

## **LAS PINTURAS ÉPICAS SOBRE DON CRISTÓBAL VACA DE CASTRO EN GRANADA**

**JESÚS PANIAGUA PÉREZ**

*Universidad de León*

De nuevo nos enfrentamos al hecho de tener que relacionar la Historia con el Arte. En este caso actúan como documentos los cuadros que se conservan en la sala capitular del Sacromonte de Granada. Su valor estético es quizá lo que menos nos interesa, aunque su valor documental y su significado real los hacen de un gran interés para los americanistas y de manera muy especial para los historiadores de las mentalidades.

Pocos hombres en la Historia de América han visto su persona tan ensalzada como don Cristóbal Vaca de Castro. Su figura y su labor, en lo que a panegiristas se refiere, sólo puede compararse con la de los Hurtado de Mendoza. En su caso, la labor propagandística de revalorización se debió a su hijo Pedro de Castro y Quiñones, famoso hombre de estado a la vez que eclesiástico que llegó a ocupar los más altos estrados, como fueron los arzobispados de Granada y Sevilla. Sería en la ciudad del Darro donde el arzobispo de los Libros Plúmbeos llevaría a cabo la revitalización de la figura de su padre, haciendo de aquel lugar -entre otras cosas- un mundo al servicio de la honra familiar <sup>1</sup>.

### **LOS CUADROS**

El motivo de nuestro trabajo son seis cuadros de gran tamaño que existen en la abadía del Sacromonte granadino, ubicados en concreto en la sala capitular de la misma. El tema de los citados óleos tiene que ver directamente con la estancia de Vaca de Castro en tierras peruanas (1540-1545). Momentos difíciles en la historia de aquellos reinos del Perú, donde se estaban dirimiendo demasiadas cosas y donde era fácil quedar manchado en la fama por la especial marcha de los acontecimientos.

Las pinturas relatan la presencia de don Cristóbal en el Perú, aunque de manera muy especial se hace hincapié en el aspecto guerrero, en la épica de su actividad. La causa puede parecer sencilla. La labor del ilustre leonés no se puso

nunca en duda en su actividad hispana en el corregimiento de Roa, la Chancillería de Valladolid o en el Consejo de Estado. Las dudas se cernían sobre su actividad como gobernador del Perú en donde lo más resaltante de su figura era su actuación en la batalla de Chupas, con la que tienen que ver cuatro de los cuadros. La excepción son el primero y el último, también dedicados a ensalzarle, puesto que el primero plantea su llegada y enfermedad, que no le amedrentaron, y el último su huida un tanto aventurera desde su prisión en un barco de El Callao.

El conjunto tiene una estructura casi de secuencias cinematográficas o viñetas de *comic* en el que se van sucediendo las escenas que narran su presencia en tierras peruanas. Para completar el conjunto cada cuadro lleva una lectura en su parte inferior en la que se cuenta en breves palabras, no sólo el instante de la acción que representa la pintura, sino también los momentos anteriores y posteriores al hecho. La única excepción, como veremos, se da en el caso de la degollación de Almagro el Mozo, donde no se hace mayor comentario sobre el personaje o las causas que condujeron a tal acto, a pesar de la polémica existente en este sentido.

En los cuadros, de gran tamaño, hay un claro gusto por lo escénico, en donde el personaje principal se pierde entre el gran número de figuras que se representan. Más que el representado en sí interesa reflejar el hecho, que es lo que al fin y al cabo va a servir para recuperar su figura. Por otro lado, es fácil que el pintor no tuviese a la vista ninguna representación de don Cristóbal y por ello le fuese imposible definir sus rasgos, que algunos como su propio hijo recordaban muy bien.

Los cuadros debieron ser realizados en el primer tercio del siglo XVII. Elemento esencial en ellos es el paisaje, que nos recuerda las influencias flamencas existentes en la España del momento y que nada tienen que ver con la realidad peruana. Por otro lado, este mismo paisaje nos relaciona con el de algunos pintores de la escuela sevillana de principios del siglo XVII, así podemos apreciar ciertas similitudes con los que reproducen Francisco Pacheco y Herrera el Viejo, entre otros. No sería extraño que el arzobispo encargase estos óleos en la ciudad del Guadalquivir y que desde allí se trasladasen a Granada. Las naturalezas que se ven tienen cierta relación con las que grabó Pedro Rodríguez, que a su vez eran copias de las estampas flamencas de Jan Van de Velde. Las connotaciones holandesas llegan a ser tantas que el barco de la huida es casi una copia idéntica del que reproduce Cornelis Claesz Wieringen en su *Marina del Museo de Bellas Artes de Sevilla* <sup>2</sup>.

Los paisajes urbanos, por otro lado, presentan una mayor influencia italiana y en concreto de la escuela veneciana. Nada tienen que ver con Cuzco y El Callao, que son las ciudades reproducidas. Es muy probable que el pintor esté

utilizando grabados y así en la muerte de Almagro encontramos una composición arquitectónica que nos recuerda mucho la escena trágica de Serlio. También las connotaciones arquitectónicas con ciertos pintores son evidentes, como es el caso de Tiziano, Tintoretto, Veronés y Giorgione.

Es curioso el ver como en ninguno de estos cuadros hay alusiones a la naturaleza del mundo peruano. El indio está ausente en el conjunto, no así el negro, como vemos en el cuadro primero, ya que sabemos que Vaca de Castro llevó consigo veinte esclavos suyos de esta raza<sup>3</sup>. Lo americano estaba aún lejos de calar entre artistas, intelectuales y hombres cultos hispanos. Las connotaciones con el mundo clásico son más atrayentes e incluso lo es también el deseo de destacar la ciudad cristiana y contrarreformista, en la que el elemento religioso lo domina todo<sup>4</sup>. Pero además tenemos características de unas ciudades defensivas, con sus murallas que las separan del paisaje que las rodea, concesión lógica a la mentalidad hispana y a su idea de los conflictos bélicos.

En cuanto a la calidad de las pinturas es cierto que no estamos ante un arte de primera línea por múltiples motivos que son evidentes para el espectador. De hecho, el pintor no sabe abstraer detalles, sino que los prodiga por todos lados creando a veces verdadero confusiónismo, sobre todo en los grupos humanos. Aún así las obras son para nosotros de gran valor y dignas de ser tenidas en cuenta.

#### 1. CUADRO PRIMERO. LA LLEGADA A LOS REINOS DEL PERÚ

Después de una breve estancia en La Española y Panamá, don Cristóbal Vaca de Castro emprende su viaje a tierras sudamericanas. Tras una difícil navegación desembarcó en el puerto de Buenaventura, relativamente cercano a la ciudad de Cali y dentro de la jurisdicción de Río San Juan, que detentaba el adelantado Pascual de Andagoya. Este hombre, por entonces, estaba prisionero de Sebastián de Belalcázar, que regía la vecina jurisdicción de Popayán, ya que ambos no se ponían de acuerdo en los límites de sus respectivos territorios.

El cuadro nos relata lo que sucedió a partir del momento de desembarco. La agotadora travesía por mar y lo insalubre de la zona hicieron mella en muchos españoles y en concreto en el propio gobernador. En andas hubo de ser transportado a Cali y a punto de perder su vida, a pesar del consejo para que volviese atrás que le daban sus íntimos colaboradores Pedro Luis de Cabrera y Juan de Cáceres. Aquella enfermedad le obligó a permanecer en Cali durante tres meses.

El Cuadro lleva una lectura en su base que dice "XVAL BACA DE CASTRO DEL CONSEJO DEL EMPERADOR, GOBERNADOR Y CAPITAN GENERAL EN LOS REINOS DEL PERU, APORTA DERROTADA SU NAVE A BUENAVENTURA SABE LA TIRANIA DE ALMAGRO ACONSEJANLE POR ESTAR MUY ENFERMO Y SIN GENTE DE GUERRA



El trayecto de Vaca de Castro de Buenaventura a Cali

QUE BUELVA A PANAMA NO QURIENDO DEXAR LA TIERRA SE HACE LLEVAR EN UNAS ANDAS CON UN RELIGIOSO CON EL OLIO POR SI MURIESE EN EL CAMINO ROMPE VEINTE LEGUAS EN LA MONTAÑA PRESENTASE A LOS REBELADOS, AMPARA AL REYNO".

**Un** mundo irreal es el que se recrea en este camino de **Buenaventura** a Cali. El paisaje lo absorbe todo, aunque se consigue destacar al gobernador por su posición horizontal, en sus andas de enfermo, frente al resto del grupo, mucho más numeroso de lo que en realidad fue.

## 2 CUADRO SEGUNDO. PROLEGÓMENOS DE LA BATALLA DE CHUPAS

**Las negociaciones entre Diego** de Almagro el Mozo y Cristobal Vaca de Castro han fracasado. En realidad ninguno de los dos tenía la sana intención de que triunfasen, sobre todo porque las heridas entre pizarristas y almagristas no se podían cerrar de la noche a la mañana. En el camino de Cali al Perú el gobernador leonés va reclutando tropas y no acelera el avance. Por fin los de Almagro y los de Vaca se concentrarán en la llanura de Chupas, cerca de **Huamanga**, preparándose para la batalla final. Para entonces Cristóbal Vaca de Castro había unificado todo el ejército bajo su mando y en Huaraz se le habían entregado



Prolegómenos de la batalla de Chupas

todas las banderas, utilizándose desde entonces como única enseña de sus tropas una que en uno de los lados señoreaba el águila bicéfala negra sobre fondo rojo y en el otro la imagen de Santiago. El pintor parece desconocer alguno de los detalles, como el citado de la bandera y así al pintarla coloca el águila negra sobre fondo blanco <sup>5</sup>. Las tropas de Almagro, por el contrario utilizaron varias banderas, incluida la real, y así queda reflejado en el cuadro.

El pintor refleja mejor el equilibrio y composición de las fuerzas. Contaba el gobernador Vaca con setecientos cincuenta hombres y fuerte en la caballería, flanqueando a la infantería. Se deja ver incluso en la pintura el hecho de que en la vanguardia de su ejército se hallaban los arcabuceros. El propio Vaca luce el hábito de caballero de Santiago que había recibido poco antes de partir hacia América. Las tropas almagristas eran algo menos numerosas, pues ascendían a unos quinientos soldados y su fuerte estaba en la artillería que dirigía el griego Pedro de Candía, tal y como lo muestra el cuadro, colocándola al frente, mientras la caballería y la infantería quedaban divididas en dos alas.

La lectura dice: "XSTOVAL VACA DE CASTRO DEL CONSEJO DEL EMPERADOR, PRIMER GOBERNADOR Y CAPITAN GENERAL DE LOS REYNOS DEL PERU REPRESENTA BATALLA A DON DIEGO DE ALMAGRO Y REBELDES. REHUSANLA LOS IMPERIALES. DIZEN QUE NO TIENEN ORDEN DEL EMPERADOR PARA DAR BATALLA,

**PARA QUE LA DEN. CONDENA POR TRAYDORES A DON DIEGO Y REBELDES, MANDA A LOS SUYOS QUE DEN LA BATALLA Y EXECUTEN LA SENTENCIA EN LOS CONDENADOS, EN EL VALLE DE CHUPAS EN 16 DE SEPTIEMBRE DE 1542 AÑOS".**

Como vemos, de nuevo el cuadro resume mucho más de lo que en realidad refleja la pintura y viene a recoger las causas que han conducido a la situación representada, si bien no parece muy cierto que Vaca tratase de evitar la guerra. El mismo había manifestado a Gonzalo de Pizarro que no tenía ninguna esperanza de éxito en las negociaciones <sup>6</sup>. Su interés, como ya hemos dicho alguna vez, era, sobre todo, minar al contrario, incluso recurriendo al espionaje <sup>7</sup>.

### **3. CUADRO TERCERO. EL DESARROLLO DE LA BATALLA**

Refleja el tercer cuadro del grupo el fragor de la batalla de Chupas, que tuvo lugar el 16 de septiembre de 1542. La lucha nunca tuvo la organización con la que se presenta en el cuadro. Los de don Diego de Almagro el Mozo tenían todas las de ganar en un principio, pero el Mestizo comenzó dudando de los suyos y en concreto del hombre que probablemente hubiese decidido en buena medida los acontecimientos, como era Pedro de Candía, jefe de la artillería. La desorganización en el ataque hizo que los artilleros disparasen sobre su propia infantería que se ponía a tiro en el avance. La batalla duró buena parte de la



La Batalla de Chupas

noche y las muertes fueron cuantiosas, aunque el triunfo final fue obteniendo por las tropas reales.

Vaca de Castro nunca había sido un hombre de guerra, sino un letrado en quien recayó la suerte del conflictivo gobierno del Perú. Se sabe que se mantuvo al margen de la lucha, al menos un buen tiempo y aquí las opiniones se dividen en cuanto a si participó o no. Evidentemente, sus panegeristas destacan su labor y justifican su no intervención, frente a sus detractores que no dudan en llamarle cobarde.

El cuadro de la abadía granadina dice en el pie: "PIDEN LOS IMPERIALES A VACA DE CASTRO NO ENTRE EN LA BATALLA, POR LA FALTA QUE HARTA SI PELIGRASE SU PERSONA PUSOSE EN UN CERRO CON CUARENTA DE A CAVALLO, EN LA BATALLA BENCIAN LOS REBELDES, ENTRO VACA DE CASTRO CON SU ESCUADRON EN QUE SE DECLARO POR SUYA LA VICTORIA".

Hay que pensar que Vaca entra en combate cuando las cosas ya están decididas. En un ambiente bélico esto no es justificable, pero si de algo no se puede tildar al gobernador es de imprudente y él no era un hombre de guerra, además de estar entrado ya en años, como para poder afrontar directamente la lucha.

#### 4. CUADRO CUARTO. LA ENTRADA EN CUZCO

Tras la cruenta batalla de Chupas el gobernador se dirigió a Huamanga, donde comenzó a licenciar el ejército por el temor que tenía de mantener mucho tiempo inactivos a aquellos hombres de guerra. Después emprendió su camino hacia la capital imperial incaica, Cuzco, adonde había huido y había sido aprehendido el propio Almagro. El recibiendo de la población fue apoteósico y todas las autoridades salieron a recibirle, se le entregaron las llaves de la ciudad y en la iglesia mayor se entonó un *Te Deum*.

El cuadro recoge la magnificencia de los actos. Incluso, con el tradicional espíritu barroco, exagera la pompa ante una idílica ciudad de Cuzco. El grandioso ejército que sigue al leonés, nunca estuvo más lejos de la realidad, puesto que casi todo él -como se ha dicho- había sido licenciado.

La inscripción nos revela en este caso lo siguiente: "DESPUES DE LA VICTORIA LAS CIUDADES DE LOS REBELDES SE REDUZEN AL SERVICIO DEL EMPERADOR. LA PRINCIPAL FUE LA DE CUZCO, DONDE FUE PRESSO DON DIEGO DE ALMAGRO, Y RECIBIDO VACA DE CASTRO CON POMPA TRIUMPHAL, I GRANDES FIESTAS, Y SE LE ENTREGAN LAS LLAVES I FORTALEZAS".

#### 5. CUADRO QUINTO. LA EJECUCIÓN DE ALMAGRO EL MOZO

Almagro había sido apresado en Cuzco en las casas de Hernando Pizarro, que a su vez se hallaba preso en España por la muerte del padre de "el Mozo".



La entrada de Vaca de Castro en Cuzco

Cuando Vaca entra en la ciudad no duda en acudir a visitarle y prometerle un juicio justo a pesar de los delitos cometidos y de manera muy especial el de la muerte de don Francisco Pizarro. Aun así, don Diego no se fiaba de las buenas intenciones del gobernador y dedice huir, pero su plan es descubierto y el juicio y condena a muerte se aceleraron. El gobernador no tenía prisa en que se ejecutase la sentencia ante la que hubo de ceder por las presiones de los pizarristas y por ello Almagro el Mozo fue degollado y después sepultado en el templo de La Merced.

En un paisaje urbano de gusto muy clásico en el que se sitúa la escena pictórica se nos muestra el momento del degüello. El ambiente recrea lo que era una ejecución en la época, en la que, sin embargo, no parece hallarse presente don Cristóbal.

La leyenda del cuadro en este caso es muy breve: "EXECUTASE LA SENTENCIA DE MUERTE, EN DON DIEGO DE ALMAGRO".

Vaca de Castro debió intentar salvarle la vida, pues hasta un detractor suyo, como Alonso de Medina nos dice en su Memorial que si lo ejecutó fue por las presiones que ejercieron sobre él los pizarristas para evitar que don Diego declarase en la Corte todo lo que sabía <sup>8</sup>.





El ajusticiamiento de Diego Almagro el Mozo

#### 6. CUADRO SEXTO. LA HUIDA DE VACA DE CASTRO

La labor del P. Las Casas en la Corte había dado sus frutos y producto de ello fueron las Leyes Nuevas de 1542. Para que se ejecutasen se envió al Perú al intransigente Núñez de Vela con el cargo de virrey. Con ello el poder de don Cristóbal podía darse por finalizado, más, cuando su fama estaba en entredicho por la malversación de fondos y el mal trato a los indios. A pesar de todo, Vaca salió al encuentro de Núñez de Vela, aunque con lentitud y con un ejército que dejó antes de entrar en Lima. Tras unos días de estancia promulgó el nuevo virrey las Leyes Nuevas y apresó a su antecesor en el gobierno, el cual acabó en un navío. Pero la chispa de la discordia ya había estallado en Perú y los encomenderos, dirigidos por Gonzalo Pizarro, se habían levantado y apresado al virrey. Vaca teme por su vida y con sus partidarios consigue hacerse con el navío que le servía de cárcel para huir a Panamá, desde donde emprendió el regreso a España, vía Azores-Lisboa. En la Península pasaría varios años preso por las acusaciones que sobre él recayeron.

El cuadro muestra el momento en que consiguen hacerse con el barco. En la pintura se representa un galeón, lo cual resulta improbable. Quien con su armadura observa impotente la huida desde la orilla parece ser Gonzalo de Pizarro,



La huida de Vaca de Castro

rodeado de sus secuaces. Al fondo un Callao idílico que nada tiene que ver con el real del siglo XVI.

La leyenda vuelve a resumirnos de nuevo todo el contenido del proceso: "PUBLICANSE ORDENANÇAS VA POR VIRREY Y A EXECUTARLAS BLASCO NUÑES VELA AGRABIANSE LOS CONQUISTADORES PIDEN A VACA DE CASTRO NO DEXE EL GOBIENO EXONERASE DEL AMOTINANSE LOS QUE LO PEDIAN PRENDE EL VIRREY A VACA DE CASTRO EN UN NAVIO, LOS OIDORES AL VIRREY NO ADMITEN POR FUERÇA A PIÇARRO EN EL GOBIERNO RINDE EL NAVIO VACA DE CASTRO SALE MAL HERIDO HACESE A LA VELA Y LLEGA A **ESPAÑA**".

#### EL SIGNIFICADO DE LAS PINTURAS

No nos interesan ahora los valores estéticos de estas pinturas sobre las que hemos trazado una breve pincelada en los inicios del trabajo. La historia que narran, por otro lado, es bastante bien conocida por los americanistas, ya que las Guerras Civiles del Perú han sido uno de los temas más tratados en la historiografía colonial americana, por todo lo que supusieron y todo lo que en ellas se decidió. Nos interesa ahora el significado de las pinturas en sí, lo que representaron en su tiempo y en su momento como imagen del hombre de finales del siglo XVI y principios del XVII, es decir, las pinturas como respuesta al

acontecer histórico y reflejo de una realidad que alcanza de lleno a un hombre plenamente relacionado con el desarrollo de la presencia española en América.

La figura de interés no es entonces el héroe de los acontecimientos narrados, sino su hijo Don Pedro de Castro. Comenzó este ilustre varón su mandato arzobispal en Granada en 1591, después de haber ocupado varios cargos de alto nivel como los de presidente de la Chancillería de la misma ciudad y de la de Valladolid. Tras su muerte, a los noventa años, en 1630, no tuvo este arzobispo quien encargase el canto de sus hazañas. Sobre su figura el panegírico más interesante fue el famoso "Ramillete". Incluso en esa obra, para su propia alabanza, había que tener en cuenta su origen, el valor de la sangre heredado y arrastrado a través de la Historia. Por tanto se inicia su panegírico con la reproducción de las *Vaccaeis* de Calvete de la Estrella, que muy probablemente había encargado el mismo <sup>9</sup>.

Todo un canto glorioso se hacía a Don Pedro de Castro en el "Ramillete" "la. Esencial en ello era su noble ascendencia y por ello se recurre a ensalzar, como dijimos, la figura de su padre. Pero había más nobleza en su madre y ello no le pasa desapercibido al autor. Es cierto que doña Magdalena de Quiñones pertenecía a una rama colateral de los condes de Luna y que se hallaba emparentada con los marqueses de Astorga y los condes de Benavente. Las tres eran de las familias más linajudas de la España del siglo XVI y eso servía para centrar un origen glorioso fuera de toda duda, más allá de los valores que su propio padre hubiese aportado en su vinculación a la pequeña nobleza leonesa y gallega <sup>11</sup>.

No es extraño que Pedro de Castro, para revitalizar la denostada figura paterna, elija a Juan Calvete de la Estrella. Aparentemente no hubo tal encargo, pero no nos cabe duda de que se hizo. El citado autor se había hecho famoso desde su estancia en Flandes por su capacidad para las alabanzas. Páez de Castro dijo de él que "no hay hombre a quien no celebre y haga inmortal" <sup>12</sup>. Además es probable que existiese entre el escritor y el arzobispo un parentesco, pues Calvete se hallaba casado con una tal Ana Vaca y además ya tenía experiencias en elogios americanos hechos a don Pedro de la Gasca y una "Historia de las Indias". El honor y sangre de los Vaca nunca fueron más alabados que por Calvete cuando dice

*Atque Hispaniae et Indiae per urbes  
Vaccae illustre volat vigetque nomen* <sup>13</sup>

Algo parecido sucede con Antonio de Herrera, aunque aquí el disimulo es menor, pues Herrera reconoce en una carta la intervención que en su obra tiene el arzobispo granadino <sup>14</sup>. En otra carta posterior de 6 de febrero Herrera dice claramente "V.S. Illma. será servido de ver el Elogio y mandármelo bolver acomodado, conforme a su voluntad" <sup>15</sup>. Producto de todo aquello fue el *Elogio a Vaca de Castro* <sup>16</sup>. Pero Antonio de Herrera fue más lejos en sus pretensiones de agradar al arzobispo y lo incluyó entre los grandes varones de Indias, junto con

Colón, Cortés, Balboa, Pizarro y Almagro. Mucho quiso agradar Herrera a Pedro de Castro o mucho le exigió el prelado.

El arzobispo tenía claro también que para ensalzar una figura no sólo se debía acudir a la literatura o a la historia, sino también a las artes plásticas, tal y como lo hacían los propios reyes.

En cuanto a la arquitectura, la propia abadía se concibió por el fundador, entre otras cosas, como un panteón en donde dar sepultura gloriosa a su familia. Parte de sus antepasados descansaban en el lugar de Izagre (León), señorío de la familia, y otros en Santa Isabel de Valladolid a la espera de ocupar un lugar privilegiado en una de las iglesias vallisoletanas. Ahora toda su gente iba a disponer de una tumba única en un lugar tan especial como era el Sacromonte, símbolo del cristianismo triunfante frente al Islam. Para hacer este traslado hubo de violarse el deseo de don Cristóbal Vaca de Castro, lo cual consiguió su hijo del papa<sup>17</sup> y en noviembre de 1613 llegaban los restos del gobernador peruano y los suyos a Granada, en cuya ciudad se fundaron diversos aniversarios por él y sus familiares<sup>18</sup>.

La pintura sería otro de los instrumentos utilizados para honrar al padre y ayudar a forjar una imagen que se hallaba muy desprestigiada a pesar de su reposición oficial por Felipe II. Sin duda, don Pedro tiene en mente los magníficos tapices que cubrían los salones de los grandes palacios, de los que sabemos que su padre también poseía algunos en su casa de Valladolid. A efectos oficiales el reconocimiento paterno estaba hecho, pero sin duda la gente murmuraba y don Pedro sabía una cosa: de las murmuraciones no suele quedar constancia, pero sí de la letra escrita y del arte. Recuperar la memoria de su padre era recuperar la suya propia. Ante un hombre tan denostado, la labor se hacía más compleja y por ello no escatimó trabajos ni dinero. Precisamente su esfuerzo se centra en aquellos aspectos menos claros de la vida de su padre, como es su presencia en el Perú y más concretamente su participación en la batalla de Chupas. No hay grandes ni extensos elogios para la actividad de su progenitor en el Consejo de Estado, en la Chancillería de Valladolid o en la retirada vida en San Agustín de la ciudad del Pisuerga. Hay pues un claro mensaje de futuro para contrarrestar las fuerzas negativas que concurren en el presente en la figura de don Cristóbal.

La actuación americana del padre había producido buenos dividendos a la familia, en buena parte malgastados en el largo proceso de rehabilitación, pero había dejado también mancillado el honor y como tal había que recomponerlo o recuperarlo.

En Vaca de Castro parece quedar bastante clara su idea del Nuevo Mundo, como la de otros muchos funcionarios de la Corona: sólo servía para enriquecerse lo más rápidamente posible y a partir de ahí dar un nuevo auge a su vida

en España. El no iba a tener el problema de una reinserción en el mundo peninsular de las clases acomodadas, puesto que ya estaba dentro de ellas por parentesco y por su propio quehacer. El sólo iba a ejercitarse como un alto funcionario por el expreso deseo de su monarca, no como consecuencia de sus andanzas y aventuras al estilo de los conquistadores. Era una clara representación del nuevo burócrata del Estado Moderno, que necesitaba enriquecerse para llevar a cabo sus proyectos, entre los que no faltaba el de un mayorazgo y la ampliación de su señorío <sup>19</sup>.

Lo único que no hizo el gobernador del Perú fue ensalzar él mismo su propia figura de la manera que lo iba a hacer su hijo Pedro y ni siquiera de manera un poco más tímida. Como ya hemos señalado en alguna ocasión, era casi una costumbre hispana el evitar la autobiografía o la biografía encargada por el propio sujeto y a ello no se sustrajo don Cristóbal, de ahí que lo que de él conocemos que no refleje la documentación legal es casi siempre a través de terceros, admiradores o detractores de su persona <sup>20</sup>.

Pedro conocía muy bien la situación en la que se había hallado su padre, lo que significaba su persona y lo que de él se había dicho. También se daba cuenta de que la sangre seguía siendo un vehículo de transmisión de virtudes <sup>21</sup> y el era un hombre en las cumbres de la administración del Estado y de la Iglesia, por tanto, ni quería ni podía permitir que tales virtudes estuviesen ausentes de él. El citado honor como factor de integración social comenzaba actuando en la propia familia <sup>22</sup>. Procedencia y honor eran dos términos imposibles de separar en los siglos XVI y XVII y había que salvaguardarlos y potenciarlos, como lo hizo el arzobispo.

En total relación con lo que acabamos de decir hay que considerar que el noble español tiende desde la segunda mitad del siglo XVI a emular los actos de sus antepasados. Que mejor que la literatura y la pintura para ello. Los cuadros del Sacromonte entran en esta consideración en la que los temas guerreros solían ser los predilectos para la alabanza. Afortunadamente el prelado granadino podía incluso contar con las hazañas guerreras de su padre —no vamos a discutir si fueron o no reales—. En un mundo y una época donde la guerra era algo tan generalizado, no podía faltar algún aspecto de ella en el *curriculum* de un gran hombre. Don Cristóbal había estado en Chupas y aquello podía resultar suficiente, especialmente cuando había decidido tomar en sus manos el poder supremo del ejército. El condimento, pues, era perfecto y la pintura supo reflejarlo. La exaltación del soldado victorioso llega al extremo de mostrarnos una ciudad de Cuzco fortificada que abre sus puertas ante el héroe victorioso al que todos contemplan desde las almenas, sin que falte el elemento religioso del ángel de gusto flamenco que revolotea a la entrada de la ciudad.

A pesar de todo lo dicho, podemos plantearnos una pregunta. ¿Qué le hace a don Pedro preferir Granada como tumba y lugar para la glorificación de su padre? Él fue arzobispo de Sevilla, "la Puerta de las Indias", y ninguna ciudad mejor para ensalzar la tarea paterna. Sin duda, en la ciudad del Darro controlaba mucho mejor la situación, a pesar de su decadencia frente a la ciudad del Guadalquivir, convertida en el gran puerto americano de Europa. Granada con toda la problemática planteada en la ciudad a lo largo del siglo XVI se había convertido en el eje de la religión de estado que potenciara Felipe II; de alguna forma se intentaba hacer de ella -y don Pedro colaboraba muy directamente- la Meca de la cristiandad española <sup>23</sup>.

Las pinturas, por tanto, son inseparables de la idea y de los intentos de revitalizar la figura de Cristóbal Vaca de Castro a la vez que de salvaguardar y honrar la persona del propio arzobispo. Los intentos laudatorios de su padre habían pasado por dos obras histórico-literarias como fueron la de Calvete de la Estrella y la de Antonio de Herrera. Ahora iban a pasar por la paleta de un pintor, no de primera línea, pero que supo captar muy bien las ideas propias de don Pedro de Castro y Quiñones: voluntad inquebrantable para servir al monarca aun a riesgo de la propia vida, heroísmo, arrogancia, honor, gloria y triunfo sobre la adversidad.

## NOTAS

1. **Sobre la Abadía del Sacromonete es interesante el estudio de VV. AA.:** *La abadía del Sacromonte. Posición artístico-documental. Estudio sobre su significación y orígenes*, Granada, 1974.
2. De este mismo autor, que trabajó en Holanda hasta 1633 existe un Combate Naval en el Museo de Bellas Artes de Granada. Ahora bien, este tipo de barco es el que encontramos en la *Defensa de Cádiz de Zurbarán*, pintado en 1634.
3. VIFORCOS, M. I. y PANIAGUA, J.: *El leonés Don Cristóbal Vaca de Castro, gobernador y organizador del Perú*, Madrid, 1991, pág. 40.
4. Lo dicho vincula a estas pinturas con la idea de Pedro de Castro de hacer de Granada una ciudad contrarreformista. Vid. LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicón y clasicismo en la Granada del siglo XVI*, Granada, 1987, págs. 51-57.
5. A.S.G. (ARCHIVO DEL SACROMONTE DE GRANADA), *Exaltación del Dr. Baraona*, Leg. 1, parte II.
6. *Cartas de Indias*, II, Madrid, Atlas, 1974, págs. 525-526.
7. PANIAGUA PÉREZ, J.: "Don Cristobal Vaca de Castro, un leonés del siglo XVI en el Nuevo Mundo", en *Tierras de León* 71, León, 1988.
8. MEDINA, A. de: *Memorial*. Esta obra es recogida por PÉREZ DE TUDELA, D.R.: *Documentos relativos a Don Pedro de la Gasca y a Gonzalo Pizarro*, Madrid, 1964, pág. 40.
9. A.S.G., CALVETI STELLAE, I.C.: *Vaccæis* (Manusc.), Salamanca, 1590 En la colegiata se conserva el manuscrito original en cuya portada se incscribe el escudo de los Vaca de Castro, que se reprodujo por VIFORCOS, M. I. y PANIAGUA, J.: *El leonés Don Cristóbal Vaca de Castro, gobernador y organizador del Perú*, Madrid, 1991, pág. 145.
10. HEREDIA BARNUEVO, D. N. de: *Místico Ramillete Histórico Chronológico Panegírico... del Ilmo Sr. Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones*, Granada, 1741 s/pág.
11. Sobre la ascendencia de su padre puede verse VIFORCOS, M.I. y PANIAGUA, J.: *op. cit.*, págs. 19-23
12. Recogida esta cita por PÉREZ DE TUDELA, J. y BUESO en la *Introducción de las Crónicas del Perú*, Madrid, 1963, pág. CVI-CVII.
13. "Además a través de las ciudades de España y de la India vuela y se engrandece el ilustre nombre de Vaca" Traducción de DÍAZ GITO, M.A.: *La 'Vaccæis' de Juan Cristóbal Calvete de la Estrella...* Tesis doctoral inédita, Univversidad de Cádiz, Julio, 1991, pág. 22.
14. *Carta de Antonio de Herrera a don Pedro de Castro el 30 de enero de 1623*. la reproduce la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 36, 1917, , págs. 14-15.
15. *Ibidem*, pág. 15.
16. DE HERRERA, A.: "Elogio de Vaca de Castro", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 36, 1917, págs. 249-258.
17. A.R.A.H., (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA), *Col. Juan Bautista Muñoz* T. 74, A/119, f. 150.
18. A.S.G., *Testamento de don Pedro de Castro y Quiñones*, Leg. 1, Parte I, ff. 838-847 v.
19. Todo esto puede ver se en VIFORCOS, M.I. y PANIAGUA, J.: *op. cit.*, págs. 118-122.
20. PANIAGUA PÉREZ, J.: *op. cit.*
21. MARAVALL, J.A.: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979, pág. 44.
22. *Ibidem*, pág. 67.
23. LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Tradicón y clasicismo en la Granada del siglo XVI*, Granada, 1987, págs. 50-57.