



Una imagen del valido en el Salón de Reinos: símbolo y elogio en un cuadro de Maíno¹

Jesús Ponce Cárdenas²

Recibido: 3 de abril de 2020 / Aceptado: 4 de noviembre de 2020

Resumen. El presente artículo plantea una lectura iconográfica de la imagen del valido que Juan Bautista Maíno eternizó en *La recuperación de Bahía*. A la luz de varios testimonios procedentes de la tradición emblemática (Villaba, Zingreff) y de la poesía laudatoria (Góngora) se interpreta el sentido simbólico del atributo que luce el conde duque en el tapiz del *Triunfo de Felipe IV* (una espada envuelta en ramos de olivo).

Palabras clave: imagen del valido; *Recuperación de Bahía*; iconografía; emblemas; panegírico; conde-duque de Olivares; Juan Bautista Maíno; Villaba; Zingreff; Góngora.

[en] The *valido* in the Hall of Realms: new iconographic keys in *Recapture of Bahía* by Maíno

Abstract. This article offers a new iconographic reading of the image of the *valido* provided by Juan Bautista Maíno in his masterpiece *Recapture of Bahía*. In the light of new testimonies from the emblematic tradition (Villaba, Zingreff) and laudatory poetry (Góngora), the symbolic meaning of the attribute hold by the Count Duke in the tapestry of the *Triumph of Philip IV* (a sword wrapped in olive branches) is interpreted.

Keywords: The *valido*'s Image; *Recapture of Bahía*; Iconography; Emblems; Panegyrics; count-duke of Olivares; Juan Bautista Maíno; Villaba; Zingreff; Góngora.

Sumario: Maíno y la legitimación política: tres interpretaciones para un cuadro, La espada envuelta en ramos de olivo: lecturas previas, Varia fortuna de un motivo emblemático, La vigencia de un código laudatorio: el *Panegírico al duque de Lerma*, Cifra y símbolo: en torno a la iconografía del valido, Bibliografía.

Cómo citar: Ponce Cárdenas, J., Una imagen del valido en el Salón de Reinos: símbolo y elogio en un cuadro de Maíno, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), 603-637.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Quisiera agradecer a Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado, Bernardo J. García García, Ángel Rivas Albaladejo y Cécile Vincent-Cassy la atenta lectura del original de este trabajo, así como los consejos que me han brindado para mejorarlo.

² Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.

E-mail: jmponce@ucm.es

Tras su inauguración solemne en la primavera de 1635, el Salón de Reinos se erigió en el espacio representativo de mayor relevancia en el palacio del Buen Retiro. El programa decorativo que caracterizaba el centro simbólico de la nueva residencia real disponía los retratos ecuestres de los monarcas reinantes, el príncipe heredero y los padres del soberano en los testeros de la sala; en tanto que los largos muros laterales se ornaban con la serie de doce victorias recientes de la Monarquía Hispánica, dispuestas entre los lienzos que reflejan las hazañas de Hércules. En su conjunto, el ciclo de retratos, pinturas de batalla y escenas mitológicas se erigió en un testimonio elocuente del poder y la majestad del Rey Planeta, así como de la continuidad dinástica de la Casa de Austria.

Generalmente, se considera que, bajo la supervisión del soberano y del valido, un selecto círculo de cortesanos concibió el programa decorativo del Salón de Reinos³. De aquel sanedrín de “asesores” pudieron formar parte tanto eruditos en las *artes humaniores* (el poeta y bibliotecario Francisco de Rioja; el aristócrata romano, coleccionista, mecenas y pintor Giovan Battista Crescenzi, verdadero *arbiter elegantiarum* en la corte de Felipe IV) como artistas de renombre (los pintores de cámara Juan Bautista Maíno y Diego de Silva y Velázquez)⁴. La interpretación más generalizada del ciclo decorativo ha tendido a identificar el programa bajo la especie de un Salón de las Virtudes del Príncipe, a la manera de un fastuoso *speculum principis*⁵. Posteriormente, algunos estudiosos han matizado tal idea, argumentando que se trataba más bien de un Salón de la Virtud Heroica (o de la Virtud Noble), detalle que enlazaría conceptualmente aquel espacio simbólico con una suerte de *speculum rei publicae*⁶.

Como es lógico, la inauguración del fastuoso salón del palacio nuevo no pasó desapercibida en la literatura cortesana. Ese mismo año vio la luz un pequeño volumen al cuidado del guarda mayor del Real Sitio: los *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España*⁷. A lo largo de las composiciones laudatorias que jalonan este curioso opúsculo, un grupo de poetas (hoy no muy conocidos) se dedicó a ensalzar la trascendencia simbólica y el valor político de aquel entorno solemne. Varios de ellos prestaron especial atención a uno de los cuadros de las victorias hispánicas: *La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno⁸.

³ En torno al “Decoro y retrato cortesano”, remito a Portús, J.: “Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 245-264, en concreto pp. 258-260.

⁴ Elliott, J. H.: “Historia y mito en el Salón de Reinos”, en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 211-228, en concreto p. 216.

⁵ Brown, J. y Elliott, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2016, pp. 209-217.

⁶ Kagan, R. L.: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, en Palos, J. L. y Carrió, D. (coords.): *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la época moderna*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 101-120.

⁷ *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España, recogidos por don Diego de Covarrubias y Leyva, Guarda Mayor del Sitio Real del Buen Retiro, dedicados al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Don Gaspar de Guzmán, mi Señor, Conde Duque de Olivares, Duque de Santlúcar la Mayor, Marqués de Heliche, conde de Coria, Caballerizo Mayor de Su Majestad, de su Consejo de Estado, Gran Canciller de las Indias, Alcaide Perpetuo de los Alcázares de Sevilla, Comendador Mayor en la Orden de Alcántara*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

⁸ En general, sobre el círculo de literatos que gravitaba en torno al valido, remito al trabajo de Carreira, A.: “El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, 2 (2016), pp. 429-456. Para las composiciones en elogio del Buen Retiro, véase Ponce Cárdenas, J.: “Pintura y Panegírico: usos de la éfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 65, 3 (2018), pp. 97-123; y Ponce Cárdenas, J.: “El Pa-

Los ingenios que alabaron esta compleja pintura fueron el maestro Gabriel de Roa⁹, Alonso Pérez de las Cuentas y Zayas (del que se afirma que es “vecino de Toledo, parroquia de San Cristóbal”¹⁰), doña Ana Ponce de León (“vecina de Zaragoza”¹¹) y Andrés Carlos de Balmaseda¹². Como suele ocurrir en los epigramas barrocos dedicados a lienzos, el contenido de los cuatro sonetos no recoge información alguna sobre la configuración de la escena como imagen pintada. De hecho, tan solo dos piezas de la serie identificaban de forma alusiva el episodio bélico: “el diseño [...] de esa indiana naval empresa” (Roa, vv. 3-4);

Del rebelde holandés armas rendidas,
victorias de Filipo dilatadas
y en sucintos perfiles reducidas
mejor que en bronce, en lino están grabadas (Ponce de León, vv. 9-11).

A mayor abundancia, entre las cuatro composiciones del políptico, únicamente la firmada por Gabriel de Roa incorporaba el nombre del general en jefe, subordinándolo a la gloria del propio soberano:

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 Cuarto Sol Hispano
su luz dispense, de laurel ceñido (Roa, vv. 5-10).

negirico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-23. El texto completo de ambos estudios se encuentra disponible en red: <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/4421>; <https://journals.openedition.org/e-spania/33887>

⁹ Este olvidado autor participó en otras empresas colectivas de glorificación de la monarquía, como el florilegio de versos de varios ingenios cuidado por José Pellicer de Salas: *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente, siempre Augusto, Pío, Feliz y Máximo. Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el Toro, en la Fiesta Agonal de trece de octubre de este año 1631*, Madrid, Juan González, 1631. En dicha colección, el epigrama trigésimo octavo aparece encabezado por el epígrafe: “Del licenciado Gabriel de Roa” (fol. 31v.). También se debe a su pluma una *Canción lírica en la muerte de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, recogida por Juan Pérez de Montalbán en la *Fama Póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio y Elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636, fols. 51 v.-52 r. Dos décadas más tarde, el poeta cortesano figura asimismo en la *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón escritos por diferentes plumas*, Madrid, 1652, fol. 73r. Como autor dramático compuso asimismo varias obras: la comedia colaborada *El villano gran señor; y gran Tamorlán de Persia*, representada en palacio en septiembre de 1635, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 14.997, el auto sacramental *La batalla del amor*, BNE, Ms. 14.787, así como las piezas *El esclavo del más impropio dueño, y arriessgarse por amar* (Madrid, 1669) y *La Fénix de Tesalia* (Madrid, 1671).

¹⁰ Además ostentó el cargo de jurado en la imperial ciudad, entre 1632 y 1636, véase Aranda Pérez, F. J.: *Poder municipal y cabildo de jurados en Toledo en la Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1992, p. 211.

¹¹ Desafortunadamente no se ha podido identificar todavía a esta escritora.

¹² Impreso en 1614, el cervantino *Viaje del Parnaso* (capítulo II, vv. 157-162) incorpora un elogio del autor: “Este a quien pueden dar justo tributo / la gala y el ingenio que más pueda / ofrecer a las Musas flor y fruto / es el famoso Andrés de Balmaseda, / de cuyo grave y dulce entendimiento / el magno Apolo satisfecho queda”, en Cervantes Saavedra, M. de: *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1984, pp. 72-73. Otra composición de Balmaseda es la *Elegía a la muerte de Lope de Vega, escrita al señor duque de Sessa*, recogida por Pérez de Montalbán, *op. cit.* (nota 9), fols. 77r.-80v.

Siguiendo los usos de su tiempo, los endecasílabos de Roa y Balmaseda, de Pérez de las Cuentas y Ponce de León no proporcionan ninguna indicación espacial sobre los elementos que se perciben en la obra: distribución de planos en profundidad que van de lo inmediato a lo más lejano, ubicación de figuras en la zona alta o en la baja de la composición, localización a derecha o izquierda del eje central del cuadro... Tampoco dan noticia estos poemas de los elementos que atañen a la elaboración misma: el tipo de pincelada, la paleta cromática, la escala o gradación de tonos, los juegos de luces y sombras... Ese tipo de composiciones se erige, sin embargo, en una singular fuente de información sobre los códigos de visión que rodean una pintura concreta durante una época determinada, ya que reflejan de algún modo la estimativa del momento¹³. Los epigramas vernáculos no describen los lienzos, pero de manera indirecta proporcionan datos para calibrar cómo se valoraron en comparación con otras piezas del ciclo.

El caso de las pinturas del Salón de Reinos puede ser sintomático: resulta en verdad llamativo que a lo largo del tomo de *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro* se consagraran hasta cuatro sonetos al lienzo de Maíno y no se dedicara ni un solo verso al encomio de *La rendición de Breda* de Velázquez. Más allá de las cualidades intrínsecas de la pintura del fraile dominico, no parece casual que aquel fuera el único cuadro del Salón de Reinos en el que figuraba la efigie de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor¹⁴.

A lo largo de los siguientes apartados se planteará una interpretación de la imagen del valido que ofrece la pintura de Maíno, prestando especial atención a un elemento iconográfico que permitirá arrojar nueva luz sobre el cifrado simbólico del lienzo: la espada desenvainada que don Gaspar de Guzmán ostenta en su mano izquierda, envuelta en ramos de olivo. Para ello, se distinguirán cinco secciones: 1. El examen de las diferentes lecturas globales que se han dado de esta pieza capital en la producción del artista de Pastrana; 2. Las diferentes interpretaciones que se han ofrecido del elemento simbólico que luce el privado; 3. El rastreo de la presencia y significado de ese objeto tan singular en el campo de la emblemática; 4. La aparición del mismo elemento simbólico en el poema laudatorio más importante del reinado de Felipe III; y 5. Las conclusiones que se pueden extraer de tal conjunto de referencias para ahondar en el sentido profundo que reviste la imagen del valido en el Salón de Reinos.

Maíno y la legitimación política: tres interpretaciones para un cuadro

Como subrayara recientemente Javier Portús, existe un cierto consenso entre los especialistas que han abordado el estudio de la obra más señera de Maíno y la trascendencia que ésta asumió en el lugar donde se exhibía, ya que en general se estima que

¹³ Marías, F.: *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, pp. 36-39.

¹⁴ Con alguna leve imprecisión, Palomino evocaba la obra, sin escatimar el uso de la admirativa *exclamatio* retórica: “Pintó también para el Saloncete de las Comedias del Buen Retiro un cuadro de una batalla, en que está el conde-duque de Olivares mostrando a las tropas un retrato del Rey nuestro señor Felipe IV. ¡Cosa verdaderamente estupenda y maravillosa!”, en Palomino de Castro y Velasco A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 306.

el “entero mensaje político” del Salón de Reinos aparece condensado o concentrado en *La recuperación de Bahía*¹⁵ (Fig. 1).

Fig. 1. Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635. Óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm. Madrid, Museo del Prado, P000885.



Valiéndose de un refinado artificio, el fraile dominico no empleó la composición típica en las pinturas de triunfos militares, lo que confería al lienzo cierta singularidad dentro de la serie de las doce victorias del Salón de Reinos. Desde el ángulo inferior izquierdo, la escena se plantea en tres planos de profundidad que van desde el más cercano al espectador, pasando por un grado intermedio que ocupa el espacio central, hasta llegar al elemento más distante, que se ubica en el ángulo superior derecho. Es decir, la perspectiva geométrica ternaria de los planos se superpone a un movimiento ascendente que va de izquierda a derecha.

La opción elegida por Maíno resulta sin duda llamativa, ya que opta por relegar a “un lugar secundario” al general victorioso y dispone en “primer plano” una escena tan piadosa como sorprendente: una mujer “limpia las heridas de un soldado caído”¹⁶. La identificación de la figura femenina como una ciudadana portuguesa afincada en

¹⁵ Portús, J.: “Heresy, Judaism and Paganism in the Hall of Realms”, en Knox G. y Tiffany T. (eds.), *Velázquez Re-Examined. Theory, History, Poetry and Theatre*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 103-120, la cita en p. 118. La traducción es mía. Es obligado remitir a otra aportación reciente sobre la imagen del conde-duque debida al mismo estudioso en Portús, J.: “La oliva de la paz y la espada de la guerra”, en Carrasco, A. (ed.), *Cultura política, políticas de la cultura*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas-Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2019, pp. 109-132.

¹⁶ Brown y Elliott, *op. cit.* (nota 5), p. 247.

Bahía y la masculina como un arcabucero castellano ha sugerido a los especialistas la idea de una asociación conceptual con el proyecto de la Unión de Armas, largamente acariciado por Olivares¹⁷. Desde la perspectiva del paralelo con otras modalidades de la pintura de historia, la crítica ha asociado la disposición de ambos personajes con la figura de santa Irene asistiendo a san Sebastián, así como con otras escenas sacras.

En el plano intermedio de la obra se ofrece a los espectadores otro “episodio” que resulta igualmente “insólito”: el general de la flota española, don Fadrique de Toledo –en pie, sobre un estrado– señala con solemnidad un tapiz en el que aparece la efigie del monarca y el valido, en medio de varias figuras alegóricas. A los pies del militar triunfante, los enemigos holandeses se arrodillan en gesto de reverencia y sumisión. El general victorioso trata con clemencia a los rebeldes holandeses, ya que a pesar de su religión reformada y su injustificado ataque a la ciudad brasileña continúan siendo súbditos de la Monarquía Hispánica.

Desde el ángulo superior derecho el mencionado tapiz preside toda la escena, don Fadrique de Toledo señala hacia el mismo, indicando a las claras que la verdadera razón de la victoria proviene del rey, asistido por el valido y la diosa de la sabiduría. La inscripción que figura sobre el centro del dosel –sostenida por dos querubines– apunta además la trascendencia de la ayuda divina. La cita latina del salmo XLIII refrenda la visión teológico-política de la escena, pues toda victoria procede de Dios.

Por último, en el paisaje marino que sirve de fondo a la composición, puede leerse todavía otro episodio, secundario quizá desde el ángulo espacial, mas no exento de profundo valor simbólico: la expulsión de los judíos traicioneros que franquearon a los rebeldes holandeses el acceso a la plaza brasileña.

La aludida disposición en planos sucesivos situaba, pues, a los espectadores más perspicaces ante una muestra de la artificiosa técnica compositiva que Emilio Orozco identificara con la “relegación del tema o figura principal, hasta el extremo de desplazamiento y reducción, como si lo secundario fuese lo principal”. Dicho de otra manera, “por la importancia de tamaño y colocación en la composición pictórica [...] puede resultar que, externa y materialmente, lo que se destaca y valora como si fuera la escena, figura o elemento principal es, paradójicamente, lo secundario, lo

¹⁷ “Cabe otra lectura más actual a la luz del principio político de la *Unión de Armas* que proclamaba don Gaspar de Guzmán y que, a mi modo de ver, se manifiesta en el cuadro de Maíno, pintor muy vinculado a la figura del valido de Felipe IV. Así, el soldado herido en el pecho podría ser, en concreto, el capitán español Diego Ramírez [...]. La mujer madura que le restaña la herida y el varón que le sostiene la cabeza, la bella joven que con sus hijos contempla apenas la escena y la que trae el atadizo de ropa para cubrir al herido son todos paisanos portugueses. De esta forma Maíno hubiera querido demostrar plásticamente la efectividad de la unión de cuerpos y de almas que postulaba el conde-duque”, en Rodríguez G. de Ceballos, A.: “La Recuperación de Bahía de Todos los Santos”, en *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado-Ediciones El Viso, 2009, pp. 180-192, la cita en pp. 187-189; véase asimismo Rodríguez G. de Ceballos, A.: “La Recuperación de Bahía de Maíno: de *res gesta* a emblema político-moral”, *Historias inmortales*, Madrid y Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 175-194. Bernardo J. García plantea, por otro lado, la posibilidad de que el herido pertenezca al bando contrario. Si se tratara de la figura de un holandés rebelde, el mensaje profundo de la llamativa escena sería el de la caridad para con las huestes enemigas derrotadas, en un gesto que procura mostrar la clemencia y magnanimidad del soberano y favorece la reconciliación con sus súbditos de los Países Bajos.

que lógicamente actúa ya como complemento del asunto ya como elemento de comparación¹⁸.

El carácter excepcional de *La recuperación de Bahía* dentro de la serie de los doce triunfos de los ejércitos de Felipe IV se percibe asimismo en el hecho de que es el único lienzo que ofrece una singular muestra de *imagen dentro de la imagen*. Pese a que se contemple en una aparente lejanía, a escala algo reducida, la presencia del rey en efigie es el elemento nuclear que da sentido a la entera composición. No sólo hay que destacar la importancia que asume en la época el retrato real bajo dosel como dispositivo de representación, sino que en el *Tapiz del Triunfo de Felipe IV* destaca el uso de la *fictio personae* (o personificación alegórica) combinada con elementos simbólicos codificados por la tradición (la palma, la corona de laurel, la espada desenvainada ornada con ramos de olivo)¹⁹ (Fig. 2).

Fig. 2. Detalle del tapiz del *Triunfo de Felipe IV* en *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635. Madrid, Museo del Prado, P000885.



John H. Elliott realizó una valoración general del sentido político de la obra²⁰. Por otro lado, en otra reflexión conjunta con Jonathan Brown, el historiador británico

¹⁸ Ambas citas se localizan en Orozco Díaz, E.: *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, t. I, p. 150.

¹⁹ Bodart, D. H.: “Le portrait royal sous le dais. Polysémie d’un dispositif de représentation dans l’Espagne et dans l’Italie du XVII^e siècle”, en Colomer, J. L. (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 89-111; y Bodart, D. H.: *Pouvoir du portrait sous les Habsbourg d’Espagne*, París, C.T.H.S.-Institut National d’Histoire de l’Art, 2012, pp. 310-316.

²⁰ “Maíno [rompe] con las convenciones del género [de la *pintura de batallas*] poniendo la mira en los horrores de la guerra y los actos de clemencia que suscitan, a la vez que alude, con una invención muy ingeniosa, al triunfo

indagó con algo más de detenimiento en el elaborado lenguaje alegórico que caracteriza el *Tapiz del Triunfo de Felipe IV*:

[El soberano Felipe IV] aparece como soldado, revestido de armadura con la banda de general y el bastón. A su derecha Minerva, la diosa de la guerra, le ofrece la palma de la victoria y ayuda a colocar sobre su frente la corona de laurel. La corona de laurel era asimismo empleada tradicionalmente como símbolo de la virtud, cualidad que también encarna Hércules y que más que ninguna otra caracteriza al príncipe. En la parte inferior del cuadro yacen derrotadas las personificaciones de los enemigos de la monarquía. El rey coloca su pie sobre la Herejía, que tiene una cruz rota entre las manos y la boca. En el ángulo derecho está la Traición o el Engaño, un ser que tiene dos caras y las manos derecha e izquierda invertidas y que si ofrece paz es sólo para apuñalar por la espalda. La tercera figura es la de la Discordia, la *furia infernale* con serpientes en el pelo; Olivares, el valido asediado, le pisa el pecho. La victoria de Felipe sobre la Herejía, la Discordia y la Traición, en aquellos días identificadas generalmente con los holandeses, los ingleses y los franceses, fue posible gracias a la intervención divina: *Sed dextera tua*, como reza la cita del Salmo XLIII (*Vulgata*) en la cartela que sostienen dos amorcillos. Y si Dios estaba del lado de Felipe, también lo estaba el conde duque²¹.

Coronado por Minerva, el joven Felipe IV se impone a los embates de la Herejía. Al lado del monarca comparece el valido:

Con notable audacia Olivares se hizo representar junto con Minerva como coautor de los triunfos del rey. Con una mano corona de laurel la frente del rey, mientras que con la otra sostiene una espada y un ramo de olivo, símbolo tanto de los olivares de su título como de la reconciliación. Olivares ofrece victorias a su soberano y clemencia a sus enemigos derrotados. La escena se convierte, pues, en un compendio emblemático de una idea dominante en el Salón de Reinos: un rey poderoso y virtuoso derrota a sus enemigos; un rey clemente les ofrece la paz y la reconciliación. Y detrás de todo ello, en esta representación perfecta del concepto de gobierno por privado o “valimiento”, la figura del ministro. La espada y la rama de olivo, la victoria y la clemencia, estos son los temas que unifican las comedias de Calderón y Lope y los cuadros de Velázquez y Maíno, y que a su vez los relacionan con Olivares²².

En una aportación reciente de gran interés, Fernando Marías ha vuelto a analizar la pintura del dominico, dando detallada cuenta de los principales elementos icono-

del joven rey sobre las fuerzas de la Discordia, la Herejía y la Traición. La invención consiste, obviamente, en mostrar al monarca victorioso no en persona, sino en el retrato de él que desvela don Fadrique de Toledo. Es en este punto donde la mitología vuelve a entrar en el Salón, en la persona de Minerva, que ciñe las regias sienes con una corona de laurel. Pero aquí la mitología y la historia se dan la mano, ya que Minerva comparte su cometido con la figura (harto real y voluminosa) del conde-duque. El mensaje político está claro y resuena en todo el Salón: tras el rey de España, triunfante en la guerra y magnánimo en la paz, está su fiel ministro y valido, atento a las fortunas de la monarquía en su ascensión ininterrumpida hacia nuevas cimas de gloria”, en Elliott, J. H.: “Historia y mito en el Salón de Reinos”, en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 211-228, la cita en p. 225.

²¹ Brown y Elliott, *op. cit.* (nota 5), pp. 251-252.

²² *Ibidem*, p. 252.

gráficos que configuran el fragmento del *tapiz*²³. En concreto, sobre la efigie del conde duque, los atributos que luce y la acción que realiza, el estudioso apuntaba:

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 daga: la Duplicidad o la doblez desleal. Y eran precisamente estas tres ideas, herejía, 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 paz. Se trata del estoque ceremonial de los Reyes Católicos, 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 príncipes.

Hace tres años, Javier Portús se ha interesado nuevamente en el enigmático cuadro del Salón de Reinos y ha aportado varios datos de interés para una comprensión cabal del mismo. Ante todo, subrayaba este especialista el diálogo que mantiene la pintura con dos piezas teatrales: la comedia de Lope de Vega *El Brasil restituído* (1625) y el auto sacramental de Calderón de la Barca *El nuevo Palacio del Retiro* (1634). Considerando atentamente la intriga secundaria de la pieza teatral del Fénix, el investigador del Museo del Prado ha identificado con singular perspicacia la

²³ “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 monarca, labrada en un tapiz que se protege y sacraliza al colocarse bajo un dosel, presidido por la inscripción *Sed dextera tua* (Psalmo XLIII) que convertía a Dios en la causa última de la victoria militar. Felipe IV, sin embargo, no se encontraba solo en el tapiz, pues queda acompañado por la figura alegórica de la diosa Minerva –que representaría tanto la Sabiduría o la Razón como la Virtud– y por el conde duque de Olivares; aquella 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 barbilampión [...]. El rey [...] pisotea con el pie derecho a un hombre semidesnudo y de ropaje rojo que muere 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 como con el Furor, a la manera de Cesare Ripa, 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”, en Marías, *op. cit.* (nota 13), pp. 62-64. Véase también Marías, F. y Carlos Varona, M. C. de: “El arte de las *acciones que las figuras mueven*: Maino, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, *Juan Bautista Maino (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado-Ediciones El Viso, 2009, pp. 57-75, y en especial, el apartado “Fray Juan Bautista en el Salón de Reinos: la victoria del rey clemente”, pp. 67-70.

escena de expulsión de los judíos de Bahía que se aprecia en la sección central del lienzo²⁴.

Para cerrar este recorrido por las interpretaciones que se han dado de la *Recuperación de Bahía*, conviene señalar ahora los trabajos de Moffitt, Pfisterer y Rivero. Los dos primeros estudiosos se ocuparon en rastrear algunos posibles puntos de contacto entre el lienzo de Maíno y la tradición emblemática. La interpretación de John F. Moffitt se refiere a la posición de las figuras que coronan a un tercer sujeto, lo que presenta un paralelo dispositivo con el emblema *Optimus civis* de Andrea Alciato²⁵. Por su parte, Ulrich Pfisterer adujo un precedente plausible para explicar la presencia de la diosa Minerva en el *Tapiz del Triunfo de Felipe IV*: se trata del emblema LXVIII del *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen²⁶. Finalmente, un artículo reciente de Manuel Rivero Rodríguez ha arrojado luz sobre el valioso testimonio de una crónica portuguesa de 1625 escrita por Bartolomeu Guerreiro, al tiempo que pone en la balanza la visión de los enemigos holandeses que Maíno ofrece en el cuadro, contrapuesta a la retribución de los vasallos leales²⁷.

En verdad, tras las valiosas aportaciones de los siete críticos citados, podría considerarse que ya no queda nada por decir de la misma. Sin embargo, considero que algunos aspectos del “hermético lenguaje de emblemas y alegorías” que sustenta el lienzo de Maíno y que resulta “preciso descifrar” puede cobrar un sentido más pleno a la luz de varios textos e imágenes que no han recibido todavía la atención necesaria²⁸.

La espada envuelta en ramos de olivo: lecturas previas

Se ha afirmado justamente que el *Tapiz del Triunfo de Felipe IV* puede identificarse como el verdadero “centro” significativo de la composición de Maíno y, por extensión, del entero Salón de Reinos, ya que funciona como un epítome de las “mediaciones del poder”²⁹. Dado que esa sección del lienzo desempeña una función axial, los elementos allí recogidos han de revestir un valor simbólico profundo y complejo, un significado oculto que pide ser descifrado. Por ese motivo, al poner el foco en la efígie de don Gaspar de Guzmán rápidamente se advierte la trascendencia de un

²⁴ Portús, *op. cit.* (nota 15), pp. 108-110. Los elementos que vincularían el cuadro con la comedia histórica de Lope se agrupan, posteriormente, en torno a ocho detalles: “the prominent allegorical figures; the soldiers despoiled of their arms and begging forgiveness from the portrait of Philip IV; the image of don Fadrique pointing toward the King, who is the ultimate source of clemency; the importance of the civilian plot; the motif of two figures crowning another with laurels; the allusion to the indigenous population; the coexistence of two interdependent plots; and finally, the Jewish presence”, *ibidem*, p. 114.

²⁵ “Una emblematización de Felipe IV y el clave alciatino del Salón de Reinos del Buen Retiro”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 255-277.

²⁶ El epigrama del emblema LXVIII rezaba así: “*Sunt duo qui faciunt ut Rex in honore sit: Ars, Mars. / Gloria ab Arte venit, gloria Marte venit*”. Pfisterer, U.: “Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29 (2002), pp. 199-252 (en especial, pp. 220-226).

²⁷ Rivero Rodríguez, M.: “El enemigo holandés, el conde-duque de Olivares y el servicio de los vasallos en la *Recuperación de Bahía de Brasil*”, *Eikón Imago*, 15 (2020), pp. 227-254.

²⁸ Brown y Elliott, *op. cit.* (nota 5), p. 247.

²⁹ Portús, *op. cit.* (nota 15), p. 110.

instrumento altamente significativo: la espada desenvainada que presenta la afilada lámina de acero entrelazada con ramos de olivo³⁰.

Las diferentes interpretaciones que se han dado acerca del sentido que asume el arma han sugerido distintos matices, sobre los que es preciso volver ahora. Para Brown y Elliott la lectura de dicho elemento resultaba inequívoca: representa un símbolo de clemencia y reconciliación, al tiempo que alude –metonímicamente– al título del valido (‘olivo’ / ‘Olivares’). Posteriormente, los estudiosos que se han referido al lienzo de Maíno se han hecho eco de ambos aspectos: el de la *interpretatio nominis* y el de la piedad para con los enemigos vencidos, propia de un soberano sabio y justo. Puede recordarse, entre otros, el estudio de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, donde se apunta –de nuevo, con una leve imprecisión– cómo el privado “sostiene” en su mano “una espada y un ramo de olivo” e identificaban tal atributo iconográfico como un “símbolo tanto de su apellido como de reconciliación”³¹.

Parece difícil refutar la función alusivo-metonímica de las ramas de olivo, que remitiría, en primera instancia, al título nobiliario del valido. Tal detalle puede vincularse con las pautas ingeniosas instituidas por la *interpretatio nominis*, tan extendida en el campo de la poesía laudatoria. Si se presta atención al conjunto de grabados que eternizaron la efigie del primer ministro de Felipe IV, en varias estampas se vincula una y otra vez al prócer con aquel elemento arbóreo. Así puede apreciarse en la que diseñara Francisco de Herrera el Viejo, donde don Gaspar de Guzmán y su esposa aparecen junto a la real pareja (*La Trinidad adorada por las santas Justa y Rufina, los reyes y los condes de Olivares*, 1627)³² (**Fig. 3**). En este grabado figuran además dos ángeles que muestran sendas cartelas, en las que pueden leerse como inscripciones dos conocidos pasajes bíblicos referentes a la “buena oliva”: *Oliva fructifera in domo Dei* (Psalmo LI) y *Insertus in bonam olivam* (*Ad Romanos*).

La imbricación de lo marcial (armas) y lo sapiencial (libros) también se identifica entre los retratos grabados de la década de 1620. Baste recordar aquí la edición del *Satiricón* de Petronio, que Jusepe González de Salas editó en dos volúmenes con comentario en 1629. Esta iba precedida de una dedicatoria al conde-duque e incorporaba además un retrato del valido realizado por el grabador Matthäus Merian, el Viejo, ornado con un epigrama (**Fig. 4**). Las enjutas que ciñen el óvalo muestran elementos de claro valor simbólico: las de la mitad superior se reservan para piezas de armadura, broquel, yelmo y trofeos militares, las de la base de la imagen ostentan libros y ramas de laurel. El dístico que aparece en la cartela responde al binomio conceptual *Arte et Marte*: “*Ecce Heroa tibi geminam qui Pallada vincit, / inclitus ille*

³⁰ Como me sugiere Pedro Conde Parrado, gran conocedor de la cultura latina y humanística: “Creo que en buena medida, por su ubicación, la espada envuelta en ramos de olivo resulta el elemento simbólico más importante del lienzo. La prolongación en diagonal hacia arriba y hacia la derecha del arma desenvainada se proyecta hacia fuera de la imagen general de la escena y del tapiz inserto en el cuadro, por la misma esquina. Al ubicarlo como punto final en una lectura de la imagen general, que iría de izquierda a derecha, tal como lo pide el cuadro mismo, Maíno logra que la espada enramada sea el último detalle en que nos fijemos, lo que, al fin y al cabo (nunca mejor dicho) lo convierte en la clave y el origen de todo lo ‘narrado’ en esta obra pictórica”.

³¹ Mínguez, V. y Rodríguez, I.: “Olivares, retrato simbólico de una privanza”, en Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (eds.): *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, 2002, pp. 401-417 (p. 415).

³² Bermejo Vega, V.: “*Imago alterius regis*: Olivares y el retrato del valido en la estampa barroca”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 11 (1993), pp. 325-333; y Civil, P.: “L’image du favori à travers la gravure. Iconographie et politique dans l’Espagne de la première moitié du XVII^e siècle”, en Tropic, H. (ed.): *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 197-219.

sago, inclitus ille toga” (‘He aquí al héroe que vence a la doble Palas: / ilustre él por el capote militar, ilustre él por la toga’)³³.

Fig. 3. Francisco de Herrera el Viejo, *La Trinidad adorada por las santas Justa y Rufina, Felipe IV y la reina y los condes de Olivares*, 1627. Estampa (buril y aguafuerte), 294 x 412 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/14547.



Fig. 4. Matthäus Merian, el Viejo, *Retrato de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar la Mayor*. Grabado impreso en *Petroni Arbitri Satiricon. Extrema Editio ex Musaeo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas*, Francofurti, cura Wolfgangi Hofmanni, 1629, s.f. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Inv. 000045766.



³³ En este caso, la conjunción de lo bélico (Marte) y la inteligencia (Minerva), sólo remitiría alusivamente al ‘olivo’ a través de la conexión con la diosa, véase Mínguez y Rodríguez: *op. cit.* (nota 30), pp. 401-417.

El testimonio de los retratos grabados de don Gaspar de Guzmán permite apreciar cómo en numerosas ocasiones los artistas recurrieron de manera ingeniosa a la tópica *interpretatio nominis*, merced a la cual el ramo de olivo designa por vía metonímica o metafórica al conde de Olivares.

En el trabajo antes citado, Fernando Marías, con su característica agudeza, apuntaba significados suplementarios del arma desenvainada, que inciden, por un lado, en la función ceremonial del privado y su rango palaciego y, por otro, en su relevancia política como pacificador. El mandoble que figura en el cuadro se ha identificado de manera inequívoca con el estoque ceremonial de los Reyes Católicos. La etiqueta cortesana marcaba que tal era el símbolo que debía portar el caballero mayor del rey durante algunas celebraciones solemnes, como la entrada triunfal del monarca en algunas ciudades o la jura del príncipe heredero. Como bien se recordará, desde 1622 don Gaspar de Guzmán desempeñó las funciones de caballero mayor de la Casa del Rey³⁴. Además, en el plano simbólico, señalaba el mismo historiador del arte, del acero desnudo “brota” significativamente “la rama de olivo de la paz”, en una suerte de cifra ínsita: *ex bello, pax*.

Por último, ha sido Javier Portús quien ha dedicado en fechas recientes una minuciosa reflexión al arma que luce el conde duque envuelta en ramos de olivo, donde no sólo se hace eco de las valoraciones ya asentadas, sino que además lanza varias propuestas novedosas:

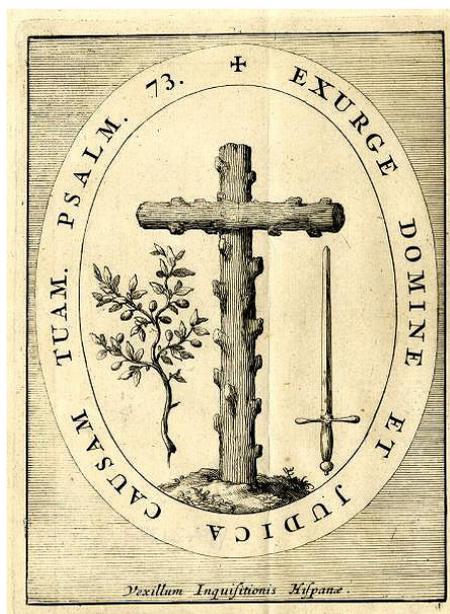
Scholars have long contended that the sword held by Olivares and surrounded by olive branches alludes both to the Count-Duke's identity and to a form of government in which peace, war and justice are wisely administered. By extension, the sword would thus constitute a symbol of the Hall's entire political program. In formal terms, the image of the sword has a close precedent in a work that was located at Madrid's Alcázar: Justus Tiel's *Allegory of the Education of Philip III* [...]. The composition represents the then prince flanked by various allegorical figures, including the personification of Justice, a woman whose right hand holds a sword, next to which are a staff, scales, and a bridle. In Maíno's painting, the Count-Duke's weapon is not merely any sword; it has been identified as the Catholic Monarch's ceremonial rapier, which was an object of great prestige and a symbol of royal justice. Yet allusions to olive branches were hardly unusual in the iconography associated with Olivares [...]. When Maíno's painting was executed, however, the conjunction of a sword and an olive branch carried specific associations beyond general references to royal justice, peace and war. The sword and the olive branch were both integral to the Inquisition's emblem [...]. The simple configuration of the sword and the olive branch sufficed for the allusion to be understood³⁵.

Podría considerarse que la aportación más original y novedosa de esta reflexión es la identificación del notable paralelo del elemento simbólico que el privado sostiene en la mano izquierda con dos de los elementos principales del escudo de la Inquisición: en la *imago* inquisitorial se muestra a ambos flancos de una cruz una espada desenvainada (al lado derecho) y un ramo de olivo (al izquierdo) (**Fig. 5**).

³⁴ Marías, *op. cit.* (nota 13), pp. 64-65.

³⁵ Portús, *op. cit.* (nota 15), p. 117.

Fig. 5. Escudo de la Inquisición española. Grabado por Adriaan Schoonebeek para Philipp van Limborch, *Historia Inquisitionis*, Amsterdam, Apud Henricum Wetstenium, 1692, p. 801. Londres, The British Museum, Inv. 1875,0814.672.



La asociación conceptual del arma que luce el conde duque de Olivares con el escudo del Santo Oficio permitiría interpretar, a su vez, la razón última de la escena de la *Expulsión de los judíos de Bahía* en un pequeño detalle del cuadro. Al primer ministro le compete la persecución y castigo de aquellos traidores que ni siquiera están integrados en el seno de la verdadera religión y, por ende, resultan doblemente perniciosos para el buen gobierno de la Monarquía católica.

Ateniéndonos a la cuestión estrictamente visual, pueden afirmarse algunas cosas. La primera —y acaso la más evidente— es que sí hay una coincidencia indudable entre el arma desenvainada y el elemento vegetal. Ahora bien, el modo en el que se presentan ambos detalles (la espada y el ramo de olivo) resulta esencialmente distinto y en el plano iconográfico las diferencias —por pequeñas que parezcan— no carecen de importancia. En el escudo de la Inquisición, cada elemento flanquea la cruz y está aislado, mientras que en el cuadro de Maíno ambos elementos se contemplan engarzados: el ramo de olivo asciende por la acerada lámina de la espada, unido así de manera simbólica y material a la misma. Por esa razón, cabría disentir en ese punto concreto de la sugestiva interpretación propuesta por Javier Portús: el razonable parecido no justificaría del todo una conexión directa con el emblema inquisitorial.

Hasta donde se me alcanza, ninguno de los especialistas que se ha ocupado de la obra de Maíno ha tratado de vincular el sentido simbólico de la espada envuelta en ramos de olivo con la tradición emblemática y con la poesía cortesana del Barroco, indagando así en cuáles podían ser los diferentes orígenes del motivo y cómo se produjo la difusión de la clave icónica, imbuida de matices distintos. A lo largo de las siguientes líneas, ofreceremos una selección de muestras que permitirán profundizar en ambas cuestiones.

Varia fortuna de un motivo emblemático

El primer testimonio que conviene traer a la memoria proviene del ámbito de la lexicografía áurea. En efecto, veinticuatro años antes de la inauguración del Salón de Reinos, Sebastián de Covarrubias recogía una información que, a pesar de su brevedad, podría estimarse de alguna importancia para la recta intelección del elemento iconográfico que el conde duque sostiene en el cuadro de Maíno. Bajo la voz *espada*, el eminente estudioso apuntaba en las páginas del *Tesoro de la lengua castellana o española*: “la espada, revuelta en ella el ramo de la oliva, significa el castigo moderado y piadoso”³⁶.

No parece casual que una interpretación tan nítida de la conjunción de dos elementos de claro valor simbólico surja de la pluma de Sebastián de Covarrubias. De hecho, el erudito capellán real estaba muy familiarizado con un tipo de código en el que confluyen los elementos visuales y los propiamente literarios, ya que un año antes de la publicación del *Tesoro* había dado a las prensas un volumen de *Emblemas morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1610), dedicado al duque de Lerma. Por la curiosa coincidencia de elementos que comparten algún rasgo con ciertos detalles del *Tapiz del Triunfo de Felipe IV*, se ha de evocar aquí una de aquellas piezas. En la tercera centuria de la colección figura el emblema 82, que lleva por lema “*Piger ad poenas princeps, ad praemia velox*” (‘Sea el príncipe lento para los castigos, veloz para los premios’)³⁷ (**Fig. 6**). La *pictura* presenta la imagen sedente del soberano en el trono, mientras alza en su diestra una corona vegetal y sostiene con la mano izquierda una espada envainada, envuelta por una suerte de cinto. Al igual que el emblema II, 16 de Juan de Covarrubias, la *lectio* invita al príncipe a imitar a Dios a la hora de impartir justicia, ya que tratando con clemencia a los humildes y castigando a los soberbios se consigue mantener la paz entre los súbditos. La espada remite así a la noción de justicia y al castigo, en tanto que la corona vegetal se asocia a la idea de piedad benéfica del gobernante, a su magnanimidad, pues a él le compete distribuir con equidad premios y condenas.

El epigrama que acompaña al grabado reza así:

En cuanto le es posible el rey procura
 asemejarse a Dios sin insolencia
 ni vana presunción, pues es locura
 imitar su absoluta omnipotencia.
 Pero con la piedad, con la blandura,
 con magnanimidad y con clemencia,
 más ensalza su nombre y más se endiosa
 que con hacer justicia rigurosa.

³⁶ Covarrubias, S. de: *Tesoro lexicográfico de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 549 (sub voce ‘espada’).

³⁷ Sentencia tomada de la alabanza a la clemencia de Augusto que compuso Ovidio en sus *Epistulae ex Ponto*, primera *epistula* a Paulo Fabio Máximo, v. 121, véase Lechi, F.: “*Piger ad poenas, ad praemia velox*: un modello di sovrano nelle *Epistulae ex Ponto*”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 20-21 (1988), pp. 119-132. Para el epigrama de este emblema 82, sigo el texto fijado por Peñasco González, S.: *Edición filológica y estudio de los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2017, pp. 715-716 (tesis doctoral dirigida por Sagrario López Poza).

Fig. 6. Detalle del emblema 82 de la centuria III, en Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 282r. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1334.



Resulta curioso apreciar cómo en la *imago* del emblema moral de Covarrubias, el propio monarca sostiene con la diestra una guirnalda (o corona vegetal) y empuña en la mano izquierda el arma envuelta por un elemento sinuoso que se ciñe en torno a la misma³⁸. En la pintura del Salón de Reinos, la efigie del valido (en pie) se presenta en una actitud muy similar: don Gaspar de Guzmán sostiene junto a Minerva una corona de laurel sobre la testa de Felipe IV, en tanto que alza con firmeza la espada envuelta en ramos de olivo. Los elementos resultan parcialmente similares, mas la disposición simbólica y función de los mismos se subordina a la expresión de otro mensaje.

Volviendo sobre la citada definición del *Tesoro* (“la espada, revuelta en ella el ramo de la oliva, significa el castigo moderado y piadoso”), la atribución de un valor simbólico tan preciso por parte del humanista toledano se antoja bastante taxativa y los más escépticos podrían, acaso, argüir que un testimonio aislado no prueba absolutamente nada. En efecto, tal reparo no carece hoy de justificación, puesto que para demostrar cómo la representación de la mano que empuña un arma desenvainada envuelta en ramos de olivo solía interpretarse a lo largo del siglo XVII con el sentido simbólico –más o menos claro– del ‘castigo moderado y piadoso’ resulta forzoso identificar un conjunto suficiente de imágenes y textos que avalen dicha hipótesis. Siguiendo ese norte, a lo largo de los párrafos siguientes se ofrecerá una gavilla de elementos afines.

La tradición (icónica y poética al mismo tiempo) de los emblemas se erige en un importante reservorio de información sobre cultura simbólica para los investigadores. En efecto, una primera confirmación de lo apuntado por la escueta defini-

Sobre la *clementia regis* en la tradición emblemática hispana, remito a Carneiro, S.: “La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América colonial”, *Revista Chilena de Literatura*, 85 (2013), pp. 75-100.

ción de Covarrubias se localiza entre las *Empresas espirituales y morales* (Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613) del humanista jienense Juan Francisco de Villava³⁹. Como explicita el autor en el prólogo de una obra significativamente dedicada *Al Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición*, el propósito que le movió a componerla no fue otro que hacer “algunas salsillas y picantes para que [a los interesados en los emblemas] les sepa bien la doctrina del cielo y les dé algún gusto la virtud”, lo que llevará a cabo “volviendo los versos humanos en divinos, trocando la materia y guardando la composición”⁴⁰. Villava entiende allí por *empresa* la “expresión de un señalado pensamiento puesto en un símil con galana *pintura* y viveza de *mote* que, porque determina la significación de la figura y la contrae a determinado sentido, le llaman *alma* de la empresa”.

Por cuanto ahora nos interesa, en la primera parte del volumen, la *empresa* VIII lleva por lema “*De Dios airado*” (Fig. 7). Dentro de dicha *imago* puede contemplarse una mano diestra que ciñe una espada desenvainada, en torno a cuya lama figura entrelazado un ramo de olivo. Una filacteria se sitúa junto al acero desnudo, donde puede leerse el siguiente lema latino: “*Lenimine acutius*” (‘Más afilada con el olivo’).

Fig. 7. Detalle de la empresa VIII en la primera parte de Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, fol. 29r. Champaign (IL), Library of the University of Illinois Urbana-Champaign, O96.1-V713e.



El epigrama que explicita el mensaje de la *empresa* sacra se compone de diez versos (cinco endecasílabos y cinco heptasílabos, con rima AbCbaCdDeE):

³⁹ Sobre la figura de este escritor, véanse Pérez Lozano, M.: *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997; López Peláez Casellas, M. P.: “El humanista giennense Juan Francisco de Villava y su interpretación del relato del rey Midas”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 201 (2010), pp. 275-288; y Sánchez Blanco, F.: “Ambivalencia de las referencias a San Agustín en la reprobación de los alumbrados por Juan Francisco de Villava”, *Criticón*, 118 (2013), pp. 113-135.

⁴⁰ Villava, J. F. de: *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, fol. 2r. Seguidamente espigo otra cita del fol. 3r.

No se descuide el pecador que, siendo
 de Dios cierto enemigo,
 merced le hace con piadosa mano;
 pues no darle el castigo
 según le va ofendiendo 5
 no es de su perdición indicio vano,
 porque en el sufrimiento
 se enciende a veces su rigor sangriento,
 cual con el olio blando
 se va el temido acero acicalando. 10

Por cuanto aquí interesa, la *empresa espiritual* del humanista jienense encierra un mensaje muy claro, cifrado todo él en torno al *uso y función* de la espada ceñida con ramos de olivo. Como supremo juez, Dios resulta clemente y concede tiempo a los pecadores para que se arrepientan de sus faltas y vuelvan al sendero recto. Mas su clemencia y sabiduría no restan ni valor, ni rigor a su ineludible justicia, ya que para aquellos pecadores que persisten en su protervia, aguarda inexorable la espada desenvainada, con la que ejecutará el castigo definitivo. La simbología de la rama de olivo apunta hacia la paciencia y ánimo clemente de la divinidad (que ya no es la airada figura de un dios colérico y vengativo, propia del Antiguo Testamento) así como a su ineludible justicia.

Los escépticos podrían aducir acaso que resulta descabellado el paralelo entre un cuadro que asume una función política y un elemento simbólico procedente del ámbito de las *empresas* de asunto religioso o espiritual. Por ese motivo, para salvar ulteriores reticencias, conviene seguir rastreando en el vasto océano de la emblemática, para ver si el mismo elemento icónico fue utilizado en obras de carácter político o civil. En verdad, la búsqueda no resulta demasiado ardua, ya que algunos años después de la publicación de las *Empresas espirituales y morales*, Julius Wilhelm Zinggreff dio a las prensas su conocida *Centuria de emblemas ético-políticos* (1ª ed. 1619, 2ª ed. 1624). En esta colección, el emblema LXVI (**Fig. 8**) muestra una *pictura* bastante similar a la del volumen del clérigo jienense⁴¹. A modo de sentencia aguda, la *inscriptio* reproduce parcialmente una cita de un conocido pasaje horaciano procedente del *carmen* II, 19 y referido a la aretalogía de Baco (“*Idem pacis eras mediusque belli*” / ‘Eras el mismo en medio de la paz y de la guerra’)⁴². La *imago* presenta una mano que sostiene una espada desenvainada, cuyos afilados aceros están circundados por un ramo de olivo.

El brevísimo epigrama (compuesto por apenas cuatro versos) resulta destacable desde el mero punto de vista elocutivo. Como si hablara el potente brazo que sostiene el arma, el texto se configura a la manera de una *sermocinatio* o ‘discurso en estilo directo’:

Je suis à l’un et l’autre également constant,
 point délicat en guerre ou fier en temps de paix.

⁴¹ Zinggreff, J. W.: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Iulii Guilielmi Zinggreffii*, Francfort, Apud Johann Theodor de Bry, 1619. Sigo el texto de la segunda edición: Zinggreff, J. W.: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Iulii Guilielmi Zinggreffii. Editio secunda*, Francfort, Apud Petrum Mareschallum, 1624, fols. con signatura R2v.-R3r.

⁴² Horacio: *Odas y epodos*, ed. de Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997, p. 222.

La guerre establiray par des louables faits;
la paix par bonnes loix et par doux traitement.

‘A una y otra soy por igual constante,
no soy delicado en la guerra, ni severo en tiempos de paz.
La guerra zanjaré con gestas dignas de elogio;
la paz fijaré con buenas leyes y con dulce trato’.

Fig. 8. Detalle del emblema LXVI. Grabado de Matthäus Merian, el Viejo en J. W. Zingreff, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria. Editio secunda*, Francfort, Apud Petrum Mareschallum, 1624, fols. R2v.-R3r. Los Angeles, Library of The Getty Research Institute, 41-370.



El breve discurso en estilo directo (que a la manera de una sinécdoque Zingreff parece haber puesto en boca del brazo ejecutor que sostiene el arma envuelta en ramo de olivo) encierra un verdadero prontuario de gobierno, mediante el cual se explicitan los principales valores que un gobernante sabio debe emplear, tanto en tiempos de paz como durante los conflictos bélicos: la dureza y las gestas son propias del campo de batalla, la clemencia y la justicia (encarnada en leyes bondadosas) se aplican en tiempos de paz. La ambivalencia simbólica de la espada desenvainada que se muestra envuelta en un ramo de olivo encarna ejemplarmente esa dualidad.

Para explicitar de manera aún más clara el mensaje político cifrado simbólicamente en la unión ejemplar de la imagen y los versos, el emblemista incorporó un sucinto comentario:

Itaque nos olivae ramum gladio inserimus in Emblemate nostro, eo quod firmanda est Respublica non armis modo, neque adversus hostes, sed –quod multo maius multo-

*que asperius est— bonis pacis artibus. Oportet enim negotia quidem et bella gerere posse, sed magis agitare pacem atque ociari posse, moreque veterum Romanorum ac Gothorum, qui duabus his artibus, audacia in bello, ubi pax evenerat, aequitate seque remque publicam curabant, foris proelia, intus nosse exercere modestiam*⁴³.

La *lectio* definitiva de buen gobierno recalca que el estado no sólo puede conservarse con armas, sino que la máquina del poder se sostiene sobre las buenas artes de la paz (justicia, equidad y clemencia).

En definitiva, ya sea desde el ámbito religioso, ya desde el propiamente político, la empresa (Villava) y el emblema (Zincgreff) perfilan nítidamente los contornos morales y pragmáticos del símbolo que luce en su mano el conde duque de Olivares, dentro del *Tapiz del Triunfo de Felipe IV*. La cronología relativamente temprana de ambas piezas emblemáticas (1611 y 1619, respectivamente) podría hacer pensar que se trata de dos elementos demasiado alejados en el tiempo del lienzo de Maíno (cuya fecha definitiva de realización suele fijarse en torno a los meses de marzo-junio de 1635). Por ese motivo, para acreditar que ese tipo de referencias emblemáticas eran de uso común durante los años de la “fábrica” del Buen Retiro, convendría hallar algún testimonio datado en una cronología y un entorno cercanos. Así pues, no estará de más traer a la memoria el pasaje de una obra de fray Diego Niseno, uno de los predicadores más famosos del Madrid de Felipe IV. En efecto, en un libro del orador sacro y provincial de la Orden de los Basilius—cuya figura resultaba muy conocida en los círculos literarios y cortesanos de la década de 1630— se localiza un eco directo de la *empresa espiritual* de Juan Francisco de Villava. El recuerdo textual de la *pictura* incorpora alguna pequeña imprecisión (como la designación del arma, evocada aquí como un ‘cuchillo’ en lugar de una ‘espada’):

¡Qué a propósito que viene aquella espiritual empresa que el otro sabio sacó! Que fue un cuchillo que se estaba reformando los filos y restaurando el corte sobre una piedra con la ayuda y socorro de la blandura del aceite, con esta letra *Lenimine acutior*⁴⁴.

Pese a las modificaciones a las que Niseno sometía la imagen-fuente (“espada” > “cuchillo”), el escolio marginal no deja lugar a dudas sobre la procedencia exacta de la misma, ya que se puede leer allí: “Francisc. Villava lib. I empresa 8”. El predicador continúa reflexionando sobre esa misma fuente icónico-textual y concluye que la lectura del “argumento predicable” resulta muy clara:

¿Quién tal pensara? ¿Que de la blandura del aceite habían de salir los aceros del cuchillo y que con la suavidad habían de tomar aceros mayores los aceros? Eso es lo que el día de aquel riguroso Día [del Juicio] ha de pasar: que el cuchillo san-

⁴³ Doy una traducción libre del pasaje: ‘Así pues en nuestro emblema hemos inserido en la espada un ramo de olivo, mostrando de tal modo que la República ha de sustentarse no sólo en las armas y contra los enemigos, sino también en las buenas artes de la paz, lo que resulta mucho más grandioso y también más difícil. Es preciso, en verdad, tener poder para regir los asuntos del estado y dirigir la guerra, pero aún más para ejercitar la paz y disfrutar de la tranquilidad, según la costumbre de los antiguos romanos y de los godos, que por medio de estas dos artes—la audacia en la guerra y, cuando se alcanzaba la paz, la equidad— cuidaban de sí mismos y de la república; saber cómo llevar a cabo los combates en el exterior y ejercitar la templanza dentro del propio territorio’.

⁴⁴ Niseno, D.: *Asuntos predicables para todos los domingos del primero de Adviento al último de Pascua de Resurrección*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1632, fol. 3r.-v.

griente, la espada cortadora, ha de salir de la blandura del aceite para los ingratos; de la suavidad de la misericordia para los rebeldes; de la dulzura de la clemencia para los desconocidos. Pues cuanto mayores beneficios recibieron, por no haber correspondido como debían, les han de ser más rigurosos fiscales que les condenen, más sangrientos cuchillos que les degüellen⁴⁵.

El testimonio que brinda fray Diego Niseno desde el campo de la oratoria sacra resulta del mayor interés, ya que poco antes de que Maíno concluyera *La recuperación de Bahía*, un autorizado predicador de la corte del rey planeta se hacía eco del dispositivo icónico-verbal de Villava en el que la “espada cortadora” que “ha de salir de la blandura” de la oliva ofrece “misericordia para los rebeldes”, “dulzura para los desconocidos” y un justo castigo sangriento para los reos que no merezcan ni una, ni otra.

No estará de más señalar cómo el valor simbólico cifrado en el “*olivae ramum gladio insertum*” y el principio político que se encierra en el mismo siguió empleándose durante el siglo XVII, como atestiguan otros ejemplos procedentes del campo de la emblemática. Seguidamente espigaremos otros dos, bastante posteriores en el tiempo a la datación del cuadro de Maíno. El primero de ellos aparece vinculado al gobierno de los estados de Flandes. En efecto, la ciudad de Brujas en 1683 elaboró un dispositivo de epigramas y emblemas en elogio del obispo Guillaume Humbert de Precipiano (Rougemont, 1627-Bruselas, 1711). El eclesiástico y estadista había residido desde 1672 en Madrid como miembro del Consejo Supremo de Flandes y Borgoña y fue elevado al solio episcopal ese mismo año de 1683, motivo por el cual abandonó la corte para instalarse en su sede. Entre esos poemas murales figura uno que iba precedido del rótulo: *Praesuli Humberto Justitia ac Clementia suos regenti*. Aunque no se ha conservado el dibujo, sí que aparece escuetamente descrita la *imago* de tal emblema: “*Extensum brachiū gestans gladium oliva involutum*” (‘Un brazo extendido que sostiene una espada envuelta en un ramo de olivo’). Junto a la imagen podía leerse un *Lemma* de origen virgiliano: “*Ad utrumque paratus*” (‘Preparado para ambas cosas’⁴⁶) y, por último, bajo el mismo figuraba el siguiente epigrama:

*Quid diversa adeo portendunt symbola rerum?
Nempe sago gladius quadrat, oliva togae.
Si nescis, Humbertus adest, ad utrumque paratus,
et versare valet ense, oleamque manu.
Si fit opus, rigido pugnabit acinace vindex,
inque reos scelerum tela severus aget.
Si fit opus, mitem praetendet pacis olivam,
inque pios veri viscera patris habet.
Pronus at in pacem, gladium tenet ille coactus,
plus mellis, fellis quam ferus ensis habet.
Sit rigor in ferro, Dominique in acinace terror;
mitius imperium pacis oliva dabit⁴⁷.*

⁴⁵ *Ibidem*, fol. 3v.

⁴⁶ Como me hace notar Bernardo J. García, algunos monarcas europeos (como el propio Felipe III, Jacobo VI de Escocia y su heredero, Carlos I Estuardo) emplearon este mismo lema o mote, según muestran diversos emblemas y medallas conmemorativas.

⁴⁷ *Applausus Panegyricus Illustrissimo ac Reverendissimo Domino D. Humberto Guilielmo a Praecipiano, ex Baronibus de Soye, Catholicae Suae Majestati a Concilio Status, duodecimo Brugensium Episcopo recenter*

‘¿Qué anuncian dos símbolos de cosas tan distintas?
 A buen seguro al capote militar le cuadra la espada,
 a la toga la oliva. Si no lo sabes, Humberto está presente,
 preparado para ambas cosas y tiene en su mano el poder
 para manejar la espada y el olivo.
 Si la ocasión lo requiere, se arrojará a la lucha
 como protector con la inflexible espada
 y, severo, esgrimirá las armas contra los culpables de crímenes.
 Si la ocasión lo requiere, tenderá benévolo
 la oliva de la paz, pues tiene las entrañas
 de un verdadero padre para los piadosos.
 Inclinado a la paz, con todo, empuña forzado la espada,
 el fiero acero tiene más miel que hiel.
 Permanezca el rigor en el hierro, el terror en la espada del Señor;
 la oliva traerá más suavemente el imperio de la paz’.

Al igual que el primer ministro de Felipe IV en 1635, en la segunda mitad del siglo XVII el obispo Guillaume Humbert de Precipiano encarna los valores propios del buen gobernante, pues sabe alternar la dureza de la espada en tiempos de guerra y la suavidad de la oliva en tiempos de paz.

Todavía a finales de la centuria, Daniel de la Feuille se hacía eco de la obra de Zingreff y recogía en 1691 entre sus *Devises et Emblèmes* el mismo diseño de la mano que sostiene la espada envuelta en ramos de olivo (**Fig. 9**):

Fig. 9. Detalle del emblema 3 en Daniel de la Feuille, *Devises et Emblèmes Anciennes et Modernes tirées des plus célèbres auteurs*, Amsterdam, Daniel de la Feuille, 1691, lám. 2. Utrecht, Universiteit Utrecht, O-703.



La leyenda que acompaña a la imagen incorpora un mensaje similar en varios idiomas: “*Utroque clarescere pulcrum*”; “*Bonne pour la guerre et pour la paix*”; “*Sono per la pace e per la guerra*”; “*Soy por la guerra y la paz*”; “*Voor vrede, en oorlog*”; “*I am for war and peace*”; “*Ich bin für fried und krieg*”⁴⁸. Nótese cómo las versiones italiana, española, inglesa y alemana del *motto* mantienen el rasgo elocutivo de la *sermocinatio*, como si las palabras fueran pronunciadas por el brazo que sostiene el arma.

En definitiva, de acuerdo con el mensaje cifrado que a lo largo de la entera Edad Barroca se difundió a través de la emblemática, el elemento simbólico de la “espada envuelta en un ramo de olivo” lleva aparejadas las nociones de justicia y clemencia, castigo y guerra justa⁴⁹. Ahora bien, ¿de qué manera podría engarzarse la idea de “castigo moderado y justo” en el marco solemne de la decoración de un palacio, en un Salón de la Virtud del príncipe? Para responder a tal cuestión resulta oportuno acudir al testimonio de Vicente Carducho. En 1634, daba este una curiosa noticia sobre cuáles eran los programas de decoración más aptos para figurar en aquellos lienzos destinados a una *galería real*. Sobre ese punto específico sostiene en los conocidos *Diálogos de la pintura*:

Y siempre que se ofrezca adornar alguna fábrica se debe atender a la calidad de ella en general y el uso de cada parte en particular y la persona que la ha de ocupar y la manda hacer [...]. Si fueren galerías reales sean historias las que se pintaren graves, majestuosas, ejemplares y dignas de imitar, como son premios que grandes monarcas han dado a los constantes en el valor y en la virtud; [como son] castigos justos en maldades y traiciones; hechos de héroes ilustres; hazañas de los más célebres príncipes y capitanes; triunfos, victorias y batallas⁵⁰.

La *Recuperación de Bahía* podía, sin ambages, ser identificada por los coetáneos como una “historia grave, majestuosa y ejemplar”. Tal relato se articula de manera compleja, puesto que en él puede “leerse” en imágenes la hazaña militar de un capitán nobilísimo (el general Fadrique de Toledo), el triunfo de las tropas hispánicas en Brasil y, por último, mas no por ello menos importante, los “castigos justos” reservados a aquellos que han cometido “maldades y traiciones”⁵¹.

⁴⁸ El volumen completo puede verse ahora digitalizado en la red, ya que forma parte de los ricos contenidos del Emblem Project Utrecht: https://emblems.hum.uu.nl/f1691_compare_frame.html?position=left

⁴⁹ Las calas que se han llevado a cabo prueban de forma suficiente la extensión del motivo, así como el principal sentido simbólico que reviste en un arco de tiempo suficientemente amplio, puesto que se extiende al menos desde 1613 hasta 1691. Ahora bien, permítase subrayar que la pesquisa realizada no pretendía ser exhaustiva en ese punto. Atendiendo a tal pormenor, cabe sospechar que una búsqueda sistemática en otros libros de emblemas permitiría acaso identificar nuevos ejemplos de tenor parecido, tanto anteriores como posteriores a dicha franja temporal.

⁵⁰ Carducho, V.: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, fols. 108v.-109r. Téngase presente que en el colofón de la *editio princeps* figura, en cambio, la fecha de 1634. Entre los paratextos, el licenciado Murcia de la Llana databa la fe de erratas el “12 de diciembre de 1633”, en tanto que la tasa aparecía firmada en Madrid por el secretario real Lázaro de Ríos “a 17 del mes de Diciembre de 1633”.

⁵¹ Recuérdense cómo en el paraje costero que se vislumbra al fondo de la imagen se aprecia una escena pequeña en sus dimensiones, pero de gran trascendencia: la expulsión de los judíos que han traicionado a la corona, al aliarse con los calvinistas holandeses y permitirles la entrada a la ciudad de Bahía de Todos los Santos. A pesar de las muy reducidas dimensiones del episodio en la escala general de la obra, no parece baladí que ese detalle ocupe el centro exacto de la composición. Sobre la identificación de estos personajes del lienzo como judíos

La vigencia de un código laudatorio: el *Panegírico al duque de Lerma*

Como se ha indicado anteriormente, los historiadores del arte que se han ocupado de la obra maestra de Maíno han aclarado varios aspectos de la misma a la luz de una comedia de tema histórico contemporáneo de Lope de Vega, una obra historiográfica de Lorenzo Ramírez de Prado, un auto sacramental de Calderón y un pequeño conjunto de emblemas. Sin embargo, hasta donde llegan nuestras noticias, ningún estudio ha intentado vincular esta pintura de legitimación política y configuración laudatoria con la poesía de alabanza del siglo XVII. Dentro de dicho ámbito, conviene recordar cómo entre las modalidades epidícticas cultivadas por los poetas áureos (genethliaco, epitalamio, epibaterio, propémticon...), el panegírico se consideraba la composición encomiástica más elevada, ya que se identificaba como el heredero del *basilikòs lógos*, esto es, del ‘discurso imperial’ o ‘discurso regio’⁵². Siguiendo el modelo de alabanza instituido por Claudiano en época tardo-antigua, a lo largo y ancho de Europa los vates cortesanos de la primera mitad del siglo XVII imitaron los elogios que el autor alejandrino tributó al emperador Honorio y al general Estilicón (cuya figura en la corte imperial se asemeja en algunos aspectos a la del valido)⁵³. Por predios itálicos, el poeta que gozó de mayor fama gracias a sus panegíricos fue Giovan Battista Marino, cuya influencia pronto hubo de extenderse entre los literatos de la corte francesa de María de Médicis y también entre algunos ingenios del aula regia de Felipe IV⁵⁴. Para la tradición hispana del elogio, Góngora acuñó en 1617 el modelo por excelencia de alabanza política con una ambiciosa composición dirigida al valido de Felipe III. Tras instalarse en la corte del rey piadoso como capellán real, el escritor cordobés pulsó la lira encomiástica para eternizar las virtudes de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas y su habilidad y prudencia como gobernante⁵⁵. Durante el reinado de Felipe IV, el ejemplo del *Panegírico al duque de Lerma* fue

(varones y féminas), remito nuevamente a Portús, *op. cit.* (nota 15), pp. 108-110. Sobre la fuente dramática de la pintura de Maíno en relación con el motivo de la expulsión de los judíos, véase también Simson, I.: “Un ejemplo de antisemitismo en el teatro de Lope de Vega: *El Brasil restituído*”, en Joan i Tous, P. y Nottebaum, H. (eds.): *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, pp. 229-242.

⁵² Como introducción a ese tipo de escritos laudatorios, cultivados ininterrumpidamente durante más de dos milenios, pueden verse el conjunto de estudios reunidos en Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

⁵³ Sobre la configuración claudiana del elogio gongorino, puede remitirse a Blanco, M.: “El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56; y Ponce Cárdenas, J.: “*Taceat superata Vetustas*: Poesía y Oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 57-103.

⁵⁴ Ponce Cárdenas, J.: “Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo”, *Critica letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62; y Matas Caballero, J.: “Marino y Bocángel: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato Panegírico del infante don Carlos de Austria*”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 123-139.

⁵⁵ Carreira, A.: “Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 105-124. En torno a la agudeza en el elogio, véase Ly, N.: “Del ‘Fénix de los Sandos’ a los eclipses del duque: la invención de una agudeza compuesta en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 185-209. Por otro lado, no estará de más recordar que el mejor códice de las poesías de Góngora formaba parte de la Biblioteca Olivarense: el famoso Manuscrito Chacón, lujoso cartapacio con el que don Antonio Chacón, señor de Polvoranca, obsequió al conde duque de Olivares en diciembre de 1628, véase Lawrence, J.: “*Las Obras de don Luis de Góngora* y el conde duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España barroca”, en Noble Wood,

imitado por una pléyade de poetas vinculados a la corte, entre los cuales puede evocarse ahora a Gabriel de Corral, García de Salcedo Coronel, Gabriel Bocángel o Miguel Silveira⁵⁶.

El magisterio ejercido por Góngora entre los panegiristas del aula regia de Felipe IV prueba cómo a la altura de 1621-1635 las octavas reales que componían el elogio de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas se leyeron con suma atención en los medios cortesanos y, además, fueron imitadas y comentadas con el mismo respeto y admiración con el que se estudiaban los textos de la Antigüedad clásica⁵⁷.

Por cuanto ahora nos interesa, al recorrer con atención el texto de la alabanza consagrada al duque de Lerma, la tercera estancia de la misma reza así:

Segundo en tiempo sí, mas primer Sando
 en togado valor; dígalo armada
 de paz su diestra, díganlo trepando
 las ramas de Minerva por su espada,
 bien que desnudos sus aceros, cuando
 cerviz rebelde o religión prostrada
 obligan a su rey que tuerza grave
 al templo del bifronte dios la llave.

Casi a modo de una hipálage doble configurada por dos *oxímora* (“togado valor” / “armada de paz”⁵⁸), Góngora establece en los endecasílabos iniciales de la estrofa una obertura apropiada para el símbolo que sostiene en su mano el primer ministro de Felipe III: la “espada” desenvainada que muestra “desnudos sus aceros” y en torno a cuyos filos ascienden “las ramas de Minerva”, en clara perífrasis mitológica que apunta hacia los ramos de olivo. El cierre de la octava se consagra a justificar cuáles son las causas para que el Rey Católico emprenda una guerra justa: sojuzgar a los

O., Roe, J. y Lawrence, J. (dirs.): *Poder y saber: Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 157-181.

⁵⁶ Existe una edición reciente de la principal pieza encomiástica de Gabriel de Corral: *Panegírico a Taddeo Barberini*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018. En torno a los panegíricos de Salcedo Coronel, remito a los estudios de Flavia Gherardi, Aude Plagnard y Mercedes Blanco recogidos en Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, pp. 211-224, 255-282 y 343-381, respectivamente. Carlos Primo ha cuidado una edición reciente del encomio de Miguel Silveira dedicado al virrey de Nápoles: *Parténope ovante*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018.

⁵⁷ Ponce Cárdenas, J.: “El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93.

⁵⁸ La conexión lógica entre los calificativos y los respectivos núcleos nominales –si se anula el trueque de adjuntos– sería más bien: “paz togada” (la toga es la vestimenta propia del gobierno ‘civil’ durante época de paz) y “valor armado” (el coraje y audacia que debe mostrar el mando militar en período de guerra). Por otro lado, como generosamente me apunta Pedro Conde Parrado, tal vez podría incluirse en este punto el recuerdo del célebre dicho “*Cedant arma togae*” de Marco Tulio Cicerón. Además, entre los epítetos que Ravisio Textor recogió bajo el lema ‘Pax’ aparece *togata*, y explica el erudito francés: “*a toga, veste Romanorum communi, qua quoniam in pace tantum utebantur, factum est, ut toga pro pace poneretur*”. Y lo ilustra con un verso de Calpurnio Sículo: “*Qui populos urbemque regit pacemque togatam*”. Sobre el funcionamiento de la hipálage doble en la obra gongorina, véase Ponce Cárdenas, J.: “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.

rebeldes (presumiblemente holandeses), combatir la herejía en Europa y hacer frente a los ataques de los infieles del Imperio Otomano y el norte de África⁵⁹.

Atendiendo a los comentarios al panegírico publicados a inicios del reinado de Felipe IV, desde el marco de las *Lecciones solemnes*, el cronista real José de Pellicer esbozaba en 1630 una “explicación” del contenido de la estrofa:

Segundo Fénix en tiempo, pero primer *Sando* en valor y en prudencia, en togado valor, dígallo trepando por su espada la oliva, dígallo su diestra armada de paz; bien que desnudo el acero cuando los rebeldes o los herejes obligan a su rey que abra el templo del bifronte dios, de Jano, que comience la guerra⁶⁰.

Tras aclarar lo esencial del contenido de los versos, Pellicer dispuso una batería de “notas” eruditas que, desafortunadamente, no explican el sentido simbólico de la espada desenvainada en torno a cuya lama afilada se enlazan los ramos de olivo.

Otro humanista barroco vinculado a la corte de Felipe IV, el canónigo granadino Martín Vázquez Siruela, redactó un conjunto de glosas destinadas a esclarecer varios pasajes de algunos poemas gongorinos⁶¹. Entre las apostillas que este erudito dedicó al *Panegírico al duque de Lerma*, custodiadas en el códice 3893 de la Biblioteca Nacional de España, interesa recordar ahora la información que vertía en la nota vigésimo octava:

28. *Díganlo trepando / las armas de Minerva por su espada*. Así leía yo en mis cuadernos manuscritos. Pellicer lo imprimió con alguna diversidad, porque lee “*las ramas de Minerva*”, que es la oliva. Y si es verdadera esta lección no habrá diversidad entre esta sentencia y las del número pasado, sino será continuación y más explicación de aquella misma. Así la oliva con que el duque de Lerma en nombre de su dueño pacificaba el mundo enramó primero su espada y la tuvo en sosiego y ocio. Y lo mismo casi viene a ser la primera lección, porque las *armas de Minerva* son las artes de la paz: la quietud estudiosa, sabiduría, prudencia civil y atención al bien de los estados.

El arranque de la nota vigésimo octava proporciona valiosa información sobre cuál era el texto de los poemas de Góngora que leía el canónigo de Borge, una copia manuscrita que presenta variantes con respecto al texto impreso por Pellicer en las

⁵⁹ Sobre la política hispana en Flandes, conviene recordar cómo también se defendió en algunos momentos la conveniencia de mostrar un trato clemente hacia los insurrectos, para así volver a situar a todos los súbditos bajo el poder real. Como subraya Bernardo J. García: “Valiéndose de la clemencia y la mansedumbre se alcanzaba una fama y gloria duraderas, pero también más dignas de la misericordia divina. Así el perdonar a los enemigos y hacerles el bien era una manera más cierta de vencerles, de rendir su voluntad y de ganar sus corazones”, tomo la cita de García García, B. J.: “La práctica política de la mansedumbre: antítesis de la Leyenda Negra en los Países Bajos (1595-1621)”, en Rodríguez Pérez, Y. y Sánchez Jiménez, A. (eds): *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 23-50, en concreto p. 28.

⁶⁰ Pellicer de Salas, J.: *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta Real, 1630, col. 618.

⁶¹ Blanco, M.: “Cómo leía a Góngora un erudito del Siglo de Oro: las *Notas* de Martín Vázquez Siruela a la *Soleidad segunda*”, *e-Spania*, 32 (février 2019), pp. 1-50; y Ponce Cárdenas, J.: “*Entremos en la oficina de la erudición*. Vázquez Siruela y las notas al *Panegírico al duque de Lerma*”, *e-Spania*, 32 (février 2019), pp. 1-27. Ambos estudios pueden consultarse en red: <https://journals.openedition.org/e-spania/30129>; <https://journals.openedition.org/e-spania/30107>.

Lecciones solemnes. El modelo plausible de las *Silvas* de Estacio que evoca Martín Vázquez Siruela algo más adelante quizá no resulte ahora de interés excesivo⁶². Sí parece relevante, empero, la insistencia de este humanista barroco en el detalle de valor simbólico que recalca en estas líneas del escueto comentario:

Y si es verdadera esta lección no habrá diversidad entre esta sentencia y las del número pasado, sino será continuación y más explicación de aquella misma. Así la oliva con que el duque de Lerma en nombre de su dueño pacificaba el mundo enramó primero su espada y la tuvo en sosiego y ocio.

El elemento simbólico que aparece en el cuadro de Maíno ya fue ponderado en 1617 en el poema encomiástico de Góngora y glosado por varios eruditos de la corte: “la oliva con que el duque de Lerma en nombre de su dueño pacificaba el mundo enramó primero su espada”.

Desde el punto de vista estrictamente histórico, la idea de la *Pax Hispanica* asociada a la política exterior del valido de Felipe III se intuye aquí difusamente a través de expresiones como “el duque de Lerma en nombre de su dueño pacificaba el mundo”⁶³. El privado consagra todos sus esfuerzos, consecuentemente, a “las artes de la paz, quietud de la república y civiles estudios del gobierno”. Sin embargo, cuando se producen las rebeliones de los súbditos desleales o se verifican ataques injustos por parte de los infieles, el prudente y avisado ministro toma las disposiciones necesarias para que los ejércitos de su majestad católica se impongan en todos los frentes.

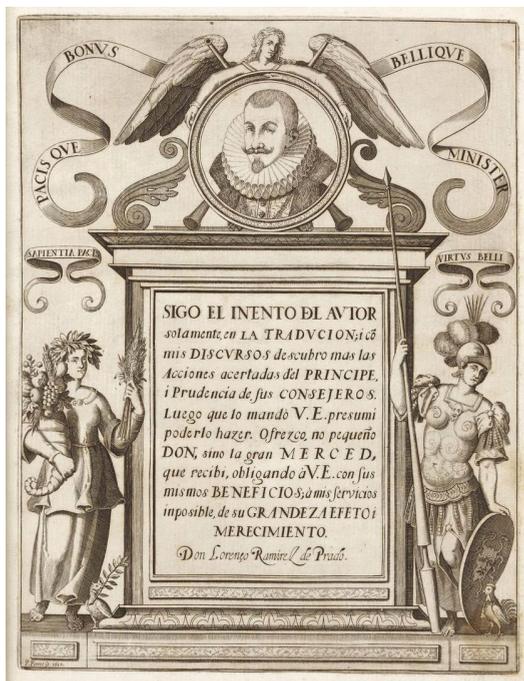
Desde el campo iconográfico, en una línea afín a la que marcaba la octava gongorina, puede recordarse asimismo el famoso retrato grabado del duque de Lerma en el que se pondera su sabiduría como ministro dotado de notables talentos que le aseguran el triunfo tanto en tiempos de paz como durante la contienda bélica (“*Pacisque Bonus Bellique Minister*”, ‘Buen Ministro de la Paz y de la Guerra’) (**Fig. 10**). Las dos virtudes principales que adornan al valido de Felipe III son “*sapientia pacis*” y “*virtus belli*” (‘la sabiduría en tiempos de paz’ y ‘el valor en tiempos de guerra’).

En definitiva, el sentido oculto de la tercera estancia del *Panegírico al duque de Lerma* serviría para ponderar la prudencia, justicia, piedad y contención del privado, tanto en el plano político como en el militar. El ánimo de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas estaría naturalmente inclinado hacia la paz, pero la cautela y providencia del sabio ministro hace que ostente siempre en su diestra una espada desenvainada ornada con ramos de olivo. Cuando las culpas de los súbditos rebeldes (flamencos u holandeses) o el auxilio de la verdadera religión (frente a los ataques de la flota otomana en el Mediterráneo o las incursiones piráticas de los protestantes en las costas peninsulares y en las Indias occidentales) obligaban al duque de Lerma a declarar la guerra abierta, su sabiduría hacía que éste se mostrara proclive a sofocar las rebeliones y asistir a los partidarios del catolicismo romano, aplicando en todo momento rectamente justicia, cual fiel partidario de un tipo de “castigo moderado y piadoso”.

⁶² Como me señala Mercedes Blanco, “tal vez podría decirse que la espada y el olivo aparecen como atributos imperiales en la estatua ecuestre de Domiciano” y, por ende, tal detalle “advierde de que la temática del poderío tranquilo y clemente es típicamente romana e imperial”.

⁶³ García García, B. J.: *La Pax Hispanica. Política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996.

Figura 10. Pedro Perret, 'Pacisque bonus Bellique Minister' en Lorenzo Ramírez de Prado, *Consejo y consejero de príncipes*, Madrid, por Luis Sánchez, 1617. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Par. 262.



Como se ha visto en el apartado precedente, la cultura emblemática del Barroco había extendido el conocimiento del sentido simbólico de la espada envuelta en un ramo de olivo y quizá pudo dejar un leve eco en el texto del *Panegírico al duque de Lerma* desde una fecha relativamente temprana (1617). Sea como fuere, el detalle que resulta de veras llamativo es que Góngora fijara la imagen del valido de Felipe III al inicio del poema sosteniendo en la diestra el arma desenvainada y ornada con dicho elemento vegetal. El fautor de la *Pax Hispanica* se erigía así en un político sabio y providente, en un ministro dotado que sabe alternar el uso de la espada y las artes de la paz, aplicando la rigurosa justicia, la clemencia y el piadoso castigo cuando conviene. En el círculo de poetas cortesanos que se agrupaba en torno al conde duque de Olivares (Salcedo Coronel, Gabriel Bocángel, Gabriel de Corral...) la composición laudatoria de Góngora fue leída con admiración, comentada e imitada. En ese contexto específico, la coincidencia exacta que plantea la imagen de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas en el panegírico gongorino y la efigie de don Gaspar de Guzmán y Zúñiga en el cuadro de Maíno resulta, cuando menos, llamativa. Entiéndase, por otro lado, que no pretendemos identificar aquí tal coincidencia como un caso de lectura directa, como si la fuente icónico-poética de la que pudo beber el pintor y fraile dominico fueran exclusivamente los versos del capellán real, con el que, por otra parte, pudo departir en la corte entre 1617 y 1626. Si bien ese detalle resulta casi imposible de probar (faltos de todo apoyo documental), con todo y con eso, el hecho resulta interesante por una razón de tipo comparatista e iconográfico. Merced a la presencia de un mismo motivo en cuadros y encomios rimados

puede tenderse un pequeño –más significativo– puente entre la pintura de Historia y la poesía de elogio. La mera huella de ese elemento de alto valor simbólico permite ver cómo resultaba operativo el mismo código icónico-verbal entre los poetas y los artistas formados en una misma cultura de raíz humanística.

Por otro lado, el testimonio del *Panegírico al duque de Lerma* resulta interesante para entender mejor la presencia de otros elementos en el *Tapiz del Triunfo de Felipe IV* del cuadro de Maíno. Me refiero a la importancia que asumen las personificaciones alegóricas tanto en el lienzo mismo como en la composición laudatoria. Como bien se recordará, el pintor dominico situaba a Minerva a la diestra del monarca, coronándolo de laurel. La deidad romana figuraría allí en calidad de encarnación doble de la sabiduría y la virtud. Por otro lado, a los pies del rey y el valido yacían sojuzgadas tres alegorías negativas: la Herejía, la Traición (o Fraude/Engaño/Simulación/Enemigo intestino) y la Envidia (según otros estudiosos podría tratarse de la Guerra, la Discordia o el Furor). En el marco de alabanza y legitimación política que configura la esencia del *Panegírico al duque de Lerma*, Góngora quiso disponer también un notable elenco de figuras alegóricas, como Adulación, Ambición, Ceremonia, Copia (o ‘Abundancia’), Desengaño, Edad, Esperanza, Fama, Historia, Insidia, Interés, Invidia, Justicia, Noche y Tiempo⁶⁴. Al igual que el triunfante valido de Felipe IV en el cuadro del Salón de Reinos, el duque de Lerma se impone en los versos gongorinos a las asechanzas y ataques de la Insidia, de la Adulación o de la temible Envidia.

Cifra y símbolo: en torno a la iconografía del valido

El tapiz del *Triunfo de Felipe IV* inserto en la *Recuperación de Bahía* constituye una compleja muestra de “imagen política” en la que confluyen significativamente la exaltación del soberano y la legitimación del poder del valido. La presentación de la escena del *arazzo* bajo un dosel solemniza aún más, si cabe, el mensaje cifrado, al tiempo que da exacta noticia de la justificación teológica de la Monarquía hispana y de sus victorias la inscripción latina que sostienen dos ángeles pequeñuelos: “*Sed dextera tua*”⁶⁵. Conforme estipula la sentencia vetero-testamentaria, la diestra de Dios conduce los ejércitos del soberano justo a la batalla y les concede la victoria. Dicho de otra manera: se restablecen el orden, la verdadera religión y la justicia bajo la protección de la divinidad (‘la diestra del Señor’). De hecho, partiendo de la interpretación de esa pequeña filacteria como “une exaltation de la puissance de Dieu”, Edouard Pommier había subrayado con acierto la conexión de la imagen del soberano en el tapiz con el propio origen divino de su poder: “le portrait du roi est bien une présence du souverain de droit divine”⁶⁶.

Las variadas lecturas que genera la presencia del valido en el cuadro de Maíno podrían verse acaso como un ejemplo sutil de dilogía ingeniosa, ya que de algún modo se intuye una cierta manera de significar a dos luces. En un primer plano, más

⁶⁴ Ponce Cárdenas, *op. cit.* (nota 52), pp. 57-103, y en especial el apartado “La legitimación político-moral: sobre el uso de la alegoría”, pp. 82-93.

⁶⁵ *Biblia Vulgata*, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, B.A.C., 2002, p. 486.

⁶⁶ Pommier, E.: “Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité”, *La beauté et le paysage dans l’Italie de la Renaissance*, París, Les Belles Lettres, 2013, pp. 71-89 (p. 84).

superficial si se quiere, el ramo de olivo remite alusivamente al juego cortesano de la *interpretatio nominis* (oliva / Olivares). Por otro lado, la identificación de la espada con el estoque ceremonial de los Reyes Católicos asume un sentido obvio, denotativo, ante los miembros de la corte familiarizados con el ceremonial solemne, ya que anuncia sin ambages el rango de don Gaspar de Guzmán como caballero mayor del rey⁶⁷. Ahora bien, junto a esa decodificación inmediata, en un estrato significativo y simbólico más profundo, opera otra red de significados. En primer lugar, el engarce entre la espada desenvainada y el ramo de olivo remitiría al ideal clásico del *uir sapiens et fortis*, así como a un prontuario de gobierno en el que el primer ministro ha de alternar las artes y virtudes de la guerra (fortaleza, rigor, audacia) y las artes de la paz (guiado por la justicia y la clemencia). Si se enlazan esas ideas del buen gobierno con los matices de tipo teológico ya apuntados, puede afirmarse que Dios es el supremo juez, Felipe IV es el soberano triunfante ungido por la divinidad y el válido representante el brazo ejecutor de la ley y de la guerra justa, refrendado por la autoridad divina y por la del propio monarca, al que aconseja y acompaña.

La articulación simbólica del mensaje se plasma además en el tapiz gracias al mecanismo de la personificación alegórica, puesto que la figura que concede la palma del triunfo en el interior de la escena no es sino la Sabiduría, revestida con los atributos *classicheggianti* de Minerva o Palas⁶⁸. El conde duque proporciona su asistencia a dicha alegoría, ayudándole a sostener la corona de laurel sobre la cabeza de Felipe IV. En este punto concreto, resulta difícil sustraerse a la tentación de contemplar la doble imagen (la de la personificación de una virtud connatural al buen gobierno como la *Sapientia* y el perfil inequívoco de don Gaspar de Guzmán) a la manera de una hendíadis. Dicho de otro modo, la sabiduría y prudencia del válido es la firme base que sostiene y garantiza la inmarcesible corona de la victoria obtenida con las armas. Si seguimos avanzando de lo general a lo particular, la densidad simbólica del arma que luce el privado (la espada desenvainada envuelta con ramos de olivo) podría conectarse con el memorable pasaje de la *Eneida* en el que se acuña un sucinto programa de gobierno: “*Parcere subiectis et debellare superbos*”⁶⁹. El primer ministro debe usar el rigor del acero en la guerra y la suavidad del olivo en la paz, alternando así las virtudes de la Fortaleza, la Justicia, la Sabiduría y la Templanza.

El testimonio de las centurias de emblemas y empresas espirituales ha permitido apreciar cómo la idea del *castigo piadoso* que encarna el elemento simbólico gozó de notable difusión durante el siglo XVII. Por ese motivo, cabe pensar que el propio Maíno o alguno de los intelectuales de su entorno pudieron estar familiarizados directamente con aquella clave emblemática. Además, conviene tener muy en cuenta el paralelo significativo con un pasaje del *Panegírico al duque de Lerma*, ya que

⁶⁷ Como me hace notar Bernardo J. García, en el lienzo de Maíno el conde duque se presenta armado para la guerra, como una suerte de ‘Marte’ hispano que acompaña a Minerva, flanqueando ambas figuras al monarca. También habría que considerar cómo –al igual que el duque de Lerma– don Gaspar de Guzmán asumió el cargo de capitán general de la caballería nobiliaria de las Guardas de Castilla y de Aragón. De hecho, no parece casual que el conde duque se presente en el retrato ecuestre de Velázquez con el mismo tipo de armadura y en el papel de capitán general de la nobleza española, tal como eternizó Rubens a Lerma en el famoso retrato del prócer a caballo. En el complejo lienzo del pintor de Pastrana el válido parece la sombra del rey y determinados elementos (como las calzas) se asemejan a las que luce el propio soberano.

⁶⁸ Y la deidad femenina puede identificarse también como “la Fortaleza en la Guerra, que era el otro ámbito sobre el que dominaba Atenea/Minerva”, tal como me señala Pedro Conde.

⁶⁹ Como ya había apuntado Pfisterer, *op. cit.* (nota 26), p. 221.

dicha composición gongorina se consideró la cima del género laudatorio en el siglo XVII y fue objeto de numerosas imitaciones y comentarios a partir de su difusión manuscrita.

Dentro de las tareas pendientes en el estudio de la pintura áulica, se señaló hace dos décadas cómo “no ha habido intento alguno de definir la imagen del privado como categoría del arte cortesano”⁷⁰. En verdad, podría afirmarse algo parecido en el campo de la poesía de encomio, ya que sólo durante los últimos tiempos la crítica ha procedido a la exhumación, edición y análisis de los panegíricos en verso del Siglo de Oro. Dada la relevancia de ese género literario y su afinidad con la pintura de corte, convendría explorar con detenimiento las coincidencias entre ambas vías de creación artística, ya que acaso “adoptando un planteamiento comparativo en el estudio de sus imágenes resulte más fácil percibir los perfiles de una *iconografía del privado*”.

Bibliografía

- Alarcón, A. de: *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón escritos por diferentes plumas*, Madrid, Pedro de Villafranca, 1652.
- Aplausus Panegyricus Illustrissimo ac Reverendissimo Domino D. Humberto Guilielmo a Praecipiano, ex Baronibus de Soye, Catholicae Suae Majestati a Concilio Status, duodecimo Brugensium Episcopo recenter inaugurato. Perpetuo Flandriae Cancellario. Exhibitus per Studiosam juventutem Gymnasii Literarii S. P. Augustini*, Brugis, Ex Officina Viduae Joannis Clouwet, Typographia via Breydelia, 1683.
- Aranda Pérez, F. J.: *Poder municipal y cabildo de jurados en Toledo en la Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1992.
- Bermejo Vega, V.: “*Imago alteri regis*. Olivares y el retrato del valido en la estampa barroca”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 11 (1993), pp. 325-333.
- Biblia Vulgata*, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, B.A.C., 2002.
- Blanco, M.: “El *Panegirico al duque de Lerma* como poema heroico”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56.
- Blanco, M.: “El *Circo español*: canto del cisne de un panegirista gongorino”, en Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegirico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 343-381.
- Blanco, M.: “Cómo leía a Góngora un erudito del Siglo de Oro: las *Notas* de Martín Vázquez Siruela a la *Soledad segunda*”, *e-Spania*, 32 (février 2019), pp. 1-50.
- Bodart, D. H.: “Le portrait royal sous le dais. Polysémie d’un dispositif de représentation dans l’Espagne et dans l’Italie du XVII^e siècle”, en Colomer, J. L. (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 89-111.
- Bodart, D. H.: *Pouvoir du portrait sous les Habsbourg d’Espagne*, Paris, C.T.H.S.-Institut National d’Histoire de l’Art, 2012.

⁷⁰ Brown, J.: “*Peut-on assez louer cet excellent ministre?* Imágenes del privado en Inglaterra, Francia y España”, en Elliott, J. y Brockliss, L. (eds.): *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 321-337, la cita en p. 321. Espigo al final de estas líneas otra cita del mismo pasaje.

- Brown, J.: “*Peut-on assez louer cet excellent ministre? Imágenes del privado en Inglaterra, Francia y España*”, en Elliott, J. y Brockliss, L. (eds.): *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 321-337.
- Brown, J. y Elliott, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2016.
- Carneiro, S.: “La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América colonial”, *Revista Chilena de Literatura*, 85 (2013), pp. 75-100.
- Carducho, V.: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Carreira, A.: “Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 105-124.
- Carreira, A.: “El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, 2 (2016), pp. 429-456.
- Cervantes Saavedra, M. de: *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1984.
- Chaves Montoya, M. T.: “El Buen Retiro y el conde duque de Olivares”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 217-230.
- Civil, P.: “L’image du favori à travers la gravure. Iconographie et politique dans l’Espagne de la première moitié du XVII^e siècle”, en Tropé, H. (ed.): *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 197-219.
- Corral, G. de: *Panegírico a Taddeo Barberini*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018.
- Covarrubias y Leyva, D. de (comp.): *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
- Covarrubias, S. de: *Tesoro lexicográfico de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- Covarrubias Orozco, S. de: *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- Elliott, J. H.: *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Elliott, J. H.: “Historia y mito en el Salón de Reinos”, en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 211-228.
- Feuille, Daniel de la: *Devises et Emblèmes Anciennes et Modernes tirées des plus célèbres auteurs*, Amsterdam, Daniel de la Feuille, 1691.
- García García, B. J.: *La Pax Hispanica. Política exterior del duque de Lerma*, Lovaina, Leuven University Press, 1996.
- García García, B. J.: “La práctica política de la mansedumbre: antítesis de la Leyenda Negra en los Países Bajos (1595-1621)”, en Rodríguez Pérez, Y. y Sánchez Jiménez, A. (eds.): *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 23-50.
- Gherardi, F.: “‘Que el sol no siempre las arenas dora’. El panegírico al duque de Alcalá y las ‘Glorias dilatadas’ de Salcedo Coronel”, Ponce Cárdenas, J. (ed): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 211-224.
- González de Salas, J. A. (ed.): *Petroni Arbitri Satiricon*, Francofurti, cura Wolfgangi Hofmanni, 1629.
- Horacio: *Odas y epodos*, ed. de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997.
- Kagan, R. L.: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, en Palos, J. L. y Carrió, D. (coords.): *La Historia imaginada*.

- Construcciones visuales del pasado en la época moderna*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 101-120.
- Lawrence, J.: “Las *Obras de don Luis de Góngora* y el conde duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España barroca”, en Noble Wood, O., Roe, J. y Lawrence, J. (dirs.): *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde duque de Olivares*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 157-181.
- Lechi, F.: “*Piger ad poenas, ad praemia velox*: un modello di sovrano nelle *Epistulae ex Ponto*”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 20-21 (1988), pp. 119-132.
- Limborch, Philipp van: *Historia Inquisitionis*, Amsterdam, Apud Henricum Wetstenium, 1692.
- López Peláez Casellas, M. P.: “El humanista giennense Juan Francisco de Villava y su interpretación del relato del rey Midas”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 201 (2010), pp. 275-288.
- Ly, N.: “Del ‘Fénix de los Sandos’ a los eclipses del duque: la invención de una agudeza compuesta en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en Ponce Cárdenas, J. (ed): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 185-209.
- Marco Dorta, E.: *La recuperación de Bahía por don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1959.
- Marías, F.: *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.
- Marías, F. y Carlos Varona, M. C. de: “El arte de las acciones que las figuras mueven: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, en *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado-Ediciones El Viso, 2009, pp. 57-75.
- Marín Tovar, C.: “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*, 7 (2007), pp. 1-17.
- Matas Caballero, J.: “Marino y Bocángel: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato Panegírico del infante don Carlos de Austria*”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 123-139.
- Mínguez, V. y Rodríguez, I.: “Olivares, retrato simbólico de una privanza”, en Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. (eds.): *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, 2002, pp. 401-417.
- Moffitt, J. F.: “Una emblemización de Felipe IV y el clave alciatino del Salón de Reinos del Buen Retiro”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 255-277.
- Niseno, D.: *Asuntos predicables para todos los domingos del primero de Adviento al último de Pascua de Resurrección*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1632.
- Orozco Díaz, E.: *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, 2 tt.
- Palomino de Castro y Velasco, A. A.: *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724.
- Pellicer de Salas, J.: *Lecciones solemnes a la obra de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta Real, 1630.
- Pellicer de Salas, J.: *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente, siempre Augusto, Pío, Feliz y Máximo. Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el Toro, en la Fiesta Agonal de trece de octubre de este año 1631*, Madrid, Juan González, 1631.

- Peñasco González, S.: *Edición filológica y estudio de los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2017.
- Pérez de Montalbán, J.: *Fama Póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio y Elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.
- Pérez Lozano, M.: *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.
- Pérez Sánchez, A. E.: “Sobre Juan Bautista Maíno”, *Archivo Español de Arte*, LXX, 278 (1997), pp. 113-125.
- Pfisterer, U.: “Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29 (2002), pp. 199-252.
- Plagnard, A.: “‘España consolada y triunfante’: García de Salcedo Coronel y el panegírico al infante cardenal”, en Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 255-282.
- Pommier, E.: “Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité”, *La beauté et le paysage dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, pp. 71-89.
- Ponce Cárdenas, J.: “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.
- Ponce Cárdenas, J.: “*Taceat superata Vetustas*: Poesía y Oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en Matas, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.): *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011, pp. 57-103.
- Ponce Cárdenas, J.: “El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93.
- Ponce Cárdenas, J. (ed.): *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- Ponce Cárdenas, J.: “Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo”, *Critica letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.
- Ponce Cárdenas, J.: “Pintura y Panegírico: usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 65, 3 (2018), pp. 97-123.
- Ponce Cárdenas, J.: “*Entremos en la oficina de la erudición*. Vázquez Siruela y las notas al *Panegírico al duque de Lerma*”, *e-Spania*, 32 (février 2019), pp. 1-27.
- Portús, J.: “Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 245-264.
- Portús, J.: “Heresy, Judaism and Paganism in the Hall of Realms”, en Knox G. y Tiffany T. (eds.): *Velázquez Re-Examined. Theory, History, Poetry and Theatre*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 103-120.
- Portús, J.: “La oliva de la paz y la espada de la guerra”, en Carrasco, A. (ed.): *Cultura política, políticas de la cultura*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas-Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2019, pp. 109-132.
- Ramírez de Prado, L.: *Consejo y consejero de príncipes*, Madrid, por Luis Sánchez, 1617.
- Rivero Rodríguez, M.: “El enemigo holandés, el conde-duque de Olivares y el servicio de los vasallos en la *Recuperación de Bahía de Brasil*”, *Eikón Imago*, 15 (2020), pp. 227-254.
- Roca Mussons, M. A.: “El doble del rey: el privado”, en Tropé, H. (ed.): *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 181-196.
- Rodrigues Vianna Peres, L.: “El *Brasil restituído* de Lope de Vega y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, de Juan Antonio Correa. Historia, emblemática”, en

- González, A. y otros (eds.): *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, México, UNAM-Colegio de México-AITENSO, 2003, pp. 245-261.
- Rodríguez García de Ceballos, A.: “La *Recuperación de Bahía de Maíno*: de *res gesta* a emblema político-moral”, en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 175-194.
- Rodríguez García de Ceballos, A.: “La *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*”, en *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado-Ediciones El Viso, 2009, pp. 180-192.
- Ruiz Gómez, L. (ed.): *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado-Ediciones El Viso, 2009.
- Salcedo Coronel, G. de: *Retrato Panegírico de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar la Mayor*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018.
- Sánchez Blanco, F.: “Ambivalencia de las referencias a San Agustín en la reprobación de los alumbrados por Juan Francisco de Villava”, *Criticón*, 118 (2013), pp. 113-135.
- Silveira, M.: *Parténope ovante*, ed. de Carlos Primo Cano, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018.
- Simson, I.: “Un ejemplo de antisemitismo en el teatro de Lope de Vega: *El Brasil restituido*”, en Joan i Tous, P. y Nottebaum, H. (eds.): *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, pp. 229-242.
- Villava, J. F. de: *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.
- Zincgreff, J. W.: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria. Editio secunda*, Francfort, Apud Petrum Mareschallum, 1624.

