Revista de Estudios Extremeños, 2021, Tomo LXXVII, N.º Extraordinario, pp. 163-205

Iconografías de Hernán Cortés. Los lienzos de Ferrer-Dalmau

María Fidalgo Casares
Doctora en Historia
fidalgo_casares@yahoo.com

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar las iconografías del conquistador extremeño Hernán Cortés, con especial detalle las realizadas por el artista Augusto Ferrer-Dalmau. Por su rigor histórico, relevancia y la enorme repercusión en los nuevos canales de comunicación se han convertido en las imágenes más difundidas del personaje.

Tras realizar un catálogo y análisis de los antecedentes icónicos, se repasan las distintas representaciones del conquistador y se analiza en profundidad su obra más significativa: La Llegada.

Palabras clave: *Hernán Cortés, Ferrer-Dalmau, iconografía histórico-militar, conquista de América, Hispanidad.*

Abstract

This research aims to analyze the iconographies of the Extremaduran conqueror Hernán Cortés made by the artist Augusto Ferrer-Dalmau. Due to their historical rigor, relevance and enormous repercussion, and new channels of communication they have become the most widespread iconographies of the character to date.

After making a catalog and a brief analysis of the iconic antecedents, the different representations of the conqueror are reviewed, and the stylistic values of his most significant work are analyzed in detail: The Arrival.

Keywords*: Hernán Cortés, Ferrer-Dalmau, military-historical iconography, conquest of America, Hispanidad.*

I. CONSIDERACIONES PREVIAS

El historiador del arte Lafuente Ferrari consideraba a Hernán Cortés como «el más famoso de los conquistadores del Nuevo Mundo después de Cristóbal Colón». Por tanto, sus efigies artísticas a ambos lados del océano, lo sitúan entre los personajes más representados de la Historia española.

Sin embargo, ha sido en el siglo xxi, impulsadas por las nuevas vías digitales y redes de difusión, cuando la iconografía de Hernán Cortés (Medellín 1485-1547) ha adquirido una especial relevancia de la mano del artista Augusto Ferrer-Dalmau, conocido como «El pintor de Batallas». Está considerado el pintor de historia militar española mas completo de todos los tiempos, tanto por su gran producción como el arco cronológico abarcado. Sus imágenes han contribuido de forma fehaciente al conocimiento de un personaje, no por controvertido menos interesante e importante en la historia militar española e hispanoamericana.

Tras abordar someramente los antecedentes de las representaciones de Cortés a lo largo del arte español, este trabajo analiza las distintas iconografías del artista, hasta llegar a *La Llegada*, su lienzo más ambicioso, que narra la entrada del conquistador en Tenochtitlán y que atesora un valor añadido como fuente documental. Es la primera obra pictórica de enjundia cuyo escenario, indumentarias, armamento o etnografía mexica responde a un científico rigor histórico.

Aunque investigadores como Christian Duverger consideren que no existe ningún retrato fiable de Cortés y que todas sus representaciones son ficciones, es un error a la luz de las pruebas. Partimos de una realidad incontestable, la fisonomía de Cortés es bien conocida por dos vías: tanto por los testimonios descriptivos de sus contemporáneos (Francisco López de Gómara[1], Bernal Díaz

[1] Historiador, confesor y capellán de Cortés autor de *La Historia de las Indias y Conquista de México*, 1552, López de Gómara estuvo siete años en continuo contacto con Cortés, por lo que conocía a la perfección sus características físicas, «De buena estatura, rehecho y de gran pecho; el color ceniciento, la barba clara, el cabello largo. Tenía gran fuerza, mucho ánimo y destreza en las armas. Fue travieso cuando muchacho y cuando hombre fue asentado y así tuvo en la guerra buen lugar. Fue muy dado a mujeres. Lo mesmo hizo al juego. Fue muy gran comedor e templado en el beber, teniendo abundancia. Era recio porfiando, y con gravedad y cordura, Era celoso en su casa, siendo atrevido en las ajenas. Era devoto rezador […] Gastaba liberalísimamente en la guerra, en mujeres, por amigos y en antojos».

del Castillo[2] o Juan Suárez de Peralta[3]) como por importantes representaciones gráficas. Por ello, puede afirmarse que la práctica totalidad de las iconografías de todos los tiempos que beben de estas fuentes coetáneas, y en especial las creaciones de Augusto Ferrer-Dalmau, aseguran su fidelidad a la fisonomía de Hernán Cortés.

II. ENCUADRE TEMPORAL DE LAS EFIGIES

Centrándonos en las efigies realizadas en España[4] podemos distinguir cuatro grandes categorías cronológicas:

1. Primera mitad del siglo xvi; retratos hechos en vida de Cortés, tanto indígenas como occidentales. Aquí se incluyen los realizados en México por su importancia como modelo de las representaciones de todos los tiempos.

2. Segunda mitad del siglo xvi hasta el xix; imágenes posteriores a su muerte, que son copias y variantes iconográficas hechas a partir de los originales anteriores.

3. Recreaciones historicistas de los siglos xviii, xix y xx.

4. Siglo xxi; las iconografías de Ferrer-Dalmau.

Imágenes contemporáneas a Cortés

La primera iconografía de Hernán Cortes datería de abril de 1519, cuando el conquistador recibía la primera embajada de Moctezuma II. Entre los emisarios había varios ilustradores con la misión de plasmar todo lo sucedido. Lo dibujado no se conserva, pero con toda probabilidad sus imágenes fueron similares en estilo a las de los códices que seguidamente detallamos.

El ejemplo más interesante es el *Lienzo* por encargo del cabildo *de Tlaxcala*[5]**.** Contiene un relato didáctico-narrativo de la conquista con miniatu-

[2] Trató a Hernán Cortés desde 1517 hasta 1526. Por tanto, tuvo contacto frecuente con Hernán Cortés, «De buena estatura y cuerpo, bien proporcionado y membrudo, la color de la cara tiraba a cenicienta e no muy alegre […] las barbas tenía algo prietas, pocas y ralas».

[3] «Fue de mediana estatura, algo bajo y lampiño de poca barba, hombre alegre y vivo de ingenio, y amigo de mujeres».

[4] Prescindiremos por lo tanto entre otras extra peninsulares como de las obras del francés Nicolas Maurin y de los importantes muralistas mexicanos Diego Rivera y Orozco. Son de gran interés, pero dadas las limitaciones de las dimensiones de los trabajos de las Jornadas de Historia Militar sería inviable.

[5] El cabildo de Tlaxcala encargaría tres copias: una para Carlos V, otra para el virrey de México y otra para el propio Cabildo. Los originales se han perdido, pero se conocen gracias a la réplica, de 1773 realizada por Manuel Yáñez.

ras y pictogramas realizado por *tlaxcaltecas* contemporáneos, lo que asegura la fidelidad del físico y ropaje del conquistador. Cortés aparece en distintas situaciones: dirigiendo al ejército, parlamentando con una embajada, recibiendo obsequios junto a La Malinche o disfrutando de un banquete (*fig. 1*).

Otros códices importantes (*figs. 2-5*) son el *Códice del aperreamiento* de la Colección Boturini de 1540, el *Códice Florentino* (1547-1582) de fray Bernardino de Sahagún que se conserva en la Biblioteca Laurenciana de Florencia y que incluye 1.800 miniaturas, pintadas por indígenas *tlacuilos* y, por último, el *Códice Durán* de 1581, hoy en la Biblioteca Nacional de España y que contiene 120 imágenes coloreadas.

Todos ellos, como puede verse en las imágenes, se caracterizan por un estilo naíf o ingenuista, con predominio de la línea sobre un color plano, eficacia narrativa y gran expresividad. Cortés y los indios aparecerían con las convenciones pictóricas y la ley de frontalidad propio de artes primitivos (cabeza de perfil, el ojo almendrado y de frente, y perspectiva infantil). El conquistador siempre aparece con prendas de cabeza que debieron llamar la atención de los indígenas y distintas indumentarias cortesanas o militares.

Dibujo y Medalla de Cristóbal Weiditz (1529)

Cristóbal Weiditz formó parte del séquito de Carlos V entre 1528 y 1530 y es la principal fuente de Augusto Ferrer-Dalmau[6] y en la que se basan la mayoría de los ilustradores y pintores posteriores.

[6] Capital en la Historia de la indumentaria y muy conocido por haber dibujado los modos de vestir y tipos populares de las ciudades que visitaba y de la Corte. Entre sus dibujos, conservados en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, está el de Cortés.

Weiditz, viajó por España en 1529 y sus relaciones en la Corte de Carlos V, le permitieron conocer a relevantes personalidades de esos tiempos entre ellas al conquistador de México[7]. Primero haría un retrato de Cortés (*fig. 6*) y posteriormente troquelaría una moneda con su efigie (*fig. 7*).

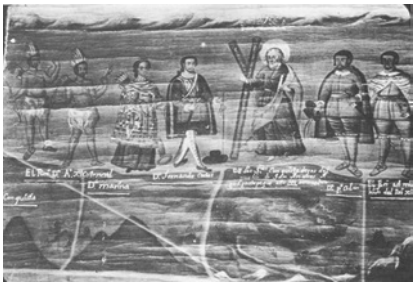
El retrato aparece identificado por el epígrafe: «Don Ferdinando Cordesyus, 1529, aetatis suae 42». Viste traje cortesano oscuro según la moda germánica, con espada a la cintura, mano izquierda en la cadera, barba y bigote abundantes, pelo largo y gorra alemana. Sostiene un escudo cuartelado con sus emblemas familiares: Cortés, Monroy, Pizarro y Altamirano; y los de su segunda esposa, Juana Ramírez de Arellano y Zúñiga, hija del Conde de Aguilar.

La medalla, hoy en el Museo Británico, es de bronce de 55 mm de diámetro. En el anverso está el busto de Cortés, con gorra alemana y la inscripción: «DON FERDINANDO CORTES. MDXXIX. ANNO. ETATIS XXXXII». En el reverso aparece un brazo musculoso y «IVDICIVM. DNI. APREHENDIT. EOS. ET FORTITVDO EIVS CORROBORAVIT. BRACHIVM. MEUM —La voluntad del Señor los conquistó y su fortaleza robusteció mi brazo—», lema usado por Cortés en reposteros y emblemas heráldicos.

[7] «La frente alta, pero estrecha, hundida en las sienes, el pelo castaño oscuro con reflejos claros, lacio, espeso, cayendo en melena cuidada, con las puntas vueltas hacia adentro. La boca carnosa, muy marcada, la mirada triste y lejana, los ojos hinchados, con el párpado enrojecido, como evocando un águila fiera, la nariz fina, pero muy aguileña, una cicatriz en la mejilla derecha, un mentón poco fuerte, disimulado por una barba nazarena, el cuerpo enjuto».

Pintura de Ahuahuaztepec (1563)

La primera pintura al óleo sobre tela que se conserva con la imagen de Cortés perteneció a la iglesia de San Andrés Ahuahuaztepec (*figs. 8, 8a, 8b*). Aparece junto a Malinche, San Andrés con su cruz y varios señores de Tlaxcala. Es joven y apuesto, cejas pobladas, bigote, barba corta y pelo largo y presenta un pie malformado[8]. Malinche, hermosa y adolescente, luce un hermoso *huipil*, carcaj con flechas y en la mano derecha lleva un pañuelo.



[8] Gómara y Bernal Díaz hablan de una herida en una pierna infligida a Cortes, durante la Noche Triste.

Grabado de los *Elogios* de Paolo Giovio (1575)

Existe un retrato pintado en vida de Cortés para la galería de hombres ilustres reunida por Paolo Giovio, obispo de Nocera (1483-1552) en el palacio de Borgovico (*fig. 9*).

Según declaró Giovio en sus escritos, se lo remitió el propio Cortés pocos meses antes de morir, lo que lo fecharía en 1547. Distintos investigadores piensan que solo es una adaptación del dibujo de Weiditz al que se envejeció su aspecto porque el conquistador se opuso en varias ocasiones a posar para ser retratado. ¿Las razones?, puede ser que por la mentalidad española de su época rechazara las glorias terrenales y podría acusársele de narcisismo o tal vez a través de Malinche haberse impregnado de la mentalidad prehispánica, en la que ver la propia cara es considerado brujería. Este retrato sería también el modelo de la estampa grabada por Tobías Stummer con el que se ilustró la biografía de Cortés de los *Elogia virorum bellica virtute illustrium* impresos en 1575 (*fig. 10*).

El supuesto original remitido por Cortés a Giovio se ha perdido, pero de él derivan muchas estampas y gran parte de los retratos de busto que se pintaron

a lo largo de los siglos xvii y xviii, con destino a series iconográficas. Entre ellos los del Palacio Uffizi de Florencia; la University Art Gallery de Yale; el Kunsthistorisches Museum de Viena; o el de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (*fig. 10a*). Este último tal vez copia del siglo xviii de la galería de ilustres extremeños pintada para el palacio de Godoy. También bebe de la misma fuente el billete de 500 pesetas español de 1935 y un sello de correos (*figs. 10b* y *10c*).

El Hospital de Jesús Nazareno de México

Fundado por el conquistador en 1527, es el lugar donde permanecen sus restos. Se conservan allí cuatro retratos, entre ellos dos óleos de estética barroca de gran importancia iconográfica. En el primero, el conquistador ora sobre un cojín rosa, las manos juntas y rostro sereno, vestido con armadura de capitán, mientras su casco descansa en el suelo. El otro, es de cuerpo entero, vestido con armadura, y empuña la bengala de general con la mano derecha y con la izquierda, el pomo de la espada (*fig. 11*). A su derecha hay una mesa cubierta con tapete carmesí que alberga un guante y yelmo con penacho de plumas.

En la parte superior, a la derecha del retratado, está representado el escudo de la Casa de Terranova. La imagen tiene cierta simbiosis con el Carlos V de Tiziano, de 1548, hoy en el Museo del Prado, incluso llegando a mostrar un prognatismo facial del que carecía Cortes (*fig.12*). Este lienzo presenta una gran inconexión tronco-cuello poco favorecedora que curiosamente repetirán todos los retratos que beben de esta fuente.

La Conquista de México por Hernán Cortés

En 1698, Juan y Miguel González realizaran una serie de veinticuatro obras para Carlos II ordenadas numéricamente. Tienen la particularidad de incorporar la técnica novohispana del enconchado con incrustaciones de nácar.

Entre ellas destacamos la que representa la entrada de Hernán Cortés en la ciudad de México (*fig. 13*). Con sus figuras a caballo, músicos que los acompañan y al fondo la laguna de Tenochtitlán que se surca de embarcaciones engalanadas que salen a recibirlos se articula una composición dinámica, vistosa y colorista pero de cierto ingenuismo cuya representación coincidiría en tiempo y espacio con *La Llegada* de Ferrer-Dalmau pero que aportaría la escena naval ausente en la del pintor catalán.

Recreaciones historicistas de los siglos XVIII, XIX y XX

En el siglo XVIII existen escasas creaciones artísticas españolas de historia militar. En otros países hay un interés de exaltación propagandista en este género al que es ajeno la monarquía de los Austrias, a los que no hacía falta ninguna propaganda ante la evidencia territorial de su poderío. Además en el caso de la Conquista de Méjico la monarquía Hispánica no basa su legitimidad de las Indias en las armas, sino en la bula papal para cristianizar y en el acuerdo jurídico mediante el cual Moctezuma cedió sus dominios políticamente al emperador Carlos I.

En el siglo XIX quizás el retrato más importante desde el punto de vista iconográfico es el atribuido al pintor José Aparicio (1773-1838) ubicado en Medellín. Aunque destruido en la Guerra Civil se conserva gracias a la fotografía (*fig. 14*) realizada por José Ramón Mélida (1856-1933). Sería una nueva estética en la que aparece de medio cuerpo vestido de negro riguroso con botonadura y gorguera blanca sobre la que se recorta cromáticamente en rojo la Cruz de Santiago, un error ya que el conquistador no la poseía. Tuvo un enorme impacto iconográfico, tal vez por el atractivo de plasmar a un Hernán Cortés joven y con cierta estética romántica. El Archivo de Indias (*fig. 16*) o el Museo Naval (*fig. 17*) poseen lienzos similares. En 1957, el pintor J. Quintana haría una réplica que hoy cuelga en el salón de sesiones del Ayuntamiento Medellín,

cuna del conquistador (*fig. 15*) . También un billete de 1.000 pesetas del siglo xx reproduce esta misma fisonomía (*fig. 18*).

A lo largo del siglo xix seguirán haciéndose retratos de Cortés que copian con variantes los del Hospital de Jesús, como el de José Salomé Pina del Museo del Prado (*fig. 19a*) o el de Giuseppe de Giovanni para los Duques de Montpensier (*fig. 19b*).

Grabados e imágenes menores del xix

Con el desarrollo de las técnicas tipográficas, la figura del conquistador se asomará en series de grabados y numerosas revistas y publicaciones como *La Ilustración española y americana, Alrededor del mundo, El Museo universal, Semanario pintoresco español, La educanda, La Ilustración católica...* Suelen reproducir o inspirarse en las iconografías ya citadas con más o menos modificaciones como podemos ver en los siguientes ejemplos.

HERNAN CORTES.

HERNAN CORTES. (F)

FERNA CORTES

HERNAN CORTES.

HERNÁN-CORTÉS.

Hernan Cortés.

Grandes Lienzos del XIX

En el siglo XIX junto a los grabados, y al albur del auge de la pintura de Historia en la época de Isabel II, aparecen lienzos singulares que siguen copiando las iconografías anteriores junto a otros de grandes dimensiones que innovan con composiciones ambiciosas de capítulos de la Conquista.

Como ejemplos de éstos últimos destacan el de Carlos Esquivel *Prisión de Guatimocin, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés* (*fig. 21*), el de Antonio Gómez Cross *Hernán Cortés con doña Marina y sus capitanes prenden a Moctezuma, en su aposento* (*fig. 22*), o el par de lienzos del artista Manuel Ramírez Ibáñez (1856) formado en Madrid y Roma (*fig. 23* y *fig. 24*).

Ramírez Ibáñez pintará dos obras sobre Cortés: en *La batalla de Otumba* del Museo del Prado donde Cortés a caballo flanqueado por tres de sus soldados vestidos con armaduras, recibe el estandarte de plumas del jefe azteca, signo inequívoco de su victoria en la contienda[9].

En *La Noche Triste de Hernán Cortés* pintado en 1890, y hoy en el Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA)[10], el conquistador aparece desolado tras la derrota. Se recuesta en una roca al pie del *ahuehuete*, o el «Árbol de Cortés» junto a una exótica Malinche y a uno de sus soldados. En un fondo excepcionalmente tratado con perspectiva aérea, el resto de sus tropas aguarda para continuar la retirada. Es un lienzo de un gran lirismo, complejidad compositiva y de un incontestable romanticismo.

[9] Siguiendo a Bernal Díaz del Castillo podíamos pensar que quien entrega el estandarte, fuese Juan de Salamanca y los otros Cristóbal de Olí y Gonzalo de Sandoval.

[10] Los medios le dieron cierta difusión cuando apareció en la revista *National Geographic. Historia* la exposición virtual Museo del Templo Mayor de Ciudad de México «A 500 años de la Noche Triste. Crónica de una victoria mexicana».

Siglo xx

Durante este siglo continuarán las series de grabados, así como decenas de ilustraciones para publicaciones juveniles que siguen la misma estela. Entre las producciones mas originales destacamos un dibujo y un gran lienzo. El dibujo del cacereño Solís Avila[11] es un carboncillo del rostro del conquistador que sobresale por la pericia de un dibujo sintético, pero de gran definición (*fig. 25*). El otro es un espectacular Cortés de rasgos quijotescos de autoría del pintor Zuloaga hoy conservado en la Fundación que lleva su nombre.

Este último es quizás el mejor lienzo sobre Cortés del siglo, tanto por ser pintado por una primera figura de su tiempo, su extraordinaria calidad y enormes dimensiones, como por su originalidad. Una composición de gran sobriedad en la que el extremeño —a cabeza descubierta y envejecido— posa ante un espacio marino cargado de simbolismo. Los paralelismos con el héroe cervantino encuadran al personaje como símbolo de la España eterna (*fig. 26*).

[11] Madroñera (Cáceres, 1899-Madrid, 1968). Pintor, dibujante e ilustrador español. Publicó sus dibujos en *La Esfera*, *Mundo Gráfico* y *La Acción*. *Mundial* y *Alma Ibérica* y, en 1924, entró a trabajar en *ABC*, que compaginó con la docencia en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. En 1930 participó en la Exposición Internacional de Barcelona y en la Nacional de Madrid y gano una tercera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1948, De su obra destaca su faceta como retratista y su habilidad para el dibujo ágil y espontáneo, como demostró en el retrato de Eduardo Dato o en este retrato de Cortes.

III. APORTACIONES HISTÓRICAS DE FERRER-DALMAU A LA FIGURA DE CORTÉS

Dentro de la extensa producción del pintor puede destacarse la serie relativa al Descubrimiento y La Conquista de América. En ella ha incluido a guerreros y descubridores como Pizarro, Méndez de Avilés, Alonso de Ojeda, El Sansón de Extremadura, padre e hijo… A Hernán Cortés en seis ocasiones, tanto de forma individual, como en escenas de gran figuración. Es muy inusual que el artista repita personajes históricos y suele rechazar encargos argumentando que «le esperan cientos de escenas en la recámara y que no va a tener tiempo material en su vida para pintarlas todas». Sin embargo, esta repetición del personaje de Cortés habla de la fascinación que le despierta esta personalidad a la que ha confesado admirar por sus extraordinarias dotes de guerrero y diplomático.

El valor de Ferrer-Dalmau como fuente documental

Las representaciones del conquistador no contemporáneas incurrían en continuos anacronismos de armas, indumentarias o directamente eran fantasías teatrales[12]. Por primera vez, en la obra de Ferrer-Dalmau se aborda la figura con un exhaustivo rigor histórico y documental. «Quería marcar la diferencia con una aproximación histórica alejada de clichés» —ha afirmado el artista.

[12] Caso paradigmático de anacronismos es la escultura de Pizarro de Trujillo.

El especialista responsable de los detalles históricos ha sido David Nievas Muñoz, historiador licenciado en la Universidad de Granada, Master en la Monarquía Católica, el Siglo de Oro Español y la Europa Barroca. Es habitual su colaboración con el artista en sus famosos trabajos sobre los Tercios como en la ya mítica trilogía compuesta por *Rocroi*, *El Milagro de Empel* o *El Camino Español*. La investigación para el último lienzo —en contacto continuo con investigadores mexicanos— abarcó varios meses.

La gran novedad es que los lienzos de Ferrer-Dalmau sobre la Conquista de América en general, y de México en particular, es mostrar unos hombres cuyo atrezo emparenta más con las armaduras tardomedievales —una estética más cercana a los combatientes de la Conquista de Granada— que con las del XVII[13].

Por ello, Cortés y su hueste visten tanto calzas antiguas hasta la cintura como los primeros gregüescos a la moda tudesca. Calzas enteras, calzas-bragas de distintos tipos, sayos y jubones, usando gorras de media vuelta, bonetes y otros sombreros para la cabeza.

Un estilo y prendas que convivían con naturalidad con la realidad de una moda militar con referencias en Italia y Alemania que comenzaba a verse en una infantería que vestía y armaba a la usanza de los lansquenetes.

IV. RETRATOS INDIVIDUALES

Hernán Cortés (2014)

En esta composición el conquistador situado en el centro casi geométrico del formato domina la totalidad del lienzo. Pese a presentarlo a caballo con armadura y en el campo de batalla ante un fondo de polvo y vorágine, semeja una escena cortesana por la serenidad tanto del conquistador como del caballo acorazado. Las tropas se diluyen en la distancia a modo de perspectiva aérea leonardesca. Cortés evita mirar al espectador y el artista se deleita en la excelencia del ejemplar equino y las difíciles texturas mecánicas de la armadura. A pesar de que a su llegada a Tenochtitlán Cortés montaba una yegua (su primer caballo murió en la costa yucateca), lo presenta a lomos del caballo castaño que adquirió posteriormente y le acompañó casi hasta su muerte, llamado Molinero.

[13] En palabras de Nievas Muñoz, «si atendemos a testimonios contemporáneos de la Castilla de 1520, como los dibujos relativos a la moda española de Christoph Weiditz o el siempre elocuente arte sacro, el conquistador castellano vestiría más como sus abuelos que como sus nietos».

Se le percibe cómodo, lo que incide en la desmitificación del peso de las armaduras. Las armaduras de placas repartían el peso en puntos de anclaje en brazos, piernas, hombros y cintura, de modo que las piezas más pesadas eran en realidad los petos, espaldares y cascos, siendo el resto bastante ligero[14]. Antes de la incorporación de los hombres de Narváez en 1520, los caballos eran un bien tan escaso y preciado que Cortés y Alvarado llegaron a pagar o amenazar a otros jinetes para que se los cedieran cuando perdieron sus propias monturas, de modo que su uso iba rotando entre los capitanes y el de los mejores jinetes (a los que se cedía la montura durante los combates).

[14] Un caballero con esta armadura soportaba un peso entre 25 y 30 kilos, equivalente al de un soldado moderno que marcha con su mochila e impedimenta. Además, las armaduras cualquier tipo (ya fueran cotas de malla o arneses blancos) se diseñaban para que resultaran ergonómicas y fáciles de portar, afirma David Nievas.

***Hernán Cortés*. Retrato con alano (2016)**

Vestido también con armadura y casco con penacho, hay grandes diferencias con el anterior. Mira directamente al espectador mostrando su apostura y gallardía sobre un caballo de excelente factura.

Ante un extraordinario paisaje marino de líricas y nebulosas lejanías exhibe la capacidad del artista como paisajista y un primer término construido a base de texturas arenosas en sutiles franjas horizontales. El escenario se sitúa en una costa que podría ser la de Veracruz, y recuerda el hecho de que fue donde llegará Cortés con un grupo de perros en 1519. De ahí la introducción del alano, como «soldado de cuatro patas» que volverá a pintar en *La Llegada*.

No es cierto como se ha escrito que los mesoamericanos desconocieran los cánidos ya que tenían dos razas autóctonas domesticadas: los *xoloitzcuintle*

(animales grandes para la compañía, generalmente sin pelo) y los pequeños *tlachichi* (que cebaban y se comían). El alano, junto a otros molosos, fue protagonista de la primera fase de la exploración de Tierra Firme y fue una terrible arma de guerra que se utilizó con gran efectividad sobre todo en el istmo y las Antillas. También aparecen en la crónica de Bernal Díaz en la Batalla de Otumba.

V. CUADROS DE FIGURACIÓN

La Batalla de Otumba. La carga decisiva (2016)

Las cargas de caballería constituyen un subgénero transversal dentro de su producción que tenido grandes reconocimientos. En ellas, la confluencia de distintos elementos artísticos las hace alcanzar cotas de excelencia artística: organicidad de las figuras, perfecta representación equina, habilidad en la captación de un instante fugitivo, calidad de texturas matéricas y un extraordinario dinamismo.

Ferrer-Dalmau elige la batalla de Otumba porque pocas acciones bélicas fueron más definitorias en el proceso de conquista. Según López de Gómara, después de la batalla de Otumba «no ha habido más notable hazaña ni victoria de Indias desde que se descubrieron, y cuantos españoles vieron pelear ese día a Hernán Cortés afirman que nunca hombre alguno peleó como él ni acaudilló así a los suyos, y que él solo por su persona los libró a todos».

Tras la Noche Triste, hambrientos y extenuados, sin cañones ni pólvora, el objetivo de Cortés era regresar a Tlaxcala con su tropa. La formaban 500 soldados de infantería, 12 ballesteros, alrededor de 20 jinetes, y 800 aliados *tlaxcaltecas*. Serían hostigados durante todo el recorrido hasta que el nuevo emperador Cuitláhuac/Cuauhtemoc lanzó una gran ofensiva sobre ellos de 60.000 guerreros armados con lanzas cortas y largas, espadas de obsidiana, escudos, flechas, hachas y arcos, sin desdeñar una ingente masa civil de apoyo. Cortés, en aplastante inferioridad numérica diseñó su defensa formando un círculo y apremió a sus hombres a buscar los blancos de mejor ropaje, símbolo de su relevancia militar. Junto a ello, planea una maniobra arriesgada: al frente de un grupo de jinetes lanza una carga directa e inesperada para capturar el estandarte dorado que llevaba Matlatzincátzin, el jefe de las tropas. Perderlo, para los aztecas suponía ser derrotados en el campo de batalla, y se perdió. Esto provocó el desconcierto en sus tropas y Cortés ya tuvo el camino expedito a Txalcala. Los hombres que protagonizan este lienzo, por lo tanto, cambiarían el curso de la Historia.

Técnicamente la composición de Ferrer-Dalmau es impecable. Aglutina la fuerza narrativa en un espacio cerrado compuesto por los caballos, los jinetes, lanzas y adargas[15] a los que plasma imbuídos de un máximo movimiento y en el que las texturas metálicas de las armaduras contrastan con las epidermis de los caballos. En plena carga, uno de los jinetes es alcanzado por una flecha y cae entre un maremágnum de polvo en suspensión, piedras, y cadáveres de los enemigos.

El resto de la representación es un escenario articulado en distintas franjas: un primer término de arena y hierba pisada que muestra un cadáver en una de las esquinas, y tras el núcleo central, desdibujadas, ambas huestes se baten en combate ante un cielo de gran dimensión espacial tiznado por el polvo. Hay una única licencia extrahistórica: la visera del casco aparece levantada, tanto porque el artista afirma que con el movimiento a galope tendido hay falta de

[15] La adarga era preferida por los jinetes por su ligereza, y era muy útil para detener proyectiles como las flechas indígenas. A diferencia de la rodela, que necesitaba sujetarse firmemente, defendía casi sin necesidad de tener que empuñarla. Se siguió usando hasta principios del siglo XIX.

visibilidad, como para dejar ver el rostro de Cortes. El artista reivindica la tradición nazarí, y cómo la presencia española en América representa a la vez la continuidad con el episodio de la Reconquista con la expansión imperial con las nuevas tácticas de guerra surgidas tras la revolución táctica del Gran Capitán.

El Paso de Cortés es una obra realizada en 2015 y representa al capitán español y su hueste cruzando el río Actipan. Acaban de salir de Cholula con dirección a Huejotzingo camino a Tenochtilán.

La Triple Alianza, dominadores de México con Moctezuma a la cabeza, tenía muchos enemigos entre sus naciones tributarias. Los más acérrimos eran la Confederación Tlaxcalteca. La alianza con ella fue uno de los grandes logros de Cortés. Para reafirmarla, atacó a sus enemigos en Cholula saqueando la ciudad e incendiando su templo mayor, que puede verse todavía ardiendo en la esquina superior derecha del lienzo.

Cortés marcha al encuentro del emperador Moctezuma con una heterogénea fuerza formada por quinientos aventureros conquistadores, dieciséis jinetes arcabuceros, lanceros, ballesteros y rodeleros, y un puñado de piezas de artillería, pequeñas bombardas o falconetes que había desmontado de los buques que mandó barrenar para evitar una vuelta atrás. En el camino les espera el Paso de Cortés, a cuatro mil metros de altura entre los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl.

Los personajes

Guía al conjunto un guerrero aliado tlaxcalteca que viste su escaupil y empuña su *maquahuitl*, la temible espada de madera con filo de lascas de afilada obsidiana.

Detrás de él, los jinetes portan armadura, celadas con visor, de nuevo las adargas de cuero, petos milaneses y lanzas ligeras a modo de venablo, con las que poder reñir «a la jineta», estilo de montar propio de la actual doma vaquera.

Siguen arcabuceros y ballesteros con una versión primitiva de esta arma de fuego portátil ya usada en los campos de batalla europeos[16]. El núcleo de la tropa eran lanceros y rodeleros.

Pero la hueste también incluía civiles. Cortés llevaba herreros, carpinteros, médicos, y miles de porteadores que cargaban con los cañones, las vituallas, municiones e impedimenta. Ferrer-Dalmau quiere dejar constancia de las mujeres que acompañaban a la tropa y realizaban tareas consideradas femeninas (cocina, lavado…) y de ahí la aparición de una mujer tlaxcalteca con un petate en la espalda.

Muchos españoles las tomaron como compañeras extendiendo el mestizaje, practicado por el propio Cortés con Malinche.

Ferrer-Dalmau quiere señalar el componente religioso de la conquista, de ahí la aparición del clérigo de la expedición, el mercedario Bartolomé de Olmedo, consejero de Cortés y eventualmente su portavoz, cuyos ropajes son de una especial plasticidad.

Este cuadro es atípico en su producción por varios motivos. Un formato muy apaisado, poco habitual en el artista, pero que favorece la vista de la comitiva y la individualidad de los personajes. La elección de la escena le sirve para exhibir sus extraordinarias dotes de paisajista, en la que la combinación de la exuberante vegetación y la corriente embarrada del río que fluye, remarca la insignificancia del hombre frente a la naturaleza. La captación del agua en movimiento está perfectamente lograda, al igual que la dinámica de la comitiva. La riqueza en texturas, materiales, superficies, la belleza descriptiva de cada una de las figuras y los potentes ejemplares equinos en los que van montados Cortés y su capitán, confieren al lienzo una espectacular estética que ha convertido a este lienzo en uno de los más emblemáticos de su producción. El lienzo ha protagonizado decenas de portadas de libros y novelas, cartelería y ha decorado la cúpula del Salón Internacional del Caballo en Sevilla en 2018.

[16] La estampida y el fuego del arcabuz y el cañón producían terror psicológico y pavor ya que los indígenas solían identificarlos con los truenos.

VI. LA LLEGADA

La llegada, pintada en 2020 es tal vez una de sus obras más ambiciosas. No sólo por la presencia de más de medio centenar de figuras, y por su singularidad, sino por el valor añadido de que sea un encargo proveniente del país azteca, lo que le hace sobredimensionar la Historia de España y destacar con valentía el episodio dentro del devenir de la Humanidad en una época de continua y controvertida revisión. Pese a lo reciente de su ejecución se ha convertido en la representación iconográfica española más difundida de este crucial capítulo histórico y en una de las pinturas emblemáticas de Ferrer-Dalmau.

Fue encargada por el Instituto Oviedo de México, el artista para plasmar la entrada de Cortés a Tenochtitlán pensó en la posibilidad de hacerlo en un plano elevado, donde las dos comitivas, la mexica y la española, se presentarán cara a cara de forma ceremonial, pero para Ferrer-Dalmau era importante presentar la escena sin vencedores ni vencidos, induciendo a ver la conquista no como un enfrentamiento maniqueo entre buenos y malos, sino como una encrucijada de la historia universal en la que ninguna de las partes podía comprender entonces en toda su significación. Por ello, eligió la perspectiva de un espectador anónimo de Tenochtitlán.

Elaboró casi dos decenas de bocetos para su confección. Uno de ellos, el de la figura de Cortés lo repetiría como cuadro exento, hoy en una colección privada extremeña. El lienzo presenta los rasgos inherentes de su estilo, pero a la vez, también algunos novedosos que lo singularizan en el conjunto de su trayectoria.

Contexto

Aunque Moctezuma haría lo imposible para que Cortés no entrara en Tenochtitlán, el 8 de noviembre de 1519, Hernán Cortés llegaba en orden de formación flanqueado por los *tlaxcaltecas*, —enemigos de los mexicas. Al frente de la tropa, de trescientos hombres a caballo que hacían sonar a su paso los cascabeles de sus pretiles, cuatro jinetes cubiertos con sus armaduras: Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval, Cristóbal de Olid y Juan Velázquez de León. Tras ellos iba el alférez Cristóbal del Corral que hacía girar el estandarte. Flanqueado por caballeros armados con lanzas, le seguía Diego de Ordás al frente de la infantería.

Más atrás los ballesteros, protegidos, muchos de ellos, por corazas de algodón prensado y cerraban el grupo jinetes y arcabuceros.

En la retaguardia iba Cortés, con más jinetes y sus gentes de servicio. La cola del desfile la formaban los aliados indios, unos seis mil hombres con rostros pintados de guerra, que deslumbraban con sus capas rojas y blancas, y que llevaban la artillería y otros enseres.

La entrada al casco urbano la realizan evitando las grandes avenidas en una calle que carecía de canales en su parte frontal, aunque secundaria, la calzada empedrada de Itzapalapa tenía una anchura que permitía «que ocho de a caballo pudieran ir a la par».

Gracias a Bernal conocemos la honda impresión que la ciudad causó en las filas españolas: «Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro del agua; Y aun de nuestros soldados decían que si aquello que veían era entre sueños».

Puesta en escena

La puesta en escena, constituye uno de los recursos más interesantes del estilo Ferrer-Dalmau. La complejidad, dentro de una aparente naturalidad, es el hilo conductor y nos encontramos, bote pronto, que en este lienzo, lo que parece marcar la configuración del espacio es la alternancia de planos de sol y sombra.

Cortés había tenido un parlamento con Moctezuma, y posteriormente marchado hacia el interior de la ciudad, lo que debía situar la pintura sobre las nueve o las diez de la mañana. Pero el autor se toma la licencia de plasmarla al mediodía.

La calzada empedrada como aún puede verse en partes del actual Zoco de Ciudad de México domina los primeros términos en los que el artista sitúa al espectador emplazándolo dentro de la propia escena, como suele ser habitual en muchas de sus obras. Así quien contempla el lienzo asiste casi «físicamente» a la llegada del contingente de conquistadores, convirtiéndose en uno más de los protagonistas.

Para la composición opta por la *trizonalidad*, uno de sus esquemas fetiche: figuración, paisaje y cielo. Pero esta vez el paisaje es urbano y circunscribe el espacio a una calle en la que una multitud se agolpa con curiosidad y expectación para contemplar la llegada de los extraños, barbados y «acorazados» españoles. Curiosos que, desde la tierra, las azoteas o sobre las canoas que se acercaban por los costados de la calzada, contemplaban por primera vez a esos hombres venidos del mar, montados sobre extraños animales.

En las obras del artista, las figuras pueden aparecer agrupadas por mor de la escena (*Rocroi, San Marcial*), en comitiva (*Empel, El Camino Español*) o en subgrupos diferenciados, donde es habitual junto a la soldadesca la presencia

de personajes del pueblo. Aquí, desarrolla todos los supuestos, incluido los personajes populares que en este caso no son castellanos, sino el pueblo mexica.

La figuración del lienzo supera la media centena de personajes que conviven en un espacio limitado. El pintor lo resuelve con gran soltura con la dificultad añadida de captarlos, tanto en pleno movimiento, como en actitudes estáticas y muy diferenciadas. El detalle dibujístico y la aplicación del color confieren una gran fidelidad a la naturaleza, sin licencias, consiguiendo en los indígenas la belleza del brillo de sus pieles desnudas y aceitunadas en contraste con las hermosas túnicas blancas. Forman un grupo perfectamente cohesionado, y a la vez individualizado en sus posturas y actitudes, perfectamente integrados en su medio.

Frente a ellos, emerge la comitiva de los españoles con sus armaduras metálicas, una nota de contraste en este panorama cromático, pero pese a estar encorsetados en las férreas corazas y parecer «ajenos» y «alóctonos» en este espacio americano, la memoria colectiva nos hace ubicarlos allí con toda naturalidad.

El escenario

Bernal Díaz narra que cuando llegaron a la vecina ciudad de Iztapalapa, donde fueron recibidos por sus nobles y habitantes, pudieron ver espacios ajardinados y entoldados, aún en las calles y sobre las casas, como los que se muestran en el cuadro. La llegada de los españoles se percibe con menos empaque guerrero que lo que hubiéramos esperado, sin embargo, son claros los paralelismos con las procesiones de los relieves históricos grecorromanos y se detecta cierto aire ceremonial que hace reflexionar al espectador ¿Iban al martirio? ¿A la gloria? El autor prescinde de triunfalismos para presentar a los españoles inquietos, con todos los sentidos puestos en «lo que pueda pasar», de ahí cierta rigidez en sus posturas, y a un Cortés que sobresale del grupo, pero siendo casi uno más de ellos, sin destacarlo en exceso. La cautela le domina.

Hemos visto en otros lienzos que cuando representa a personajes de relieve puede aparecer cierta introspección, reflexión o soledad antes o después de las batallas. Aquí es la prevención y el estado de alerta lo que refleja el semblante de Cortés. Con gallardía, cabeza al frente, pero mirando de reojo y estando al acecho ante los peligros que pudieran sobrevenirles. La superioridad armamentística queda amortiguada por la inseguridad que les produce el llegar a un imperio desconocido muy superior numéricamente.

La fascinación de los visitantes era paralela al resquemor por los puentes móviles de madera que asomaban en los cruces de calzadas y que de retirarse impedían la salida de la ciudad. Bernal transmitió la temeridad que suponía la entrada a un lugar del que no se podía salir. ¿Era imprudente aquel atrevimiento? ¿Se metían, en las fauces de un lobo de las que no podrían escapar?

Escenario y efectos perspectivos, luz y color

En relación a la perspectiva en el lienzo, está perfectamente trazada, aunque como suele ser en todas sus obras por su condición de autodidacta responda más a la intuición del pintor que a un estudio previo. La profundidad de los planos sorprende, aún estando la escena constreñida a una pared arquitectónica por un lado y a una «vela» o toldo en la parte superior que proyecta la sombra sobre la composición.

Las casas que aparecen en el lienzo fueron muy estudiadas por David Nievas y responden a las propias de este tejido urbano de esta fecha y estaban realizadas en cal y canto, con fachadas acabadas en estuco —en este caso decoradas— y bastante austeras. Tenían un solo piso con una puerta de acceso con dintel de madera que podía taparse con una puerta hecha de varas de otate. En

su interior, había una estancia central, espacio de la vida cotidiana. Las casas, destacan por una pureza casi minimalista acentuada por su horizontalidad. El artista obtiene el máximo rendimiento estético del juego de las estructuras cúbicas de los edificios que avanzan y retroceden y que potencia con el dinámico y hermoso juego de cornisas y grecas geométricas.

El hecho de abrir una ventana, cuando habitualmente no existían, es una licencia puramente estética para romper la uniformidad y a la vez integrar a una figura alegórica de la curiosidad.

Las velas que se atan de lado a lado de la calle, a modo de toldo para protegerse del sol, es propio de México, pero también de Andalucía, y le sirve al autor como recurso espacial. Aporta una nueva coordenada, curva, novedosa en su producción, ya que no suele «encapotar» las superficies —sólo tiene un antecedente en el lienzo de Elcano— pero que contribuye a cierto recogimiento para enmarcar la escena.

Perspectiva

Pese a que pudiera resultar un espacio donde la más de media centena de figuras imposibilitaran transitar hacia el fondo del cuadro, sin embargo la pericia del autor nos conduce la mirada a través de la comitiva, a sobrevolar los tejados de las casas repletas de mexicas y llevarnos hasta las montañas y al cielo (única nota azul) que rodean de Tenochtitlán. Las picas de los soldados se constituyen en ejes que dejan pasar el aire como hizo el propio Velázquez en *Las Lanzas*, o el propio artista en *Rocroi*.

Una luz y color atípica

Con respecto a la luz, el artista suele evitar la iluminación directa o de mediodía y prefiere la de la mañana, crepúsculos y atardeceres. De ahí la singularidad de *La llegada* que presenta una luz casi de mediodía, como se aprecia en el reflejo de los toldos sobre el empedrado. No se corresponde con la hora real de la llegada de Cortés, ni con el mes del año (Noviembre) pero es una modificación consciente porque con la luz intensa acentúa los sentimientos de exotismo e inquietud y el juego de sol y sombras adquieren un inusual protagonismo.

El espectro cromático dominante es muy distinto también a lo que el artista nos tiene acostumbrados y singulariza el cuadro de forma muy visible, sorprendiendo y atrayendo más, si cabe, al fiel seguidor del pintor. Normalmente maneja gamas terrosas y ocres, pero esta vez el tono, e incluso la temperatura se percibe mucho más elevada, llegando a los anaranjados, calderas y rojizos con

una casi infinita gama de matices plenamente modulados. Una sinfonía cromática blanquirroja, salpicada de las notas de grises y aceradas de las armaduras, ofrece un fresco de enorme atractivo.

Ejes compositivos

El grupo humano presenta una composición un tanto desequilibrada de forma consciente. Sus lados serían, a su izquierda los habitantes de la ciudad y en el centro, el cortejo y la comitiva que acompaña a Cortés. La figura de Cortes sería el vértice de la composición, pese a no estar destacada en exceso en alzado. Otra cima sería el hermoso estandarte de la Virgen, remarcando el carácter evangelizador de la conquista. Junto a él, como no podía ser de otra manera, la extraordinaria figura de *Malintzin*, Malinche, fundamental intérprete y consejera de Cortés, a la que no da especial relevancia en el cortejo. Aunque exhibe una intrínseca elegancia, su presencia es discreta, pero se palpa su «aura»

¿Y qué sitúa en el lado derecho? Nada ¿Por qué la escena parece «cortada» ?… Pues porque está invadiendo el espacio del espectador al que sitúa en el flanco opuesto a los indígenas.

Hay que señalar que de toda la figuración, el más importante de los hombres es Cortés, pero en primer término destaca Quauhtotohua, «El dueño del águila», uno de los capitanes *tlaxcaltecas* aliados de los españoles. Con ello pone de relieve cómo la unión con las tribus indígenas fue fundamental en el proceso de conquista del Imperio Azteca. El solvente dibujo de su fisonomía le hace adquirir caracteres escultóricos y con su hermoso atavío del peto de algodón y lo fibroso de su musculatura desnuda, le hace competir con Cortés en igualdad de condiciones en ser el personaje más atractivo del lienzo.

El espectro social mexica

Por otro lado, el espectro social sirve al artista para deleitarse en la representación de diferentes grupos humanos, a los que dota de distintas actitudes ante *La llegada.*

Encontramos diferentes estratos sociales y edades. Uno de los personajes mexicas más reconocibles es un noble o *pipiltin* expresando preocupación con una mano posada sobre el mentón —guiño a la postura clásica. Vestido con tilma de algodón muy decorada, tocado con plumas y joyería, su condición le hacía poder utilizar sandalias (*cactli)*. Aparecen también otras figuras masculinas cuyo peinado recogido era seña de identidad de los guerreros mexicas que atesoraban capturas de prisioneros. Vestían prendas hechas de henequén

y llevaban el pelo largo de media melena y utilizaban el taparrabos (*maxtatl)*. Iban todos descalzos porque ir calzado era un privilegio añadido. Podemos ver a varios de estos hombres en segundo plano: uno asomado desde el interior de la casa, otros posados en los tejados, apoyados en el marco de la puerta y otro, que se ha ganado el derecho a recogerse el pelo, exhibe su curiosidad por acariciar al perro alano.

En relación a las mujeres aparecen de varias edades y condición social: la esclava de guerra, distinguida así por el cepo en el cuello con niño en brazos, la noble mexica, ataviada con su tilma (capa) de algodón y plumaje y que no puede contener la sorpresa, dos casadas plebeyas, se ve por su peinado (las niñas y jóvenes casaderas llevaban el pelo suelto).

En la pintura, podemos ver también a una pareja de ancianos que interpelan o tratan de tocar a los extranjeros, muestra de que los ancianos se mostraban socialmente más extrovertidos.

La maestría de Ferrer-Dalmau se manifiesta, entre otras cosas, en la capacidad para captar y plasmar en la multiplicidad de impresiones y de sentimientos —un gesto, una mirada, una forma de estar de pie—, y consigue mediante la sinfonía de rostros y manos que el espectador sienta las emociones de esas personas: incertidumbre, recelo, curiosidad, miedo, incomprensión, prevención, sorpresa. «Casi que puedes oír el sonido de la gente cuchicheando,de las telas balanceándose con el aire, de los cascos de los caballos, de los pies sobre la calzada y de las armaduras al caminar. Esa calma tensa del encuentro con lo desconocido» afirma la historiadora Noemi Toral.

Asimismo, debe señalarse otro guiño a la tradición clásica con la aparición en el ángulo inferior izquierdo de un hermoso bodegón étnico de cestos y cerámica. Una representación del ajuar cotidiano de los habitantes de Tenochtitlán, para la que David Nievas ha tomado ejemplos del Museo Nacional de Antropología e Historia de México D. F. Una de las piezas contiene mazorcas con diferentes variedades de maíz que los mexicas consumían en diversas formas.

La hueste española

La primera figura a la izquierda, es Francisco Fernández, natural de Béjar (Salamanca) llevaba cinco años en el nuevo continente cuando se alistó bajo las banderas de Cortés y llegó a ser guardaespaldas del propio capitán general como alabardero.

Aunque la mayoría de hombres en la hueste de Cortés usaban la lanza, la formación de escuadrones a comienzos del siglo xvi dejaba desguarnecidas las esquinas, por lo que debían reforzarlas una combinación de alabarderos y montanteros. Las alabardas tuvieron gran auge a finales del siglo xv para enfrentarse a la caballería en formaciones de lanceros y piqueros. «Demostraron ser armas muy ágiles y útiles para la defensa en espacios estrechos, por lo que los escoltas las adoptaran no solo como símbolo ceremonial, sino por que servía bien a su propósito» —afirma David Nievas. Esta alabarda en particular es un diseño utilizado por los castellanos durante la Toma de Orán (1509), tal y como aparece representada en la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo. Una representación que es una de las principales fuentes documentales del lienzo.

Fernández viste ropa al uso para un soldado de su época: camisa, jubón, calzas enteras y unos zapatos, aunque la crónica de Bernal Díaz cuenta que la mayoría de los conquistadores usaban alpargatas (de esparto o fibras vegetales). Sobre la ropa la figura viste una brigantina, un cinturón de carga y otro de armar (con una espada de punta y corte). Porta una celada con visor integral como los que aún vestían algunos infantes a finales del siglo anterior.

Tras él, un infante que apenas asoma pero que luce un casco abierto de los modelos transicionales entre el capacete hispano y los *kettle hat.*

Quauhtotohua, simboliza la fuerte y decisiva alianza entre castellanos y *tlaxcaltecas*. Está a la derecha, ocupando una posición destacada al frente de las fuerzas. Quauhtotohua, en náhuatl significa «el dueño (o poseedor) del águila». Camina muy decidido armado con un *chimalli* emplumado con el dibujo identitario de su persona: la garra del águila y una espada *macuahuitl* de hojas de obsidiana.

El tlaxcalteca viste un *ehuatl,* el chaleco de capas de algodón con exterior emplumado, que tenía un faldón formado por tiras de cuero hasta las rodillas. Por encima de la ropa de guerra asoma el remate del *maxtatl* (taparrabos). Como miembro de la nobleza tlaxcalteca y guerrero veterano, tiene derecho a utilizar las sandalias *cactli* decoradas por lazadas de color rojo.

Dos guerreros más marchan con las tropas extranjeras, uno detrás de Quauhtotohua, y otro a la derecha del ballestero que sujeta al mastín. Ambos llevan un i*chahuipilli* sencillo, empuñando un *chimalli* pintado. Idénticos a los del Lienzo de Tlaxcala, antes comentado.

Aunque algo disimulado en segundo plano, el primero de los jinetes a la izquierda de Cortés es Pedro de Alvarado (Badajoz 1485), hijo de un comendador de la Orden de Santiago que pasó al Nuevo Mundo. Se embarcó en las

expediciones de Juan de Grijalva y en la de Hernán Cortés. Se convertirá en el principal socio de la expedición y mano derecha del capitán general. Demostró arrojo en todas las ocasiones de gran peligro, como la batalla de Centla, los avances por Tlaxcala o la exploración de la ruta desde Cholula a Tenochtitlán. Apenas luce su rostro, aunque deja ver guedejas y barba rubia que lo identifica —fue rebautizado por los indios «Tonatiuh» (dios solar).

Su fama de hombre sanguinario se la ganó por ciertas tropelías, dureza al combatir revueltas indígenas, y ser el responsable de la matanza de Toxcátl, en 1520, durante la ausencia de Cortés por la celebración de sacrificios humanos. Nievas comenta que es un estilo de actuación propio de guerreros como Francisco Pizarro o Núñez de Balboa que sin embargo no ganaron esa aura siniestra.

Alvarado aparece cabalgando sobre una yegua alazana con su lanza apoyada en el estribo protegido por una adarga de cuero. Se arma con un peto de acero y una borgoñota primitiva: el casco icono de la oficialidad europea, símbolo del mayor poder adquisitivo de estos dos capitanes, que fueron los que más aportaron para financiar la expedición.

Hernán Cortés

El personaje fundamental de la conquista ocupa el lugar central en la obra: Hernán Cortés. Con 34 años, cabalga con apostura con una mano en la cintura y el rostro basado en el retrato del alemán Christoph Weiditz exhibiendo cierta preocupación.

Es de los mejor armados de la expedición, con una armadura de torso completa de estilo milanés, con brazos armados, faldón de malla y guanteletes. Calzado con borceguíes de piel.

La última espada de Cortés, se conserva en la Real Armería de Madrid, pero aquí lleva una más antigua un arriaz simple en forma de cruz. Como Alvarado, luce una cara y exclusiva borgoñota primitiva que empenachó[17].

Detrás de Cortés marcha el alférez mayor de la expedición, Cristóbal Corral. Natural de El Tiemblo, Ávila, es el encargado de llevar la bandera capitana de la expedición. Un estandarte carmesí con un escudo central con una Virgen María orante ataviada como la Virgen de Guadalupe, guiño a la gran

[17] A principios del siglo XVI se consideraban un adorno privativo de los nobles. Cortés para la expedición compró ropas y con símbolos de la nobleza como lazadas de oro (cadena de varios tramos) que vestía según Bernal sobre una «ropa de velludo negro» (gran túnica de terciopelo).

advocación de México. Una licencia es la dimensión y representarla en una bandera de combate como las empleadas en las Guerras de Italia.

La segunda bandera de color amarillo oro es el estandarte personal de Cortés. Tenía una cruz y bajo ella unos jirones y una leyenda en latín que rezaba «Amigos y compañeros, sigamos la señal de la cruz, que si hubiéremos fe, con este signo venceremos», adaptación del «In hoc signo vinces» del emperador Constantino.

En segundo plano y tras las banderas, encontramos personajes secundarios. Un guerrero tlaxcalteca que empuña una lanza *tepoztopilli*. Tres castellanos: un lancero, Benito de Vejer; un *pínfano* y un sacerdote, el padre Olmedo con tonsura romana completa y empuñando una cruz guía, que se empleaba en procesiones y desfiles.

Otro de los personajes más importantes de la conquista marcha junto a Cortés. Es Malinalli «Tenepal» (la que habla con vivacidad), bautizada como Marina. Consejera traductora y amante, la historia ha querido llamarla «Malinche», un error ya que ese nombre se refiere a Cortés como «señor de Marina».

Nativa de una colonia de habla nahua en Oluta, Veracruz. Era huérfana que cayó en desgracia con el nuevo casamiento de su madre. Vendida como esclava al cacique maya Tabascoob, a su náhuatl añadió el conocimiento del maya-yucateco. Este bilingüismo fue crucial. Inicialmente cedida a Alonso de Portocarrero, al conocerse su circunstancia, tradujo a dos bandas con ayuda de Jerónimo de Aguilar, un fraile que pasó años cautivo y conocía el idioma maya. Durante la marcha hacia Tenochtitlán la india aprendió el castellano. No solo traducía, sino que interpretaba y aconsejaba a los castellanos sobre la visión del mundo mesoamericano.

La Malintzin de esta pintura aparece representada como una muchacha joven y bella, que viste un *huipil* bellamente decorado y una falda a juego. Al no ser casada, lleva el pelo suelto y detalles que denotan su estatus privilegiado como los pendientes. Se muestra desafiante calzando unas alpargatas indígenas (*cactli*) que solo podían usar las mujeres nobles. Las mujeres solía representarlas siempre sentadas y en actitud de recato ante el varón. Es por eso que la figura de Malintzin impactó tanto a sus contemporáneos.

En su mano sostiene un peculiar símbolo, un ramo de flores de cuervo, una variedad de magnolias que la nobleza mesoamericana regalaba como cortesía.

A la derecha, hay varias figuras que nos dan fe de la diversidad de armamento de los conquistadores. En primer lugar, Juan de Espíndola (o Spínola) un rodelero que vistiendo un jubón acuchillado y calzas enteras rojas y azules, se protege con un capacete y un peto de infantería de estriado maximiliano, siguiendo ejemplos conservados en museos como la Real Armería de Viena o el Metropolitano de Nueva York. Esta figura complementa su armamento con una daga de orejas.

Ocupando una posición preeminente en el cuadro se encuentra el montantero Juan de Lazcano. Viste un sayo morado y unas calzas azules, y sobre ella una armadura bastante completa: peto de infantería con faldón de malla, brazos armados y un manto de obispo (protección circular de malla que caía sobre el cuello), mientras que su cabeza se protege con una celada con visor. El montante era una gran espada a dos manos, que se utilizaba para guardar los flancos en una formación de picas, proteger a soldados que escaramuceaban «a la descubierta» o en asaltos a la brecha[18]. A pesar de su tamaño, rara vez superaban los tres kilos y estaban diseñadas para poder blandirse con rapidez y agilidad. El secreto de su manejo estriba en el uso del cuerpo que se balancea tras el arma de forma que es todo el cuerpo, quien ayuda a manejar el arma con fluidez.

Otro de los personajes que ocupa un lugar preeminente, es un ballestero que marcha con su arma al hombro una ballesta de verga de acero mientras empuña la cadena con la que sostiene a un alano. Se trata de Juan Navarro, que viste un sayo azul y unas calzas rojas. Se protege con peto de infantería y un breve faldón de malla, tocándose con una celada sin visor. Como ballestero carga al cinto una aljaba donde lleva preparadas las saetas con la punta hacia arriba para distinguir el tipo de saeta por el tacto de su punta, sin necesidad de perder de vista al blanco y la pata de cabra con la que carga su arma, además de una espada y una daga testicular.

El alano castellano era un perro de presa utilizado para la caza, donde era capaz de mantener a raya a animales mucho peligrosos como los jabalíes. Se trataba de un can de características molosoides, emparentado con el perro

[18] Aunque son más famosos los «zweihander» alemanes o modelos posteriores con protecciones de anillo e incluso hoja flamígera, a comienzos del siglo XVI los castellanos gustaban de modelos más esenciales con cruces de arriaz recto, con o sin falsaguarda. La falsaguarda, en un montante, era una parte de la hoja situada en su tercio fuerte (el más cercano a la empuñadura) que se dejaba sin afilar para poder pasar la mano sobre él. Algunos modelos, como el del montante de esta figura, delimitaban ese espacio con dos aletas de refuerzo destinadas a proteger esa mano adelantada —afirma David Nievas.

de presa canario. También controlaban la cabaña ganadera y hacían labores de vigilancia del campamento. También se empleaban como método de ejecución.

El alano del cuadro se muestra serio y altivo, observando a un mexica que con temeraria curiosidad se ha acercado para intentar tocarle.

Dos jinetes asoman por detrás, destacándose entre los hombres que marchan. El de la izquierda es el extremeño Pedro González, uno de los dieciséis jinetes que llegaron con Cortés en 1519, y uno de los que sobrevivieron a la Conquista. A su lado cabalga el contador Amador de Lares, tesorero de la expedición y de los mejores jinetes de la hueste. Encontraría la muerte durante la fatídica Noche Triste, el 30 de junio de 1520.

Estos jinetes se arman con lanzas jinetas, mientras que usan como protecciones cascos abiertos (borgoñota y celada reforzada con una babera), brigantinas y escudos, pudiendo ser estos adargas o rodelas.

Completan la obra una serie de *figuras menores* que quedan en segundo plano, o de las que solo podemos ver la cabeza.

La Llegada de Cortés muestra el escenario de un hito crucial en el que unas coordenadas espacio-temporales determinadas unieron a dos pueblos en un encuentro mágico de culturas. El lienzo exhibe la variada gama de recursos técnicos, artísticos y narrativos que definen al artista y marcan este contexto histórico de forma magistral.

Por todos estos méritos, la obra adquiere carta de naturaleza como iconografía rigurosa y emocional del episodio. Se convierte en pieza clave del legado que consolida a Augusto Ferrer-Dalmau, «el pintor de batallas», como el gran cronista histórico-artístico de este capítulo de la Historia que une con lazos indisolubles a México y España.

VII. FUENTES

Salvo los libros generalistas de Ferrer-Dalmau, no existe bibliografía artística específica sobre esta investigación. Someras referencias entradas en internet, y noticias periodísticas que por su escasa relevancia científica no se recogen en esta bibliografía.

Por ello, las fuentes de la investigación han sido principalmente el trabajo de campo con análisis *in situ* de las obras y entrevistas con Ferrer-Dalmau.

La bibliografía aportada es circunstancial y los estudios del armamento y figuración corresponden íntegramente al trabajo de David Nievas, asesor del artista.

Bibliografía seleccionada

Babelon, Jean: «Un retrato verdadero de Hernán Cortés», en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, T. XIII, n.º 3, julio-agosto-septiembre de 1954.

Bravo Bueno, M.: *La guerra en el imperio azteca. Expansión, ideología y arte*. Aache Ediciones, 2012.

Cervera Obregón, Marco Antonio: *El armamento entre los mexicas.* CSIC, 2007.

Benítez, Fernando: «Diego Rivera y su visión de la Historia de México». México: INBA, sept. 1951.

Couto, Bernardo: *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*. México: Fondo de Cultura, 1947.

Davalos Hurtado, Eusebio: «Los restos de Hernán Cortés», sobretiro de las *Memorias y Revista de La Academia Nacional de Ciencias*, T. 57, n.os 3-4. México: 1955.

Duran, Fray Diego: *Historia de las Indias de Nueva España*. México: Editora Nacional, 1951.

Fidalgo Casares, M.: *Ferrer-Dalmau Bocetos para la Historia.* Espasa, 2018.

Ferrer-Dalmau Imperio. Espasa, 2019.

León, Nicolás: «Los verdaderos retratos de Hernán Cortés», en *El Universal*. México: 16 de noviembre de 1919.

León-Portilla, Miguel y Mateos Higuera, Salvador: *Catálogo de los códices indígenas del México antiguo*. México. Sría. de Hacienda, 1957.

López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*. México: Robredo, 1943.

Historia general de las Indias. Madrid: Espasa Calpe, 1922.

Martín Gómez, Pablo: *Hombres y armas en la Conquista de México (1518-1521)*. Almena, 2002.

Quiroz Cuarón, Alfonso: «Estudio de los restos de Hernán Cortés descubiertos en la Iglesia de Jesús Nazareno, anexa al Hospital de la Concepción de México, en noviembre de 1946», en *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac*. México: Libros Anáhuac, 19 S, pp. 533 y ss.

Parker, Geoffrey: *La revolución militar: innovación militar y apogeo de occidente, 1500-1800.* Alianza Editorial, 2002.

Romero de Terreros, Manuel: *Los retratos de Hernán Cortés*. México: Robredo, 1944.

Tibol, Raquel: *Historia general del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea.* México: Hermes, 1964.

VV. AA.: *Ferrer-Dalmau «el pintor de Batallas».* Historical Outline, 2017.