

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

**PINTURAS DE HISTORIA,
IMÁGENES POLÍTICAS**
Repensando el Salón de Reinos

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 24 DE JUNIO DE 2012
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN POR EL

EXCMO. SR. D. FERNANDO MARÍAS

Y CONTESTACIÓN POR LA

EXCMA. SRA. D.^a CARMEN SANZ AYÁN



M A D R I D
2 0 1 2

PINTURAS DE HISTORIA, IMÁGENES POLÍTICAS

Repensando el Salón de Reinos

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

PINTURAS DE HISTORIA,
IMÁGENES POLÍTICAS
Repensando el Salón de Reinos

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 24 DE JUNIO DE 2012
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN POR EL

EXCMO. SR. D. FERNANDO MARÍAS

Y CONTESTACIÓN POR LA

EXCMA. SRA. D.^a CARMEN SANZ AYÁN



M A D R I D
2 0 1 2

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2012: REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
© 2012 *del discurso*: FERNANDO MARÍAS
© 2012 *de la contestación*: CARMEN SANZ AYÁN

ISBN: 978-84-XXXXX-XX-X
Depósito Legal: M. XX.XXX - 2012

Imprenta TARAVILLA S.L.
Mesón de Paños, 6. 28013 Madrid

ÍNDICE

DISCURSO DEL EXCMO. SR. D. FERNANDO MARÍAS

PREÁMBULO	11
PINTURAS DE HISTORIA, IMÁGENES POLÍTICAS	17
<i>Repensando el Salón de Reinos</i>	20
<i>Las victorias del rey clemente</i>	29
<i>De Bredá a Bahía de Todos los Santos</i>	34
<i>Políticos, cronistas y pintores</i>	44
CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA. D. ^a CARMEN SANZ AYÁN	69

DISCURSO
DEL EXCMO. SR.
FERNANDO MARÍAS

PREÁMBULO

EXCMO. SR. DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA,
EXCMAS SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS,
SEÑORAS Y SEÑORES,

Quieren ser mis primeras palabras en este acto, de sincero agradecimiento sin retóricas y de modesto reconocimiento de un júbilo más que íntimo ante la deferencia que los miembros de esta institución han tenido para conmigo, al elegirme para ocupar un puesto de académico de número. Soy consciente también de que la merced que se me otorga va más allá de mi persona, y afecta por una parte al grupo al que pertenezco, el de los historiadores del arte y de la arquitectura, y al peculiar territorio, por otra, que he intentado hollar durante casi cuatro décadas. Es éste el de los artistas y arquitectos no solo productores, sino hombres de su tiempo, de personas que se formaron no solo en un taller o un tajo, de individuos que también eran lectores y escritores, que hablaban y discutían entre ellos, que servían y se interrelacionaban con sus clientes y señores, que formaban parte de grupos a los que pertenecían desde su nacimiento o su juventud y en los que querían ser recibidos y entendidos, de los más amplios colectivos que no solo los habían conformado como hombres y profesionales sino que eran los destinatarios de sus obras. Un territorio en el que arte y arquitectura no permanecían aislados en una estética torre de marfil, se mantenían en un orgulloso ensimismamiento, en una digna autono-

mía, sino que constituían una tesela más del mosaico que denominamos una cultura, como actividades deudoras del resto de las piezas de ese rompecabezas de actos y productos, de ideas, deseos y voluntades, que llamamos historia y, de una parcela de la misma que me gusta designar como la de la historia de las imágenes.

Por ello, no se podía sino acentuar mi agradecimiento y el reconocimiento del saber de esta corporación al haber vislumbrado en mi quehacer ciertos perfiles que parecían hacerme acreedor —como historiador de imágenes y edificios— de la merced de formar parte de su grupo y de su institución. Una institución que, si se me permite recurrir por un instante a la alhacena de mi memoria, ha estado presente desde mi años de doctorando en una casa tan vecina como la del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Duque de Medinaceli; en ocasiones acompañaba a su entonces director don Diego Angulo por Lope de Vega o Huertas, desde el Instituto Diego Velázquez, escuchándole hablar de sus tareas bajo un ala de fieltro o de jipijapa; otras alcanzaba la calle del León para consultar una duda con don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela, quien admitía al veinteañero en su despacho con infinita amabilidad y saber, y procuraba dar satisfacción a sus preguntas e ignorancia sobre cuarteles y chevrones, azules y sinoples; las más veces, recurría a los fondos de su biblioteca, echaba una papeleta a ciegas —vedado el trato íntimo con los ficheros— a la caza de un manuscrito o un impreso, pero siempre con la empatía de sus ordenanzas, alguno de los cuales —como don Julio— todavía me sonríe cuando vuelvo por acá, pues va encaneciendo entre estos muros.

Si mi gratitud se dirige a todos y cada uno de los académicos, ha de personalizarse en tres de ellos, que con elocuente generosidad presentaron mi candidatura, Doña Carmen Sanz Ayán, Don Martín Almagro Gorbea y Don José Luis Díez García, y reservar un silente reconocimiento a otros que obviaron su papel como causa eficiente.

La medalla que el azar me ha deparado es la nº 24, vacante por el fallecimiento del Excelentísimo señor don José María López Piñero (1933-2010), quien ingresó en 2005 y que a su vez había sustituido a don Juan Pérez de Tudela y Bueso (1922-2004), profesor mío de Historia de América, cuando cursaba la licenciatura de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid, a la sombra de historiadores que tanto me estaban marcando como don Santiago Montero Díaz (1911-1985), y la de historia del arte, en la que me movía impulsado por el dinámico entusiasmo de Alfonso E. Pérez Sánchez (1935-2010), quien se converti-

ría poco después en mi director de tesis y en mi introductor en la Universidad Autónoma de Madrid¹. Antes también había sido distinguido con la misma medalla mi muy admirado don Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971), entre 1935 y 1971, que había dado un nuevo sesgo textual y teórico a la historia del arte.

No tuve el honor y el gusto de conocer personalmente al Doctor López Piñero, por lo que no podré recordar de forma subjetiva su persona ni hacerlos partícipes de anécdota alguna. No obstante, las obras de López Piñero figuran desde los últimos setenta en mi biblioteca, leídas y subrayadas y su figura ha constituido como la de tantos otros historiadores —de Erwin Panofsky a Sir Nikolaus Pevsner— verdaderos maestros de papel, tan importantes como muchos de carne y hueso que nos han acompañado pero que terminan siempre —como terminaremos en el mejor de los casos— transformados en magisterio con marca de agua.

Su *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII* y su *El arte de navegar en la España del Renacimiento* de 1979, constituyeron libros fundamentales, como su previa *Introducción de la ciencia moderna en España* (1969), para algunos de nosotros, que veíamos la arquitectura y el arte, con algunos de sus históricos practicantes de la Época Moderna, como un forma de ciencia aplicada en sus métodos y en sus afanes cognoscitivos, e intentábamos releer los textos científicos —de astronomía, de óptica, de filosofía natural o de mecánica— que habían leído ya antes El Greco, Juan de Herrera o Diego Velázquez. Aquéllos que nos hemos ocupado no solo de cuadros y estampas, sino también de mapas y corografías, de las constelaciones en los cielos universitarios salmantinos, las lentes en los retratos del Greco, los anteojos o telescopios en los lienzos de Jusepe Ribera, los eclipses lunares en las crucifixiones o las lunas etéreas o sólidas de las Inmaculadas Concepciones; los que torturamos a nuestros alumnos con las matemáticas del Renacimiento, la contabilidad, la regla de tres o los algoritmos de la computación con los nuevos números arábigos.

¹ No puedo dejar de señalar mi deuda hacia la enseñanza, durante el bachillerato, de María Elena Gómez-Moreno (1907-1997) y, por sus vínculos con mis padres, la más privada de Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985) y Fernando Chueca Goitia (1911-2004). Igualmente, la contraída con otros de mis maestros, de carne y hueso, de Giulio Carlo Argan y Henry A. Millon a James S. Ackerman y Howard Burns, y no por coetáneos y colegas menos maestros, Richard L. Kagan, Agustín Bustamante y Joaquín Bérchez, o incluso más jóvenes como Felipe Pereda.

A éstos se sumaron otros textos básicos e imprescindibles, como los dos volúmenes de su *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España* (1983), que publicó con Thomas F. Glick, Eugenio Portela Marco y Víctor Navarro Brotóns, con quien volvería a colaborar en su *Història de la ciència al País Valencià* (1995).

«Maestro de la historia de la ciencia española, y uno de los referentes mundiales de la disciplina» como se ha señalado recientemente², había plasmado López Piñero su saber en 171 libros, escritos como autor único o en colaboración, y más de cuatro centenares de artículos científicos y comunicaciones a congresos, lo que representaría solo una parte de su producción científica y de su magisterio en las aulas, donde prosiguió su docencia como Doctor en Medicina y catedrático —entre 1969 y 1998— de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia, institución en la que ya había enseñado desde hacía años. Había partido niño desde Mula, para llegar a Alcoy y Valencia, y más tarde experimentar ya en los años cincuenta un mundo diverso en las universidades de Munich, Bonn y Zurich, donde encontraría a un nuevo maestro en la figura del historiador de la medicina, trotstkista alemán huido del nazismo a los Estados Unidos, Erwin H[einz]. Ackerknecht (1906-1988) y ya de regreso a la vieja Europa.

Dotado de una enorme capacidad de trabajo y de una portentosa curiosidad, se ocupó tanto de figuras individuales y nombres clásicos de variadísimas ramas de la medicina y la ciencia, como del análisis y publicación de sus obras, clásicas de la anestesiología, la anatomía patológica, la odontología, el hipnotismo, del tratamiento de enfermedades de la infancia, de la cirugía clásica y la cirugía aséptica, o de la medicina experimental, de la trepanación a la neurocirugía. Su campo de estudio se abrió además a la farmacia, la botánica, la veterinaria y la paleontología, en un arco temporal que cubría tanto la Edad Moderna como la Contemporánea, y en un arco estructural que incorporaba tanto la enseñanza y los estatutos profesionales, como la socialización de la medicina y la ciencia. Estos intereses le llevaron hacia los trabajos sobre

² Véase «Homenaje al profesor José María López Piñero (1933-2010)», eds. Horacio Capel y Gerard Jori, *Scripta Nova*, xiv, 343, 2010 (<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-343/sn-343.htm>). También José Antonio Díaz Rojo, «José María López Piñero, historiador de la medicina y de la ciencia (1933-2010)», *Revista de hispanismo filosófico*, 16, 2001, pp. 217-221. Y su propia autorreflexión en José María López Piñero, «Notas para una biografía intelectual», *Anthropos. Revista de Información y Documentación*, 20, 1982, pp. 16-25.

salud pública y sobre las relaciones entre medicina y ciencia y sociedad. Deudor intelectual de Marañón y Laín Entralgo, a quien dedicó su discurso de ingreso en esta casa, veía como su propia tarea «el estudio de la salud y la enfermedad como estados de la vida humana en todas las épocas», y sostenía que se debía reconocer la enfermedad «como una realidad biológica cambiante, como un fenómeno social integrado en toda colectividad humana, pero también como una vivencia personal en cada situación histórica».

Si ya obras muy tempranas, como *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX* (1964), que elaboró con Luis García Ballester y Pilar Faus (1964), se convirtieron inmediatamente en una referencia obligada, no solo para historiadores de la medicina sino también para todos los que se interesaban por la historia social decimonónica, otros trabajos sentaron sus propias bases metodológicas, como su «Historia social, antropología cultural e historia de la medicina en la enseñanza médica» que se publicó en la revista *Medicina e Historia* en un ya lejano 1971. Pues López Piñero no fue ajeno a la tendencia historiográfica de su propio tiempo, el de la socialización y antropologización de la historia, en una entrecruzada senda abierta por Fernand Braudel (1902-1985), Claude Lévi-Strauss (1908-2009) o Clifford Geertz (1926-2006).

Y esta conciencia «náutica» de la necesidad de traspasar los propios límites disciplinares, es la que ha hecho más valiosa y más amplia la lección epistemológica de López Piñero, en especial para aquéllos que creemos que el ámbito de la historia del arte es el de las ciencias humanas, pero que debe guiarse sobre los criterios científicos de la verificación y la falsación, de obras y textos, o de las autoridades recibidas, es decir de nuestro campo «experimental». Y que hemos de aproximarnos a nuestros objetos de estudio, imágenes, hombres y palabras, en los términos, quizá incluso con el instrumental, de la antropología, aunque trasladándonos no a espacios distantes, sino a tiempos diversos y quizá culturalmente tan alejados de nuestras propias «casas» como los bosquimanos o los inuits, ésto es, con el bagaje de una antropología histórica. En cierto sentido, más que el catálogo de una obra o un artista, debiéramos habituarnos respecto al arte del pasado, a que nuestra misión fuera historiarlo en su comprensibilidad antropológica.

Especial interés sintió López Piñero por la divulgación, por prestar atención a una audiencia no especialista, tanto como por dar voz a los propios autores de su historia de la ciencia, con las sucesivas publicaciones de textos, *Materiales para la historia de las ciencias en España. Siglos*

XVI-XVII (1976, en colaboración con V. Navarro Brotóns y E. Portela Marco) o, igualmente en colaboración, *Los impresos científicos españoles de los siglos XV y XVI. Inventario, bibliometría y thesaurus* (1981-1986) y su *Bibliographia Medica Hispanica, 1475-1950* (1987-1992). O darles también a sus autores *imágenes*, otro medio básico en la comunicación histórica al que dedicó importantes esfuerzos, puente obvio con nuestra disciplina. Prueba de ello es su *El grabado en la ciencia hispana* (1987), en el que se analizaba este medio gráfico fundamental, y no solo para los estudios anatómicos, desde la aparición de la xilografía y la imprenta, y en que daba cuenta globalizada de algunos de sus primeros intereses, como ya testimoniaba su *El atlas anatómico de Crisóstomo Martínez, grabador y microscopista del siglo XVII* (1964, 1982 y 2001); no es de extrañar, que su hija María José López Terrada haya terminado enseñando historia del arte en la universidad valenciana.

No haremos justicia en esta breve *laudatio*, en la que hemos omitido tantas otras publicaciones, honores y distinciones, a la figura intelectual del Doctor López Piñero, de forma diversa a su propia rendición de homenaje a varios de sus maestros, de Mateo Seoane y Ramón y Cajal a Laín. Sean al menos estas líneas un reconocimiento, entre lo privado y lo público, a su persona y a su obra.

PINTURAS DE HISTORIA, IMÁGENES POLÍTICAS

Si planteamos el binomio arte e historia³, pensamos de inmediato en historia y pintura como pintura de historia; ceñimos su significado a la representación de un hecho histórico contemporáneo —*sucesos públicos* diríamos desde el lenguaje del siglo XVII— más que a la historia en términos humanísticos, como representación de una narración discursiva, ya se tomara de los hechos y los textos bíblicos, de las historias antiguas de griegos y romanos o de sus mitografías, o incluso de las alegorías con acción y tal vez un discurso silente, solo contado —o recordado— por los espectadores locuaces o silenciosos, que ya conocieran con detalle esa particular historia. Otra opción, representada hoy por maestros como Peter Burke o Francis Haskell⁴, es la de ver en las imágenes de la historia del arte un singular repertorio de fuentes históricas, no de carácter textual o material, sino gráfico, con todas las consecuencias que de su propia naturaleza debiéramos extraer.

Quisiera dedicar estas páginas, no obstante, a una tercera opción, la de ver en las imágenes o en algunas de sus producciones un gesto político que debiera haberlas convertido en un hecho de clara lectura y significación no solo ideológica sino estrictamente política. Para ello, se ha de ser consciente del carácter más colectivo que estrictamente individual de las creaciones artísticas, y que en este tipo de imágenes no debieran solamente de haber estado implicados los artistas que las ejecutaron con su imaginación y sus manos; los políticos y los historiadores, o los cronistas si preferimos este término, habrían desempeñado un papel básico en la génesis de estas imágenes, como protagonistas no solo

³ Tres nuevos intentos se han realizado entre nosotros recientemente: Fernando García de Cortázar, *Historia de España desde el Arte*, Planeta, Barcelona, 2007; Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serraller, *El espejo del tiempo. La historia y el arte debe España*, Taurus, Madrid, 2009; José Enrique Ruiz-Domènec y Joaquín Bérchez, *Por la historia de España*, Bancaja, Valencia, 2010.

⁴ Peter Burke ed., *Visto y no visto. Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993; Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El Arte y la Interpretación del Pasado*, Alianza, Madrid, 1994; y sobre todo Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

de decisiones ejecutivas sino como catalizadores de escenas y significados. La verificación de esta hipótesis dependerá de los documentos y no solo de una lectura de las propias obras figurativas, muchas veces excesivamente lastradas por interpretaciones inerciales.

Permítaseme dar un rodeo, y alejarnos del Madrid de 1634 y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro adonde querría llegar. Situémonos en Vicenza en 1581, en compañía de la emperatriz María de Austria, de regreso a la corte de Madrid desde la imperial de Praga, junto a personajes como el embajador y mayordomo Juan de Borja y de Castro, I Conde de Mayalde y de Ficalho, sus hijos el archiduque Ernesto, la reina de Francia Isabel de Austria y la infanta Margarita, a la espera de reunirse con Luis Gonzaga. Aunque la República veneciana, filofrancesa, y la ciudad habían previsto otro alojamiento para la emperatriz, ésta se negó a ocuparlo y optó por residir en casa de los Condes Valmarana, para los que Andrea Palladio había erigido su nuevo palacio a partir de 1565; no eran razones estéticas las que motivaron tal elección sino el hecho de que las relaciones de España con Vicenza se canalizaban a través del partido filoespañol por filoimperial, del que Leonardo Valmarana era entonces su cabeza más visible. Tal reconocimiento quedó reflejado de inmediato por el Conde Leonardo, que colocó sobre la portada principal una larga inscripción conmemorativa en latín, cuya traducción rezaría: «La emperatriz María de Austria, respectivamente hija, esposa y madre de los emperadores Carlos V, Maximiliano II y Rodolfo II, llamada desde Alemania por su hermano Felipe, potentísimo rey de los españoles, para gobernar el reino que, recientemente conquistado, antes había pertenecido al rey de Portugal, realizando el viaje a través de Italia, en este palacio, que ella misma escogió por la antigua amistad de los príncipes de Austria hacia esta familia clientelar, junto a sus hijos los archiduques Maximiliano y Margarita, fue recibida, con esplendidísimo aparato, por Leonardo Valmarana, conde y pensionario del rey Felipe. 28 de septiembre de 1581»⁵.

⁵ «MARIA AVSTRIA, AVGVSTA CAROLI. V. MAXIMILIANI. ET RODVLPHI II IMPERATOREM FILIA VXOR MATER A PHILIPPO FRATE. HISPANIARVM REGE POTENTISSIMO, AD REGENDVM LVSITANORVM QVONDAM RE[R]VM IMPERIVM, NVPER PARTVM, E GERMANIA ACCITA, PER ITALIAM ITER FACIENS, IN HIS AEDIBUS QVOD IPSA OB VETEREM AVSTRIACORVM PRINCIPVM ERGA HANC DOMVM CLIENTELAM, MAXIME VOLVIT CVM MARGARITA, MAXIMILIANOQ' FILIIS, ARCHIDVCIBVS. A LEONARDO VALMARANA, COMITE, EODEMQ' PHILIPPI REGIS PENSIONARIO, SPLENDIDISSIMO APPARATV ACCEPTA FVIT ANNO M.D.LXXXI. IV. KAL. OCT.» (la traducción al castellano es nuestra).



Vicenza, Palazzo Valmarana

Sabemos que ya estaba visible como muy tarde en 1594, año en que el embajador español Francisco de Vera y Aragón y su esposa doña Ana enviaron a Felipe II una relación del agasajo del gibelino Leonardo, tenido por un gran amigo de España («como si hubieran nacido en Madrid»), con motivo del matrimonio de una hija, celebrado en Vicenza y apadrinado por los propios embajadores. En el Palacio Valmarana habían contemplado retratos de la familia real, del rey Felipe II, de su padre Carlos V y de las infantas Isabel y Catalina, así como de la emperatriz María —«muy al natural»— a la que se había alojado allí al volver a España. Se señalaba también que habían asistido a la «fiesta... con tantas invenciones de música con letras de Hespaña, tantos retratos de V. Md. en la sala donde se comía y en la misma mesa y servietas, y tan bien dibuxadas sus reales armas en los manteles, como si V. Md. huviera de comer en ella». Por todo ello, proseguía la relación, el conde había co-

locado «un letrado sobre la puerta principal de la calle en que declara esta servitud tan rasamente como si no fuese vassallo desta república, así los que gobiernan se recatan y se retiran dél».

Manteles con las armas de España y retratos de la familia real componían el homenaje privado, llevado al exterior como gesto político por medio del letrado, y no sin consecuencias sociales y por ende políticas. Textos, lienzos y cultura material, hecha elocuente por sus imágenes heráldicas, podían en su intencionalidad y en las pupilas de sus espectadores transformarse en perpetuación de un hecho político, menor si se quiere, como el desaire de la emperatriz a las decisiones de la Serenísima.

REPENSANDO EL SALÓN DE REINOS

¿Es posible leer también en sus intenciones y en los ojos de sus espectadores y en términos estrictamente políticos nuestro Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro? Este espacio ha sido palestra de encuentro entre historiadores e historiadores del arte desde la invención decimonónica de esta disciplina; aquéllos han tendido a una lectura fundamentalmente interpretativa del conjunto, mientras que éstos se han ceñido al estudio «histórico-artístico» de sus plurales lienzos —batallas, retratos, alegorías hercúleas— y, en los últimos años, a lo que podríamos llamar su *display* o instalación museográfica, no en balde desde 1911 hasta hoy en día se reitera la necesidad —también gesto político— de su anastilosis, de su recuperación en toda su realidad figurativa y material. Desde hace ya un siglo, nuestro académico don Elías Tormo y Monzó (1869-1957) trató de reconstruir las tres secuencias de lienzos, sobre todo de los doce originales de escenas militares hoy reducidas a solo once⁶. Más allá de las posibilidades reconstructivas, esta informa-

⁶ Elías Tormo y Monzó, «Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 24-44, 85-111, 191-217 y 274-305, p. 222; Madrid, 1912; y en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España*, Madrid, 1949, pp. 127-246. Se basaba en el inventario del Palacio de 1701, el relato del *Viage de España* de Antonio Ponz (1776 [1775], 1782 y V, 1793) y la descripción de 1635 que Carl Justi (*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888; ed. esp. *Velázquez y su siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953 e Istmo, Madrid, 1999, pp. 284-304), había asignado al embajador florentino Commendatore Serrano [en realidad Francesco de' Medici comendador de Sorano]; también en Carl Justi, *Miscellaneen aus drei*

ción no dejaría de tener interés en la recuperación historiográfica del conjunto, para hacer revivir en los detalles un salón cuya liturgia civil se nos escapa por completo, al carecer de textos que nos refieran los actos que en él tuvieron lugar.

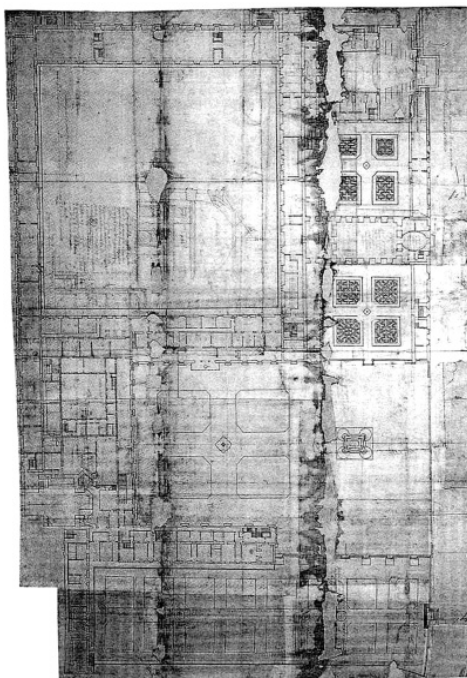
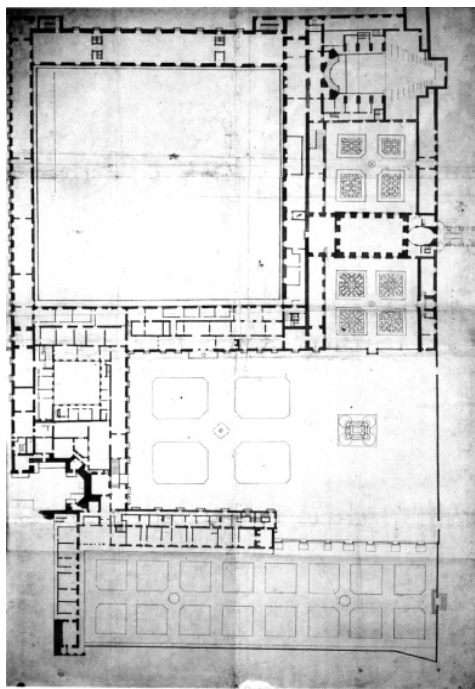
Antes de decorarse e inaugurarse el Salón de Reinos hacia la primavera de 1635, nos lo describía el pintor Vicente Carducho en 1633 como un «salón para saraos o festines, previendo, o guardando lugares para grandes pinturas: las ventanas dél caen a la plaça más bien proporcionada que yo he visto y ninguna con tal asseo, sirviéndole dos órdenes de balcones que la cercan con hermosura y comodidad, para las fiestas que en ella se hizieren...»⁷.

¿Cuáles fueron? Lo ignoramos⁸. Ponz nos señaló a fines del siglo XVIII que allí se reunían las Cortes de Castilla, y más de un siglo antes, el comerciante y viajero inglés Robert Bargrave (1628-1661), durante su estancia en 1654-1655 lo había identificado con la Sala de Consejos con el trono real en el testero de Levante, un balcón alto alrededor, diez mesas marmóreas, «*gallant hangings round the walls*» en vez de lienzos, el techo dorado y decorado con los venticuatro escudos de los reinos.

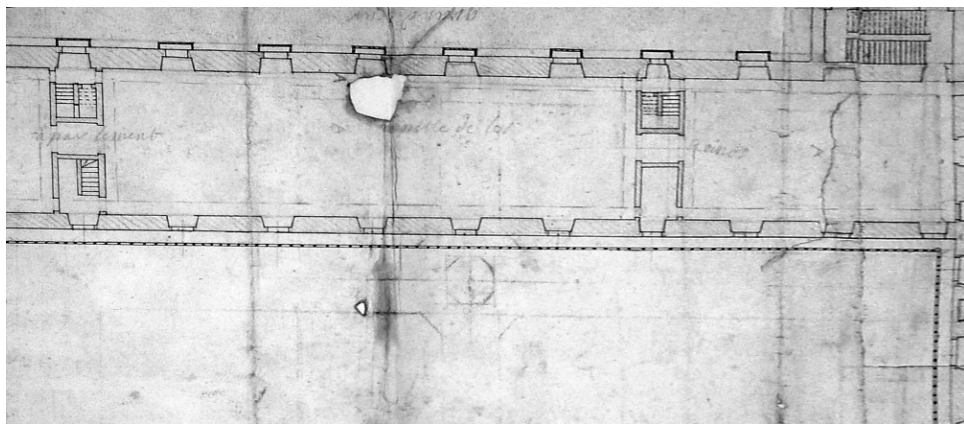
Jahrhundertten spanischen Kunstlebens, II, G. Grote'sche, Berlín, 1908. El relato se asigna hoy a Bernardo Monanni (1597-1647), secretario residente de la embajada del Gran Ducado de la Toscana en Madrid, entre 1626 y 1642, y se halla en Florencia, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Medici del Principato, filza 4.960, del 28 de abril de 1635. También María Teresa Chaves Montoya, «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, 217-230.

⁷ Publicado por José María de Azcárate, «Una variante en la edición de los «Diálogos» de Carducho con noticia sobre el Buen Retiro», *Archivo Español de Arte*, 95, 1951, pp. 261-262 y «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, i, 1966, pp. 99-135, y en José Álvarez Lopera, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 91-111, p. 98.

⁸ No nos dan mayor información otras referencias a su espacio interior, pues difícilmente corresponden con el Salón de Reinos las del embajador de Módena Fulvio Testi, del 10 de mayo de 1636, con motivo de una representación teatral. Véase Testi, *Lettere*, ed. M. L. Doglio, Laterza, Bari, 1967, III, carta 1.150, y también en Jonathan Brown y John H. Elliott, *A Palace for a King, The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1980 (ed. esp. *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1981, p. 215 y Taurus, Madrid, 2003², pp. 214-215). Tampoco es clara la de 1656 del ingeniero y escenógrafo Baccio del Bianco; en Mina Bacci, «Lettere inedite de Baccio del Bianco», *Paragone*, 14, 1963, pp. 68-77, y también en Brown y Elliott, 2003, p. 155 y 280, n. 14.



Robert de Cotte sobre René Carlier, Plantas del Buen Retiro, París, BNE, Cabinet des Estampes, Ha 20, nº 1.001 y 999



Mayor significación tiene la visita al Buen Retiro, un lustro más tarde, en enero de 1661, del diplomático Lodewijck Huygens, hijo de Constantijn Huygens y hermano del científico Christian, con el embajador de

la República holandesa Godard Adriaan van Reede van Amerongen; al llegar al Salón de Reinos, el antes adversario político —que compararía a Toledo con Bredá— lo describió en los siguientes términos: «... Otra sala donde todos los generales principales de España se pintaron con las victorias que han ganado. La bóveda está pintada de blanco y oro muy lindamente, y alrededor también va un corredor de rejas doradas»⁹.

Las miradas del pasado nunca coincidirán con las nuestras, pues si Bargrave obviaba nuestros cuadros, en 1679 Madame d'Aulnoy solo tenía ojos para el retrato ecuestre de Isabel de Borbón, un lienzo que «representaba la entrada de la reina Isabel a caballo y vestida de blanco», luciendo «un sombrero guarnecido de piedras preciosas, plumas y una garzota, y parece algo gruesa, de blanca piel y muy agradable. Sus ojos son hermosos, y la expresión de su semblante, dulce y espiritual»¹⁰.

Tal vez nos pierde a los historiadores del arte una pulsión por lo material y el detalle, como demuestran las discusiones sobre la existen-

⁹ Bargrave, *The Travel Diary of Robert Bargrave, (1647–1656), Levant Merchant*, ed. Michael Brennan, Hakluyt Society, Londres, 1999, pp. 207-209, y en Brown y Elliott, 1980, pp. 107-109 y 1981, pp. 113-114. El texto reza así: «*councell Seat: which is a much more spacious room, having likewise a noble Balcone rount about it, Ten rich marble tables at the sides, & a Throne of Majestie for the King at the end of it, most gallant hangings round the walls, the roof painted & richly gilded with the several arms of the 24 kingdoms of Spain*».

Véase también Lodewijck Huygens' *Spaans journaal: reis naar het hof van de koning van Spanje, 1660-1661*, ed. Maurits Alexander Ebben, Walburg Pers, Zutphen, 2005 (ed. esp. *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario de viaje de Lodewijck Huygens 1600-1661*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2010, pp. 207-211).

¹⁰ «*Elle est à cheval, vêtue de blanc, avec une fraise au cou et un garde infant. Elle a un petit chapeau garni de pierreries, avec de plumes et une aigrette. Elle était grasse, blanche et très-agréable, les yeux beaux, l'air doux et spirituel*». En 1679 la Baronesa d'Aulnoy Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650-1705), la más tarde conocida autora de unos *Contes des fées* (1697 y 1698), inició unas memorias de su viaje a España, como una serie de cartas dirigidas a una supuesta prima, y dedicadas al Duque de Chartres Philippe d'Orléans, hermano de la reina de España, la primera esposa de Carlos II María Luisa de Orleáns; se refirió al Buen Retiro —en texto escasamente citado— como residencia real situada junto a una de las puertas de la villa y, tras los jardines, se detuvo en señalar que «la parte construida es de poca elevación, y esto me parece un defecto; pero las habitaciones son espaciosas, magníficas y adornadas con bellas pinturas. En todas partes luce el oro y los colores vivos»; desgraciadamente, al llegar a «una extensa galería», se olvidó de los cuadros de batallas para fijarse solo en un cuadro, que «representaba la entrada de la reina Isabel a caballo y vestida de blanco», luciendo «un sombrero guarnecido de piedras preciosas, plumas y una garzota, y parece algo gruesa, de blanca piel y muy agradable. Sus ojos son hermosos, y la expresión de su semblante, dulce y espiritual».

cia en el Salón de un balcón alto corrido o de dos balcones laterales independientes¹¹. La solución parece encontrarse en otro dibujo, publicado dos veces y nunca estudiado, de una planta del palacio con una sección transversal del Salón, obra de 1712 también del estudio parisino del arquitecto René de Cotte y de la mano de su ayudante en Madrid René Carlier; en ella parece vislumbrarse la continuidad del dichoso balcón alrededor de todo el espacio¹², no solo de este espacio principal

¹¹ No es explícito, sin embargo, el texto del poeta portugués Manuel de Gallegos, en su *Silva topográfica*, Madrid, 1637 y en Tormo, 1911, pp. 108-112 («Mira cómo en los frisos eminentes/ de uno y otro balcón, el soberano/ pincel con rasgos retrató valientes/ al célebre Tebano»).

Aunque Bargrave señalaba su continuidad, las cuatro escaleras —dos al oeste y dos al este— que permitían acceder a la parte alta —que aparecen en el plano clásico del Salón de Robert de Cotte parecerían refrendarlo. Véase París, BNF, Cabinet des Estampes Ha 20, fol. 5 (nº 1.001). Ya publicado por Yves Bottineau, «Felipe V y el Buen Retiro», *Archivo español de arte*, 122, 1958, pp. 117-123, lám. 6, y después por Brown y Elliott, 1981, fig. 36; al omitir aquél el dibujo nº 999, sobre el que volveremos, no ha pasado a la literatura del Retiro hasta la fecha, aun habiendo sido incluido por Pierre Marcel, *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*, París, 1906, nº 704, pp. 195-206, esp. p. 197; y reproducido —con ficha técnica firmada por «UC» [Universidad Complutense], sin transcripción ni análisis, como Proyecto para el Antiguo Palacio del Buen Retiro 1712-1713, Planta del piso principal y jardines, en *Domenico Scarlatti en España*, ed. Antonio Bonet Correa, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, nº 37, p. 94, 1.355 x 942 mm, París, BNF, Cabinet des Estampes Ha 20, fol. 5 (nº 999); y por extenso por François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France, architecture et décor*, École française de Rome-BNF, París, 1997, p. 670.

¹² Véase la ficha completa en Fossier, 1997, p. 670: «Autre plan idem [plan du rez-de-chaussée des apparteme[n]ts royaux, et coupe transversale du Cason], graphite, plume et encre noire, sanguine, 94 x 134,7 cm. Las inscripciones merecen su transcripción completa:

Sur le parterre aux huit carrés: «de 15 p. plus ba que celuy du cheval; jardin bas apelé des roys... et des reines...»;

sur la cour de la statue: «jardin du cavaillo [sic] plus bas de 12 pied que les deux petits jar-dins»;

à l'Ouest du palais: «côté du jardin apellé Las Ocho Cailles [sic]»;

dans l'ovale du salon doré: «pettit salon de glace...»;

sur le salon doré: «grand salon avec balcon orné de peinture [sic] et de sculpture mauvaise; ses trois pièce [sic] sont peinte du Jourdain [Luca Giordano];

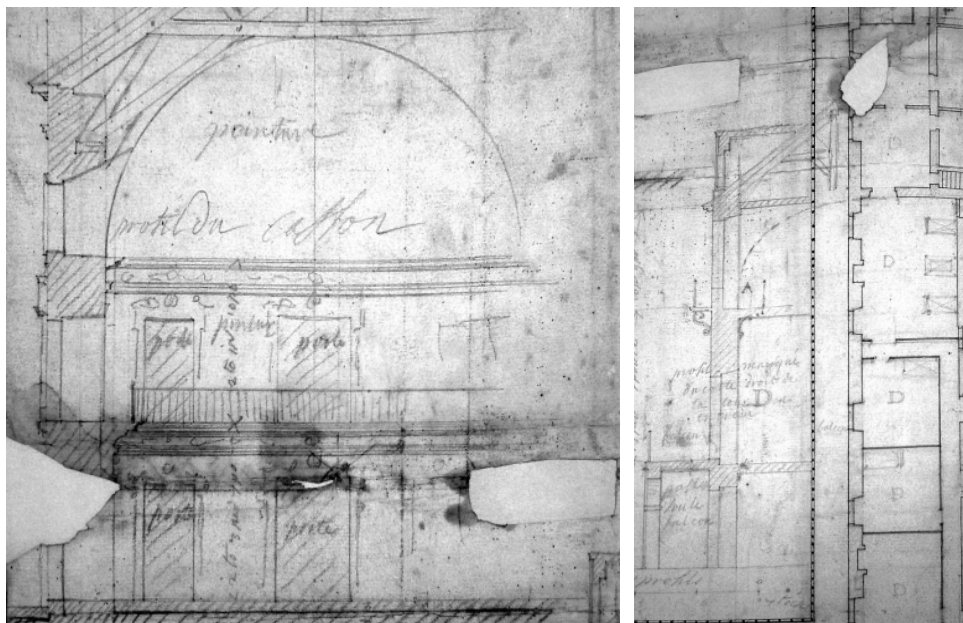
sur la galerie joignant le salon doré à la Comédie: «batiment bas servant de ser pour de l'oranger»;

sur la salle de la Comédie: «téatre, orchestre, parterre, loge»;

sur l'anti-chambre de la Comédie: «pièce formant une pièce de la Comédie»;

sur la chapelle: «chapelle de los Reinos»; [transcrito por Véronique Gerard-Powell, a quien le agradezco las fotografías de detalle] bajo la D, «profil marqué du côté droit de la cour D...», «balcon» y, bajo el alzado, «passage sous le balcon».

sino también de las dos salas adyacentes. En la sección, por debajo de la curva de la bóveda en sanguina, es perfectamente visible la balconada sobre sus jabalcones, quizá incluso susceptible de abrirse hacia los balcones exteriores del Salón, hacia norte y sur. En ese dibujo se vier-ten además comentarios asombrosos desde nuestro punto de vista; al referirse al Salón de Reinos, el francés lo identifica —dándole aparentemente un especial carácter de espacio sacralizado— como «*chapelle de los Reinos*» y, más adelante, señala que en su «*plafon... son peinte les armes*



Robert de Cotte sobre René Carlier, *Secciones del Casón y del Salón de Reinos*, París, BNF, Cabinet des Estampes, Ha 20, 999 (detalles)

sur la coupe du Cason: «*peinture, profil du Casson; le plain pied du Casson et plus haut de 10 ponce que celui des appartements de leurs Majestés marqué par la ligne rouge; la lettre A et le profil des pièces des Reinos où et la hauteur des deux étages avec son cintre qui fait le plafond où sont peintes les armes du royaume, ce qui lui donne son nom de Reinos; la peinture et fort mal; les lettres A B C D marquent les appartements de leurs Majestés et de Messieurs les princes, A le Roy, B la reine, C Mgr. le prince des Asturies, D l'Infant, Bb Madame la Princesse [des Ursins]*».

Au verso du plan, fragment de dessin d'un parterre et divers détails d'appartements avec cotes. Toutes ces mentions au graphite sont sans doute de la main de R. de Cotte. Ha 20; R. de C. 999".

des royaume, ce qui luy donne se nom de los reinos» y que «la p[el]inture et fort mal», dejándonos en la duda de si esta mala pintura era la de la bóveda o la colgada en sus paredes.

Desgraciadamente, en la mayoría de los casos los documentos explicitan lo que ellos quieren, no lo que nosotros deseamos, responden a sus propios intereses y no a los nuestros. Bernardo Monanni, el informador florentino de los Duques de la Toscana de 1635, por una parte, y el autor del inventario de 1701, por otra y aun siguiendo órdenes distintos¹³, no nos proporcionaron en sus respectivos documentos unas secuencias continuas de los lienzos, sino que unificaron las series de cuadros con un mismo protagonista militar; Antonio Ponz, por su parte, reordenó los lienzos en función de lo que le interesaba más, ahora los autores de las pinturas. Además, su información al respecto tampoco coincide con la nuestra, basada en las cartas de pago originales de las pinturas¹⁴; como en 1701, en Ponz sigue la confusión entre Baltasar Alfaro y Juan de Haro y una identificación errónea de las recuperaciones de las islas de San

¹³ El orden de 1635 [entre corchetes], con las fechas de batallas y ejecución documentada y suma pagada, se coloca junto a la numeración del Inventario de 1701:

- [1] 12 Zurbarán, *La defensa de Cádiz* [1625, 302 x 323 cm] (1634) - ducados («2 lienzos grandes»)
- [2] 9 Velázquez, *La rendición de Bredá* [1625, 307 x 367 cm] (1634-1635) - ducados
- [3] 10 Leonardo, *La rendición de Jülich* [1622, 306 x 381 cm] (1634) 400 ducados
- [4] 5 Carducho, *La batalla de Fleurus* [1622, 297 x 365 cm] (1634-1635) - ducados
- [5] 8 Pereda, *El socorro de Génova* [1625, 290 x 370 cm] (1634-1635) 350 ducados («grande»)
- [6] 11 Maíno, *La recuperación del Brasil* [1625, 309 x 381 cm] (1634-1635) 500 ducados
- [7] 1 Castello, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* [1629, 297 x 311 cm] (1634-1635) 350 ducados
- [8] 2 Caxés, *La recuperación de Puerto Rico* [1625, 290 x 344 cm] (1634) 300 ducados [Albis de Castello]
- [9] 4 Carducho, *El socorro de Constanza* [1633, 297 x 374 cm] (1634-1635) - ducados
- [10] 7 Leonardo, *El socorro de Br[e]isach* [1633, 304 x 360 cm] (1634) 400 ducados
- [11] 3 Carducho, *El sitio de Rheinfelden* [1633, 304 x 360 cm] (1634-1635) - ducados
- [12] 6 [Caxés/Zurbarán], *La recuperación de San Martín* [1633] (1634).

¹⁴ María Luisa Caturla, «Cartas de pago de los doce cuadros para el Salón de Reinos del Buen Retiro», *Archivo español de arte*, 132, 1960, pp. 333-355.

Cristóbal y Puerto Rico, tomada ésta por el paso del río Albis en Alemania; también existiría error en la asignación de dos lienzos a Félix Castello, dos a Caxés y ninguno a Zurbarán (dos artistas de los que no se habla en 1701), cuando hoy solo aceptamos uno del primero (el segundo lo asignamos a Caxés), cambiamos los temas de Caxés (Puerto Rico en lugar de Cádiz) y atribuimos éste a Zurbarán (Cádiz), aunque los pagos se refirieran a dos lienzos del extremo, concediéndole éste sin embargo a Caxés¹⁵. Debiéramos concluir que las informaciones de 1701 y 1776 derivaban de una mezcla de memoria oral y de las propias firmas presentes en los lienzos¹⁶, fueran como tales o en bellas cartelas de inicia-



*El Salón de Reinos del Buen Retiro
(Tormo y Monzó, 1911)*

¹⁵ Al margen de obviar que *La rendición de Bredá* de Velázquez había sido trasladado al Palacio real nuevo, quedando en su lugar *El socorro de Valencia del Po* más tardío de Juan de la Corte.

¹⁶ Vicente Carducho (1577-1638) firmó sus tres lienzos de *El socorro de Constanza del Duque de Feria* («COSTANZAM PER DVCEM DE FERIA ANNO MDCXXXIII AB OBSIDIONE LIBERATAM. VICENTIVS CARDVCHI REGIÆ MAIESTATIS PICTOR, ANNO ALTERO PINGEBAT [1634]»); *El sitio de Rheinfelden por parte del Duque de Feria* («EXPVGNATAM REINFELT, CAPTASQ. WALDZVT, SECHIN, ET LAVFEMBVRG PER DVCEM DE FERIA ANNO MDCXXXIII. VICENTIVS CARDVCHI REGIÆ MAIESTATIS PICTOR, ELAPSO ANNO PINGEBAT [1634]»); y *La batalla de Fleurus (Flandes) de Gonzalo Fernández de Córdoba* («VICTORIAM IUXTA FLORV. ANNO MDCXXII, A. D. GVNDIZALVO DE CORDOVA OBTENTAM. VINCENTIVS CARDVCHI REGIÆ MAIESTATIS PICTOR, ANNO DVODECIMO A BELLO CVRRENTE PINGEBAT» [1634]). Antonio de Pereda (1611-1678), en *El socorro de Génova por el II Marqués de Santa Cruz*, recurrió a una firma menos ceremonial

les doradas, añadiéndose quizá también en Ponz la lectura de Antonio Palomino y tal vez de Lázaro Díez del Valle, aunque incluso se filtraran a pesar de todo algunos errores¹⁷.

En cambio hemos olvidado señalar, por ejemplo, la doble aparición, entre los grutescos dorados y los escudos de su bóveda, de tres jóvenes entrelazadas, como las Tres Gracias aunque aquí vestidas, que solo podrían representar una idea de unión. Y en otros casos, hemos caído en la tentación de la sobreinterpretación. Por ejemplo, de la colocación de algunos de sus cuadros, como de *La recuperación del Brasil* de Fray Juan Bautista Maíno, y sus supuestos cambios en el tiempo, se ha querido extraer alguna lectura política, como una arriesgada *damnatio memoriae* de uno de los protagonistas del lienzo, el mismísimo Conde-Duque de Olivares después de su caída de 1643; extraña *damnatio* aquella, no obstante, que conllevara la permanencia de *La recuperación de la isla de San Cristóbal* del propio don Fadrique y un ligero desplazamiento del lienzo del Brasil de un lugar junto al monarca a uno menos privilegiado, con lo fácil que hubiera sido repintar su rostro o su cuerpo, convirtiéndolo en otra figura alegórica —Marte tal vez, en compañía de la arma-

«*Antonius pereda aetatis suae*»), como Félix Castello (1599-1651), en *La recuperación de la isla de San Cristóbal por parte de Fadrique de Toledo* («Felix Castello P^o F. 1635»). Es posible que queden restos de una firma, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, semitapado por el marco, en la obra de Fray Juan Bautista Maíno (1581-1649), *La recuperación del Brasil (Salvador de Bahía de Todos los Santos)*.

¹⁷ Por ejemplo, aunque aparecen tal vez restos de una firma, el lienzo de Maíno fue adscrito en 1701 a «un religioso dominico flamenco»; Ponz corregiría su información a partir de la lectura de Palomino (1724).

Por su parte, Palomino (p. 874) solo asignó un lienzo («la entrega de una plaza», que debiera ser Jülich) a Jusepe Leonardo y otro a Pereda (p. 958). Esta constatación y el hecho de que en 1710 dos lienzos (éste y Breisach) fueran atribuidos a un «Anjelo Leonardi» que parece fusión de Leonardo y Angelo Nardi, debiera hacernos pensar en la posibilidad de que este florentino pudiera haber intervenido en la memoria colectiva sobre el conjunto, dado que controlamos el pago de al menos 600 ducados a Leonardo de los 800 en que se valoraba el encargo de dos lienzos (Jülich y Breisach). Palomino silenció la intervención de Caxés, Castello, Zurbarán y Carducho, en este caso a pesar de las tres cartelas explicativas de las batallas y con su firma. Lázaro Díaz del Valle en 1659 silenció también a Caxés, Castello, Carducho, Leonardo, Maíno, e incluso a Velázquez y citó a solo a Pereda; véase *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España* [1659], ed. David García López, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008. Por su parte hacia 1675, y aunque estuviera en Madrid en 1634-1635, ni una palabra profiere sobre el conjunto el aragonés Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [ca. 1675], ed. María Elena Manrique Ara, Cátedra, Madrid, 2006.

da Minerva— en lugar de desclavar dos enormes lienzos e intercambiarlos de sitio, para que la inmutable efigie del valido siguiera recor-dándonos su participación en los sucesos públicos de 1625¹⁸.

A pesar de la extensa nómina de los historiadores que se han ocu-pado del Salón, todavía quedan por explorar algunos de sus rincones, tal vez oscurecidos por el paso del tiempo y el cambio de nuestras pers-pectivas e intereses.

LAS VICTORIAS DEL REY CLEMENTE

No es necesario recordar en esta ocasión las circunstancias del encar-go del nuevo palacio real del Buen Retiro¹⁹, ni del nuevo centro repre-sentativo de la monarquía que constituyó el Salón Grande o de Reinos, y cuya decoración corrió a cargo de los principales pintores de la corte madrileña, probablemente convocados por Giovanni Battista Crescenzi, Diego Velázquez y tal vez Fray Juan Bautista Maíno²⁰. Entreverados con los retratos reales de Velázquez y los trabajos del virtuoso Hércules de Francisco Zurbarán, colgaron hasta doce los lienzos de los pintores de la «nueva escuela» madrileña Jusepe Leonardo (*El socorro de Breisach por el Duque de Feria* y *La rendición de Jülich ante don Ambrosio Spinola*), An-tonio de Pereda (*El socorro de Génova por el II Marqués de Santa Cruz*), Velázquez (*La rendición de Bredá a don Ambrosio Spinola*)²¹, Maíno (*La re-cuperación de Salvador de Bahía por don Fadrique de Toledo*) y Zurbarán (*La defensa de Cádiz por don Fernando Girón*) mientras que en el muro opues-

¹⁸ Álvarez Lopera, 2005, pp. 91-111, p. 108; a quien sigue Laura Oliván Santa-liestra, «'Decía que no se dejaba retratar de buena gana': modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635-1644)», *Goya*, 338, 2012, pp. 16-35 y «Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos», *Chronica Nova*, 37, 2011, pp. 271-300.

¹⁹ Sobre su arquitectura, véase hoy, además de Brown y Elliott, 1981, y Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid: Un proyecto hacia el pasado*, COAM, Ma-drid, 2001, Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.

²⁰ Ampliamos en estas páginas las publicadas en Fernando Marías y María Cruz de Carlos Varona, «El arte de las 'acciones que las figuras mueven': Fray Juan Bau-tista Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid», en *Juan Bautista Maíno*, ed. Leticia Ruiz Gómez, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, pp. 57-75, esp. pp. 67-70.

²¹ Sobre este lienzo, véase ahora Anthony Bailey, *Velázquez and the Surrender of Breda. The Making of a Masterpiece*, Henry Holt & Company, Nueva York, 2011.

to, quedaban las obras de los tres pintores de la vieja guardia: de Eugenio Caxés (*La recuperación de San Martín*, hoy perdida, por parte del Marqués de Cadreita y *La recuperación de Puerto Rico por parte del almirante don Juan de Haro*), de Vicente Carducho (*La batalla de Fleurus por don Gonzalo Fernández de Córdoba*, *El socorro de Constanza* y *El sitio de Rheinfelden por parte del Duque de Feria*) y de Félix Castello (*La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo*).

Como se ha ido perfilando en los últimos años, los hechos de armas que colgaron de sus muros, las victorias de las tropas españolas, cubrían un arco temporal —1622-1633— estrictamente contemporáneo por no decir de rabiosa actualidad, como en algún caso se ocupó de evidenciarlo Vicente Carducho en sus cartelas conmemorativas de 1634 (ANNO ALTERO PINGEBAT; ELAPSO ANNO PINGEBAT).

Su formulación expresa, con el protagonismo concedido a los generales al mando de los ejércitos, constituyó también una novedad radical en la tradición de las representaciones de los hechos militares, entrelazadas con las imágenes de las posesiones de la monarquía, en una suerte de cartografía heráldica que cubría la bóveda del Salón del trono de Felipe IV, como ya había decorado, con algunas corografías de ciudades del reino —obra de Anton van den Wyngaerde— sobre los muros la Sala o Galería de Retratos de Felipe II y Felipe III, repintada en 1608 en el Palacio del Pardo²². Los restos visibles de esta Sala, escasamente valorada como precedente de nuestro Salón, incluyen todavía hoy la imagen de la rendición de Granada a los Reyes Católicos —pintura de Francisco López bajo la dirección de Juan Pantoja de la Cruz— pero sin incluir a ningún general que compartiera el protagonismo absoluto de los monarcas a caballo, a cuyos pies un Boabdil desturbantado y rodilla en tierra entrega las llaves de la ciudad.

En este sentido, el Salón de las Virtudes del Príncipe, tal como fue reconstruido e interpretado por Carl Justi y Elías Tormo y, sobre todo, por John H. Elliott y Jonathan Brown²³, se ha convertido paulatinamente en un Salón de la Virtud Heróica o de la Virtud Noble, pasando de

²² Fernando Marías, «El Palacio de El Pardo: de Carlos V a Felipe III», *Reales Sitios*, 1989, pp. 137-146; Magdalena Lapuerta Montoya, «La Galería de los retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo», *Reales Sitios*, 143, 2000, pp. 28-39 y *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002.

²³ Brown y Elliott, 1981, pp. 149-202 y 2003², cap. 6, pp. 193-202. Álvarez Lopera, 2005, pp. 91-111.

Es muy posible que el programa del Salón de Reinos saliera, sobre probables modelos figurativos del pintor y tratadista milanés Gianpao-lo Lomazzo, e históricos del jesuita Giovanni Botero y de Diego de Saavedra Fajardo, no solo de la minerva de sus pintores, cualquiera que fueren, o incluso del Marqués de la Torre, el italiano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), consejero artístico del monarca desde el reinado de Felipe III.

Es más probable que su complejo programa saliera de las reuniones de la junta especial o comité de historiadores creado por el mismísimo Conde-Duque en 1634, integrada por personajes como el bibliotecario de Olivares Francisco de Rioja, Guillén de la Carrera o Juan de Palafox y Mendoza, pero en la que para nosotros tuvo que tener un papel protagonista el propio Conde-Duque²⁵, así como el cronista Tomás Tamayo de Vargas, sobre el que volveremos más adelante.

La coyuntura era especialmente propicia para esta estrategia, pues en 1633-1634 el descontento político con Olivares había precipitado una especie de «huelga» de los aristócratas del reino, quienes habían comenzado a ausentarse de la corte como protesta precisamente en el verano de 1634. Olivares consideró como traición este proceder e instituyó una Junta de Obediencia para castigar a los recalcitrantes, entre ellos al mismísimo don Fadrique de Toledo, Capitán general de la Mar Océana y de Portugal, quien había exigido ciertas condiciones para marchar a Pernambuco en el Brasil con una nueva flota; como consecuencia fue puesto en prisión y exiliado, perdió todos sus cargos en la Casa real y sus ingresos señoriales, y se le impuso una importante multa²⁶.

nes visuales del pasado en la Edad Moderna, eds. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, CEEH, Madrid, 2008, pp. 101-119.

²⁵ Desde Justi, 1888 y 1953 y 1999, p. 288, que imaginó un programa concebido por parte del Conde-Duque de Olivares y Fray Juan Bautista Maíno, y Tormo, 1911, p. 292, que propuso como mente rectora del programa al Consejo de Estado con el Conde-Duque y Felipe IV, se ha mantenido un papel para el Conde-Duque, aun sin precisarse sus perfiles.

²⁶ Tal vez esta situación justificase el retrato algo genérico del general en el lienzo de Maíno, si lo comparamos por ejemplo con el que aparece en *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Félix Castello.

En julio de 1634 don Fadrique de Toledo Ossorio (1580-1634) fue encarcelado en Santa Olalla (Toledo) y más tarde en Móstoles; en noviembre fue sentenciado por el Consejo de Castilla a destierro perpétuo y a una multa de 10.000 ducados. Fallecido el 10 de diciembre, su sentencia no fue anulada hasta el verano de 1635 y con ello su honor restituido. Hijo del V Marqués de Villafranca y hermano menor del VI Marqués de Villafranca don García de Toledo, don Fadrique fue caballero de

Sin embargo, don Fadrique no era el único militar y aristócrata en haber mantenido una actitud de resistencia pasiva. El 4 de febrero de 1634, el Conde-Duque redactó un «papel» sobre las prevenciones para la defensa de la Monarquía, que no era sino complemento de sus planes de 1625 de la Unión de Armas; preveía la creación de una reserva militar y la organización de recursos fiscales, materiales y humanos ante un ataque francés que se presumía inminente; para ello, se reclamó a los nobles su ayuda militar para levantar tropas y organizar la defensa por demarcaciones. Como ministro de la Guerra, Olivares reclamó que al menos diecisiete títulos se aprestaran a organizar sus levadas hasta alcanzar la suma total de 22.000 infantes, renovándose las «coroneliás», y les exigió «servir con las tropas y compañías que levanten en caso de ser acometidos y salir en persona»²⁷. El papel no fue bien recibido y si para el verano algunos habían comenzado a ausentarse de la corte, para el 30 de octubre de 1634 se había desterrado al Almirante de Castilla, al Conde de Oropesa, al Marqués de Velada, al Condestable de Navarra y a los Duques de Sesa, Maqueda y del Infantado hasta completar un hepteto.

La misión de mantener la lealtad de los vasallos y hacerlos públicamente corresponsables de los triunfos, como forma de premio, a la manera señalada por el secretario real Antonio de Mendoza, podría ser otra lectura del conjunto bélico del Salón de Reinos, que tuviera en cuenta la interrelación con los trabajos de Hércules, considerados no solo como símbolo tradicional de la monarquía hispana, sino como héroe al servicio de un rey como el mítico Euristeo de Argos²⁸. De hecho, en 1656, el italiano Baccio del Bianco describió el Salón como un espacio donde

Santiago (1626), I Marqués de Villanueva de Valdueza y grande de España (1629), Comendador de Valderricote (1631), Capitán General de la Mar Océana (1618 y 1631) y Capitán General de la Mar de Portugal (1633). Supuestamente don Fadrique se había siempre lamentado de haber escogido carrera que conllevaba «comportarse cruelmente», añadiendo «dolor a la miseria». Su conquista de San Cristóbal en las Antillas (1629) constituye con la recuperación de Salvador de Bahía de Todos los Santos (1625), su segunda victoria representada en el Salón, número similar al del I Marqués de los Balbases don Ambrogio Spinola (1569-1630) y solo inferior a las tres victorias del III Duque de Feria don Gomes Suárez de Figueroa (1587-1634), protagonista del conjunto según algunos testigos seiscientistas. Poco aporta Francisco Castrillo Mazeres, «El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias», *Militaria. Revista de cultura militar*, 2, 1990, pp. 43-66.

²⁷ Véase en *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares. II, Política interior: 1627 a 1645*, eds. John H. Elliott y José F. de la Peña, Alfaguara, Madrid, 1981, doc. XIII, pp. 113-130.

²⁸ Seguimos en estos párrafos a Kagan, 2008, pp. 101-119.

se celebraban «los más grandes hechos marciales de los más famosos capitanes que España puede mostrar», y estableció por lo tanto una interpretación más colectiva que de exclusiva autoglorificación del Rey Planeta y la monarquía austriaca.

DE BREDÁ A BAHÍA DE TODOS LOS SANTOS

Aunque nuestra valoración estética actual y la económica del siglo XVIII hayan antepuesto al lienzo de Maíno el de *La rendición de Bredá* de Velázquez (120 doblones frente a los 500 doblones de 1701 y 7.200 reales a los 30.000 de 1791)²⁹, parece evidente que la palma del juicio político seiscientista se la llevó el fraile dominico, y ello nos parece básico para entender la significación del conjunto.

Por una parte, tal afirmación está justificada por la posición privilegiada de su lienzo en el Salón³⁰. Si se lee el informe del secretario de la embajada florentina Monanni, del 28 de abril de 1635, nuestra primera y principal fuente sobre la disposición de los cuadros, desde la entrada oeste del Salón, los primeros lienzos visibles desde la posición privilegiada del rey, al otro extremo del salón, situado al este, eran —en el ángulo noreste/sureste— *La recuperación de Bahía* y —en el ángulo sureste/noreste— *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, cuyo protagonista era también don Fadrique de Toledo³¹.

²⁹ La equivalencia entre el doblón y el real en las entradas del inventario de 1701 (tanto en reales como en doblones, con las mismas cantidades reseñadas en 1791) nos dejan algo perplejos, dado que la establecerían en una equivalencia 1/600 más que en 1/32.

³⁰ Posición ya señalada por Justi, 1888 y 1953 y 1999, pp. 284-304, sobre Monanni, quien defendió que abría la serie, a mano izquierda del trono del rey, el lienzo dedicado a Bahía de Todos los Santos.

³¹ Todavía ha de confirmarse la reconstrucción del orden de los cuadros más reciente de Álvarez Lopera, 2005, pp. 106-108, quien los situaba respectivamente en los muros sur y norte, contra la lógica de que los mejores —empezando por Maíno y acabando por Velázquez— debieran de haber quedado en el muro norte, mejor iluminados desde las ventanas meridionales, y no a contraluz en el muro sur; su reconstrucción depende de interpretar la descripción de Monanni como un itinerario de derecha a izquierda, contra las agujas del reloj, para adaptarlo mejor a la reconstrucción de Barbara von Barghahn, en buena medida irreconciliables. El inventario de 1701 en Barbara von Barghahn, *Philip IV of Spain, His Art Collection at the Buen Retiro Palace, a Hapsburg «Versailles»*, Ph. D. Diss., New York University, 1979 y University Press of America, Washington DC, 1980 y *Philip IV and the «Golden*

Por otra parte, mantenía tal protagonismo por el énfasis puesto en *La recuperación de Bahía* en la serie de poemas recogidos por Diego de Covarrubias y Leiva³². Titulado el librito *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España recogidos por Don Diego de Covarrubias i Leiva Guarda Mayor del Sitio Real del Buen Retiro* (Imprenta del Reino, Madrid, 1635)³³, y dedicado a don Gaspar de Guzmán, recogió 34 elogios, sonetos, décimas, un epigrama, un romance y un panegírico del cronista real don José Pellicer de Tovar. Varias obras se dedicaron al salón —de «cosmográfico diseño» al decir de Gaspar Dávila (fol. 10) a «mapa dilatado en los blasones» en el verso de Juan de Solís (fol. 11)³⁴—

House» of the Buen Retiro: in the Tradition of Caesar, Garland, Nueva York, 1986, II, *passim*, e ilustración de room 10, fig. v (los dibujos parecen incorrectos al revertir horizontalmente la pared norte).

Es posible también que la descripción de 1635 empezara por el ángulo noroeste hasta el noreste para cambiar de lado y proseguir desde el ángulo sureste hasta el suroeste. Sin embargo, existen un par de objeciones a esta interpretación; por una parte, Monanni parece haber agrupado algunos de los cuadros en función de los generales representados, por mor de la economía discursiva, pero rompiendo lógicamente la secuencia; por otra, su serie entra en contradicción con las medidas de las paredes donde se colgaban los lienzos, irregulares y diferentes en los dos muros norte y sur. A esta conclusión puede llegarse con una medida detallada de los tramos situados entre las ventanas del Salón a partir de las plantas más antiguas que conocemos, los dibujos del arquitecto Robert de Cotte (1656-1735) sobre los estudios preliminares de su ayudante René Carlier (†1722) de 1712.

En este caso, siguiendo la secuencia de medidas de las paredes —si el dibujo es exacto— y los lienzos y la descripción de 1635, podría seguirse en ésta una secuencia que comenzaba por el ángulo suroeste hasta el sureste, a mano izquierda del rey, y después recomenzaba en el rincón noroeste hasta finalizar en el noreste, a la derecha del monarca.

En consecuencia, y ante la constatación de nuestra falta de conocimiento preciso, hemos preferido dejar abierta la cuestión de su ubicación precisa y las dos posiciones al norte o al sur, pero evidentemente en ambos casos el lienzo de Maíno ocuparía el primer lugar a la derecha o a la izquierda —más probablemente— del monarca. El inventario de «1703» se conocía desde Tormo y Monzó, 1912.

³² La obra se cita de pasada en Tormo, 1912, pp. 278-279, Brown y Elliott, 1981, pp. 201, 224 y 242 y Álvarez Lopera, 2005, p. 111, n. 93-94.

³³ Citamos por el ejemplar de Madrid, BNE, R26.780. Sobre éste, véase también *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, ed. María Teresa Julio, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2007.

³⁴ «Armas de todos los Reynos y Señoríos de esta Monarchía. Mapa dilatado (en el que se representa su Imperio) en los Blasones». Véase Víctor Mínguez, «Juan de Caramuel y su *Declaración mística de las armas de España* (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte*, 320, 2007, pp. 395-410, con la representación de los escudos de la monarquía en esta obra contemporánea.

y a sus pinturas —aunque sin citar nombre alguno de artista— como el poema de Diego de Andosilla (fol. 9).



La rendición de Bredá, Madrid, Museo del Prado

Sorprendentemente cuando no se cita ni una sola vez a Velázquez, cuatro poemas se le dedicaron a Fray Juan Bautista y su lienzo brasileño. Así compusieron sus versos «A la Pintura que Fr. Iuan Baptista pintó para el Retiro, de la expulsión de los Olandeses del Brasil» la poetisa zaragozana doña Ana Ponce de León y el toledano Andrés Carlos de Balmaceda [Valmaseda]. Nuestra doña Ana, cuyos perfiles desgraciadamente se nos escapan por completo³⁵, subrayó con singular sensibilidad

³⁵ No podemos confundirla con la IV Condesa de Feria (ca. 1528-1601), por su matrimonio con don Pedro, y más tarde monja en Montilla, biografiada por el padre Martín de Roa; tampoco con su homónima Sor Ana de la Cruz (1606-1650), hija del

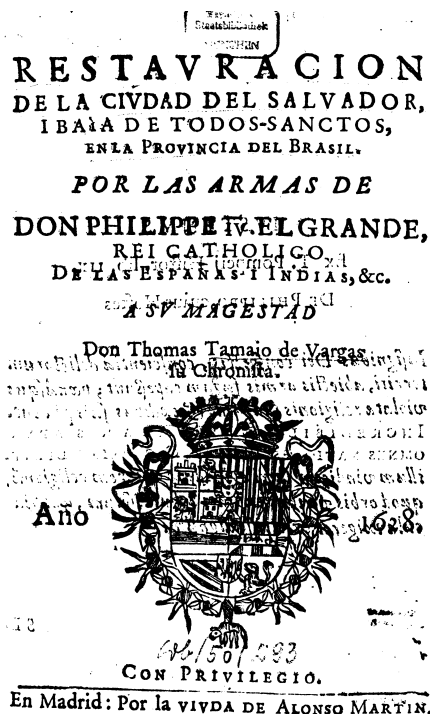
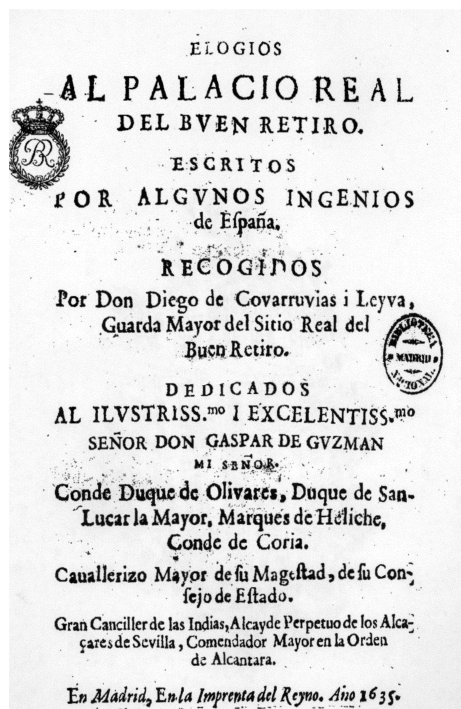
en su soneto la unión admirable que presidía el cuadro, de expresión de afectos y colores, de copia del natural e idea de las victorias filipinas, de la blandura del pincel y la dureza de las armas rebeldes (fol. 15): «Esta Admirable unión, esta pintura/ Si no es raro milagro, assombro sea/ Del arte, que en afectos lisonjea/ Lo que alaga en colores su hermosura./ Tanto imitar el natural procura,/ Quanto formar Fray Iuan quiso en su Idea/ Y lo informe el Pincel fácil assea/ Con gala, con destreza, y con blandura/ Del Revelde Olandés armas rendidas,/ Vitorias de Filipo dilatadas,/ Y en sucintos perfiles reduzidas,/ Mejor que en bronce, en lino están gravadas,/ Porque escritas no tienen, ni esculpidas,/ El vivo alien-to que les da pintadas».

No menor interés presentan el soneto del Maestro Gabriel de Roa (fol. 12), «Al quadro de la Restauración del Brasil que pintò para el Buen Retiro, el Padre Fr. Juan Baptista Mayno», y los versos de don Alonso Pérez de las Cuentas y Zayas, vezino de Toledo, parroquia de San Christóval (fol. 14 vº), que merecen también ser citados por extenso.

El dramaturgo y licenciado de Toledo don Gabriel cantó sus cualidades artísticas y expresivas: «A tu Pincel, tu ingenio, y tu grandeza/ la admiración humana se suspende,/ y por segundas causas comprehende / su mayor perfección naturaleza./ Tanto de tu Criador a la pureza,/ Tu valentía mórbida se estiende, / Que algún vital espíritu te enciende,/ Éssa

Duque de Alcalá Francisco Enríquez de Ribera y Leonor Manrique, que había llegado a Santa Clara de Montilla en 1606 de la mano de su tia, Juana de Ribera, Duquesa de Feria y Marquesa de Priego, lo que hace difícil su presencia en Madrid en 1635. Una Ana Ponce de León y Aragón (†1674) se casó con Francisco Carlos Pascual de Borja y Centellas, VI Marqués de Lombay, en Madrid, hija del IV Duque de Arcos, pero caremos de ulterior información para identificarla positivamente.

Véase sobre las poetisas del Seiscientos, Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año de 1401 al 1833*, 2 vols., Biblioteca Nacional, Madrid, 1903-1905. Aurora Gloria Egidio Martínez, «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», en *La literatura en Aragón*, ed. Aurora Gloria Egidio Martínez, Zaragoza, 1984, pp. 101-128, tras José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1960. Nieves Baranda Leturio, «Las mujeres en las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», en *Hommage à Jacqueline Ferreras*, ed. Thomas Gomez, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Paris X, París, 2003, pp. 19-41, *Cortejo a lo prohibido: lectoras y escritoras en la España moderna*, Arco Libros, Madrid, 2005 y «Las mujeres en las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, pp. 421-447; también María Carmen Marín, «Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el Parnaso femenino en Aragón», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, pp. 589-614. Tampoco aparece entre las escritoras nombradas por el propio Tamayo de Vargas en su *Junta de libros*.



Elogios al palacio real, Madrid, 1635 y Tomás Tamayo de Vargas, *Restauración de la ciudad del Salvador*, Madrid, 1628

en dibuxos inmortal destreça./ De alma y voz se compone quanto aspi-
ra / En tu saber a la viviente llama,/ Porque alguna deidad en ti respi-
ra./ Les dà a las formas que tu ardor inflama/ Alma para los ojos del que
mira./ Y voz para las lenguas de tu fama».

Don Alonso Pérez de las Cuentas y Zayas, por su parte, se centró en el acontecimiento militar y político: «Sacó a Gerardo³⁶ del mayor empe-
ño/ La siempre docta Religión Guzman³⁷,/ Aun en Pinceles docta, de
essa Indiana/ Naval empresa lo dirà el disseno./ De Fadrique uno, y otro
armado leño,/ Digno blasón de estirpe Toledana/ El mar coronen y en
su espuma cana/ Túmulo erijan al rebelde isleño./ Aun en sombras el

³⁶ Referencia aparentemente genérica a los holandeses que habían tomado Sal-
vador de Bahía.

³⁷ Doble referencia a don Gaspar de Guzmán y a la orden de Santo Domingo de
Guzmán a la que pertenecía el pintor Maíno.

Quarto Sol Hispano/ Su luz dispensa de Laurel ceñido,/ Y el nombre deste Apeles Castellano./ Aun en colores suene, avrá sido/ La vez primera que de docta mano/ La luz dexò pintarse, y el sonido». El Rey Planeta, el apolíneo y coronado de laurel Felipe IV, habría sido capaz de proyectar su luz de forma que —en tópico que reaparecerá en obras como *Las Meninas*— su retrato lograría que el nombre de este nuevo Apeles castellano resonara en colores, mientras que Maíno habría logrado por vez primera que «luz» y «sonido», semblantes y *palabras*, pudieran ser representados en un lienzo; los semblantes eran evidentes, las palabras de juramento y perdón estarían en la memoria —tal vez silente, tal vez elocuente— de sus espectadores.

Aunque, como hemos visto, el siglo XVII fue pródigo en poemas encomiásticos de pintores y pinturas, y el propio Maíno había recibido elogios en verso, es difícil encontrar un ejemplo semejante de atención y encomio vario. Como es natural, a los ojos de sus contemporáneos, la obra del religioso debía merecerlos³⁸.

Maíno pintó su lienzo de *La recuperación del Brasil* entre el verano de 1634 y la primavera de 1635 (abril), recibiendo por él la suma de 500 ducados³⁹. Ésta es estrictamente también la cronología de la caída y recuperación del protagonista de la obra, don Fadrique de Toledo, que se inició y tuvo lugar respectivamente poco después del encargo y de su entrega.

El episodio escogido, como sabemos, la reconquista de Salvador de Bahía de Todos los Santos de manos holandesas, había representado, con la participación de una flota hispano-portuguesa, un ejemplo de la necesidad y la efectividad de la «unión de armas» de los diferentes reinos de la monarquía proyectada y fomentada por el Conde-Duque⁴⁰; pero

³⁸ Véase ahora Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «'La recuperación de Bahía, de Maino: de 'Res Gesta' a emblema político-moral», en *Historias inmortales*, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, Madrid, 2002, pp. 175-194 y en *Juan Bautista Maíno*, 2009, nº 34, pp. 180-192; Ulrich Pfisterer, «Malerei als Herrschafts-Metapher. Velazquez und das Bildprogram des Salon de Reinos», *Marburger Jahrbuch für der Kunstwissenschaft*, 29, 2002, pp. 199-252, esp. pp. 220-225.

³⁹ Bastante más por ejemplo que Caxés (300), Pereda y Castello (350) o Leonardo (400). Caturla, 1960, pp. 333-355, en esp. pp. 347-348; solo se han encontrado dos recibos, de 26 de marzo (50 ducados) y de 16 de junio de 1635 (finiquito de 200 ducados); otros pintores comenzaron a cobrar entre junio y julio de 1634. Lo recibido por Velázquez o Carducho no resulta claro.

⁴⁰ Sobre la coyuntura histórica específica, Luís Henrique Dias Tavares, *História da Bahia*, UNESP, São Paulo-Salvador, 2001¹⁰, pp. 131-143; Ana María de Moraes

también un ejemplo claro de la lucha contra la infidelidad de unos súbditos rebeldes, contra la herejía protestante y contra sus colaboradores, los infieles judíos portugueses que vivían en la ciudad brasileña.

Desde 1625, con la toma de Bredá, este episodio se convirtió en fundamental para el propio Conde-Duque, quien insistió en sus memoriales una y otra vez sobre su trascendencia no solo militar sino fundamentalmente política.

En el documento llamado «Memorial genealógico», que Olivares dirigió al rey el 26 de julio de 1625, dando cuenta de algunas de sus acciones, se precisaba este hecho; «... en la guerra se ha hallado Señor, V. M. con grandes aprietos porque ni lo han visto los nacidos ni leído en historias antiguas ni modernas», señalaba de forma retórica, para enumerar los reinos y príncipes europeos «conjurados y coaligados» contra España y dar el primer lugar en importancia a la invasión y toma de la bahía de Todos los Santos en el Brasil por parte de los estados rebeldes de Holanda. A pesar de ello, y no obstante todos los ataques sufridos, el rey se encontraba victorioso y no se le había tomado ni «una almena», mientras que había logrado «Bredá a los hocicos de todos, y en el Brasil, dos mil leguas de esta plaza, ha[bía] recuperado la bahía de Todos los Santos con suma reputación, sin haber perdido en ambas empresas más de doscientos y veinte hombres»⁴¹.

Pocos meses después, en el memorial del Conde-Duque al virrey de Aragón don Fernando de Borja, del 2 de diciembre de mismo 1625, que conocemos con el nombre de «la Unión de Armas», se volvía sobre esta valoración, en este caso para subrayar la necesidad de una correspondencia en materia de armas y defensa de unos y otros reinos de la monar-

Belluzzo, *O Brasil dos viajantes*, Metalivros, São Paulo, 1994; Luís Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes. Formação do Brasil no Atlântico*, Companhia das Letras Schwarcz, São Paulo, 2000, pp. 210-215; José María Blanco Núñez, «La recuperación de Salvador de Bahía de Todos los Santos (1625)», en *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500-1700)*, Fundación Mapfre-CSIC, Madrid, 2006, I, pp. 981-1005; José Manuel Santos Pérez, *El desafío holandés al dominio ibérico en Brasil en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006.

Sobre el trasfondo político internacional, véase también Klaas Ratelband, *Nederlanders in West-Africa 1600-1650, Angola, Kongo en São Tomé*, Walburg Pers, Zutphen, 2000.

⁴¹ En *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares. I, Política interior: 1621 a 1627*, eds. John H. Elliott y José F. de la Peña, Alfaguara, Madrid, 1978, doc. VII, pp. 152-154.



Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación del Brasil (Salvador de Bahía de Todos los Santos)*, Madrid, Museo del Prado

quía, con el fin de lograr «hermanarlos a todos»⁴². Semejante política no solo era natural, como actitud propia de un *cuerpo unido* en su propia defensa, sino además justa y necesaria, «venciendo el discurso ciego de los ignorantes ociosos, poco pródigos de los accidentes a que por el común suceder vienen expuestos» como demostrarían algunos sucesos singulares, que encabezaba la recuperación de Salvador de Bahía pero antes, como es lógico, su pérdida:

«Dos mil leguas se hallaban de tierra firme los habitantes de San Salvador de la bahía de Todos [los] Santos sin tener apenas noticia de los rebeldes holandeses. Su ocio y seguridad, aun prevenidos de seis meses antes, los hizo advertir tampoco [tan poco] el peligro que en un

⁴² En *Memoriales y cartas... I*, 1978, doc. IX, pp. 183-185.

punto se vieron esclavos de infames dueños, su ciudad y su iglesia profanados por los enemigos de Dios y de su Maj[esta]d de manera que la más cierta señal de la guerra y el pronóstico más verdadero della es la paz descuidada; pues los enemigos que siempre están velando para el mayor mal nuestro en lo que ven más quieto es donde más apriesa ejecutan el golpe con mayor seguridad y esperanza de suceso, sin ser seguridad ni prevención las que pueden mantener continuadamente un reino en tiempos de paz; pues la experiencia muestra bien no sólo que es suficiente sino que de toda la que no es infantería pagada, ejercitada y ajustada a la orden militar todo es nada... Con lo cual, y con el cuidado de nuestros enemigos no puede dudar la provincia más quieta de que cuando lo esté le han de tocar el alma y como quiere que las guerras que hoy se mueven no miran sólo a saquear un lugar sino a tomar pie en éstos y otros reinos de su Maj[esta]d sin dejar a ninguno ocioso, es imposible que cuando la gente que tienen de milicias fuera infantería pagada pudiera de ninguna manera defenderse ningún reino particular. Y siendo esto así tampoco parece que se puede justificar el oprimir y apretar los otros reinos por defender a aquel particular si aquél no se oprime cuando los otros son invadidos».

Era necesario un sentimiento de unidad entre los vasallos de todos los reinos, que hiciera sentir que «la ofensa del rey de Aragón y de aquel reino es injuria al rey de Castilla y la de Castilla lo es del de Aragón y ni más ni menos la de cualquiera de los otros reinos»; ello se lograría el día en que «Castilla sea feudataria de Aragón y Aragón de Castilla, Portugal de entrambas y entrambas de Portugal; y esto mismo respecto de los reinos de España, los de Italia y los de Flandes con recíproca correspondencia».

El ejemplo del éxito de esta política se basaba en una lista de algunos hechos de armas, que el Conde-Duque puso en boca del propio rey ante el Consejo de Castilla en 1627, en su sexto año de reinado, aunque adelantara «que en la guerra no tengo que referir lo que se ha hecho pues ha sido a los ojos de todos, cuanto y más a los vuestros»; no obstante, después de enumerar sus fuerzas de infantes y caballería y los navíos de su armada, pasó revista a las principales victorias frente a los reinos y príncipes que, todos juntos, no habían logrado, sin embargo y en primer lugar, que «mis fuerzas solas (a que) desamparasen el sitio de Bredá y dejasen de tomarla, y al mismo tiempo con ejército de mar y tierra socorrí las provincias del Brasil, sitié y tomé la plaza de San Salvador que habían tomado el año antes y fortificado los rebeldes holandeses»⁴³.

⁴³ En *Memoriales y cartas... I*, 1978, doc. XIII, pp. 244-245.

Debiera ser evidente la significación que para el monarca y su valido representaba esta acción y «suceso público», conseguido a más de 2.000 leguas de distancia y en el que los castellanos se habían unido a los portugueses para la salvación de Bahía.

En los años venideros, la importancia de esta unión política se hizo como es natural todavía más perentoria; en una carta al Infante don Fernando, de 27 de septiembre de 1632, el Conde-Duque se lamentaba de la «falta de obediencia y tibieza de amor y sobra de fines propios», que tenía el servicio del monarca y que encaminaría a que «todo irá a fondo», para reprochar a la nobleza de títulos su egoísmo insolidario.

Las circunstancias, como señalaran Elliott y de la Peña⁴⁴, motivaban tales escritos, redactados al regreso del valido y su rey de la jornada de Cataluña en mayo de 1632, dejando al Cardenal Infante en una Barcelona que daba muestras de insubordinación, para reunir en una nueva sesión las cortes catalanas; a esta situación se unía la defección en Flandes del Conde Enrique de Berghes y la pérdida de Maastricht, y en casa las excusas arrogantes de los nobles para no servir, que culminaron con la confrontación de don Fadrique de Toledo y el valido, y la creación por parte de éste de la Junta de Obediencia que lo llevó al castigo y al exilio.

Esta relación de textos no haría sino refrendar la afirmación de 1635 de Monanni, quien insistió en el protagonismo «artístico» de Olivares en la concepción de la pintura del conjunto del palacio y sobre todo del Salón de Reinos: «[Olivares] *ha fatto dispinger per tutte quelle Gallerie, historie, o favole curiose, et par[ticolarmente] nel salon grande le armi con oro, et insigne dei Regni della monarchia, e tra l'una finestra e l'altra 12 tavole assai grandi dai migliori Pittori che ciono qui, con 12 Impresse successe al tempo del Re presente...*»⁴⁵ La larga condena caída sobre el Conde-Duque ha conllevado

⁴⁴ En *Memoriales y cartas... I*, 1978, pp. 64-65.

⁴⁵ El texto completo reza: «Vi va [Olivares] quasi ogni giorno con esser tanto occupato arrivedere, assistere, et dar nuovi ordini in persona; ne ci è Giardiniere, Architetto, et Maestro di fonti et opere, che non lo chiami, et impieghi. Oltre agli appartamenti delle MM^{ta} loro finiti et adobbati così riccamente con letti..., paramenti, quadri et ogni mobile di grandissima valuta, ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, o favole curiose, et particolarmente nel salon grande le Armi con oro, et insegne dei Regni della Monarchia; et tra l'una finestra e l'altra 12 Tavole assai grandi dai miglior Pittori che sieno qui, con 12 Imprese successe al tempo del re presente, cioè [1] il soccorredo di Cadiz eseguito per Don Fernando Girone, [2] la presa di Bredá, [3] et quella di Giuliers per il Marchese Spinola, [4] la battaglia di Florù per don Gonzalo di Cordova, [5] il soccorso di Genova per il Marchese di Santa Croce, [6] le recuperazioni della Baía nel Brasil, et [7] dell'Isola

vado nuestra ceguera ante el importantísimo papel por él jugado en la construcción, a través de las imágenes pintadas y sobre todo estampadas, de la imagen de la monarquía hispana y de la suya propia⁴⁶.

POLÍTICOS, CRONISTAS Y PINTORES

La fuente histórica de los sucesos brasileños más probable para Olivares y Maíno debiera haber sido el texto de un amigo del pintor, desde sus años en Toledo, pero sobre todo un cronista real, Tomás Tamayo de Vargas, texto titulado *Restauración de la ciudad de Salvador i Baia de Todos los Sanctos en la provincia del Brasil, por las armas de don Philippe el 4º, Nuestro Señor* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1628)⁴⁷; la representó

di San Cristofano nell'Indie per don Federigo di Toledo, e [8] di Porto ricco per l'Almirante Haro; [9] li soccorsi di Costanza, [10] di Brisach, et [11] delle 3 Ville del Reno per il Duca di Feria, et [12] l'espulsione degli Olandesi dall'Isola di San Martino per il Marchese di Cadrayta. La vittoria di Norlinghen, quando si diede quest'ordine, non era ancora successa, et non fu solo con l'Armì di quà, ma di Cesare ancora, tuttavia si dipengerà in un'altra sala massimamente per honor dell'Infante Cardinale».

⁴⁶ Una primera aproximación al tema en Jonathan Brown, «'Peut-on assez louer cet excellent ministre?' Imágenes del privado en Inglaterra, Francia y España», en *El mundo de los validos*, eds. John Elliott y Laurence Brockliss, Taurus, Madrid, 2000, pp. 321-337. También *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et Philippe IV*, ed. Hélène Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2010.

⁴⁷ Citamos por BNE, R31.009. Véase Pedro Ruiz Pérez, «La Junta de libros de Tamayo: bibliografía, parnaso y poetas», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, pp. 511-543, sobre Belén Álvarez García, «Junta de libros la mayor que España ha visto en lengua castellana» por Tomás Tamayo de Vargas. Edición crítica, introducción y notas, Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 1997 y Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007. Pablo Jauralde Pou, «Recensión de Junta de Libros, de Tomás Tamayo de Vargas», *Revista de Filología Española*, lxxxix, 1, 2009, pp. 225-234.

Lógicamente, aunque sin vincularse con el lienzo, Tamayo y su obra han sido citados; véase Brown y Elliott, 1981, pp. 170 y 293, n. 53 y 2003². Richard L. Kagan, *Clío & the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2009 (ed. esp. *Los cronistas y la Corona. La política de la historia en España en las edades media y moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2010, p. 306, n. 67), vincula texto y cuadro de pasada.

Sobre las eventuales fuentes literarias del lienzo, Robert M. Shannon, *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, Peter Lang, Frankfurt, 1989, cap. 4; Consuelo Varela, «Brasil en la literatura española del Siglo de Oro», en *Reflexiones en torno a 500 años de historia de Brasil*, eds. Alfredo Moreno, Elda E. González Martínez y Rosario Sevilla, Catriel, Madrid, 2001, pp. 47-66; Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano*

—según el Conde de la Roca en 1628— «a los ojos del rey nuestro señor que la decretó, del conde de Olivares que la dispuso, y de los soldados que la ejecutaron», y la obra habría sido un encargo expreso del propio Conde-Duque del mismo 1625, que fue acogido por el nuevo cronista real con especial cuidado en su redacción, «por ser la primera cosa que escribe con título de cronista», según una carta de Rodrigo Caro. A su vez, Tamayo reconocía como principal fuente de información para su texto las narraciones de dos autores, el maestre de campo Juan Vincencio Sanfeliche, Conde de Bagnolo⁴⁸, y el jesuita Bartolomé Guerrero⁴⁹.

Nuestra propuesta de una fuente diversa a la mantenida tradicionalmente —la comedia de Lope de Vega *El Brasil restituido*, desde 1914 hasta hoy en día⁵⁰— supone la conciencia de que, desde un punto de vista iconológico, la identificación de una fuente para una imagen sesga de forma absoluta la interpretación de ésta como resultado de una lógica inferencial; por lo tanto un cambio no dejaría de tener su importancia⁵¹. Tomás Martínez Tamayo de Vargas (1589-1641), madrileño con fama de diletante y conocimientos de temas como los estudios anticuarios o las

y creación literaria en el Madrid de Felipe IV, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004; Cristóbal Marín Tovar, «El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno, La recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento», *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 7, 2007, pp. 1-17.

⁴⁸ Giovan Vincenzo Sanfelice, Conde de Bagnoli sul Triglio y I Príncipe de Monteverde.

⁴⁹ Bartolomeu Guerreiro (1564-1642), *Jornada dos Vassallos da Coroa de Portugal*, Lisboa, 1625, con un grabado de Bahía firmado por Bento Mealhas «firmado como *Benedictus Mealius lusitanus*». Citado por Marín Tovar, 2007, pp. 5-6. No parece haberse empleado en cambio la relación, que ha permanecido inédita durante más de tres siglos y se dedicó al Conde-Duque, de Eugenio de Narbona y Zúñiga, *Historia de la Recuperación del Brasil hecha por las armas de España y Portugal el año de 1623* (sic), en *Anais da Biblioteca Nacional*, lxxix, Rio de Janeiro, 1950, pp. 163-231.

⁵⁰ Desde Pedro Beroqui, «Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 6, 1913-1914, pp. 539-545.

⁵¹ En paralelo debería volver a analizarse la dependencia de *La rendición de Bredá* con respecto a su más tradicional fuente, la comedia *El sitio de Bredá* (1625) de Pedro Calderón de la Barca; resultaría más lógico, en un contexto de crónica histórica, sus deudas respecto a las dos obras del jesuita flamenco Hermann Hugo (1588-1629), no solo de su citadísima *Obsidio Brediana armis Philippi IV* (Amberes, Plantin, 1626), traducida al español como *Sitio de Breda, rendida a las armas del rey don Phelipe IV* (Amberes, Plantin, 1627), sino de las casi desconocidas obra e imágenes de su *De militia equestri Antiqua et Nova ad Regem Philippum IV* (Amberes, 1630). Sobre Hugo, Luis Díez del Corral, *Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1977 y *Velázquez, la monarquía e Italia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

biografías, había sido nombrado cronista del rey en 1625, tras la muerte de don Antonio de Herrera y Tordesillas, a pesar de su defensa —que comenzaba a ser ya extemporánea y que se acentuaría tras 1628— del falso cronicón de Flavio Lucio Dextro⁵². Había sido discípulo del jesuita Martín Alonso del Río y amigo temprano de Quevedo —hasta que los distanció su gongorismo desde 1632⁵³— y del historiador de la Compañía Juan de Mariana⁵⁴. De hecho, en 1616 salió en defensa de su *Historia General de España* contra las advertencias del malagueño Pedro Mantuano (1579-1656), asumiendo el papel de «defensor de la misma verdad»⁵⁵.

No obstante, la obra más importante de Tamayo, en la línea iniciada en 1616, fue su defensa del falso cronicón de Flavio Lucio Dextro de

⁵² José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos ilustres de Madrid* (1789), ed. facsímil Madrid, 1973, IV, pp. 341-347 y Ciriaco Pérez Bustamante, *Antonio de Alcedo y su «memoria» para la continuación de las «Décadas» de Herrera*, Madrid, 1968. María Elvira Gil Egea, «Víctor de Cartena, Tomás Tamayo de Vargas y las falsificaciones del siglo XVII», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos 1999*, ed. Emilio Crespo y María José Barrios Castro, Madrid, 2001, III, pp. 97-109.

⁵³ Tamayo fue amigo de Quevedo (1580-1645), quien se declaró empático hacia don Fadrique de Toledo en su caída y muerte, desde al menos 1612, fecha en que éste le envía «La cuna y la sepultura» (solo publicada en 1634) y su estoica *Doctrina moral para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 244-258.

⁵⁴ Desde 1610, gozó de la amistad del historiador Mariana (1536-1623), ya acusado por la Inquisición, aunque crítico en su *España defendida*, de redactar un libelo contra el Duque de Lerma. Quevedo y Tamayo visitaron a Mariana en Toledo. También Víctor Sierra Matute, «Tomás Tamayo de Vargas y las cartas al cronista Andrés de Uztarroz», *Voz y Letra*, XX/2, 2009, pp. 137-162 y «Tomás Tamayo de Vargas», en *Biblioteca de Autógrafos Españoles*, II, Calambur, Madrid, 2011.

⁵⁵ En su *Historia General de España del P. D. Juan de Mariana, defendida por el Doctor D. Thomás Tamayo de Vargas, contra las advertencias de Pedro Mantuano*, Diego Rodríguez, Toledo, 1616, p. lv, texto dedicado al Cardenal Sandoval y con el visto bueno de 1613 de su amigo el Doctor Francisco de Pisa. Mantuano había publicado por dos veces sus *Advertencias a la Historia de Juan de Mariana de la Compañía de Jesús, impressa en Toledo en latín año 1592, y en romance el de 1601: en que se enmienda gran parte de la Historia de España*, Milán, Hieronimo Bordon, 1613 y Madrid, Imprenta real, 1613. Este escritor malagueño había sido secretario del XI Condestable de Castilla y gobernador de Milán don Juan Fernández de Velasco (ca. 1550-1613), a quien le dedicó su trabajo; el noble había pasado de una defensa de Dextro en 1603 a sostener su categoría de falso.

Entre sus primeros trabajos de Tamayo figuraría tal vez la traducción del *Libro de la constancia de Iusto Lipsio* (Sevilla, Matías Clavijo, 1616), aunque vaya a nombre de Hernando de Luxán, como pseudónimo del jesuita Juan Bautista Mesa.

1624⁵⁶, en la que hacía además un panegírico palmario de la labor «historiográfica» del Conde-Duque, señalando la «rectitud del juicio, la verdad i la fidelidad... elección del Excmo. S^{or} don Gaspar de Guzmán gran Conde de Olivares, en cuio gobierno los Escriptores antiguos renacen, las letras tienen su premio, i sus estudiosos procuran merecerle».

Tamayo se alineó, sin duda alguna⁵⁷, con los eruditos que aceptaron las falsedades y supercherías contenidas en el centón de textos entresacados de obras falsamente atribuidas no sólo a Flavio Lucio Dextro, sino también a Marco Máximo, Liutprando de Cremona⁵⁸, Julián Pérez, Aulo Halo o Heleca, que conocemos bajo la categoría de falsos cronicones⁵⁹. Se había iniciado en tiempo de los Reyes Católicos con las iniciativas del Beroso Caldeo de Giovanni Nanni, para reverdecer con nuevas motiva-

⁵⁶ *Flavio Lucio Dextro Caballero español de Barcelona Prefecto-Pretorio de Oriente Governador de Toledo por los años del Sor CCCC, defendido por Don Thomas Tamaio de Vargas*, Madrid, Pedro Tazo, 1624, que dedicó a don Francisco Fernández Bertrán, abad de la colegiata de Olivares y protonotario apostólico, y aprobaron entre otros el obispo de Ugento Juan Bravo de Laguna y el sumiller de cortina y embajador en Parma don Juan Fonseca y Figueroa. Tamayo se apoyaba en los pareceres, entre otros escritores y eruditos, del sumiller de cortina don Juan Fonseca y Figueroa, del P. Paulo Albiniano de Rajas, don Pedro Salazar de Mendoza, Fray Francisco Diago, Martín de Roa, el Conde de Añover don Luis Lasso de la Vega, Fray Alonso Maldonado OP, y el mismísimo Jerónimo Román de la Higuera. En esa línea y del mismo año, *Antigüedad de la religión christiana en el Reino de Toledo, por muestra de la verdad de la doctrina de Fl. Lucio Dextro, at veritatem tempus in lucem extrahit Tomas Tamayo de Vargas*, s.n., Madrid, 1624, en la que daba cuenta del fallecimiento de su amigo don Luis de Tena Gómez (1557-1622).

⁵⁷ No hay dudas en el texto de Tamayo (1624, f. 94), pues las palabras que pone en su boca Kagan (2009, p. 261 y 2010, p. 362) son en realidad su crítica a la incredulidad de su vecino toledano, Eugenio Narbona, *Historia de D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1624, fol. 16: «... movidos de unos fragmentos (no tan libres de excepción), de Escriptores Antiguos, de nuevo hallados si no inventados por algún Moderno»; parece que Tamayo mantuvo intacta su credulidad hacia los cronicones de Dextro.

⁵⁸ Más tarde editó la obra *Luitprandi, sive Eutrandi e Subdiacono toletano & Ticinensi Diacono Episcopi Cremonensis... Chronicon ad Tractemundum illiberritanum in Hispania Episcopum: a multis hactenus desideratum, nunquam editum ex bibliothecâ D. Thomae Tamaio de Vargas, accessere eiusdem... Notae & Fragmenta Luitprando attributa*, Francisco Martínez, Madrid, 1635.

⁵⁹ José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Rivadeneyra, 1868; Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona, 1991; Katrina B. Olds, *The 'False Chronicles' in Early Modern Spain: Forgery, Tradition, and the Invention of Texts and Relics, 1595-c. 1670*, Ph. D. Diss., Princeton University, 2008 y Princeton University, Princeton, 2009; Kagan, 2009, pp. 256-265 y 2010, pp. 356-368.

ciones a finales del siglo XVI; en 1594, el jesuita Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611) forjó una nueva fuente documental, retrotraible al siglo V, que permitiera salvar elementos importantes de la hagiografía y la historia eclesiástica de España que la erudición de la Contrarreforma comenzaban a poner en entredicho⁶⁰. El interés por la historia del primitivo cristianismo hispano, de sus santos y sus reliquias se unía a la necesidad de su reconciliación con la historia laica y sus cronologías absolutas y relativas⁶¹.

Ahora bien, parecen haber existido otros elementos en la agenda de Tamayo; vinculándose a la defensa de los libros plúmbeos de Granada (Novedad XI), y de la existencia de un movimiento immaculadista desde la época del apóstol Santiago, nuestro cronista se lanzó a una revisión del pasado hebraico en España y Toledo; sostenía que los judíos españoles, residentes desde mucho tiempo antes de la Pasión de Cristo, habían admitido de inmediato las doctrinas evangélicas, e incluso que

⁶⁰ Sobre Román de la Higuera, véase José Martínez de la Escalera SJ, «Jerónimo de la Higuera S.J.; falsos cricones, historia de Toledo y culto de San Tirso», en *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1991, pp. 69-97; Fernando Martínez Gil, «Religión e identidad urbana en el arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVII)», en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, eds. Juan Carlos Vizueté Mendoza y Palma Martínez-Burgos García, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 33-58 y «De civitas regia a civitas Dei: el imaginario histórico de Toledo en los siglos XVI y XVII», en *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, eds. J. C. Vizueté Mendoza y Julio Martín Sánchez, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008, pp. 319-367; Olds, 2009; Kagan, 2010, pp. 359-362.

Román de la Higuera no llegó a publicar los textos de Dextro, que circularon manuscritos hasta 1619, en que apareció la edición de Fray Juan Calderón (*Fragmentum Chronicisive omnimodae historiae Flavii Lucii Dextri...cum Chronico Marci Maximi & Additionibus Sancti Braulionis & etiam Helecae Episcoporum Caesaraugustanorum...*, Zaragoza, Juan de Lanaja Quartanet, 1619), y 1627, con la de Rodrigo Caro (*Flavii Lucii Dextri V. C. Omnimodae historiae... fragmenta. Cum Chronico M. Maximi et Helecae ac S. Braulionis caesaraugustanorum episcoporum, notis Ruderici Cari...*, Sevilla, Matías Clavijo, 1627).

⁶¹ A Dextro se le hacía caballero barcelonés (†EH482=444) y, a partir de sus «novedades», se llegaba a establecer la exacta cronología de Cristo (24 de diciembre de 1-25 de marzo de 34) y la llegada de Santiago a España (37). Los lazos entre la historia evangélica y España se estrechaban con las afirmaciones de que los tres pastores a lo que se habían aparecido los ángeles para que acudieran al Portal de Belén (Jacobo, Isacio y Josepho) se habían enterrado en Ledesma de Salamanca, que el centurión que había reconocido a Cristo como hijo de Dios al pie de la cruz era un Cayo Oppio de Málaga, o que Herodes Antipas [Tetrarca de Galilea y Perea (20 a. JC-39 d. JC)] había muerto en su destierro de Lérida.

los de Toledo no habían consentido la muerte de Cristo (Novedad IX), como demostraría una carta de la sinagoga de la ciudad que se habría conservado hasta 1494 en el ayuntamiento. Algunos de ellos, aun de forma no beligerante, se habían mantenido en su fe hasta la predicación de San Vicente Ferrer, como testimoniaban la antigüedad de la sinagoga de Santa María la Blanca y la vecina de Samuel Leví, construida en época de Pedro el Cruel, que hoy conocemos como del Tránsito, como era deducible gracias a sus inscripciones y las fábricas de sus edificios, y de otras casas de la antigua judería de la collación de Santo Tomé.

Tamayo fue también capellán colegial de la Universidad de Santa Catalina de Toledo y consejero de Órdenes y de la Suprema Inquisición. Había ejercido también como secretario en la embajada de Roma⁶², y como tutor y secretario del futuro cardenal, desde 1626, don Enrique de Guzmán y Haro (1605-1626), sobrino del valido. Finalmente fue designado en 1634 cronista mayor de las Indias.

Al parecer Tamayo habría sido descrito por el pintor Francisco Pacheco en octubre de 1625 como persona «no de mucha sustancia, si bien docto y leído y al uso de la corte»⁶³; sin embargo, como se desprende de una epístola de ese año de Tamayo a Caro, al suegro de Velázquez le traía el cronista al mismo tiempo cartas y saludos de Caro desde Sevilla. Se ha pensado que el Conde-Duque, tras su texto de la *Recuperación*, lo habría mantenido a distancia, sin hacerle caso en sus nuevas propuestas de publicar las obras redactadas por los cronistas que le habían precedido en el cargo; Tamayo se habría alejado por su parte de las *plumas teñidas*, al decir de Gracián, deseoso solo de «decir verdades» y mantenerse para ello independiente. Es un decir.

Por otra parte, Tamayo de Vargas se interesó también por algunos temas relacionados con la pintura y su elocuencia, como la retórica de

⁶² Tamayo estuvo al parecer también en Venecia como secretario de la embajada (1621 en adelante) del VI Señor de Hígaras —más que el Duque de Híjar— y regidor de Toledo don Fernando Álvarez de Toledo y Enríquez (ca. 1553-1638).

⁶³ Citado por R. L. Kagan, 2010, p. 306, n. 66, a partir de Marcelino Menéndez Pelayo, «Noticias sobre la Vida y escritos de Rodrigo Caro» (en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*), en *Obras completas*, CSIC, Madrid, 1989, II, pp. 172-173; la carta procede de José María Asensio y Toledo, «Epistolario», en *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito*, Sevilla, 1876 y 1886, pp. 81-88. Sobre las cartas de Pacheco y Tamayo, Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*, Fundación Focus-Abengoa-Marcial Pons, Madrid, 2011, pp. 108-109.

los gestos de las manos⁶⁴, y mantuvo buenas relaciones con miembros del gremio de los pintores. Como hemos señalado, uno de ellos fue, y desde su juventud, el pintor dominico Fray Juan Bautista Maíno; con él estableció una relación amistosa, iniciada probablemente en Toledo a comienzos de la segunda década del siglo. Junto al poeta Baltasar Elísio de Medinilla (1585-1620), ambos asistían a la academia literaria del caballero calatravo y futuro II Conde de Mora —desde 1614— don Francisco de Rojas y Guzmán (+1621).

Durante algunos años, entre 1610/1613 y 1621, allí se reunieron figuras como los citados, y Jerónimo de Ceballos, el secretario del arzobispo y cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas —tio del conde—, el deán catedralicio don Francisco de Céspedes y el también poeta Lope de Vega⁶⁵, miembros de otra generación más joven.

Años más tarde, Tamayo colaboró de nuevo con Maíno en la composición de un retrato pictórico y literario de otro toledano, aunque más joven, el jurista *Diego de Narbona* (ca. 1605-1645/1650)⁶⁶, autor de unos *Annales tractatus iuris de aetate ad omnes humanos actus requisita* (Madrid, Diego Díaz, 1642 y Roma, 1669)⁶⁷, y una *Horographia iuris seu de legitimis horarum intervallis iuridica descriptio* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera,

⁶⁴ Véase su «Cifra contra cifra antigua, moderna» (Madrid, BNE, Ms. 8.940), que recibió en Madrid un último visto bueno para su publicación, aunque nunca llegara a la imprenta, por parte de un Fray Juan Bautista que no podemos identificar con Maíno, el 6 de mayo de 1612. También véase Jesús Alemán Illán, «Una traducción inédita del *Ars Poética* de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas», *Criticón*, 70, 1997, pp. 117-148.

⁶⁵ Presente en Toledo entre 1604 y 1610 de forma continuada y más intermitentemente hasta 1620.

⁶⁶ Don Diego debió ser hijo de Alonso de Narbona (1564-1611), hijo a su vez de un Diego de Narbona, también doctor en leyes, autor de unos *Commentaria in tertiam partem Novae Recopilationis Regum Hispaniae* (Toledo, 1624), catedrático de Santa Catalina, miembro del cabildo de jurados y autor de obras de derecho real y municipal; había sido fiador del Greco para su retablo madrileño del Colegio de Doña María de Aragón en los años noventa y actuó como su abogado en el prolongado pleito de Illescas en la siguiente década.

⁶⁷ El texto de Narbona estaba dedicado, y Maíno diseñó sus armas episcopales, a don Diego de Castejón y Fonseca (Ágreda, 1580-1655), I Marqués de Camarena, gobernador arzobispal de Toledo (1636-1643/46), obispo de Lugo (1634-1636) y de Tarazona (1644-1655), así como Gobernador del Consejo de Castilla (1639-1643) hasta la caída del Conde-Duque de Olivares. En 1645 Castejón publicó en Madrid un libro sobre la *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo su origen, sus medras, sus progresos... defendida de la impugnaciones de Braga y, en Zaragoza en 1651, su De los tres caminos de la oración*.

1652), cuya edición corrió a cargo del Doctor Juan de Narbona⁶⁸. La dedicatoria se dirigía por parte de Tomás Tamayo de Vargas, jugando también con el lenguaje (un literario «*pangebatur*» por un pictórico *pingebatur*), al autor: «*Totius ætatis Didaco est obnoxia Fama; omnes ætatem qui docet ire supra*»⁶⁹.

No deja de ser interesante señalar que en Toledo la familia de los Narbona era considerada como descendiente de conversos, y que incluso Tamayo de Vargas —que sabía hebreo⁷⁰— fue acusado de ser también de familia cristiana nueva⁷¹, como hoy sabemos que lo fue asimismo la de Maíno⁷².

Tamayo basaba su relación de los episodios de la recuperación en la labor de tres personajes, el rey católico Felipe el Grande, el chanciller mayor y primer ministro don Gaspar de Guzmán y el marqués don Fadrique de Toledo Ossorio que se oponían a la envidia y la deslealtad de los holandeses y sus cómplices, alemanes, ingleses, escoceses, valones, franceses, hebreos, algunos indios locales y muchos negros traídos de Angola. Aquéllos habían puesto en marcha un ejército plural y unido, compuesto por las armadas de Castilla y Portugal y escuadras de

⁶⁸ La portada del primer libro fue diseñada por «fr. Joanes Baptista Mainus delineauit.» y grabada por «Juan de Noort. sculp.», mientras que la primera versión del retrato del autor a sus 36 años (1641) incluía los nombres de «fr. Joanes Baptista Mainus delineauit.» y «Da Ma Euga de Beer sculp.». La segunda versión del retrato del autor a sus 45 años (1651), en el que solo se modificaba traje y cartucho, debiera corresponder a la edición de su *Horographia*, y ser reelaboración de la primera ya muerto Maíno.

⁶⁹ Las estampas de la portada y de los dos retratos fueron reproducidas por María Blanca García Vega, *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Diputación, Valladolid, 1984, II, pp. 323, 284-285 y 323, nº 2.184, 2.023 y 2.185 respectivamente. También véase Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, BNE-CEEH, Madrid, 2011, nº 682, pp. 502-504 y nº 967, pp. 670-671 respectivamente.

⁷⁰ Como demostraría su citada «Cifra contra cifra antigua, moderna» (Madrid, BNE, Ms. 8.940).

⁷¹ José Gómez-Menor, *Cristianos nuevos y mercaderes de Toledo*, Gómez-Menor, Toledo, 1970. También lo fueron el Doctor Rodrigo de la Fuente (†1589, cuyo abuelo Fernando de la Fuente —hijo de un judío converso— había sido incluso quemado en 1487 y cuyo sambenito colgaba en la parroquia de San Nicolás de Toledo), don Bernardino Zapata, Sor Jerónima de la Fuente, don Francisco de Pisa, Jerónimo Román de la Higuera. No lo fueron, en cambio, don Pedro Salazar de Mendoza, los Covarrubias, Ceballos y, según otras fuentes, Tamayo de Vargas.

⁷² Marías y de Carlos Varona, 2009, pp. 57-75.

mar y tierra de Nápoles, Vizcaya y las Cuatro Villas, cuyos generales y capitanes se precisaban en este monumento a la actividad colectiva en diferentes relaciones de hombres, combatientes, y a la postre bajas, ya fueran muertos (124) o heridos en combate (144).

Temas fundamentales de su texto —tengamos el lienzo ante los ojos de nuestra imaginación— fueron el valor particular de los soldados católicos, a pesar de la dificultad de precisar unos episodios bélicos dignos de una memoria épica⁷³, el cuidado del ejército español con respecto a los heridos del enemigo⁷⁴, y las condiciones de la rendición, establecidas entre el 28 y el 30 de abril de 1625, basadas en la benignidad regia, la clemencia y la piedad católicas, y la liberalidad española⁷⁵. Por ello, se habían liberado hasta 1.919 rebeldes y reducido hasta 600 negros y gentes de tierra, entre los que se contaban algunos judíos, a los que se definía como «alentadores» y gente «siempre en todas partes justa sospechosa i nunca segura»; por lo tanto, se habían castigado cinco miembros de «la nación hebrea» junto a seis negros⁷⁶. Sin embargo, los rebeldes habían podido partir con seis bajeles y dos lanchas de los 21 navíos y cuatro lanchas que habían acumulado en su conquista, sus oficiales con armas, provisiones para tres meses, ropa de día y de dormir y los soldados incluso con sus mochilas.

A pesar de todo, se ha insistido mucho más en el empleo por parte del pintor de la comedia de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, concluida el 23 de octubre de 1625, seis días antes de la licencia para su representación en el Alcázar de Madrid⁷⁷, a cuya puesta en escena quizá hubiera podido asistir el propio pintor. Lope, a veces censurado por el

⁷³ Tamayo, 1628, cap. xxxi.

⁷⁴ Tamayo, 1628, fol. 110 vº.

⁷⁵ Tamayo, 1628, caps. xxxiii-xxxvi.

⁷⁶ Tamayo, 1628, fols. 20, 41 y 147 e índice temático.

⁷⁷ Desde Tormo, 1911, p. 222. Véase Lope de Vega, *Obras*, XXVII, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, BAE 223, Madrid, 1970, pp. 257-296. A su vez, Lope partió en su obra de la relación manuscrita enviada a Felipe IV por el propio don Fadrique y de inmediato publicada como *Relacion de la carta que embio a su Magestad... Fadrique de Toledo, General de las Armadas... que fue al Brasil, y del felicissimo sucesso, que alcançaron de los gloriosos Apostoles S. Filipe, y Santiago, que fue a primero de mayo, deste año de 1625: dase cuenta a su Magestad de las capitulaciones que en su real nombre tratò co[n] el enemigo, del modo que salieron de la ciudad, y del grande interes que su Magestad consiguio en su recuperacion* (Sevilla, Simón Faxardo, 1625); citado por Diego Martínez Torrón, «Acerca de una fuente de *El Brasil restituido* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura española*, Anthropos, Barcelona, 1987 (Córdoba, 2000²), pp. 55-77.

Consejo de Castilla por sus errores en alguno de sus dramas de carácter histórico, obvió por razones de escenografía los episodios bélicos, de los que se daba cuenta oral, tal vez acompañados por ruido de armas, arcabucería y humo de pólvora desde fuera del escenario. En la comedia aparecían elementos alegóricos y mitológicos —con las personificaciones del Brasil, la Monarquía hispana, la Fama, la Religión católica y la Herejía— y una trama amorosa, necesaria para el entretenimiento del público y la dramatización de los acontecimientos, como el amor entre el portugués don Diego de Meneses y la judía portuguesa doña Guiomar, hija del traidor Bernardo.

Sin embargo, el espíritu de la obra de Lope parece alejarse del mostrado por Fray Juan Bautista en su lienzo y don Tomás en su texto. Si el comandante del ejército don Fadrique se había siempre lamentado por haber escogido carrera que conllevaba «comportarse cruelmente», añadiendo «dolor a la miseria», nada más lejos de este talante que su presentación por parte de Lope, quien ponía en su boca alguno de los versos más agresivos de toda su obra: «No cese la batería,/ que se va acercando el día/ de mi determinación./ ¡Por vida del rey de España,/ que no ha de quedar inglés,/ alemán, belga, holandés,/ que no degüelle en campaña!»⁷⁸.

No deja de distanciarse incluso en la escena final, siempre citada, en la que Lope introdujo artificiosamente un retrato de Felipe IV, ante el que la guarnición holandesa, ya prisionera, solicitaba el perdón del monarca, quien generosamente lo otorgaba a través de su representante, don Fadrique. La escena tiene lugar tras una discusión prolongada sobre las condiciones de rendición del enemigo, que don Fadrique «*rasga*» indignado: «No pienso/ admitir yo condiciones/ de paz ni de otros conciertos/ en hacienda de mi Rey, porque tanto atrevimiento/ me ha enviado a castigar,/ que no para usar con ellos/ la piedad que no merecen./ Mas porque conozco el pecho,/ de aquel divino Monarca,/ que cuanto es juez severo/ sabrá ser padre piadoso/ reconociendo su imperio,/ desde aquí le quiero hablar, y porque en mi tienda tengo/ su retrato, mientras le hablo/ pon la rodilla en el suelo». [*Descúbrese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde, amén.*] y don Fadrique proseguía: «Magno Felipe, esta gente/ pide perdón de sus yerros:/ ¿quiere Vuestra majestad/ que esta vez los perdonemos? Parece que dijo sí».

⁷⁸ Citamos por Lope de Vega, «El Brasil restituido», en *Obras. XXVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, BAE CCXXXIII, Madrid, 1970, pp. 257-296, esp. 293.

Aunque este final feliz tuvo un claro fundamento histórico en las condiciones traídas y llevadas por el capitán Hans Erns Kieft Gnameles⁷⁹, no es menos cierto que las condiciones impuestas a los derrotados fueron leoninas según nuestro comediógrafo y que el trato dispensado por Lope a los judíos de Bahía, puesto en boca de don Fadrique, llegó a ser draconiano: «[Machado] «Ellos [los holandeses] salen sin espadas,/ ¡Vive Cristo que me huelgo!/ Pero en pasando los judíos,/ que, en fin, los traidores fueron, advierte que los conozco». [Don Fadrique] «Luego mandaré prenderlos, que tengo que castigarlos». Y es el holandés Leonardo Vinch quien apela al ejercicio del perdón y el castigo por parte del general y del monarca: «Advertid que cumpláis bien/ lo prometido, creyendo/ que no le importará a *mi Rey*/ que os reveléis, porque es cierto/ que tener más enemigos/ será gloria de su pecho,/ los unos que castigar/ para mayor escarmiento,/ para perdonar los otros»⁸⁰.

Así pues, difícilmente podemos hablar de literalidad en la pintura de Maíno respecto a la comedia lopesca. Si pudo servirle de impulso inicial su recuerdo, se alejó decididamente, pues el diálogo final con el cuadro tenía lugar en la tienda de campaña de don Fadrique, y en él se resolvía el dilema del empleo de la violencia o la clemencia con los enemigos. De la tienda y el debate de grupo se ha pasado al aire libre y a la multitud pública de los soldados arrodillados, vistos de espaldas, como si asistiéramos a una liturgia sagrada. Al mismo tiempo, Maíno podía haber tenido también en su memoria la imagen del retrato grabado por Juan de Courbes en 1629 de don García Hurtado de Mendoza VIII Señor de Cañete y Virrey del Perú, publicado por Juan Pablo Martín Rizo en su *Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca*; en este pequeño tondo, aparecía el virrey junto a una banderola con el emblema y el lema familiar “SI MAS MAS, NON SVF[F]ICIT ORBIS”, señalando el retrato de Felipe II bajo un dosel, mientras dos príncipes incas arrodillados presentaban, no al delegado regio sino al monarca, corona y cetro en imagen de homenaje vasallático.

El retrato lopesco del rey se ha transformado en el tapiz, con una iconografía mucho más compleja. Si en el lienzo, la diosa Minerva entrega a Felipe IV una palma y el Conde-Duque le otorga la corona de laurel con la que corona al monarca armado, en la escena final de la comedia de Lope, es el Brasil quien corona a don Fadrique de Toledo: «[Brasil] Con este laurel/ ¡oh generoso Toledo!/ corona tus dignas sienes/

⁷⁹ Para Tamayo, 1628, el coronel Hans Ernst Quisse Gnamelet.

⁸⁰ Lope de Vega, 1970, pp. 294-296.

por tantos gloriosos hechos/ que el Brasil restituido,/ principio de los deseos/ de serviros, aunque fin/ de tan heróico suceso».

Maíno fundió estos dos episodios⁸¹, transformando de forma absolutamente original la comedia de Lope. Pero al mismo tiempo, parece haber tenido en cuenta como trasfondo de su obra algunos de los elementos básicos del texto de su amigo Tamayo de Vargas⁸²: España es la nación más envidiada, que suscita la deslealtad de los holandeses que se rebelan contra su gobierno y toman Bahía movidos por su ansia de poder (fols. 4-7) y la impiedad propia de la herejía en la que habían caído⁸³; los holandeses, al borde de la derrota y tras dos días de negociaciones, se ponen «en manos de la clemencia cathólica», logrando prácticamente el mismo día la firma de las capitulaciones (fols. 126-133); finalmente, el estandarte del rey, en nombre de la fidelidad para con España, se coloca en la torre de la iglesia mayor, como testimonio de un nuevo juramento de lealtad.

¿Cómo era posible representar en un lienzo una batalla o una guerra? Esta sería una pregunta que Olivares, Tamayo, Velázquez o Maíno tendrían que haberse planteado. Si los historiadores han tenido problemas con sus narraciones discursivas, los artistas se han enfrentado a mayores dificultades en su territorio estático y momentáneo. Se harían, con sus clientes y a la vista de los destinatarios de sus imágenes, preguntas como ¿qué episodio representar?, ¿a quién dar el protagonismo de la victoria?, pues las derrotas siempre se evitan, ¿se debía primar al monarca o al general y al almirante? ¿qué episodio decisivo o heróico merecería pasar a las imágenes de la historia?; ¿se debía privilegiar la topografía real de lo desconocido o las convenciones de los lugares comunes y por lo tanto reconocibles? ¿se debían ceñir a lo acontecido o incluir la trascendencia de la alegoría, fueran personajes antiguos o virtudes? ¿era representativo el gesto compasivo? ¿debía excluirse la vio-

⁸¹ John H. Elliott, «Power and Propaganda in the Spain of Philip IV», en *Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics Since the Middle Ages*, ed. Sean Wilentz, Shelby Cullom Davis Center-University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999, pp. pp. 145-173, esp. 168-169.

⁸² Sus referencias a la topografía de Salvador —«como se señala en el número de la planta» (fols. 100-102), situada en una «eminencia de más de quarenta braças de alto, adonde se sube por caminos estrechos», implican el empleo de una imagen topográfica (tal vez el grabado de Alardo de Popma de 1625) paralelo a la lectura del texto.

⁸³ Según Tamayo, también hubo otros rebeldes castigados: 600 negros, que habían aprovechado la conquista para escapar de sus propietarios, fueron «reducidos», siendo unos castigados y otros restituidos a sus dueños.

lencia extremada? Incluso podrían plantearse la necesidad de recurrir a una historia escrita, ya fuera la memoria de un soldado o la oficial de un cronista regio, o de obviarla; ¿podían atenerse, de haber sido testigos presenciales de una u otra batalla, solo a lo visto? A la postre tendrían que interrogarse si sus imágenes tenían el carácter de verdad o si en realidad habían procedido a una construcción retórica llena de silencios y parcialidad, perfectamente falsable.

Fray Juan Bautista parece haber asumido la estrategia del Conde-Duque, el espíritu de Tamayo y parcialmente la teatralidad de la escena lopesca como fuente menos histórica que estrictamente figurativa.

Al mismo tiempo, Tamayo y Fray Juan Bautista Maíno parecen haberse hecho eco de varias ideas de algunos de los autores más recientes de teoría política, como el toledano Jerónimo de Ceballos (1561-1644), y de su obra *Arte real para el buen gouierno de los reyes y principes y de sus vassallos: en el qual se refieren las obligaciones de cada vno* ([1621], Toledo, Diego Rodríguez, 1623)⁸⁴. Ceballos, que había sido retratado por El Greco, empleaba símiles pictóricos⁸⁵, y definía la disciplina de la historia como pintura «que finge un cuerpo muerto, con acciones de vivo» (fols. 14 v^o-15), por su poder vivificador del pasado. En su texto, que tenía como destinatario último al nuevo y joven monarca, habituado por su maestro Maíno al conocimiento del arte de la pintura, el licenciado toledano colocaba la virtud de la Justicia como medio entre la crueldad y la clemencia, y dedicaba páginas de relevancia al tema que nos ocupa, el de la guerra justa (fols. 146ss.); se basaba a su vez en las ideas que el franciscano Fray Alfonso de Castro (1495-1558), famoso teólogo y predicador de Carlos V y Felipe II, había escrito en su divulgado libro *Adversus omnes haereses* (París, 1534 y Salamanca, 1541 y múltiples ediciones hasta París, 1571, 2, cap. 4)⁸⁶. El otro teórico era el maestro y prior de San Agustín de Barcelona Fray Marco

⁸⁴ Citamos por BNE, R1.349, ejemplar «es del M^o Francisco Pantoja».

⁸⁵ Por ejemplo, señalaba que los padres tenían que ser modelos para con los hijos como para Felipe IV lo habían sido sus progenitores Felipe III y Margarita de Austria: «Haziendo lo que haze un Pintor que retrata una imagen. Porque de otra suerte (como dize Isócrates) torpe cosa sería que no obre un hijo (imitando a sus padres) lo que haze un pintor retratando la pintura *Turpe, cum pictores, pulcram animantium similitudinem exprimunt, liberos virtutem parentum non imitari*» (fol. 2).

⁸⁶ También publicó *De iusta haereticorum punitione* (Salamanca, 1547), donde desde la teología y el derecho fijaba el justo medio entre la condena ciega y vengativa de los herejes y la condescendencia laxa y cobarde ante ellos. Véase Harald Maihold, «Systematiker der Häresien – Erinnerung an Alphonso de Castro (1492-1558)», *Zeitschrift für Rechtsgeschichte*, 118, 2001, pp. 523-530.

Antonio de Camós [y Requeséns] (1544-1606) quien, en su *Microcosmia y gouierño uniuersal del hombre christiano, para todos los estados, y qualquiera de ellos* (Barcelona, Pablo Malo, 1592, pp. 57, 62, 73 y 92, y Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1595⁸⁷), había insistido en que esta virtud de la clemencia era la más exigida por Cristo.

De nuevo, como en Tamayo de Vargas, para Ceballos la clemencia se constituía como virtud central del príncipe en la guerra justa, y su ejercicio lo convertía nada menos que en «simulacro de Dios en la tierra» (fols. 157 v^o-163). Parece más que posible que la *sacralización* del retrato de Felipe IV en nuestro cuadro tuviera que ver con estas ideas en las que Dios permitía la glorificación terrena del monarca en el ejercicio de la clemencia en el contexto de una guerra justa.

Como es lógico, Fray Juan Bautista compuso su lienzo recreando la escenografía original de la ciudad perdida y recuperada. Empezó recuperando la corografía del lugar, teniendo parcialmente en cuenta la topografía de la ciudad⁸⁸. Debió de partir de las imágenes topográficas holandesas, con su ciudad correctamente sobreelevada por encima del mar, de Claes Jansz. Visscher de 1624 (y 1625) y de Hessel Gerritsz., de 1627, pero insertando la corografía de la ciudad en una cartografía errónea, a pesar de ser deudora de una estampa madrileña de Alardo de Popma⁸⁹, titulada *Descripción de la Baía de Todos los Santos*, del mis-

⁸⁷ Fue autor también de *La Fuente Desseada o Institucion de Vida honesta y Christiana: en la qual Moralmente se discurre, por las Edades y Artes Liberales, y se enseña el camino de las Virtudes*, Barcelona, 1598. Sobre Camós, véase Francisco Javier López de Goicoechea Zabala, «Marco Antonio de Camós (1544-1606): neoplatonismo y política en el barroco hispano», *La Ciudad de Dios*, xliii, 132, 2002, pp. 55-85 y «Marco Antonio de Camós (1544-1606): moral social y socorro de los pobres», *La balsa de la Medusa*, ccxvi, 2-3, 2003, pp. 529-568, y *Marco Antonio de Camós (1544-1606). Política social en el Barroco hispano*, Ediciones Revista Agustiniana, Madrid, 2004.

⁸⁸ Sobre la corografía, Enrique Marco Dorta, *La recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo (1625): Un cuadro español de la época*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1959 y «Un cuadro de la Recuperación de Bahía por don Fadrique Álvarez de Toledo en 1625», *Archivo español de arte*, 204, 1978, pp. 5-30; Max Justo Guedes, «A cartografia holandesa do Brasil», en *O Brasil e os holandeses 1630-1654*, ed. Paulo Kerkenhoff, GMT Editores, Rio de Janeiro, 1999, pp. 64-75; y Nestor Goulart Reis, *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, pp. 16-31.

⁸⁹ Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, BNE-CEEH, Madrid, 2011, pp. 293-334 y 693-694, 317-318. Ya en 1625 había abierto otra estampa con la descripción de la defensa de la bahía de Cádiz ante la flota anglo-holandesa y dedicada al Cardenal Infante don Fernando; véase *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, eds. Felipe Pereda y Fernando

narraciones de un ambiente ecuatorial. Esta luz tan especial e inusual de la escena paisajística —que justificaría tal vez «La luz dexò pintarse, y el sonido» de los versos de Pérez de las Cuentas— colocaba a los espectadores ante una experiencia remota, tan exótica como la familia de indios representados —una pareja semidesnuda, vestida solo con una corta falda— en el término medio del lienzo, asombrados ante el hecho de que los españoles, con una cadena de mando bien establecida a través de los gestos, permitiera al enemigo holandés, agradecido, abandonar la ciudad conservando la vida y algunas vituallas para el viaje de regreso; una actitud de los vencedores que Maíno juzgaría como contraria a sus propias costumbres indígenas con respecto a los vencidos y prisioneros⁹⁰. Tamayo había dado cuenta del trato escasamente humano que los indígenas reservaban para con sus enemigos prisioneros.



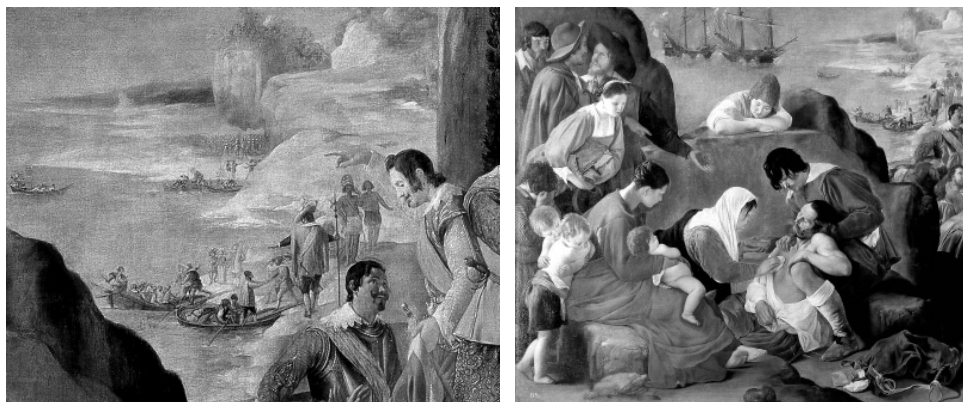
Esta representación de indios tupis (estuvieran ya convertidos al cristianismo o se representaran como paganos por medio de su parcial desnudez), de la tribu de los tupinambá que ocupaba la región de la bahía⁹¹, constituye ya en sí misma un importante y excepcional testimonio⁹²; los tupis pa-

⁹⁰ Sobre la imagen de los indios brasileños en la España de la época, fundamentalmente negativa, idolátrica y antropófaga, véase Varela, 2001, pp. 47-66. También Amy Buono, *Feathered Identities and Plumed Performances: Tupinamba Interculture in Early Modern Brazil and Europe* (en prensa). Otras visiones del mismo problema en Luisa Elena Alcalá, «The Image of the Devout Indian: The Codification of a Colonial Idea», en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, Los Angeles County Museum of Art-Yale University Press, New York-Londres, 2011, pp. 225-264.

⁹¹ La región estaba ocupada en el momento del descubrimiento de 1501 por los tupi (tupinanmbás y tupiniquins) en la costa y los jê y kariri hacia el interior. Todavía permanecían en la zona costera en la fundación de Salvador (1549).

⁹² Sobre la imagen nativa de los indios y Maíno, véase ahora Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*,

recen depender de las imágenes grabadas por Jean de Léry de 1578⁹³ o las de Théodore de Bry, en las estampas americanas de *Les Grands Voyages* (Frankfurt, 1590-1634), con su imagen salvaje de los tupinambás de 1592 y la conquista española y portuguesa. El valor de esta representación aumenta al constatar y, no dejar de sorprendernos, que no se hiciera ningún esfuerzo por paliar la imagen de la conquista de las Indias distribuida por de Bry.



Mas si es asombrosa en nuestra iconografía pictórica la aparición de los tupis, tal vez no lo sea menos la presencia protagonista de la mujer en la historia. Las escenas militares habían dejado muy poco espacio a

Allen Lane, Londres, 1976, p. 27; Serge Gruzinski, *Painting The Conquest. The Mexican Indians and the European Renaissance*, Flammarion, París, 1992; Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano: siglos XVI-XVII*. Tuero, Madrid, 1992; sobre la representación europea de los indios M^a Concepción García Sáiz, «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», en *La Imagen del Indio en la Europa moderna*, ed. Joseph Pérez, CSIC, Madrid-Sevilla, 1990, pp. 417-432, que no cita los indios del cuadro de Maino; *Fderschmuck und Kaiserkrone - Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern Katalog zur Ausstellung*, eds. Friedrich B. Polleross, A. Sommer-Mathis, C. F. Laferl, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Viena, 1992; *Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte*, ed. K.-H. Kohl, Martin Gripius Bau, Berlín, 1982; F. Obermeier, *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt, 2000; James S. Amelang, «The New World in the Old? The absence of empire in early modern Madrid», *Cuadernos de historia de España*, 82, 2008, pp. 147-164. Sobre la imagen holandesa en el Brasil, Albert Eckhout. *A Dutch Artist in Brazil*, ed. Quentin Buvelot, Mauritshuis-Waanders, La Haya-Zwolle, 2004 y Rebecca Parker Brienens, *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006. Nada ahora en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, eds. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

⁹³ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, La Rochelle, 1578.

las mujeres, fuera en Europa o todavía más en España. Si los grabadores alemanes —como Ehrard Schön— las habían aislado en sus imágenes como cantineras, acompañando a bizarros y emplumados lansquenets, o sufridas prisioneras de los turcos, colocándolas al margen del teatro bélico, la iconografía española solo las había incorporado como cautivas moras. Los tapices de la conquista de Túnez por parte de Carlos V, que había diseñado Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559) y que en 1661 seguían colgando de las paredes del Salón de Comedias del Alcázar⁹⁴, presentaban tal vez una excepción al colocarlas en medio del fragor y la violencia de la batalla, en unos casos como cantineras, en otros, los más, como prisioneras o incluso agresivamente forzadas a embarcar a punta de arcabuz.

Su papel, en los pinceles de Maíno, es bien distinto; de hecho, sustituyen al ejército español de Tamayo en el ejercicio del cuidado de los enemigos heridos. Tres mujeres ocupan el primerísimo plano a la altura de nuestra vista, dos jóvenes y descubiertas, vestidas de ambiguos tonos anaranjados y rojizos, contemplan la escena principal; una lleva un hato de ropas, la otra sentada en una piedra, intenta sostener un niño pequeño que trata de escabullirse de su regazo, mientras otros dos abrazados dudan entre el temor y la curiosidad, y un tercero, de mayor edad, oculta su rostro entre las manos silenciándonos visualmente su llanto; ambas mujeres proyectan sus cuerpos de forma empática hacia el soldado holandés herido y como todo el grupo, parecen pertenecer a los antes vencidos y humillados y ahora compasivos. No obstante, la protagonista es a las claras la tercera mujer, también local por su aspecto y su velo, que lava con cuidadosa solicitud el costado derecho del soldado enemigo, semiyacente, recostado en el suelo entre las piernas de un compatriota de calzas azules. Si en la segunda de las mujeres del trio, rodeada de niños, se ha visto un trasunto de la virtud de la Caridad, la composición del último grupo no puede dejar de traernos a la memoria las imágenes de los santos entierros, más que a Santa Irene curando a San Sebastián. A sus pies, en primer término, la mochila del soldado holandés parece concretar uno de los elementos materiales de la liberalidad española al que Tamayo se había referido con absoluta precisión.

En el lienzo de Maíno parece representarse, así pues, a través de dos episodios diferentes, el tema principal de su obra, como alegoría moral

⁹⁴ Hendrick J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and His Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk, 1989.



y política: la clemencia católica frente a la impía herejía rebelde. En el primer término, como hemos visto, el grupo de colonos portugueses de regreso del campo, donde supuestamente se habrían refugiado, mientras un hombre y una mujer —antes enfrentados— curan las heridas del soldado holandés derrotado y malherido.

A la derecha, en un término medio, don Fadrique solicita a los holandeses vencidos y arrodillados lo que debiera ser un juramento de fidelidad ante la efigie del monarca⁹⁵, labrada en un tapiz que se protege y sacraliza al colocarse bajo un dosel, presidido

por la inscripción *sed dextera tua* (Psalmo 43) que convertía a Dios en la causa última de la victoria militar⁹⁶. Felipe IV, sin embargo, no se encontraba solo en el tapiz, pues queda acompañado por la figura alegórica

⁹⁵ Sobre la relación con la iconografía y el estatuto de la imagen de las representaciones de nuestro fraile dominico, del tema y milagro de Santo Domingo en Soriano, y aunque no estemos de acuerdo en sus detalles, véase Steven N. Orso, «Why Maíno?: A Note on the 'Recovery of Bahía'», *Source. Notes on the History of Art*, x, 2, 1991, pp. 26-31.

⁹⁶ Sobre el dosel regio, Diane H. Bodart, «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle», en *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, pp. 89-111 y *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Comité des travaux historiques et scientifiques, París, 2011.

Otro momento requerirá un análisis pormenorizado de las relaciones entre el cuadro de Maíno y el enorme grabado de «La alegoría de las artes» que Cornelis Cort abrió en 1579 sobre un diseño de Federico Zuccari, con la figura de Minerva mostrando un tapiz a la asamblea de los dioses del Olimpo.



de la diosa Minerva —que representaría tanto la Sabiduría o la Razón como la Virtud— y por el Conde-Duque de Olivares; aquélla le entrega al rey la palma de la virtud, mientras don Gaspar corona a Felipe IV con el laurel de la victoria.

El monarca, revestido de una coraza dorada y banda de general, espada de lazo al cinto, la mano izquierda empuñando un alargado bastón de mando, muestra un aspecto juvenil y barbilampiño; es evidente que no es el retrato de Felipe IV en 1634, sino un ejercicio de memoria gráfica, reconstruyendo de forma coherente su semblante de una década atrás. Parece depender de un modelo similar al empleado para la miniatura de Felipe IV (1623/1625) del Bayerisches Nationalmuseum de Munich, o al retrato de armadura damasquinada, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, incomprensiblemente atribuido a Caspar de Crayer (1582-1669) pero que depende del arte retratístico de nuestro fraile dominico, maestro de pintura del todavía príncipe desde 1616. Es posible que el deseo de precisión visual de los retratos justificara en este lienzo la presencia del profesor de dibujo del monarca, y no requerirse a Velázquez, cuyas imágenes presentaban a un rey de aspecto siempre más maduro (Museo del Prado, Metropolitan Museum of Art).

El rey, a su vez, pisotea con el pie derecho a un hombre semidesnudo y de ropaje rojo que muerde con rabia y gesto de remordimiento el trozo de una cruz, mientras que con sus manos crispadas aferra los fragmentos destrozados de la misma; esta figura simboliza la *Herejía* y, por consiguiente, Felipe IV nos es ofrecido desde el tapiz del lienzo como su vencedor, al haber arrancado la ciudad de Bahía de manos de los calvinistas holandeses y de los judíos que allí se habían congregado.

El Conde-Duque, por su parte, pisotea un personaje, de expresión furibunda, cabellos serpentiformes a la manera de la gorgona Medusa, cubierto de cintura para abajo con un manto azul, con una serpiente en la mano izquierda y mostrando con la diestra la herida del mordisco en el costado derecho. Aunque se la ha identificado tanto con la Discordia y como con el Furor, a la manera de Cesare Ripa⁹⁷, tales personificaciones no dejan de plantear serios problemas mientras que existen elementos suficientes que la vinculan más bien a alegorías de la *Envidia* (madre de la Guerra), y secundariamente a las personificaciones de la Aflicción y la Desesperación.

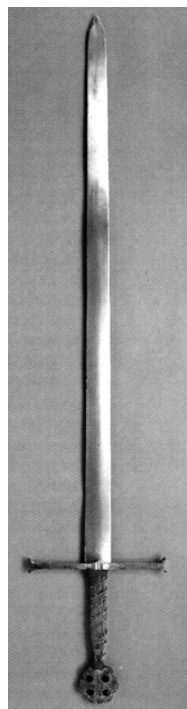
La tercera alegoría, tirada por tierra a la izquierda del Conde-Duque, se ha identificado de forma plural con una personificación de la Traición y el Engaño, con el Fraude o la Hipocresía, que don Gaspar habría apartado con el pie izquierdo. Ripa las describía como a una mujer de doble faz, tal como figura en el cuadro, vestida de rojo, y con las manos intercambiadas, la izquierda en el brazo derecho y la diestra en el siniestro; en nuestro cuadro, sin embargo, las manos son las correctas: mientras una enarbola una rama de olivo seca, oponiéndose a la verde que porta don Gaspar en su mano izquierda, la otra empuña una daga⁹⁸: la *Duplicidad* o la doblez desleal. Y eran precisamente estas tres ideas, *herrejía, envidia y deslealtad* las que presidieron el texto de don Tomás Tamayo de Vargas, el historiador filipino amigo del pintor.

Ha de subrayarse además, en la imagen del tapiz, el papel jugado por el Conde-Duque que corona al monarca mientras porta sobre el hombro izquierdo un poderoso mandoble, del que brota precisamente la rama de olivo de la paz⁹⁹. Se trata del estoque ceremonial de los Reyes Católicos,

⁹⁷ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, citado por Rodríguez G. de Ceballos, 2002, pp. 192-194 y 2009.

⁹⁸ La relación vertical es evidente, entre las dos ramas de olivo y el mandoble —más que la espada caballeresca enfundada— de don Gaspar y la daga desenvainada, traicionera y plebeya, de la alegoría. Esta lectura puede llevarse también a la oposición, por una parte, entre la palma victoriosa y la cruz destruida, y por otra, entre la rectitud del bastón y la espada del soberano frente a la sinuosidad de la serpiente.

⁹⁹ Amablemente me adelanta alguna de sus hipótesis Javier Portús, «Heresy, Judaism and Paganism in the Hall of Realms», en *New Approaches to Velázquez*, eds. Giles Knox y Tanya Tiffany, Brepols, Turnhout, 2012 (en prensa), donde vincula espada y olivo con las armas de la Inquisición. La polisemia del olivo es clara, empleada ya como elemento emblemático personal por parte del propio Conde-Duque, como se evidencia por ejemplo en el retrato estampado de Herman Panneels, *Sicut Oliva Fructifera* de 1638 [«Ex Archetypo Velazquez- Herman Panneels f. Matriti, 1638»] que se publicó en Juan Antonio de Tapia y Robles, *Ilustración del*



que se conserva todavía hoy en la Armería Real de Madrid; y es el mismo que era llevado por parte del Caballerizo mayor, cargo del Conde-Duque desde 1622, tanto en las entradas reales de ciudades como, sobre todo, en los juramentos de los príncipes¹⁰⁰.

renombre de grande, Madrid, 1638. Sobre la posición del Conde-Duque ante este tema, Juan Ignacio Pulido Serrano, *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2002.

¹⁰⁰ Véase Álvaro Soler del Campo, en *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, n.º 66: *Espada de ceremonia de los Reyes Católicos*, España hacia 1490, acero grabado y dorado, latón, madera y tejido, 134 x 27 cm, 1.835 gr, Madrid, Patrimonio Nacional, Real Armería n.º inv. G.1.

Es más probable ésta («espada ancha vieja de armar cavalleros» para la *Relación de Valladolid* y «espada de entradas» de 1594) que la otra opción, la del estoque pontificio, como el que le fue donado al Príncipe Felipe IV por Paulo V y fue traído por el Patriarca de Jerusalén Francesco Chirino; para una correcta identificación del estoque, Leticia Ruiz, «La recuperación de Bahía de Todos los Santos», en *El Palacio del Rey Planeta...*, 2005, n.º 14, pp. 122-125. Olivares parece haber sustituido al noble que tradicionalmente portaba el estoque, el Conde de Oropesa, tal vez por la niñez del entonces VII Conde de Oropesa, don Duarte Fernando Álvarez de Toledo y Portugal (1620-1671), hijo del difunto VI Conde don Fernando (1597-1624);

Los escritores antimaquiavelistas y los tacitistas hispanos dirigían en la época sus dardos contra la simulación y el doble juego político, como algo indigno de un príncipe cristiano¹⁰¹, juego que evitaba en la práctica el neoestoico Conde-Duque, y por esa razón creemos que Maíno ubicó a sus pies esta precisa alegoría.

Como ya se ha señalado con frecuencia, Fray Juan Bautista rehuyó la representación de la batalla militar (como en 8 de las 12 imágenes del Salón), con su ejercicio de violencia, o la rendición entre generales victoriosos y vencidos (en las 3 restantes, de los más jóvenes Velázquez, Pereda y Leonardo). Se centró por una parte en la compasión y la caridad de los católicos; por otra, en la clemencia cristiana del monarca justo y vencedor, el único que podría verdaderamente ejercerla, aun a distancia y por delegación de su propia imagen; como simulacro, padre de sus súbditos, de Dios en la tierra. No deja de ser lógico que su lienzo ocupara el lugar privilegiado del Salón de Reinos, inmediatamente junto al Rey de carne y hueso, del que era su imagen sacralizada en la ejecución de su misión política¹⁰².

La iconografía española de la guerra había encontrado un nuevo vehículo de expresión ideológica, como en paralelo en los lienzos de las rendiciones de Jülich y Bredá, de Jusepe Leonardo y Velázquez respectivamente; el ejercicio de la clemencia y el perdón en la victoria debían ser los objetivos que culminaran la única opción moralmente aceptable en el ejercicio de la violencia, la guerra santa contra la herejía como guerra justa.

sin embargo, en la relación de Juan Gómez de Mora de la jura de Baltasar Carlos, el 7 de marzo de 1632, señalaba a don Fernando Conde de Oropesa como portador del estoque, sobre su hombro derecho, en representación de la justicia (Juan Gómez de Mora, *Relacion del iuramento que hizieron los Reinos de Castilla i Leon al Serm^o don Baltasar Carlos Principe de las Españas, i Nuevo Mundo*, Francisco Martínez, Madrid, 1632, fols. 11, 26 y 56). Véase también sobre las juras, F. Marías, «La re/presentación del heredero: la imagen del Príncipe de Asturias en la España de los Austrias», en *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, eds. Pedro Barceló y Víctor Mínguez, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2004, pp. 109-141.

¹⁰¹ Así Pedro de Rivadeneira en su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar sus estados contra lo que Maquiavelo y los políticos del tiempo enseñan*, Madrid, 1595 (BAE, 60, Madrid, 1952, pp. 479ss.); citado por Rodríguez G. de Ceballos, 2002, pp. 190-194, quien ha defendido también una interpretación del cuadro en el contexto de la valoración neoestoica de la clemencia, con citas de la traducción castellana (Madrid, 1609) de los *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* de Justus Lipsius.

¹⁰² Véase Louis Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, París, 1981.

Con esta serie de imágenes bélicas, la pintura española firmó tal vez su máxima contribución a la iconografía de la guerra, tal vez también efímera como sus propias circunstancias políticas, que finalmente se apartaba de su insistencia en el colectivismo de las hazañas del pasado y la objetividad de la geografía, la topografía y las corografías urbanas. Las nuevas propuestas ganaban en naturalismo material y humano, por la emotividad de algunos gestos, y acentuaban su carga ideológica en la defensa de un tipo de guerra, que tal vez enlazara con las viejas ideas sobre el carácter sacro del esfuerzo bélico contra los moros, y después contra los turcos, extensible ahora a otros enemigos de la fe y la monarquía católica.

* * *

Ahora bien, si entre 1622 y 1633 las victorias de las armas españolas en el suelo patrio, en Europa y en las Américas española y portuguesa habían poseído una significación precisa y unívoca, la nueva situación política del bienio de 1634-1635, les confería un valor añadido y un significado tal vez mucho más complejo, que habría sido desvelado en abril de 1635, cuando Bernardo Monanni nos habló por primera vez de los lienzos colgados en el Salón.

Como hemos visto, entre el verano de 1634 y el de 1635 se habían sucedido la «defección» asistencial de siete aristócratas de primera fila, el encarcelamiento de don Fadrique de Toledo, su destierro junto a sus compañeros de linaje, su muerte y su perdón y la restitución de su honra. Entre junio del primero y junio del segundo se fechan todas las cartas de pago por las pinturas del Salón de Reinos, como si formaran parte de una campaña de propaganda y admonición, de estímulo y educación.

No deja de ser sintomático que el propio Conde-Duque desde 1632 estuviera promoviendo en paralelo una reforma educativa de la nobleza y la juventud española. En una carta, del 18 de septiembre, dirigida al presidente del Consejo de Castilla, don Gaspar de Guzmán consideraba de suma urgencia esta reforma educativa en materia de armas, letras, «lenguas forasteras que tanto adornan» y «salir a ver otras provincias» que obviara «la última ruina de estos reinos»¹⁰³. Y sobre «la

¹⁰³ En *Memoriales y cartas... II*, 1981, docs. XI-XII^a-XII^c, pp. 75-79, 81-83 y 87-98. Véase también Richard L. Kagan, «Olivares y la educación de la nobleza española», en *La España del Conde Duque de Olivares*, ed. Ángel García Sanz, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990, pp. 226-247.

crianza de la juventud española», y «en primer lugar de la nobleza della», volvería el valido tres años después, precisamente en 1635, teniéndola por primer punto de su gobierno y remedio más necesario «para el bien de la república». Para la última etapa de formación de estos jóvenes, entre los 18 y los 30 años, el Conde-Duque preveía una ley que los hiciera, entre otras cosas, «ver el mundo (o la Europa) o por lo menos toda España», y que fueran instruidos en el «gobierno de las naciones, del estado dellas, de sus costumbres buenas y malas» así como en los «sucesos públicos así de España como de las otras partes», a través de libros, informaciones y otras relaciones, entre las que habría que contar —añadiríamos nosotros— las de las imágenes de esos mismos sucesos.

Nuestras imágenes del Salón de Reinos no solo supondrían una opción moral sino un argumento político, en el que no solo se hablaba de batallas, violencia y victorias sino también —quizá un dictado de las nuevas circunstancias y estrategias— se anunciaba la clemencia, y la reconciliación y el perdón, de existir un juramento de fidelidad. Incluso el hecho de colgar las telas de don Fadrique de Toledo poco antes o ligeramente después de su restitución, constituía, no una *damnatio memoriae*, sino el reconocimiento del perdón al que se habría hecho en justicia acreedor, aunque éste hubiera llegado demasiado tarde para él, que había pasado ya a mejor vida. El conjunto de los lienzos de los militares como protagonistas suponía el reconocimiento de su triunfo y su premio, pero también los lienzos de los críticos o los insolidarios representaban la futura memoria de su justo castigo y su eventual perdón.

Desde un punto de vista de la circunstancialidad de la política, el Salón de Reinos se convertía no solo en «una galería de generales» («*eine Feldherrngalerie*»), en «un Walhalla español», al decir decimonónico de Carl Justi, o en un *speculum republicae* —con la glorificación del rey, su valido y los nobles que contribuían a los triunfos del reino— en las palabras actuales de Richard L. Kagan, ésto es, en uno de los espacios más visibles de la monarquía, exhibición pública de memoria y reputación ante los ojos de amigos o enemigos; se convertía asimismo en la manifestación, quizá también contingente, de una acción coyuntural del gobierno del valido en el ámbito doméstico; y en consecuencia hacía también de sus imágenes un doble hecho político.

Muchas gracias

CONTESTACIÓN

DE LA

EXCMA. SRA. D.^a CARMEN SANZ AYÁN

EXCELENTÍSIMO SR. DIRECTOR
SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Cumplo, agradecida, con el encargo y el alto honor que la Academia me ha otorgado, al contestar hoy a nuestro nuevo académico, D. Fernando Marías, y lo hago con placer y cierto grado de desasosiego al ser la primera vez que asumo tan destacada responsabilidad que, como dijo el clásico en parecida ocasión, no ha recaído en mí ni por edad, ni por ingenio ni por autoridad sino por la benevolencia del Director, de los académicos y en especial por la voluntad del propio Fernando Marías que ha querido que le acompañara hoy en este instante solemne y gozoso.

Nos unen nuestras afinidades y querencias investigadoras en torno a los siglos XVI y XVII, que nos han permitido colaborar en proyectos dirigidos por maestros o amigos comunes. También ciertas anarquías interdisciplinares que facilitan estar más cerca, muchas veces, de aquellos que trabajan en las llamadas áreas afines que en las supuestamente propias y, sobre todo, algunas complicidades de gusto y lecturas descubiertas a partir de 2004 y retomadas en los últimos tiempos a raíz de la preparación de este discurso de contestación. Afinidades que tienen que ver con Calderón y Panofsky, con los ojos complementarios con los que leemos a los caballeros de Moroni y por supuesto, con el tema que ha ocupado su discurso magistral de hoy, la relectura simbólica de las pinturas del Salón de Reinos y de sus actores teóricos, políticos y artísticos; de Felipe IV al Conde Duque, de Velázquez a Maíno, de Saavedra Fajardo a Lope de Vega.

Creo también, después de algunas conversaciones —más escritas que habladas y por eso quizá más profundas—, que nos une una cierta afinidad de espíritu que se aprecia en la prevalencia concedida al libre al-

bedrío en nuestras elecciones vitales. Unas medidas pero firmes rebelías convertidas en continuadas señas de identidad que, en su caso, quedaron de manifiesto desde época temprana, al emprender el camino de estudio y especialización.

Bachiller superior por ciencias, durante el verano posterior al examen de reválida descubrió que la relación con el mundo también tenía una dimensión estética, y decidió hacer el «Preu» por letras. Años preuniversitarios decisivos en el *Colegio Estudio*, con profesores estimulantes como José Luis Bauluz Catalán, en matemáticas, Carmen García del Diestro en literatura, Jimena Menéndez Pidal y muy en particular Gonzalo Menéndez Pidal, que a la manera clásica y humanista, deleitaba enseñando y de cuya sabiduría, genio crítico, inteligencia y sentido del humor pudo gozar también nuestro académico beneficiario en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, igual que nosotros en este caso, donde disfrutamos del privilegio de tenerlo como decano hasta el año 2008.

Una vez en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, dudó entre hacer Historia del Arte o Historia Moderna, aunque finalmente ganó la partida el entusiasmo docente de María Elena Gómez Moreno y el ejemplar magisterio de Pérez Sánchez, de imborrable recuerdo para todos, y también el poder de seducción de sus «maestros de papel» complementarios, Nikolaus Pevsner, Giulio Carlo Argan y Erwin Panofsky¹, que ejercieron esa particular atracción inherente a la autoridad de las letras de molde en libros nuevos, poco circulados en sus orígenes, casi exclusivos. Aquellas atractivas y vanguardistas propuestas de cómo hacer historia del arte desde supuestos alejados de formalismos, ganaron su voluntad y su destino. Con algunos de estos maestros logró atravesar la barrera de la comunicación indirecta siendo todavía estudiante. Por ejemplo, de la lectura de *The Outline of European Architecture*² de Pevsner pasó al intercambio epistolar con su autor y tras una estancia en el verano de 1971 en la Università per Stranieri de Perugia entró en contacto con Giulio Carlo Argan y pidió una beca para cursar con él en Roma, ciudad decisiva para su maduración profesional a lo largo de varios veranos que culminaron con una estancia como becario del Ministero degli Affari Esteri con residencia en la Academia española de Roma en 1974.

¹ Erwin Panofsky, *Studies in iconology: Humanistic Themes in the Art of The Renaissance*, Oxford University Press, 1939 y del mismo autor *Meaning in the visual arts: papers in and on art history*, Doubleday, Nueva York, 1955.

² Edición de J. Murray, 1948.

El privilegiado ambiente doméstico que tuvo la ocasión de disfrutar durante su infancia y juventud gracias al abrigo afectivo e intelectual de su madre, Dña. Dolores Franco, y de su padre, D. Julián Marías, —ejemplo para todos de integridad personal e intelectual—, influyó también de forma decisiva en su formación y no solo por la huella que le dejó la lectura de obras magistrales como *La estructura social*³ o *El método histórico de las generaciones*⁴, sino porque, tal y como me contaba estos últimos días, mientras yo intentaba bucear en un periodo de su vida en el que no nos conocíamos, «Ortega se respiraba en casa». Al hilo de su relato pensaba que el mérito evidente de Fernando Marías fue saber aprovechar la suerte de tener a su alrededor maestros del saber que conformaban su medio ambiente diario. Ser estimulado, pero haber tenido la sensibilidad para beneficiarse de ese estímulo que le empujaba al debate y a la crítica mientras asistía de niño, sentado en el suelo, a los seminarios organizados por su padre con los integrantes del Instituto de Humanidades. Tener la fortuna de compartir su cotidianeidad con Laín, Maravall, Díez del Corral o Rosales y saber aprovecharlo abierta y libremente, sin perversos ni lastrantes pruritos de origen o pertenencia.

Obtenido el grado de Licenciado en 1973 en la Complutense con Premio Extraordinario, inició su tesis doctoral bajo la dirección de Pérez Sánchez mientras la solidez de su formación teórica le proporcionaba una base adecuada para emprender con garantías la investigación empírica en bibliotecas y archivos. Una inclinación-pasión que sin duda también nos une. Los cientos de protocolos notariales revisados y sus índices de otorgantes, en especial los de Toledo, le ayudaron a hacer visible a su entendimiento una sociedad que encargaba edificios, se enriquecía con la venta de lanas, y perpetuaba sus fortunas o adversidades en testamentos y encargos artísticos. La vinculación con el Instituto Diego Velázquez del CSIC como becario pre y postdoctoral le hizo joven rebelde, pero supo apreciar también a los excelentes profesores que allí había desde Diego Angulo a Rodríguez de Ceballos.

Una vez obtuvo el grado de Doctor en 1978 y ya incorporado a las tareas docentes universitarias en la Autónoma de Madrid como profesor ayudante, sus primeros trabajos de investigación publicados en esa década, dedicados en su mayoría a arquitectura renacentista española,

³ Julián Marías, *La Estructura Social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

⁴ Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

vieron la luz en revistas especializadas como *Celtiberia* o *Archivo Español de Arte* al tiempo que su primera monografía dedicada al Bosco y publicada en 1975⁵, era el hito inicial de uno de sus temas de investigación clásicos tanto en obras individuales como en libros escritos en colaboración pues, como él mismo confiesa, es más acumulativo que solo polémico y por eso aprecia el trabajo compartido con otros investigadores sean de su edad o más jóvenes.

Después de una estancia como profesor visitante en el departamento de Arte Español de la Universidad de Harvard en el curso 1989-1990, volvió a la Universidad Autónoma donde ganó la cátedra en Historia del Arte en 1993. Su brillante y amplia labor investigadora, desde finales de la década de los setenta hasta hoy se traduce en la presentación de comunicaciones y ponencias en más de ciento cincuenta congresos nacionales e internacionales, en la publicación de más de trescientos artículos, colaboraciones y capítulos de libros, y en una treintena de monografías sobre la arquitectura del Renacimiento en Toledo⁶, las imágenes urbanas del mundo hispánico en la época moderna⁷, los usos artísticos del Renacimiento español⁸, la teoría, el arte y la difusión del Renacimiento y el Barroco⁹, el Monasterio del Esco-

⁵ Bosch, Sílex, Madrid, 1975 y 1979; *Bosch, realidad, símbolo y fantasía* (en col. con Isidro G. Bango Torviso), Sílex, Madrid, 1982.

⁶ *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1983-1986; *Guía de los Museos de Toledo* (en colaboración con Natividad Sánchez Esteban), Electa-España, Madrid, 1994; *The Museums of Toledo* (en colaboración con Natividad Sánchez Esteban), Electa-España, Madrid, 1995; *El Hospital Tavera de Toledo*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 2007.

⁷ *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde* (ed. Richard L. Kagan), El Viso, Madrid, 1986 y 2008 y *Spanish Cities of the Golden Age. The Views of Anton van den Wyngaerde* (ed. Richard L. Kagan), University of California Press, Berkeley, California (USA), 1989. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* (Richard L. Kagan y colaboración de Fernando Marías), El Viso, Madrid, 1998; *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793* (Richard L. Kagan ed.), Yale University Press, New Haven-Londres, 2000.

⁸ *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.

⁹ *El Arte del Renacimiento*, Anaya, Madrid, 1990 y 1998 y *La difusión del Renacimiento*, Anaya, Madrid, 1990; *Teoría del arte II. Métodos y estrategias de la historia del arte*, Historia16, Madrid, 1996; *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. I. Siglos XVI y XVII* (en colaboración), Ministerio de Cultura, Madrid, 1991; *Disegni italiani di architettura e ornamentazione della Bibliote Nazionale di Madrid. Secoli XVI e XVII* (en colaboración), Ministerio de Cultura, Madrid, 1991; *El Siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Sílex, Madrid, 1992. «Arquitectura y urbanismo. Rejería

rial¹⁰, El Greco¹¹ —del que es máximo especialista—, la vida y la obra de Velázquez¹², Bernini¹³, Leonardo da Vinci¹⁴, Diego de Sagredo¹⁵, Pedro Texeira¹⁶ o Fray Juan Ricci¹⁷.

Especial interés y proyección ha tenido en esta labor investigadora la organización y participación en exposiciones. Desde que puso en pié la primera, dedicada a Andrea Palladio en Vicenza hace más de dos décadas¹⁸,

y orfebrería», en *Historia de España Menéndez Pidal*. XXI. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, ed. Víctor García de la Concha, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 361-411; Carlos V. *Las armas y las letras* (en colaboración con Felipe Pereda), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000; *Introducción al arte español. Manual del Arte español*, ed. Isidro G. Bango Torviso y Fernando Marías, Sílex, Madrid, 2003.

¹⁰ *El Monasterio de El Escorial*, Anaya, Madrid, 1990.

¹¹ *El Greco*, Anaya-Italia, Madrid-Milán, 1991; *El Greco*, Mondadori, Milán, 1991; *El Greco*, Crescent Books, New York (USA), 1991; *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992 (en colaboración con Xavier de Salas); *El Greco, biographie d'un peintre «extravagante»*, Adam Biro, París, 1997; *El Greco, biografía de un pintor «extravagante»*, Nerea, Madrid, 1997; *El Greco. Guía de Sala*, Alianza Editorial-Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1998, 2002; *El Greco. Gallery Guide*, Alianza Editorial-Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1998, 2002²; *El Greco. Gallery Guide* (en japonés), Alianza Editorial-Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2009. *O Greco kai i techní tis epochís tou: Ta schólia stous Bíous tou Vasári*, University of Crete Press, Iraklion (Grecia); *El Greco in Toledo*, Scala Books, Londres, 2001; *El Greco: Los Apóstoles: santos y 'locos de Dios'*, eds. Fernando Marías y María Cruz de Carlos Varona, Fundación El Greco 2014, Madrid-Toledo, 2010.

¹² *Velázquez*, Historia16, Madrid, 1995 y 2001; *Velázquez*, Ediciones Dolmen, Madrid, 2000; *Otras Meninas* (editor), Siruela, Madrid, 1995 y 2007. *Las Meninas*, Electa España, Madrid, 1999; *Velázquez*, Ediciones Arlanza, Madrid, 2005.

¹³ *Bernini*, Historia16, Madrid, 1995 y 2001; *Velázquez, pintor y criado del rey*, Nerea, Madrid-Hondarribia, 1999.

¹⁴ *Leonardo da Vinci*, Editorial Debate, Madrid, 1997; *Leonardo da Vinci*, Estampa, Lisboa, 1997.

¹⁵ «*Medidas del romano*» de Diego de Sagredo (ed. e introducción en col. con Agustín Bustamante), Ministerio de Cultura, Madrid, 1986; *Diego de Sagredo: Medidas del romano*, ed. Fernando Marías y Felipe Pereda, 2 vols., Antonio Pareja, Toledo, 2000.

¹⁶ *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, ed. Felipe Pereda y Fernando Marías, Nerea, Fuenterrabía, 2002, 2002, 2003 y 2009.

¹⁷ *La Pintura Sabia de Fray Juan Andrés Ricci de Guevara*, ed. Fernando Marías y Felipe Pereda, 2 vols., Antonio Pareja, Toledo, 2002.

¹⁸ *Palladio, la sua eredità nel mondo. Quarto Centenario della morte di Andrea Palladio*, Vicenza (Italia), Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1980

ha acometido cerca de una decena¹⁹ de proyectos expositivos en las que ha plasmado su particular interpretación del Escorial —a partir de los Fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid—, del arquitecto Juan de Herrera y, sobre todo, del Greco, con diversas muestras en lugares tan distantes, universales y cosmopolitas como Tokyo o Budapest. En definitiva un especialista consagrado de la Historia del Arte de la temprana edad moderna, como ha demostrado en el discurso magistral que acabamos de escuchar y en el que ha quedado patente su elocuente magisterio por naturaleza, por oficio y por ejercicio.

Fernando Marías nos ha planteado un discurso que parte de la relación entre historia y pintura, tomada la obra artística no solo como testimonio de un acontecimiento o como fuente paciente de una época, sino como gesto político en el que la autoría se colectiviza para trascender la mano individual del artista hasta convertirla en una creación ideológica en la que concurren muchos talentos creativos y varias intenciones teóricas y prácticas.

Desde esta perspectiva, las premisas y los objetivos bajo los que se concibe la obra de arte descienden a la arena política propia del momento histórico en el que se concibieron y materializaron, para permitir nuevas interpretaciones acerca de su concepción y del código simbólico que facilita su lectura.

Desde mi particular visión de perseverante «habitante» del siglo XVII, nuestro académico no podía haber elegido un lugar más adecuado que el Salón de Reinos, para simbolizar, a su vez, esa interminable y apasionante dialéctica protagonizada por historiadores e historiadores del arte que debaten desde hace un siglo sobre el poder de representación de aquellas pinturas y la intención conceptual con la que fueron concebidas.

Entre las propuestas simbólicas del Salón de Reinos sobre las que Marías pone el acento destaca el carácter de crónica gráfica de la actualidad triunfante, en coincidencia con el periodo dulce del valimiento de

¹⁹ *El Toledo de El Greco*, Toledo, Ministerio de Cultura, 1982; *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985; *El Greco Exhibition*, Tokyo (Japón), The National Museum of Western Art, 1985; *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Castilla-León, 1986; *Hommage à El Greco. Tisztelet El Grecónak*, Budapest (Hungría), Szépművészeti Múzeum (Museo de Bellas Artes), 1991; *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991; *Disegni italiani di architettura e ornamentazione della Biblioteca Nazionale di Madrid. Secoli XVI e XVII*, Milán (Italia), 1991; *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Granada, 2000.

Olivares y el protagonismo de los generales que propiciaron las victorias plasmadas en los lienzos. Desde luego resulta muy seductor plantear como hipótesis que aquel programa iconográfico salió del seno de las reuniones de la *Junta Especial* o comité de historiadores creado por el valido de Felipe IV en 1634.

Mientras leía por primera vez esta parte del discurso me asaltó la idea —inoculada seguramente por el contacto, hace ya muchas décadas, con el *Richelieu y Olivares* de John Elliott—, que por estas mismas fechas el Cardenal du Plessis daba sus últimos toques a la gran maquinaria institucional de construcción simbólica con la que pretendía crear la imagen grandiosa de Francia —que tan buenos frutos dio en tiempos de Luis XIV—, aún cuando la materia prima de los logros efectivos que podía publicitar por entonces el primer ministro galo, fuera mucho menos sólida que la de Olivares. No pude dejar de pensar en la relativa modestia de la *Junta Especial* ideada por el valido para estos menesteres, en contraste con las magnas acciones de un Richelieu que, con un objetivo parecido, desembocaron en la fundación de la *Academie* en 1635. Si pudiéramos constatar que la propuesta iconográfica del Salón de Reinos se debió a la acción directa de esa Junta, la acción de sus miembros quedaría objetivamente engrandecida.

También llama la atención, entre las posibles interpretaciones del código simbólico del Salón de Reinos propuesto por Fernando Marías, que en esa exposición de victorias se pretendiera «expresar el valor de la lealtad de los vasallos en la conservación de la Monarquía a través del reconocimiento de los méritos» precisamente en una época en la que un amplio sector de la alta nobleza expresaba su abierta oposición al valido. Debo confesar que este simbolismo, para mí, sería más sobrevenido a posteriori que previamente pensado, teniendo en cuenta que la manifestación abierta de esos malestares comenzó precisamente en 1634.

Su fino análisis sobre la prevalencia de la obra de Maíno y su *Restitución de Salvador de Bahía* frente a la *Rendición de Breda* de Velázquez, tanto en su época como en las inmediatamente posteriores, ofrece una sólida argumentación y un muy atractivo relato. La *restitución del Brasil* se convertiría, desde esta perspectiva, en la quintaesencia del sentido simbólico de todo el Salón. Sería la demostración plástica más palpable y perfecta de los beneficios del programa olivarista conocido como la Unión de Armas. Claro que, en una lectura sencilla, podríamos considerar que los elogios al cuadro por parte de la pléyade de poetisas y poetas cortesanos convocados para celebrarlo, vendría forzada por la representación directa del valido y del rey en el lienzo, y que sería este detalle

el que hizo ganar al cuadro una presencia central en su disposición dentro de la estancia y en los discursos de elogio. Pero ésta es una versión ya escuchada que no entra en el forcejeo de hacer y deshacer propio de nuestra disciplina. De elaborar historias y contrahistorias para avanzar en nuestro conocimiento. De buscar nuevos datos relevantes, como lo es, la fuente que propone para elaborar la narración iconográfica de los sucesos brasileños por mano de Maíno.

La obra de Lope de Vega queda en su análisis prácticamente desautorizada como origen directo de la composición, aunque el recuerdo de la representación de la obra en 1625 estuviera latente en la memoria pictórica de Fray Juan Bautista. Frente a él, emerge la del historiador oficial Tomás Martínez Tamayo y Vargas, que sin embargo compartió reuniones y tertulia con el «Fénix de los Ingenios» y el propio pintor dominico en la imperial Toledo. He creído ver, en esta confluencia final de personajes y acciones en Toledo, la construcción subyacente de un juego simbólico que enlaza con el quehacer profesional de nuestro nuevo Académico pues la Ciudad Imperial ha sido punto de origen y lugar recurrente de sus trabajos sobre El Greco y sobre la variada arquitectura de la urbe, como ya he mencionado. Toledo se convertiría así, en su discurso, en una especie de «Aleph borgiano» punto de encuentro y origen desde el que se gesta y piensa el argumento central de la «perla» del Salón de Reinos y desde el que el mismo Fernando Marías nace y crece como historiador del arte hasta llegar hoy aquí. Me parece un guiño barroco felizmente casual que no podía dejar pasar. Él me dirá si he pecado de sobreinterpretación, como les ha ocurrido a varios estudiosos de nuestro Salón. En todo caso es una licencia que creo que en este momento festejante podía permitirme, auspiciada en el consejo que sobre el atrevimiento dio Albedrío a la Eurídice calderoniana.

La lectura de su discurso completo les permitirá apreciar las descripciones selectivas y contextualizadas del Salón de Reinos, a través de los ojos de Vicente Carducho o del informador florentino Bernardo Monanni, ambos espectadores de los «tiempos de infancia» del Salón y más adelante, después de la quiebra del 1640, del comerciante inglés Robert Bargrave o del diplomático holandés Lodewijck Huygens. La sola descripción de las dos nacionalidades de estos segundos «testigos» nos hablan ya de un tiempo distinto, que define la segunda mitad del seiscientos como un periodo más posibilista desde el punto de vista de las relaciones internacionales. Un tiempo práctico, menos confesional en el que el peso del «realismo político» permitió que, los que habían sido irreconciliables enemigos dos décadas atrás, pudieran ahora hacer su

propia lectura de aquel espacio representativo de batallas como una interpretación de tiempos pasados en el que podía y debía admitirse la evolución de las alegorías morales y políticas allí representadas. Alegorías que pudieron leerse en clave de supremacía cuando interpretamos que el personaje que pisa el Conde Duque en el cuadro de Maíno es la Envidia, y que pudieron entenderse más tarde, dentro de una sensibilidad más acorde con esa segunda mitad del siglo XVII a la que aludía, cuando concluimos que ese mismo personaje pisoteado por el valido en el cuadro puede ser la Aflicción o la Desesperación causada por la guerra.

Del mismo modo, la explícita plasmación de la clemencia y el perdón en la victoria reflejado en el lienzo de la toma de Salvador de Bahía, con un naturalismo humano lleno de emotividad, nos sugiere que ya para esa época, el ejercicio de la violencia era una opción que necesitaba de estos planteamientos moralmente aceptables. Un pintado argumento político mucho más entendible después de la firma de la Paz de Westfalia o de los Pirineos que veinte años atrás.

Espero, en cualquier caso, que esta fragmentaria visión personal sobre el brillante discurso que nos ha regalado esta tarde Fernando Marías, cumpla al menos con la función que el arquitecto Ambrosio de Vico asignaba a los vestíbulos en los grandes edificios, que no era otro sino que fueran dignos para que invitaran al visitante a entrar.

Entrar para hacer un sugerente recorrido imaginado por el Salón de Reinos que nos permitirá reparar no solo en las certezas, sino también en lo mucho que todavía no sabemos de él, a pesar de lo mucho que se ha escrito. Desde la específica —y no solo difusa— utilidad del espacio, hasta la cotidianeidad de sus ceremonias apenas atisbadas por los intermitentes testigos que lo frecuentaron u observaron. Desde los excesos en que hemos podido incurrir en nuestro afán por diseccionar símbolos, gestos o accidentes, hasta los rincones donde apenas hemos puesto nuestra atención e interés.

Vacíos de reconocimiento que nos recuerdan que la realidad siempre se transmite seleccionada, fragmentada y jerarquizada y que las descripciones, sean éstas pasadas o contemporáneas, nunca son tan unívocas, sencillas, planas y neutras como pueden parecernos en una primera impresión.

Solo me queda ahora, en nombre de la Academia, recibirle con afecto y con la alegría que me da saber que a partir de ahora, podremos compartir más horas de trabajo, debate y conversación bajo el amparo y el privilegio de pertenecer ambos a esta casa.

