ayuda de Francia el trono de Portugal, tras haberlo ocupado Felipe II dos años antes. Sesenta naves francesas dirigidas por Filippo Strozzi fueron derrotadas por veintiocho mandadas por el primer marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán, veterano de Lepanto -Francia perdió en el combate once navíos-. Fue la primera gran batalla de la Historia librada entre galeones y en mar abierto, y un año después Santa Cruz, con una flota de noventa y ocho naves, y tras una operación anfibia, conquistó el archipiélago (GÓMEZ BELTRÁN, 2017). Esta campaña naval, conocida como de las islas Azores y en la que se libraron otras batallas navales relevantes como la de Salga y la de la rada de Punta Delgada -victorias francesa e hispana respectivamente-, convirtió a los ahora unificados reinos ibéricos de España y

Portugal en la mayor potencia naval de la Historia hasta ese momento, garantizándole durante muchos años el control de las rutas atlánticas[2].

La batalla de San Miguel, o batalla de la Isla Terceira como se conoce también, enfrentó como he dicho dos armadas de tamaño muy desigual, pues la francesa doblaba en número de navíos a la hispana y por lo tanto poseía una fuerza artillera mucho mayor. Sin embargo, esta última contó con la superior capacidad táctica de su almirante, que tras varios días de escaramuzas situó el día 25 de julio sus barcos a barlovento sorprendiendo a la escuadra enemiga en formación mucho más dispersa. No obstante, una avería en una de sus naves trastocó sus planes y al final de esa jornada la flota francesa se había reagrupado y había recuperado el barlovento. El día siguiente 26, y tras las maniobras posicionales previas de ambas escuadras, el almirante francés dio a las 12 la orden de ataque. La resistencia artillera del galeón San Mateo, que había quedado desgajado de la flota hispana frente a cinco naves francesas consiguiendo evitar el abordaje de éstas, y la habilidad táctica de los navíos de retaguardia comandados por el capitán Miguel de Oquendo y de vanguardia liderados por Bazán que acudieron simultáneamente a socorrerle, sorprendieron nuevamente a los franceses que vieron inutilizada su estrategia y fueron sometidos a un severo castigo de la armada hispana, incluido el fallecimiento de su almirante. La flota francesa, muchos de cuyos navíos ni llegaron a combatir, tras perder su nave capitana y su nave almirante se desbandó dándose a la fuga (GÓMEZ BELTRAN, 2017: 283-361). La gran victoria naval de San Miguel aseguró el dominio hispano de las rutas atlánticas, y el desembarco de los tercios al año siguiente en las Azores dirigidos por el maestro de campo Lope de Figueroa impidió el establecimiento de una base de operaciones hostil en medio del océano, enclave que hubiera amenazado seriamente a las flotas de Indias y las posesiones españolas ultramarinas.

La campaña naval de Portugal fue recreada artísticamente en dos grandes conjuntos murales en sendos palacios peninsulares: en el Palacio del Viso del Marqués, propiedad de don Álvaro de Bazán y Guzmán -nombrado tras su victoria en las Azores Grande de España y Capitán General del Mar Océano-, y en el Escorial. El primero, construido entre 1564 y 1586 en el camino que frecuentaba el marqués entre el puerto de Sevilla y la corte de Madrid siguiendo diseños de Giovanni Battista Castello, *il*

[2] Si en la batalla de Lepanto combatió Miguel de Cervantes, en la de San Miguel participó Félix Lope de Vega.

Bergamasco, fue decorado al fresco al estilo de los palacios genoveses por los pintores manieristas italianos, Giovanni Battista Peroli, Esteban Peroli y Cesare de Bellis, con abundantes escenas mitológicas, corográficas y bélicas. La campaña naval que nos interesa fue desplegada en el llamado muy oportunamente Salón de Portugal -una gran sala de la planta baja que comunica el patio y el jardín-, donde distintas escenas pintadas sobre el techo acompañadas de inscripciones latinas representan los principales sucesos de la misma; además, hornacinas pintadas en los muros sobre las cuatro puertas de acceso al salón muestran falsos bustos de mármol de figuras de la Antigüedad que sirven de espejo simbólico a Bazán. Éste, marqués de Santa Cruz, comandó la escuadra de reserva de la Santa Liga en la batalla de Lepanto en 1571, siendo decisiva para la victoria su oportuna intervención cuando un error de Giovanni Andrea Doria abrió un peligroso hueco en la formación de la armada cristiana[3]. Asimismo, su intervención como almirante en la campaña de Portugal y la empresa de las Azores fue como hemos visto crucial, razón que explica que este relevante salón del palacio fuera decorado con escenas de la misma. Y cuando Felipe II decidió emprender algunos años después la guerra naval contra la Inglaterra de Isabel Tudor fue a Bazán al que encomendó la misión de organizar y dirigir La Armada Felicísima, pero la inesperada muerte del almirante en Lisboa el 9 de febrero de 1588 obligó a Medina Sidonia a asumir finalmente el mando de la misma.

Una gran escena continua, pintada en el cuadro central del Salón de Portugal, muestra en el estuario del Tajo la decisiva *Batalla de Alcántara,* librada el 25 de agosto de 1580, y la consiguiente *Toma de Lisboa,* representando simultáneamente los enfrentamientos terrestre y naval entre los ejércitos y las armadas española y portuguesa a las puertas de la capital portuaria. Tratándose de una recreación para mayor gloria del almirante Álvaro de Bazán, gran parte de la escena la ocupa la batalla naval -los galeones españoles penetran en el estuario del Tajo entre fuertes artillados de uno y otro bando mientras las galeras mucho más rápidas atacan ya a los navíos portugueses, que son abordados por hombres en lanchas. Solo al fondo de la composición contemplamos a los tercios abandonando el campamento filipino para cruzar el puente de Alcántara y enfrentarse a las fuerzas de los Avís ante las murallas de Lisboa. Una composición

[3] Una gran pintura ubicada en la capilla del palacio del Viso, pero desaparecida posteriormente en un incendio, dejaba testimonio de la vital participación del almirante Álvaro de Bazán en la batalla de Lepanto.

similar a esta pintura fue realizada para el monarca por el ingeniero militar Juan Bautista Antonelli y expuesta en el Alcázar de Madrid (LÓPEZ TORRIJOS, 2020: 340-341). (**Fig. 1**)

Figura 1: Giovanni Battista Peroli, Esteban Peroli y Cesare de Bellis, *Batalla de Alcántara y la Toma de Lisboa,* h. 1584.

Fuente: Palacio del Viso del Marqués, Salón de Portugal.

En torno a esta escena central encontramos otros doce episodios bélicos que alternan formatos ovalados y rectangulares, y que están separados por doce figuras militares vinculadas a la campaña portuguesa y vestidas a la antigua: Felipe II, el duque de Alba, el marqués de Santa Cruz, Juan de Cardona, Alonso de Leyva, Alonso de Bazán, prior don Hernando de Toledo, prior de Hungría, Bernardino Mendoza, Carlos Spinelo, Prospero Colonna y Pedro de Medicis. Los temas representados en estas escenas son:

> “La armada sale de Cádiz, Llegada de la armada a Ayamonte, Rendición de Faro, Rendición de Lagos, Rendición de los castillos de Sagres y la Baliera, Llegada de la armada a Setúbal, Embarque del ejército del duque de Alba en la armada, Desembarque del ejército en el cabo de Sanchete, Rendición de Cascaes, Rendición del castillo de San Julián, Rendición de la torre de Belén, y La armada española frente a la portuguesa” (LÓPEZ TORRIJOS, 2020: 318-350).

La Sala de Batallas del Real Monasterio de El Escorial fue decorada al fresco, por encargo de Felipe II, por los pintores italianos Niccola Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone y Orazio Cambiaso. Las pinturas fueron realizadas ya a finales de la centuria, ocupando casi sesenta metros de largo por seis de ancho y ocho de alto. En esta inmensa representación bélica fueron recreadas la batalla de la Higueruela -que había enfrentado en 1431 a musulmanes y cristianos en la vega de Granada y había concluido con el triunfo de Juan II de Castilla-, las guerras contra Francia de los años 1557 y 1558 -San Quintín y Gravelinas- en las que intervino el propio rey Felipe II, y la campaña atlántica de las Azores de 1582 y 1583 (BROWN, 1998). Curiosamente no se representó Lepanto en esta galería, pero el mural más grande muestra igualmente la lucha contra el Islam. Se ha explicado, a partir de la información facilitada por fray José de Sigüenza en su crónica del monasterio, que la selección de la batalla de La Higueruela fue prácticamente casual: Fray José narra cómo Felipe II quedó prendado de una gran grisalla representando esta batalla que apareció en unos arcones de una torre del Alcázar de Segovia, y mandó reproducirla en la Sala de Batallas de El Escorial[4]. Fernando Villaseñor verificó la antigüedad de la obra original observando la exacta reproducción de la Granada musulmana, y nos recordó que el licenciado Colmenares, autor de la Historia de Segovia (entre 1620 y 1635), explicó que Juan II mandó pintarla "a imitación de los antiguos Césares, en un lienço de 130 pies, que hasta hoi permance en nuestro Alcaçar, aunque apolillado y roto" (VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2009). Y Carmen García-Frías Checa confirmó que los colores heráldicos de la batalla permiten identificar a los principales personajes participantes, convirtiendo al mural en un detallado documento gráfico de lo sucedido en la Higueruela (GARCÍA-FRÍAS CHECA, 2003 y 2006: 139). Pero Rosemarie Mulcahy, con mucha intuición, apunta un aspecto clave: cuando se ejecuta esta pintura aun esta reciente el recuerdo de la sublevación de Las Alpujarras en el antiguo Reino de Granada, aplastada precisamente por Don Juan de Austria, hermanastro del rey y vencedor de Lepanto, y aún no se ha producido la expulsión de la población morisca de la Península (MULCAHY, 2006).

Jonathan Brown, tras reconstruir la historia de los frescos escurialenses y determinar su valor y significado para el monarca promotor de los mismos, reflexionó "sobre la aportación de estas pinturas a la interminable relación dinámica entre la guerra

[4] José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, 1693. Edición reciente de Turner (Madrid, 1986).

y la ideología”, al tratarse de unas pinturas concebidas como representación propagandística del poder de la Monarquía y como señal del favor divino (BROWN, 1998). El espacio reservado en esta amplia galería bélica a la gesta naval fueron los dos testeros que cierran la misma por el Este y el Oeste, donde se representaron precisamente las dos escenas referidas a la campaña de las Azores: a un lado la ya mencionada batalla naval de San Miguel, que tuvo lugar en julio de 1582, y en el otro el desembarco de los tercios protegidos por la flota y la toma de la isla Tercera justo un año después. (**Fig. 2** y **Fig. 3**)

Figura 2: Niccola Granello, Fabrizio Castello y Lazzaro Tavarone, *Batalla de San Miguel*, h., 1590.

Fuente: Real Monasterio de El Escorial, Sala de Batallas.

Figura 3: Niccola Granello, Fabrizio Castello, y Lazzaro Tavarone, *Desembarco en la isla Tercera*, h. 1590.

Fuente: Real Monasterio de El Escorial, Sala de Batallas.

Tras concluir en 1583 la guerra naval de la Monarquía Hispánica con Francia estalló poco después la guerra naval con Inglaterra. Aunque el combate decisivo de la misma se libró en el Canal de la Mancha no hay que olvidar que el detonante del conflicto fue de nuevo el dominio del océano Atlántico. El corsario británico Francis Drake, al frente de una flota de veinticinco buques, atacó la costa gallega en 1585, Santo Domingo y Cartagena de Indias en 1586, y Cádiz en 1587. Como respuesta a estas agresiones, y en el transcurso de una expedición de castigo contra Inglaterra, el 8 de agosto de 1588 La Armada Felicísima de Felipe II se enfrentó contra la flota británica en la batalla de Gravelinas (KONSTAM, 2011; MARTÍN y PARKER, 2013; HUTCHINSON, 2013). Medina Sidonia había zarpado de Lisboa dos meses antes con una escuadra de ciento treinta naves y veinte mil hombres. Desde que se adentró en el Canal de la Mancha fue hostigado por la flota inglesa dirigida por Charles Howard, formada por ochenta naves que fueron aumentando hasta las ciento sesenta. Tras el enfrentamiento cerca de Gravelinas, en el que los españoles perdieron cuatro naves por

ninguna de los ingleses, y sin poder conectar con los tercios de Flandes comandados por Alejandro Farnesio, la Gran Armada intentó volver a España rodeando las islas británicas -aún quedaban ciento dieciséis buques intactos-, pero los temporales se cebaron con ella en las costas escocesas e irlandesas, y solo en torno a sesenta navíos consiguieron finalmente regresar al puerto de partida -y algunos en muy mal estado-.

No obstante el fracaso de esta empresa, el poder naval de la Monarquía Hispánica fue recompuesto rápidamente: un año después ya se habían botado veinte nuevos galeones, constituyéndose a continuación y por primera vez la Armada del Océano. A este recobrado impulso naviero habría que sumar los fracasos posteriores de las expediciones anfibias inglesas en La Coruña, Lisboa, Canarias y Cádiz. En 1589 fracasó la Contra Armada de Drake -entre ciento setenta y doscientos buques- en sus tres objetivos: destrozar la flota hispana en los puertos cantábricos, tomar Lisboa y desembarcar en las Azores para capturar la flota de Indias (GORROCHATEGUI, 2011). En 1591 cincuenta y cinco navíos hispanoportugueses dirigidos por Alonso de Bazán vencieron a una escuadra inglesa formada por veintidós buques de guerra y comandada por Thomas Howard que pretendía capturar la Flota de Indias cerca de las islas Azores. Y en 1597 más de cien buques angloholandeses comandados por Robert Devereux, duque de Essex, fueron incapaces de apropiarse de nuevo en aguas de las Azores de los cuarenta y tres navíos de la Flota de Indias, dirigidos por Juan Gutiérrez de Garibay.

La paz con Inglaterra se firmó en 1604, pero para entonces tomaba el relevo contra España otra emergente potencia marítima, Holanda, un país desgajado de la Monarquía Hispánica a raíz de las guerras de Religión, y ahora volcado en el mar a través de sus dos empresas navales: la Compañía de las Indias Orientales (creada en 1602) y la Compañía de las Indias Occidentales (creada en 1621). Coincidiendo con la gestación de esta última y concluida la Tregua de los Doce Años ese mismo año, la guerra naval entre España y Holanda estalló con carácter planetario, en un escenario acuático ininterrumpido que iba desde el Mediterráneo al Pacífico. El 10 de agosto de 1621 la Armada del Océano, comandada por Don Fadrique de Toledo, derrotó a una escuadra holandesa en las aguas de Gibraltar, gesta que Felipe IV mandó recrear en una serie de óleos al pintor gaditano Enrique Jacome y Brocas, como el lienzo *Primera vista del combate naval en el Estrecho de Gibraltar* (1621, Museo Naval, Madrid) (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2018: 142). Un año después la suerte fue contraria a

España, y la armada de Juan Álvarez de Avilés fue destruida por los holandeses en este mismo lugar, tal como representó Cornelis Claeszoon Van Wieringen en un espléndido lienzo, *La batalla de Gibraltar* (1622, Het Scheepvaartmuseum, Ámsterdam), en el que vemos como ante el puerto de Algeciras cada uno de los grandes galeones hispanos es abordado por varias naves holandesas.

Pero la principal ofensiva de la Compañía de las Indias Occidentales a lo largo de la guerra se dirigió contra el puerto de San Salvador de Bahía, capital del Brasil portugués. La ciudad fue tomada en 1625 por una armada de casi cuarenta naves comandada por Jacob Willekens, hasta que una escuadra de rescate hispano portuguesa aun mayor -la armada de guerra más grande que había cruzado el océano hasta el momento- la recuperó para la Corona.

El rescate de Bahía fue recreado, junto con otras once victorias terrestres y navales transcurridas entre 1625 y 1633, en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, la gran residencia madrileña mandada fabricar por el Conde Duque de Olivares para disfrute de Felipe IV. Este espacio palatino, configurado como salón del trono, fue decorado como es sabido con tres series de lienzos: los retratos ecuestres de la familia real, pintados por Velázquez y su taller. Los doce lienzos de batallas mencionados, realizados por diversos pintores; y diez lienzos pintados por Zurbarán mostrando los trabajos de Hércules, que permitían comparar al héroe mítico con el monarca reinante, cuyos heroicos trabajos representaban la serie de las batallas, de esta manera, el rey aparecía a los ojos de la corte y de los embajadores y los diplomáticos extranjeros como la reencarnación del Hércules hispánico. Entre las pinturas de batallas, la recuperación de Bahía no fue la única gesta naval, otros cinco lienzos recrearon operaciones anfibias: en *El socorro de Génova*, de Antonio de Pereda, podemos contemplar al fondo las galeras de Don Álvaro de Bazán auxiliando el puerto de Liguria; en *La defensa de Cádiz*, de Zurbarán, se ven perfectamente las galeras de don García de Toledo enfrentándose valientemente a la mucho más numerosa escuadra británica; en *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, de Félix Castello, a los galeones de la fuerza expedicionaria de don Fadrique de Toledo desembarcando las tropas y bombardeando los fuertes; y en *La recuperación de Puerto Rico*, de Eugenio Cajés, la huida de los navíos holandeses agresores (las pinturas fueron ejecutadas entre 1634 y 1635 y se hallan actualmente el Museo Nacional del Prado). Un sexto lienzo, *La expulsión de los*

holandeses de la isla de San Martín, también de Cajés, abordó asimismo enfrentamientos navales, pero desapareció en la Guerra de Independencia. No obstante, de esta última campaña hay una excelente pintura atribuida a Juan de la Corte (Museo Naval de Madrid).

Fue Juan Bautista Maíno el encargado de pintar *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (1634-1635, Madrid, Museo Nacional del Prado). No fue una victoria menor en la serie de batallas del Salón de Reinos. La importancia estratégica de Salvador de Bahía en este tiempo estribaba en que desde aquí se importaba la caña de azúcar a Europa, y de ahí el interés de la Compañía de las Indias Occidentales por controlar este enclave. Tomado por los holandeses, el Conde Duque de Olivares mandó que lo rescataran a los almirantes don Fadrique Álvarez de Toledo y Mendoza y don Manuel de Meneses, y al general don Juan Fajardo de Guevara, al frente de una flota de cincuenta y dos navíos -treinta españoles y veintidós portugueses-, y una fuerza de doce mil quinientos sesenta y seis hombres y mil ciento cincuenta y ocho piezas de artillería (RODRÍGUEZ Y G. DE CEBALLOS, 2009). La pintura nos muestra una composición escenográfica dispuesta en varios planos. En primer término, contemplamos a un soldado herido, asistido por familiares y curiosos. En segundo plano los holandeses vencidos se arrodillan -a la vez que levantan sus manos- ante un tapiz cobijado por un dosel que muestra a Felipe IV armado y sosteniendo el bastón de mando y la palma de la victoria, siendo coronado de laurel por Minerva y el Conde Duque de Olivares; este último sujeta con la mano libre la espada justiciera y el olivo de la paz; a los pies del monarca se hallan las alegorías de la herejía, la hipocresía y del furor[5]. El tapiz es mostrado a la multitud por el almirante don Fadrique Álvarez de Toledo desde una tarima alfombrada. Finalmente, en el tercer plano de la composición vemos la ensenada con la población de San Salvador dibujada sobre las colinas y la flota española que la ha liberado: dos galeones avanzados exhiben sus banderas y disparan sus cañones revistiendo de solemnidad la ceremonia de presentación virtual del monarca. Sobre el dosel dos angelotes sostienen un mote envuelto en guirnaldas: *Sed dextera tua* (“sino tu diestra”). (**Fig. 4**)

[5] Según la acertada interpretación de Alfonso Rodríguez y G. de Ceballos basada en Cesare Ripa. Véase Rodríguez y G. de Ceballos 2009, 191.

Figura 4: Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635.

Fuente: Madrid, Museo Nacional del Prado.

Según Alfonso Rodríguez G. de Ceballos recuperando una hipótesis de Elías Tormo, no hay duda de que Maíno tuvo presente a la hora de realizar el cuadro el texto de la comedia de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, representada en el Alcázar de Madrid en 1625: la obra concluía precisamente mostrando a la guarnición holandesa solicitando clemencia ante un retrato de Felipe IV (RODRÍGUEZ y CEBALLOS, 2009: 185-186). Para Julián Gállego, el grupo en primer término representaría la caridad cristiana, mientras que Jonathan Brown y John Elliott lo vincularon al tema iconográfico de Santa Irene curando a San Sebastián, y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos al capitán español herido Diego Ramírez -que desempeñaba un papel importante en la comedia de Lope-, rodeado de vecinos portugueses, mostrando de esta manera los beneficios de la Unión de Armas que propugnaba el Conde Duque (RODRÍGUEZ y DE CEBALLOS, 2009: 187-189). Yo interpreté hace unos años que el

lienzo de Maino es asimismo una regiofanía de un rey taumaturgo, cuya sola presencia cura a sus súbditos y a sus reinos, pues el herido en primer plano es sanado por el monarca sin necesidad de que éste le toque (MÍNGUEZ, 2012).

En 1630 una nueva operación naval holandesa tuvo como objetivo el territorio brasileño de Pernambuco, siendo conquistado por el almirante Hendrick Lonk, al mando de sesenta y siete navíos. Para recuperarlo, y mientras el gobernador general de Brasil Matías de Alburquerque organizaba el contraataque por tierra, la corona española envío al año siguiente una escuadra de veinte buques de guerra y doce carabelas de transporte, dirigida por el almirante guipuzcoano Antonio de Oquendo, que vencería por sorpresa a la flota del almirante Adrian Janszoon Pater en la batalla de los Abrojos. La escuadra española había zarpado de Lisboa el 5 de mayo de 1631. El plan inicial consistía en evitar el combate naval y desembarcar en Brasil los tres mil soldados de infantería que trasladaba bajo el mando de Giovanni di San Felice, conde de Bagnuoli. Tras desembarcar a parte de las tropas en San Salvador y reunirse con veinticuatro carabelas que partían de América transportando azúcar al Viejo Continente, se encontró con la flota holandesa el 12 de septiembre en la zona de bajíos conocida como archipiélago de los Abrojos. Las fuerzas estaban igualadas, dieciséis grandes buques holandeses bien artillados contra diecisiete galones y una urca hispanoportugueses. Los holandeses, con el viento a favor, iniciaron el ataque, sucediéndose los duelos artilleros y los abordajes. El combate se libró entre los buques insignia situados en cabeza y cola de sendas formaciones en línea, pero los navíos capitanes españoles fueron mejor apoyados por el resto de su armada que los holandeses por la suya. Tras perder tres de sus mejores galeones, y tras ocho horas de combate, el almirante Pater ordenó la retirada (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2018: 223-238; CANALES y REY, 2011: 84-95).

Satisfecho por la victoria, Oquendo encargó al artista procedente de Amberes pero afincado en Madrid Juan de la Corte (h. 1585-1662), seis pinturas conmemorativas (h. 1632, dos en Colección Particular, otra en colección BVA, otra en el Museo Naval y otras dos perdidas en el incendio del Alcázar Real en 1734), con objeto de regalarlas a Felipe IV y exhibirlas en el Alcázar Real[6]. Los cuatro lienzos conservados nos permiten

[6] El Museo Naval de Madrid organizó en 2017 una exposición sobre esta serie de pinturas con el título “La victoria de Pernambuco”, comisariada por Clara Zamora. Además de las mismas la muestra exhibió también el pendón del almirante vasco: una gran tela de cuatro metros de longitud decorada al óleo sobre seda con representaciones del escudo real, Santiago Matamoros y el Crucificado entre San Juan y María. Este estandarte forma parte de la colección permanente del Museo.

ver distintos avatares del combate naval: las banderas diferencian perfectamente escuadras y navíos, y leyendas identificativas e inscripciones narrativas nos permiten identificar que sucede en cada momento. Su configuración en una secuencia de seis composiciones de amplia panorámica a vista de pájaro y acompañadas de textos nos remite inevitablemente a un precedente realizado el siglo anterior: la serie también de seis lienzos pintados por Luca Cambiaso para conmemorar la campaña naval de Lepanto (1583, Real Monasterio de El Escorial). Los mismos reproducen básicamente los tapices que el Almirante Giovanni Andrea Doria encargó para la *Galleria Aurea* del Palacio del Príncipe en Génova siguiendo diseños del propio Cambiaso con Lázaro Calvi y tejidos en Bruselas (STAGNO y CAPPELLETTI, 1997; GONZÁLEZ GARCÍA, 2015). Los tapices habían sido concebidos como una exaltación de Giovanni Andrea Doria que había comandado en Lepanto el extremo derecho de la flota cristiana, y por ello enmarcan las diversas composiciones alegorías y jeroglíficos que proclaman las virtudes del príncipe genovés inspirándose en los *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano (Basilea, 1567) y en las *Immagini degli dei antichi* de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556) (MÍNGUEZ, 2018: 81-98). Las pinturas de Cambiaso simplifican estos elementos y se limitan a incluir en cada lienzo una figura mitológica o alegórica. Por su parte, los cuadros de Juan de la Corte evitan referencias simbólicas y se limitan a recrear las diversas fases de la batalla del archipiélago de los Abruzos.

Analicemos brevemente las cuatro pinturas conservadas que nos muestran el combate naval en mar abierto y sin ninguna referencia geográfica, tan solo una rosa de los vientos en cada composición. La primera nos muestra el orden de batalla de las dos armadas cuando se produce el encuentro: los navíos de guerra españoles forman en una línea -a un extremo la nave almirante, galeón San Antonio, y al otro la nave capitana, galeón Santiago- con el fin de proteger la numerosa flota de transportes; mientras, los grandes barcos holandeses avanzan en bloque para romper la formación enemiga (h. 1632, Madrid, Colección particular). La segunda pintura recrea propiamente el combate -artillería y abordajes- en ambos extremos de la línea defensiva española implicando a los barcos insignia; paralelamente, la flota de carabelas con la carga de azúcar prosigue su camino (h. 1632, Madrid, Colección BBVA). En la tercera (h. 1632, Madrid, Museo Naval) y cuarta escena (h. 1632, Madrid, Colección particular) contemplamos la explosión de diversos galeones de ambos bandos mientras los restantes navíos de guerra

prosiguen el duelo artillero y la escuadra mercante hispanoportuguesa se aleja intacta por el horizonte. Las leyendas inferiores que describen en cada caso la acción fueron mutiladas cuando los lienzos tuvieron que ser arrancados de los bastidores para salvarlos de las llamas del incendio del Real Alcázar en 1734. En el siglo XIX se pintaron al lado inferior izquierdo de los cuadros nuevas inscripciones en marcos ovalados rescatando y reproduciendo hasta donde se pudo las inscripciones originales[7]. (**Fig. 5**, **Fig. 6**, **Fig. 7** y **Fig. 8)**

Figura 5: Juan de la Corte, *Batalla de los Abruzos*, 1, h. 1632.

Fuente: Madrid, Colección particular.

[7] La información sobre las inscripciones es descrita en la web del Museo Naval alusiva a la exposición referida en nota anterior: https://fundacionmuseonaval.com/_Temporales/site-pernambuco/la-muestra.html

Figura 6: Juan de la Corte, Batalla de los Abruzos, 2, h. 1632.

Fuente: Madrid, Colección BBVA.

Figura 7: Juan de la Corte, *Batalla de los Abruzos*, 3, h. 1632.

Fuente: Madrid, Museo Naval.

Figura 8: Juan de la Corte, *Batalla de los Abruzos*, 4, h. 1632.

Fuente: Madrid, Colección particular.

Además de estos cuatro lienzos se conserva asimismo otra representación de esta batalla de pintor anónimo (h. 1632, Barcelona, Colección particular), que formó parte de una segunda serie, encargada por el almirante Oquendo para sí mismo (GONZÁLEZ DE CANALES, 2000). Es una composición muy parecida a la cuarta escena pintada por Juan de la Corte pero con un colorido más diáfano: en primer plano arden algunos galeones, en segundo plano prosigue el duelo artillero entre las dos escuadras de guerra, y en la distancia se aleja la flota mercante. (**Fig. 9**)

Entre noviembre de 1635 y febrero de 1636 tuvo lugar otra campaña de guerra naval entre las armadas de los Países Bajos y la Monarquía Hispánica que asimismo generó una nueva serie de seis lienzos conmemorativos encargados para decorar el Palacio del Buen Retiro (h. 1636, Museo Naval y Museo Nacional del Prado). No tiene atribución documentada, aunque por algunas semejanzas con los lienzos de la batalla de los Abruzos se ha considerado como posible autor de la misma de nuevo a Juan de la Corte. Como en aquella serie, también los cuadros de esta se acompañan de leyendas narrativas. Analicémosla brevemente.

Figura 9: Anónimo (atribuido a Juan de la Corte), Batalla de los Abruzos, h. 1632.

Fuente: Barcelona, Colección particular.

Ante la insistencia de la Compañía de las Indias Occidentales en mantener bases estratégicas en la costa brasileña el Conde Duque de Olivares, y pese a la escasez de recursos -dinero, hombres y barcos- de la Monarquía Hispánica en ese momento, planificó en 1635 una nueva expedición naval con el fin de revertir la situación en el Atlántico occidental y expulsar a los holandeses de sus posiciones. Tras la renuncia de varios almirantes a encabezar la armada -Oquendo y Fadrique entre otros- dadas las previsiblemente pocas posibilidades de éxito, fue nombrado capitán general de la misma Don Lope de Hoces. Seis galones, diversos barcos artillados de menor tamaño y veinte transportes que trasladaban al Nuevo Mundo dos mil quinientos soldados de infantería componían esta nueva expedición hispano lusa. Tras zarpar de Lisboa el 7 de septiembre la armada se encontró con la flota enemiga en Recife, puerto de Pernambuco, pero ésta evito el combate. Tras desembarcar las fuerzas de tierra, Lope de Hoces regresó con sus navíos a Lisboa al año siguiente escoltando la flota mercante del azúcar. El único combate naval de esta expedición se produjo los días 19 y 20 de

febrero -tres navíos hispanos contra ocho holandeses-, saldándose con un duelo artillero sin consecuencias (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2018: 235-236).

Cinco de las pinturas recrean escenas de la campaña naval del capitán general Lope de Hoces, mientras que el sexto, que ya he mencionado anteriormente, representa la toma de la isla antillana de San Martín en 1633, empresa en la que también participó don Lope. Una de ellas, *Expedición de don Lope de Hoces al Brasil* (h. 1636, Madrid, Museo Nacional del Prado), muestra el encuentro entre las armadas española y holandesa frente a las fortificaciones de Recife, ocupadas por las Provincias Unidas, que se saldó en este caso y como ya he explicado sin batalla: ambas escuadras formadas en orden de batalla exhiben sus estandartes; podemos distinguir a la nave capitana de Lope de Hoces lanzando un disparo de desafío, mientras las naves holandesas se aproximan a la orilla buscando la protección de los tres fuertes costeros. (**Fig. 10**)

Figura 10: Anónimo (atribuido a Juan de la Corte), *Expedición de don Lope de Hoces al Brasil*, h. 1636.

Fuente: Madrid, Museo Nacional del Prado.

La larga pugna naval entre España y Holanda se resolvió definitivamente el 21 de octubre de 1639 en la batalla conocida como de las Dunas, en el fondeadero de los Downs -en la costa británica del Canal, cerca de Dover. La flota holandesa, dirigida por el almirante Maarten Harpertszoon Tromp, y formada por sesenta naves, destrozó la última gran armada de los Austrias, constituida por cincuenta y un navíos -de los que la mayoría quedaron varados sin combatir- y de nuevo con el almirante Antonio de Oquendo al frente (SAN JUAN, 2007). La debacle naval impidió auxiliar por mar a los tercios de Flandes y bloquear los puertos del reino de Portugal en su inminente guerra de independencia, por lo que las consecuencias de esta derrota fueron ciertamente desastrosas para la Monarquía Hispánica (ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, 1998).

Recreaciones visuales de esta gran batalla, como el grabado calcográfico en siete estampas de Claes Jansz Visscher, *Pugna navalis in Duyns. 1639* (1640, Rijksmuseum, Ámsterdam), ponen de manifiesto el nuevo perfil de los combates navales en los océanos y mares exteriores que ya hemos visto en las campañas de Azores, Pernambuco y Recife, basado en el movimiento a vela y en los duelos artilleros. De los setenta y siete navíos hispanos implicados en esta campaña, cuarenta y tres fueron capturados; por su parte los holandeses perdieron diez de su gran flota formada por ciento diecisiete barcos. En la escena central de la composición la nave capitana de la Armada española, ondeando una bandera con una imagen mariana, la popa en llamas y la vela mayor destrozada, sufre el acoso de varios galeones holandeses, mientras la nave almirante, que exhibe un estandarte con la imagen del Apóstol Santiago, intenta huir. Otro galeón que muestra en la popa una pintura de San Francisco recibiendo los estigmas, se hunde irremediablemente. La serie de Visscher nos permite pues apreciar cómo, al igual que en los combates de Túnez, Lepanto o Gravelinas[8], librados en el siglo anterior, la armada hispana siguió adoptando hasta su declive (coincidiendo con el final de la Guerra de los Treinta Años) la parafernalia propia de una cruzada. Además de las banderas, pinturas y estandartes hagiográficos y marianos que los decoraban, la mayor

[8] Las naves de la Armada Invencible ostentaban nombres de santos o apóstoles, los estandartes de los mástiles mostraban imágenes de Cristo y la Virgen, embarcaron ciento ochenta sacerdotes y religiosos –por setenta y cuatro médicos- se rezaba el rosario todos los días y estaba prohibido blasfemar. Véase Losada (2004: 200).

parte de los galeones que lucharon en las Dunas tenían igualmente nombres de santos, santas y vírgenes (SAN JUAN, 2007: 168 y 169).

No obstante, la derrota naval de las Dunas y la subsiguiente pérdida del reino de Portugal y su imperio oceánico, la armada de los Austrias siguió operativa durante todo el siglo XVII, continuó defendiendo con eficacia las costas mediterráneas, atlánticas y pacíficas, e hizo frente una y otra vez a piratas del Caribe y armadas de otros estados enemigos -Francia, Inglaterra y Holanda-. Y aunque hubo constantes operaciones anfibias -la isla de Jamaica fue tomada por los ingleses en 1654- y pérdidas importantes en el comercio naval atlántico -como la Flota de Tierra Firme en 1656 y la Flota de la Nueva España en 1657, capturadas por las armadas inglesas capitaneadas por Richard Stayler y Robert Blake respectivamente-, también se contabilizaron nuevas victorias, como las dos batallas libradas entre las armadas de Felipe IV y Luis XIII frente a Tarragona en el verano de 1641 o la defensa naval de Filipinas ante una flota de invasión holandesa en 1646 (MIRA CABALLOS, 2019; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2019).

Es cierto que en el imaginario bélico habsbúrgico y en su concreción artística pesaron mucho más las campañas militares terrestres desarrolladas en los campos de Europa que las batallas libradas en continentes y mares lejanos. La campaña de Túnez y la batalla de Lepanto sí fueron capaces de generar en el siglo XVI un aparato visual potente, dada la implicación del cesar Carlos en la primera y el significado religioso de la segunda. Ambas gestas victoriosas dieron paso a sendos formidables artefactos artísticos mediante su masiva representación en tapices, pinturas, medallas y estampas. Pero las dos acciones navales tuvieron lugar en el mar Mediterráneo. Las gestas atlánticas, aunque esenciales para el imperio, quedaban muy lejos de la corte, y nunca implicaron directamente a miembros de la Casa de Austria. Sin embargo, la integración de las victorias oceánicas de San Miguel, Bahía y Pernambuco en las decoraciones pictóricas de palacios cortesanos en la villa de Madrid como El Escorial, el Real Alcázar y el Palacio del Buen Retiro -además de en palacios privados de almirantes como El Viso-, ponen de relieve como estos triunfos navales también fueron celebrados en la metrópoli imperial e integrados en los discursos visuales de la Monarquía Católica del Siglo de Oro, contribuyendo a reforzar su pretendido perfil predestinado, hegemónico y planetario.

Bibliografía

ALCALÁ-ZAMORA, J. y QUEIPO DE LLANO, J., (1998). "La Monarquía Hispánica y la fase final de la guerra de Flandes". En B. GARCÍA GARCÍA (Ed.), *El final de la guerra de Flandes (1621-1648)* (pp. 17-25). Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

BROWN, J., (1998). *La Sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

CANALES, C. y REY, M. del, (2011). *Naves mancas. La armada española a vela de cabo Celidonia a Trafalgar*, Madrid: Edaf.

CROWLEY, R., (2018). *El mar sin fin. Portugal y la forja del primer imperio global (1483-1515)*, Barcelona: Ático de los Libros.

ELLIOTT, J., (2001). *En búsqueda de la historia atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C., (2003). "Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración". *Reales Sitios*, N° 155, pp. 2-15.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C., (2006). "Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Fresco y pinturas". En B. GARCÍA GARCÍA (Ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos* (pp. 135-169). Madrid: Universidad Complutense.

GÓMEZ BELTRÁN, A. L., (2017). *Islas Terceiras. Batalla naval de San Miguel. Operaciones navales españolas del siglo XVI, 1581-1582*, Málaga: Platea.

GONZÁLEZ DE CANALES Y LÓPEZ OBRERO, F., (2000). "Iconografía española en la defensa hispana de Brasil (1624-1640)". *Revista de Historia Naval*, N° 69, pp. 7-36.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., (2015). "Minerva en el telar. Iconografía cruzada y tapicerías ricas, de Troya a Lepanto". En P. GARCÍA MARTÍN, R. QUIROS ROSADO y C. BRAVO LOZANO (Dirs.), *Antemurales de la Fe. Conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714* (pp. 59-75). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Defensa.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., (2008). "Claudii Ptolemaei Alexandrini Geographicae". En C. GARCÍA-FRÍAS CHECA (Dir.), *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna*. (pp. 280-281). Madrid: Patrimonio Nacional.

GORROCHATEGUI, L., (2020). *Contra Armada. La mayor victoria naval sobre Inglaterra*, Barcelona: Crítica.

HUTCHINSON, R., (2013). *La Armada Invencible*, Barcelona: Pasado & Presente.

KONSTAM, A., (2011). *La Armada Invencible*, Barcelona: RBA.

LÍTER, C. L. *et al*. (1992). *Geografía y cartografía renacentista*, Madrid: Akal.

LÓPEZ TORRIJOS, R., (2020). *En un lugar de la Mancha… y en el palacio del Viso. Imágenes históricas y simbólicas de un marino y un imperio*, Madrid: Ministerio de Defensa.

LOSADA, J. C., (2004). *Batallas decisivas de la historia de España*, Madrid: Aguilar.

MARCHENA GIMÉNEZ, J. M., (2009). *La marina de guerra de los Austrias. Una aproximación bibliográfica*, Madrid: Ministerio de Defensa.

MARTÍN, C. y PARKER, G., (2013). *La Gran Armada. La mayor flota jamás vista desde la creación del mundo*, Barcelona: Planeta.

MÍNGUEZ, V., (2012). "El rey sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo". En M. D. BARRAL RIVADULLA *y otros*, *Mirando a*

Clio. El arte español espejo de su historia (vol. 1, pp. 103-143). Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

MÍNGUEZ, V., (2018). "Doria y Austria en Lepanto. Tapices y pinturas de Luca Cambiaso para una gesta naval". En M. Á. ZALAMA (Dir.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia* (pp. 81-98). Gijón: Trea.

MÍNGUEZ, V., (2019). "Planisferios para un planeta habsbúrgico". En M. Á. FERNÁNDEZ VALLE, C. LÓPEZ CALDERÓN e I. RODRÍGUEZ MOYA (Eds.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano* (pp. 13-31). Sevilla: Andavira.

MÍNGUEZ, V., (2021). *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, Castellón: Universitat Jaume I.

MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I., (2020). *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons.

MIRA CABALLOS, E., (2005). *Las armadas imperiales. La guerra en el mar en tiempos de Carlos V y Felipe II*, Madrid: La Esfera de los Libros.

MULCAHY, R., (2006). "Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto". *Reales Sitios*, N° 168, pp. 2-15.

OSORIO, A. B. (2016). "El imperio de los Austrias españoles y el Atlántico: propuesta para una nueva historia". En V. FAVARÒ, M. MERLUZZI y G. SABATINI (Eds.), *Fronteras. Procesos y prácticas de integración y conflictos entre Europa y América (siglos XVI-XX)* (pp. 35-54). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ-MALLAÍNA, P. E. (2003). "Los hombres de las rutas oceánicas hispanas en el siglo XVI". En L. A. RIBOT GARCÍA y L. de ROSA (Dirs.), *Naves, puertos e itinerarios marítimos en la Época Moderna* (pp. 91-109). Madrid: Actas.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. R., (2018). *El león contra la jauría. Batallas y campañas navales españolas. 1621-1640*, Málaga: Platea.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. R., (2019). *El león contra la jauría. Volumen II. Batallas y campañas navales españolas. 1640-1700*, Málaga: Platea.

RODRÍGUEZ Y G. DE CEBALLOS, A., (2009). "La recuperación de Bahía de Todos los Santos". En L. RUIZ GÓMEZ (Dir.), *Juan Bautista Maíno. 1581-1649* (pp. 180-192). Madrid: Museo Nacional del Prado.

SAN JUAN, V., (2007). *La batalla naval de las Dunas. La Holanda comercial contra la España del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex.

SIGÜENZA, J. de, (1986). *La fundación del monasterio de El Escorial* (1693), Madrid: Turner.

STAGNO, L. y CAPPELLETTI, F., (1997). *Palazzo del Principe. La galleria de Giovanni Andrea Doria*, Génova: Sagep.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., (2009). "Arte versus ideología: la imagen de la guerra de Granada en el arte del siglo XVI". En M. CABAÑAS, A. LÓPEZ-YARTO, W. RINCÓN (Coords.), *Arte en tiempos de guerra* (pp. 151-162). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.