

Laura García Sánchez, *Arte, ostentación y poder. Felipe IV y el programa iconográfico del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El contexto Atlántico*, pp.111-158

Cuadernos de Historia del Arte – N° 33, NE N° 8 – julio - noviembre – 2019 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo.



Arte, ostentación y poder. Felipe IV y el programa iconográfico del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El contexto Atlántico

Art, glitz and power. Felipe IV and the iconographic program of the throne room of the Palacio del Buen Retiro. The Atlantic context.

Arte, ostentação e poder. Felipe IV e o programa iconográfico do Salão do Reino do Palácio Buen Retiro. O contexto Atlântico.

Art, ostentation et pouvoir. Felipe IV et le programme iconographique de la Salle du Royaume du Palais Buen Retiro. Le Contexte Atlantique

Искусство, показ, власть. Фелипе IV и иконографическая программа Зала Царства дворца Буэн-Ретиро. Атлантический контекст

Laura García Sánchez

*Universidad de Barcelona
Departament d' Història de l' Art*

Barcelona - España

laura.garcia@ub.edu

Fecha de recepción: 22/11/2018

Fecha de aceptación: 06/07/2019

Resumen

El Palacio del Buen Retiro fue construido entre 1630 y 1635 en las afueras de Madrid como lugar de descanso para Felipe IV y su corte. Una de sus estancias principales fue el Salón de Reinos, lugar que acogió un programa iconográfico pictórico en el que intervinieron,

además del famoso Diego Velázquez, varios de los mejores artistas del momento. La temática giró alrededor de la mitología, la historia y la alegoría en base a la exaltación de tres ideas principales: representación, poder y fortaleza. Dentro de este conjunto, son varios los cuadros que exaltaron el éxito de los ejércitos españoles en una serie de batallas pero solo tres los que hicieron expresa referencia al contexto atlántico: *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, de Juan Bautista Maino; *La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro*, de Eugenio Cajés; y *La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo*, de Félix Castelo. A fin de proyectar una influyente imagen del rey en un momento de crisis, el análisis de la bibliografía existente en torno a este tema permite concluir que la recuperación de territorios lejanos al marco europeo fue la excusa perfecta para potenciar una idea universal de triunfo.

Palabras clave:

pintura barroca, programas iconográficos pictóricos, felipe iv, palacio del buen retiro

Abstract

The Palace of the Buen Retiro was constructed between 1630 and 1635 in the suburbs of Madrid as place of rest for Philip IV and his court. One of its main rooms was called Salon de Reinos, a place that hosted an iconographic program that, besides the famous intervened Diego Velázquez, several of the most renowned painters of the time. The theme revolved around the mythology, history and allegory based on the exaltation of three main ideas: performance, power and strength. In this pictorial set, there are several paintings that allude to the success of a series of battles but three that make express reference to Atlantic context: The recovery of Baía de Todos los Santos, by Juan Bautista Maino; The recovery of the island of Puerto Rico by Don Juan de Haro, by Eugene Cajés; and The recovery of the island of San Cristobal by Fadrique de Toledo, by Felix Castelo. In order to project an influential image of the king in a moment of crisis, the analysis of the existing bibliography concerning this topic allows to conclude that the recovery of distant territories to the European frame was the perfect excuse to promote a universal idea of victory.

Keywords

baroque painting, pictorial iconographic programs, felipe iv, buen retiro palace

Resumo

O Palácio do Bom Retiro foi construído entre 1630 e 1635 nos arredores de Madri como lugar de descanso para Felipe IV e a sua corte. Uma de suas estâncias principais foi o Salão dos Reinos, lugar que acolheu um programa iconográfico pictórico no que intervíram, além do famoso Diego Velázquez, vários dos melhores artistas do momento. A temática girou em torno da mitologia, a história e a alegoria em base à exaltação de três ideias principais: representação, poder e fortaleza. Dentro deste conjunto, são vários os quadros que exaltaram o êxito dos exércitos espanhóis em uma série de batalhas mas só três dos que fizeram expressa referência ao contexto atlântico: A recuperação da Bahia de Todos os Santos, de Juan Bautista Maino; A recuperação da ilha de Porto Rico por don Juan de Haro, de Eugenio Cajés; e A recuperação da ilha de São Cristóvão por Don Fadrique de Toledo, de Félix Castelo. A fim de projetar uma influente imagem do rei em um momento de crise, a análise da bibliografia existente em torno a este tema permite concluir que a recuperação de territórios longínquos ao marco europeu foi a desculpa perfeita para potenciar uma ideia universal de triunfo

Palabra chave

Pintura barroca, programas iconográficos, felipe iv, palácio do bom retiro.

Résumé

Le palais Buen Retiro fut construit entre 1630 et 1635 à la périphérie de Madrid comme lieu de repos pour Felipe IV et sa cour. L'une de ses salles principales était la Salle du Royaume, un lieu qui accueillit un programme iconographique pictural auquel, en plus du célèbre Diego Velázquez, plusieurs des meilleurs artistes du moment participèrent. Le thème tournait autour de la mythologie, de l'histoire et de l'allégorie basée sur l'exaltation de trois idées principales : la représentation, le pouvoir et la force. Au sein de ce groupe, il y a plusieurs tableaux qui

ont exalté le succès des armées espagnoles dans une série de batailles, mais seulement trois qui ont fait expressément référence au contexte atlantique: La récupération de Bahía de Todos los Santos, par Juan Bautista Maino; La récupération de l'île de Porto Rico par Don Juan de Haro, d'Eugenio Cajés; et La récupération de l'île de San Cristóbal par Don Fadrique de Toledo, par Félix Castelo. Afin de projeter une image influente du roi en temps de crise, l'analyse de la littérature existante sur cette question permet de conclure que la récupération de territoires éloignés du cadre européen était le prétexte parfait pour valoriser une idée universelle de triomphe.

Mots clés

Peinture baroque, programmes iconographiques pictoriques, felipe iv, palacio del buen retiro

Резюме

Дворец Буэн Ретиро был построен между 1630 и 1635 годами на окраине Мадрида как место отдыха Фелипе IV и его двора. Одним из его главных залов был Зал Царства, в котором размещалась иконографическая программа, в которой участвовали, Помимо знаменитого Диего Веласкеса, несколько лучших художников того времени. Тема вращалась вокруг мифологии, истории и аллегии, основанной на возвышении трех основных идей: представление, мощь и сила. В этой группе есть

несколько картин, которые возвышают успех испанских армий в серии сражений, но только три из них прямо указывают на атлантический контекст: *Восстановление Баия де Тодос лос Сантос*, Хуан Баутиста Майно;

Восстановление острова Пуэрто-Рико доном Хуаном де Аро из Эухенио Кахеса; и *Восстановление острова Сан-Кристобаль*, Дон Фадрике де Толедо, Феликс Кастело. Чтобы спроектировать влиятельный образ короля во время кризиса, анализ существующей биографии по этому тему

позволяет нам сделать вывод, что восстановление отдаленных территорий, от европейских рамок, было идеальным поводом для усиления универсальной идеи триумфа.

Laura García Sánchez, *Arte, ostentación y poder. Felipe IV y el programa iconográfico del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El contexto Atlántico*, pp.111-158

Слова

живопись в барокко, пикторические иконографические программы, фелипе iv, буэн-ретиро дворец

1. *El Buen Retiro, la cara amable de un palacio*

El palacio del Buen Retiro fue construido durante la década de 1630 en las afueras de Madrid, cerca del río Manzanares. Su planteamiento inicial fue el de una modesta ampliación del denominado *Cuarto Real*, unos aposentos destinados al alojamiento de los monarcas anejos a la iglesia del monasterio de San Jerónimo y de cuya construcción se responsabilizó Juan Bautista de Toledo por encargo de Felipe II en 1569. Pronto se convirtió, sin embargo, en una enorme construcción rodeada en su mayor parte de espléndidos jardines. La idea fue la de crear un lugar que sirviese como retiro, punto de partida para las entradas triunfales a la ciudad o celebrar juramentos, duelos y otros actos solemnes de tipo religioso y oficial, convirtiendo así el recinto eclesiástico en la iglesia oficial de la corona⁶⁶.

La austera arquitectura de su exterior no llamaba la atención, todo lo contrario que su interior, exquisitamente amueblado y decorado. Fulvio Testi, poeta y embajador del duque de Módena, escribió al respecto tras visitar el lugar en 1635: <<Ciertamente el edificio es suntuoso en extremo, aunque más por dentro que por fuera, y produce mayor impresión de lo que su aspecto externo haría pensar>>⁶⁷.

⁶⁶ MALCOLM, Alistair. “El legado político de Felipe II: la ficción del gobierno monárquico durante el reinado de Felipe IV”, en: *Actas del Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1998, vol. 4), pp. 393-402.

⁶⁷ ASM (Archivio di Stato, Modena) Spagna, busta 46, carta de 10 de mayo de 1636. Impresa en las *Lettere* de Fulvio Testi, ed. de María Luisa Doglio, 2 (Bari, 1967), carta 1150. Citado por BROWN,

Durante el invierno de 1654-1655, el comerciante inglés Robert Bargrave obtuvo permiso para ver el palacio y, una vez finalizada su estancia, dejó constancia en las páginas de su diario de una descripción de todas las bellezas que había visto a modo de vivida imagen de su magnificencia⁶⁸. Y aún otro testimonio más. En 1668, el diplomático y poeta italiano Lorenzo Magalotti, miembro del séquito de Cosme III de Médicis en su viaje por España y Portugal, compartió opinión con su compatriota: << la entrada al Buen Retiro – explicaba- no tiene nada de grandioso ni de magnífico; la fachada es pobre de ornamentación; la construcción es de ladrillo y hecha de cualquier manera. Las estancias, por el contrario, son plenamente satisfactorias; algunas tienen los suelos recubiertos de esteras bellamente tejidas; otras poseen artesonados o cúpulas de caprichosa traza; las paredes están recubiertas de azulejos hasta cierta altura. Finalmente, el mobiliario es rico y de buena calidad>>⁶⁹.

Para conseguir este fin, que sin duda llamó la atención de aquellos que pudieron visitar el palacio por entonces, los agentes de la corte recorrieron toda Europa y, entre los años 1633-1640, adquirieron, encargaron o confiscaron tapices, pinturas, esculturas y preciosos objetos decorativos sin importar ni el precio ni la cantidad. Este empeño constituyó una de las empresas de coleccionismo a gran escala mejor

Jonathan; ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), p. 284.

⁶⁸ “A Relation of Sundry Voyages and Journeys Made by Mr. Robert Bargrave”. Bodleian Library, Ms. Rawlinson C799, fols 138-139. Citado por BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.* p. 113.

⁶⁹ MAGALOTTI, Lorenzo. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* (Madrid: Angel Sánchez Rivero, ed., sf). Citado por BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.* p. 111.

organizadas y puestas en práctica de todo el siglo XVII. De las paredes de salas, estancias o dependencias privadas colgaban cuadros de importantes artistas entre los que destacaban Pedro Pablo Rubens, Claude Lorrain o Nicolás Poussin. Por otra parte, obras maestras como la *Rendición de Breda* de Velázquez fue encargada especialmente para el gran salón central, el denominado Salón de Reinos.

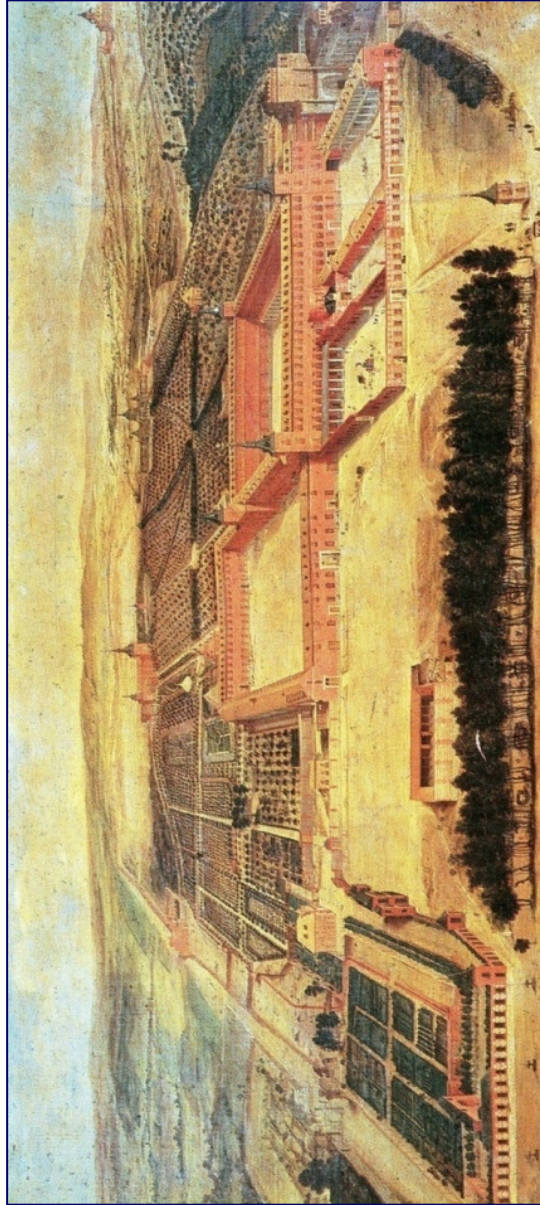


Fig. 1
Vista del palacio y jardines del Buen Retiro, 1636-37
[arquitectos ► Giovanni Battista Crescenzi (1632) y Alfonso Carbonell (1640)]
Giuseppe Leonardo. Madrid. Palacio Real

Con la construcción del Buen Retiro, Felipe IV, que hasta entonces había tenido como residencia principal la antigua fortaleza musulmana del Alcázar tras la designación de Madrid como capital del reino, podía contar con un espacio abierto, alegre y diáfano con grandes patios y jardines. Pese a todo, existían diferencias entre las funciones que se llevaban a cabo en ambos recintos. Además de vivienda, el Alcázar era la sede del gobierno de la monarquía al igual que de las oficinas de los Consejos y del complejo aparato burocrático de la administración, mientras que el Buen Retiro era básicamente un enclave dedicado a las diversiones y placeres del monarca, así como de las celebraciones religiosas de las múltiples ermitas que fueron construidas por entonces⁷⁰.

Por otra parte, el conjunto del Buen Retiro representó una monumental fábrica decisiva para la configuración urbana de Madrid. El palacio y sus jardines delimitaron la demarcación de la ciudad circunscrita al uso personal del rey y a su corte. Se convirtió en un lugar aislado, aunque contiguo a la ciudad, que por la vasta amplitud que ocupaba actuó como barrera, impidiendo que la población se extendiese hacia la zona este. Situado al lado del actual Paseo del Prado, se extendía desde la Puerta de Alcalá hasta la de Atocha⁷¹. Se mantuvo intacto hasta la Guerra de la Independencia contra Francia durante el siglo XIX, momento en que, al igual que gran parte de las mansiones

⁷⁰ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.* p. 35.

⁷¹ BONET CORREA, Antonio. “El Palacio y los jardines del Buen Retiro”, en: *Militaria Revista de Cultura Militar* (Madrid: Universidad Complutense, 1997, nº 9), pp. 19-28.

y palacios madrileños, comenzó su declive arquitectónico y artístico.

La aparición del Retiro respondió a dos razones básicas, la primera de las cuales se interpreta de su propio nombre. Fue pensado como escenario de descanso y recreo para Felipe IV, un lugar donde evadirse de las responsabilidades de su posición. Al estar siempre perfectamente acondicionado, ofrecía al rey todas las ventajas de un refugio campestre sin los inconvenientes de una mudanza desde Madrid, hecho que representaba un importante ahorro económico tanto en salarios como en gastos de viaje. La segunda razón, muy vinculada a la primera, era crear un entorno propicio a la personalidad del monarca, un lugar en el que pudiera dar rienda suelta a su ambición de pasar a la historia como un gran protector de las artes. No en vano, su corte ejemplificaba el esplendor de la monarquía española, su riqueza y su poder, y tanto la arquitectura como la escultura, pero especialmente la pintura, se convirtieron en escaparate de los valores y las ambiciones de la misma. El rey tenía fama de experto conocedor en materia de pintura y teatro, y el Retiro tenía que convertirse en el espacio físico necesario para la visualización de obras artísticas y la representación de espectáculos y obras teatrales. Aquí, el literato Pedro Calderón de la Barca cimentó su fama y el florentino Cosme Lotti hizo el deleite de un selecto público a través de sus brillantes escenografías. Constituyó, en otras palabras, el lugar ideal de las fiestas y diversiones de un esteta regio para quien el mecenazgo de las artes era un real deber enteramente de su agrado.

2. El conde-duque de Olivares, la cruz de un palacio

Sin embargo, la otra cara de la moneda difiere de este mundo de ensueño. La magnífica corte de Felipe IV y su palacio entraron a formar parte de una realidad muy compleja, con el país abrumado por los fracasos militares – especialmente por la declaración de guerra de Francia- y la crisis económica. Detrás de ello, un nombre propio: Gaspar de Guzmán y Pimentel, el conde-duque de Olivares, valido del monarca. No solo aportó a su cargo una gran dedicación, sino también un marcado instinto para el mando absoluto y gran capacidad para ejercerlo. Las personas más allegadas a su esfera de poder estaban vinculadas a él por razones de parentesco, amistad, dependencia u orígenes andaluces, tierra por la que siempre sintió una especial predilección. Destacó por su sagaz visión política y notable magnanimidad. Trabajaba sin descanso al servicio de Felipe IV, sin descuidar en absoluto todos los aspectos del poder. Ejercía su cargo desde primeras horas de la mañana hasta altas horas de la noche, concediendo audiencias, presidiendo reuniones de consejos y supervisando juntas, leyendo despachos, escribiendo memorandos o disertando en privado con el rey⁷². Para sostener el intenso esfuerzo bélico exigido por las circunstancias, aplicó nuevos impuestos y creó y vendió cargos y privilegios mientras negociaba con los banqueros reales a fin de lograr préstamos a intereses asequibles.

Olivares proyectó su personalidad en el Retiro. Artífice de la idea de construir el palacio, supo ingeniárselas para obtener los fondos necesarios y supervisó todos los puntos

⁷² LYNCH, John. *España bajo los Austrias* (Madrid: Península, 1982); GARCÍA GARCÍA, Bernardo. *Los válidos* (Madrid: Ediciones Akal, 1997).

de su planificación, construcción y administración. Su personal vínculo con la obra llegó hasta el punto de que dispuso de unos aposentos de carácter privado en el propio recinto, algo parecido a un discreto retiro para sí mismo. El fracaso de su régimen fue el binomio perfecto para el del propio edificio. En el momento en que se apostó por esta nueva residencia, el rey ya poseía diversos palacios a su disposición en los alrededores de Madrid, como por ejemplo el de Aranjuez, con grandes jardines y fuentes; o el del Prado, considerado como casa de campo llena de terrenos para cazar. Aun así, el conde-duque pensó en el monasterio de San Jerónimo para substituir al Alcázar.

La transformación en un magnífico conjunto arquitectónico y paisajístico de aquel cuarto inicial de Felipe II fue consecuencia de la insistencia del conde de crear una residencia digna del monarca a imagen de sus predecesores, quienes habían invertido esfuerzo y dinero en otras construcciones de igual magnitud. Un rey no podía lucir sin la presencia de sus nobles y, según informaba el embajador toscano Francesco de Medici en junio de 1632, muchos de ellos se habían retirado de las fiestas de la corte e incluso los que asistían mostraban ostensible falta de entusiasmo⁷³. La vieja aristocracia había encontrado el modo de expresar su disconformidad con el valido y quizás este evidente desafecto de la nobleza contribuyó también a la decisión tomada. Siguiendo una similitud barroca, la intención de Olivares fue la de rodear al monarca de una espléndida corte –el teatro- y el Retiro –el escenario- fue planeado

⁷³ ASF Mediceo (Archivio di Stato, Florencia), filza 4959, 12 junio de 1632. Citado por BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.* p. 67.

como su marco⁷⁴, pese a las críticas que tuvo que asumir⁷⁵ y la aparición de escritos de toda clase y condición⁷⁶.

En 1630, coincidiendo con la jura de lealtad del príncipe Baltasar Carlos –es decir, como Príncipe de Asturias y futuro sucesor al trono- Olivares programó el desarrollo del recinto. Durante la primera fase de construcción entre 1630 y 1632, se puso en evidencia la pretensión del conde-duque de desvincularse de la etapa anterior nombrando como arquitecto a Giovanni Battista Crescenzi⁷⁷. El dinero escatimado a otras necesidades más urgentes se invirtió en el pago de aquellos pintores, escultores, arquitectos, poetas, dramaturgos, actores y músicos que intervinieron en la decoración del edificio. Nombres como Velázquez, Zurbarán, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Francisco de Rioja y otros artistas quedaron para siempre vinculados a la memoria del Retiro, al igual que son parte importante de la historia del Siglo de Oro español. En un ambiente de derrota y miseria, el Retiro y todo lo que contenía llegaron a convertirse en símbolos del

⁷⁴ BLASCO, Carmen. *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: Fundación Cultural Coam, 2001).

⁷⁵ CHAVES MONTOYA, María Teresa. “El Buen Retiro y el conde duque de Olivares”, en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid: Universidad Autónoma, 1992, nº 4), p. 217.

⁷⁶ En sus poemas, Francisco de Quevedo fue especialmente cínico con el duque. A título de ejemplo, se pueden citar los versos que dedicó al mago Meliso, quien aconsejaba divertir al rey en su nuevo palacio “... con tramoyas, comedias y festines, porque ningún encanto para hechizar al rey importa tanto”. AA.VV. *El Palacio del Rey Planeta Felipe IV y el Buen Retiro* (Madrid, Museo Nacional del Prado, catálogo de exposición, 2005), p. 16.

⁷⁷ AAVV. *L' Espagne des validos 1598-1645* (París: Ellipses Édition Marketing, S.A., 2009), p. 32.

mal gobierno y del despilfarro de recursos financieros que eran vitales para el sostén del imperio. Al final, fue la más palpable evidencia de una construcción que generó un coste extraordinario en un momento en que el país estaba inmerso en una grave crisis económica⁷⁸.

2. *El Salón de Reinos, el alma de la monarquía*

Por su ubicación y estructura, el Salón de Reinos fue la estancia más significativa del Retiro y los gastos generados no fueron obstáculo alguno para convertirla en un modelo de epítome del poder y la gloria del rey de España. Ocupaba un largo espacio rectangular en el centro del ala norte del palacio, el triple de largo que de ancho y alto de techos. Una balconada de hierro daba la vuelta al recinto, ofreciendo a la corte un punto desde el que contemplar desde arriba los espectáculos que tenían lugar en el mismo⁷⁹. La luz penetraba a través de veinte ventanas hábilmente dispuestas, resaltando así tanto el mobiliario como la decoración. Alfombras orientales engalanaban el pavimento y entre cada uno de los diez ventanales bajos, así como a cada lado de las dos puertas de acceso, podían verse mesas de jaspe. El techo estaba pintado al fresco con grutescos dorados y entre los lunetos de las ventanas

⁷⁸ CALVO POYATO, José. *Felipe IV y el ocaso de un imperio* (Barcelona: Editorial Planeta, 1995).

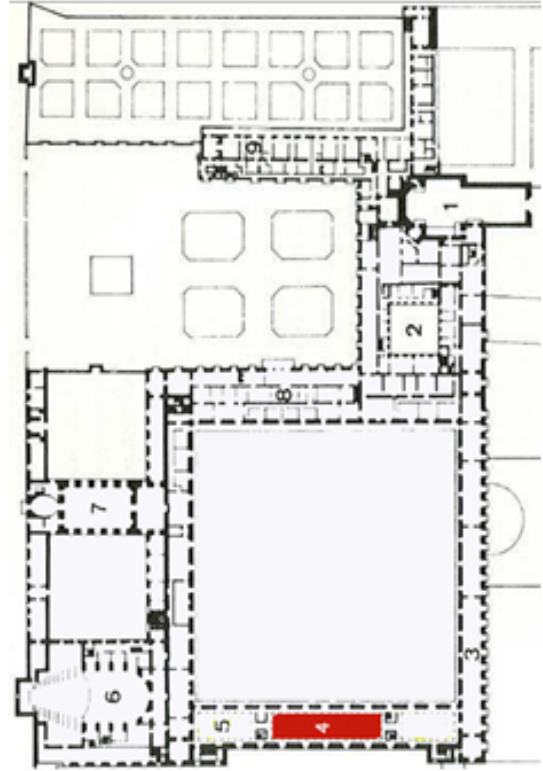
⁷⁹ La existencia de un balcón alto corrido o bien de dos balcones laterales independientes ha sido objeto de controversia entre diferentes historiadores del arte. De su importancia queda recogido un cumplido testimonio, al margen del análisis de los pertinentes dibujos de la época, en MARIAS FRANCO, Fernando. *Pintura de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Discurso leído por el autor el 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción a la Real Academia de la Historia (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012), pp. 23-26.

figuraban los escudos de los veinticuatro reinos de la monarquía española, que acabaron por dar nombre al salón y plasmaban artísticamente la gran empresa de la Unión de Armas⁸⁰ de Olivares. La visualización de estos escudos permitía a cualquier espectador, por inexperto que fuese, tomar conciencia de los numerosos territorios existentes bajo el vasallaje del rey y, al mismo tiempo, de su conexión entre ellos⁸¹. Por otra parte, dejaban clara la representación de la lucha y esfuerzos que eran necesarios para mantener y defender los reinos y la manifiesta dedicación del monarca a esta defensa del imperio. Entre estos escudos figuraban, no por casualidad, los de los virreinos de Perú y México.

⁸⁰ La Unión de Armas fue una propuesta política de Olivares, proclamada oficialmente en 1626, según la cual todos “los Reinos, Estados y Señoríos” de la Monarquía Hispánica estaban obligados a contribuir con hombres y dinero a su defensa, en proporción a su población y a su riqueza. El conde-duque pretendía hacer frente, de esta manera, a las obligaciones militares contraídas desde la declaración de la Guerra de los Treinta Años en 1618. Sin embargo, siempre fue consciente de la dificultad de llevar adelante el proyecto ya que estaba obligado a conseguir la aceptación del mismo por las instituciones propias de cada territorio, celosas de sus fueros y privilegios. La Unión de Armas fue bien recibida en la corte de Madrid, pero no en los estados no castellanos, conscientes de que si se aprobaba tendrían que aportar tropas y dinero de forma regular. En 1640, el conde-duque aún no había conseguido su propósito ni lo consiguió jamás: las rebeliones de Cataluña y Portugal se lo impidieron.

⁸¹ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.*, p. 150 y 178-179.

Fig. 2
Planta del piso principal del Palacio del Buen Retiro



1. Iglesia de San Jerónimo
2. Estancias del rey
3. Galería de los Paisajes
4. **Salón de Reinos**
5. Salón de Máscaras
6. Coliseo
7. Casón
8. Estancias de la reina
9. Estancias del príncipe

Los elementos decorativos más importantes eran los cuadros que colgaban de las cuatro paredes. Entre las ventanas, en los lados longitudinales largos, figuraban doce grandes escenas de batallas encargadas expresamente a artistas de la corte. Representaban las mejores victorias logradas por los ejércitos de Felipe IV por toda la extensión geográfica de su imperio. Su objetivo era enaltecer su poder y gloria, hábilmente asistido por su leal ministro. Jusepe Leonardo, Antonio de Pereda, Diego Velázquez, Juan Bautista Maino, Francisco de Zurbarán, Felix Castelo, Eugenio Cajés y Vicente Carducho fueron sus artífices. Una amalgama de la generación más vieja y más joven de los pintores de corte entre los que destacó, sin duda alguna, el pincel y la modernidad de Velázquez, recién llegado de su primer viaje a Italia y dueño por entonces de un estilo ya maduro.

Si en algunos de estos triunfos el prestigio fue de más impacto que el resultado, no cabe duda de que, ingeniosamente mezclado con otras contiendas, ofrecía como mensaje la eficaz maquinaria de una monarquía pletórica⁸². A éstas hazañas bélicas se añadían diez escenas de los trabajos de Hércules, pintadas también por Zurbarán, referidas, en realidad, a la personalidad del rey. Finalmente, cinco retratos reales ecuestres de Velázquez, situados a ambos lados de la puerta de las paredes testereras, completaban la decoración en alusiva relación a la idea de

⁸² CATURLA, María Luisa. “Pinturas, frondas y fiestas del Buen Retiro”, en: *Revista de Occidente* (Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1947).

antigüedad y continuidad dinástica⁸³. En estos retratos, obra de Velázquez, podía verse a *Felipe III* y su esposa, *Margarita de Austria*, en el muro este; y *Felipe IV*, su mujer, *Isabel de Borbón* y el príncipe *Baltasar Carlos* sobre el muro oeste⁸⁴.

A diferencia de otros espacios del palacio, el Salón fue pensado de manera unitaria siguiendo las directrices del conde-duque y de su mano derecha, el protonotario de Aragón Jerónimo de Villanueva. Se ha especulado mucho entorno al posible ideólogo del ambicioso programa. Algunos historiadores incidieron en la posibilidad de que hubiese sido el propio Juan Bautista Maino; otros, en cambio, apuntaron hacia Velázquez; mientras que una tercera opción insistió en la importancia del conde-duque en todo el conjunto, así como de Francisco de Rioja,

⁸³ KAGAN, Richard. *Spain, Europe and the Atlantic. Essays in honour of John H. Elliott* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 54.

⁸⁴ La bibliografía entorno a estos retratos es muy abundante, motivo por el que aportamos aquí una relación de la más significativa y reciente: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España 1600-1750* (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2005), pp. 224-230; OLIVÁN SANTALLESTRA, Laura. “Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos”, en: *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad, nº 37, 2011), pp. 271-300; DÁVILA, Rocío; GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime; PORTÚS PÉREZ, Javier. “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, en: *Boletín del Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado, vol. 29, nº 47, 2011), pp. 16-39; DOVAL TRUEBA, María del Mar; SÁNCHEZ CAMACHO, Nicomedes. “Los caballos en la corte de Felipe IV y su protagonismo en la pintura”, en: *BSAA Arte* (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, nº 80, 2014), pp. 179-198.

bibliotecario del Alcázar. Tampoco queda excluido el arquitecto Crescenzi o incluso como el resultado de las diversas opciones del comité de historiadores creado por el conde-duque⁸⁵. Se puede así entender que, de una forma u otra, todos ellos intervinieron, unos en la concepción y configuración del mensaje político que se quería dar a conocer y otros más centrados en la creación de un programa pictórico coherente. De lo que no existe duda alguna es de que ya existía un conjunto establecido de ideas e imágenes específicamente hispánicas en el que inspirarse. Muchas de las pinturas, tapices y celebración de honras fúnebres de Carlos V, Felipe II y Felipe III dan testimonio de ello.

Sin duda, el Salón estaba diseñado para servir como propaganda política de la buena gestión y gobierno de Olivares ante los aristócratas y otras personalidades de alto rango que podían tener acceso a la corte. Una vez finalizado a principios de 1635, el majestuoso espacio fue utilizado para actos varios, algunos de ellos serios pero en su mayoría de carácter frívolo. En efecto, sirvió más como escenario de comedias y otras diversiones que para acontecimientos ceremoniales, todo y su conversión en salón del trono⁸⁶. Sin embargo, el desequilibrio existente entre su decoración y su uso no inquietó jamás ni a Felipe IV ni a su corte⁸⁷. Para

⁸⁵ MARÍAS FRANCO, Fernando. *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶ RUIZ, Inmaculada. “El espacio de la danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto”, en: *Danzaratte, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga* (Málaga: Conservatorio Superior de Danza, 2011, nº 7), pp. 23-32.

⁸⁷ La carencia de textos concretos relativos a los actos que allí tuvieron lugar permite especular entorno a los mismos, circunstancia recogida en MARÍAS FRANCO, Fernando. *op. cit.*, p. 21.

ellos, el Salón era el centro ceremonial y su existencia se encuadraba dentro de la tradición del Salón de la Virtud del Príncipe, utilizado para glorificar las superiores cualidades físicas y morales de un soberano⁸⁸. Así, si la figura de Carlos V fue importante para la realeza de la Europa del siglo XVI, para los monarcas españoles resultó abrumadora.

3. *La historia pintada y la historia escrita*

De las doce victorias conmemoradas en el Salón de Reinos, cinco pertenecen a 1625: la rendición de la plaza de Breda a Ambrosio Spínola; la expulsión de los holandeses de Brasil por una fuerza expedicionaria al mando de don Fadrique de Toledo; la ayuda a la ciudad de Génova, aliada de España, por el marqués de Santa Cruz y su flota cuando se encontraba bajo asedio de saboyanos y franceses; el rechazo del ataque de Lord Wimbledon a Cádiz por don Fernando Girón; y, por último, la expulsión de los holandeses de la isla de Puerto Rico por su gobernador don Juan de Haro. De los siete lienzos restantes, dos representan victorias obtenidas antes de 1625: la captura por Ambrosio Spínola de Júlích, en la Baja Renania, el 4 de febrero de 1622; y la victoria de don Gonzalo de Córdoba en Fleurus el 29 de agosto de 1622 sobre las fuerzas protestantes alemanas mandadas por Christian de Brunswick y Ernst von Mansfeld⁸⁹. Tanto Lope de Vega como Calderón de la Barca no tardaron en escribir comedias de corte que fueron representadas en Madrid al poco tiempo de conocerse las

⁸⁸ El Salón de la Virtud del Príncipe ha sido reconstruido e interpretado por historiadores tan emblemáticos como JUSTI, Carl o TORMO, Elías, pero han sido BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John. *op.cit.* pp. 155-162, quienes más han profundizado en su estudio.

⁸⁹ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op. cit.*, p. 173.

noticias de algunos de estos triunfos. Por razones de contexto, tan sólo haremos referencia aquí a las escenas de batallas libradas en territorio no europeo, es decir, atlántico.

En el caso concreto del tema de Puerto Rico, el hecho conmemorado es la defensa y recuperación de la bahía ante el ataque, en septiembre de 1625, de una escuadra holandesa al mando del almirante Balduino Enrique. Los holandeses ocuparon estratégicamente el espacio comprendido entre la ciudad y el castillo de San Felipe, defendido por el gobernador don Juan de Haro, representado en primer término junto al capitán don Juan de Amézqueta. Ambos permanecieron sitiados con sus hombres durante veinte y ocho días. El incendio de San Juan provocado por los enemigos suscitó la salida de la guarnición española, al mando de Amézqueta, quien les forzó a reembarcar y huir⁹⁰. El episodio concluyó con el abandono del puerto por parte de los holandeses el 3 de noviembre, dejando tras sí un bagaje de cuatrocientos muertos y una nave de quinientas toneladas con treinta piezas de artillería que quedó varada, identificada en la escena con la que exhibe la bandera tricolor de los Países Bajos. El autor del cuadro fue Eugenio Cajés, quien, junto a Vicente Carducho, ostentaba el cargo de pintor real desde el reinado de Felipe III. Su estilo, más bien conservador, resultaba anacrónico para muchos en la época en que fue pintado el lienzo. La documentación conservada entorno a los pagos efectuados a los artistas que intervinieron en la decoración del Salón de Reinos indica que fue ayudado por

⁹⁰ CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de. *Primera parte de la historia de don Felipe III, Rey de las Españas* (Barcelona: por Sebastián de Cormellas, 1634).



Fig. 3 *La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro [1625]*. Eugenio Cajés. Madrid, 1634-1635, Museo del Prado.

los pintores Antonio Puga y Luis Fernández, en tanto que la composición, lejana a la suya habitual, responde más bien a las formas de Carducho.

Otra victoria corresponde también a la década de los años veinte. En su camino a las Indias en 1629 para servir de escolta a la flota de la plata que venía de regreso a España, don Fadrique de Toledo recibió órdenes de dirigirse primero a San Cristóbal, isla del Caribe, invadida por

ingleses y franceses. El comandante puso en fuga a los intrusos y quemó sus plantaciones de tabaco pero, al no dejar un contingente defensivo importante en la isla y antes de que Félix Castelo rindiera cumplido testimonio de la hazaña en un lienzo, los colonizadores ya habían regresado. En la expedición llevada a cabo por don Fadrique le acompañaban otros nombres importantes: don Martín de Valdecilla, general de la flota; el almirante don Antonio de Oquendo; y don Tiburcio Redin⁹¹. Lo efímero de los éxitos no restaba mérito a su presencia en el Salón de Reinos; era una victoria en Ultramar y eso bastaba.



Fig. 4 *La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo* [1629]. Felix Castelo. Madrid, 1634, Museo del Prado.

⁹¹ PRIETO Y LLOVERA, Patricio. “La nota militar en el Museo del Prado”, en: *Ejército. Revista ilustrada de las armas y servicios* (Madrid: Ministerio del Ejército, 1942, n° 25 y n° 34; 1943, n° 40).

Los restantes triunfos corresponden todos a 1633, uno de los años más brillantes del ejército español. Quizás no resulte fortuito pensar que el encargo de pinturas de batallas coincide aparentemente con la fecha en que comenzó a circular por la corte uno de aquellos habituales panfletos del grupo opositor al gobierno que atribuía a la desastrosa política del conde-duque el ocaso del prestigio militar de España. En otras palabras, se trata del claro ejemplo de la utilización de un programa pictórico como recurso para remarcar no tan sólo las grandes victorias de los primeros años de reinado de Felipe IV, sino también las que se iban ganando contemporáneamente. Olivares persiguió la idea de convertir el año de 1633 en un *annus mirabilis* parecido al de 1625 para conseguir una victoria política inmediata⁹².

Las noticias que llegaban a la corte durante aquel año hablaban de una nueva victoria en el Caribe, triunfo que el conde pudo atribuirse ante la junta del Consejo de Guerra de las Indias gracias a la estrategia trazada para la reconquista y posterior fortificación de la isla antillana de San Martín; allí, un grupo de treinta holandeses se había instalado con la clara intención de explotar las salinas. El conde redactó un memorial en el que agregó diez galeotes y seiscientos soldados a la flota de Indias bajo el mando de don Lope Díaz de Arméndariz, marqués de Cadereita⁹³. Todo discurrió según lo planeado. La flota arribó a San Martín el 24 de junio de 1633 y consiguió la rendición de

⁹² BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op.cit.*, p. 173.

⁹³ VILA VILAR, Enriqueta. *Historia de Puerto Rico, 1600-1650* (Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1974); MATHEWS, Thomas G. "The spanish Domination of St. Martin, 1633-1648", en: *Caribbean Studies* (Puerto Rico: Institute of Caribbean Studies, 1969, n° 9), pp. 2-23.

los colonos tras un persistente asedio de ocho días. Allí quedó una pequeña guarnición que permaneció durante catorce años llenos de penalidades, especialmente por la escasez de agua. Hay que tener presente que la situación con América cada vez fue más difícil desde el momento en que España perdió la hegemonía naval después del desastre de la Armada Invencible (1588). Desde entonces, la seguridad de las Indias comenzó a correr peligro y era el momento justo para representar trazos de heroísmo⁹⁴. El éxito de la empresa fue representado en un lienzo, actualmente perdido, también de Eugenio Cajés pero, al igual que en el de *La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro*, fue ayudado por los pintores antes indicados. La muerte de Cajés en diciembre de 1634 subraya este hecho. El cuadro desapareció durante la Guerra de la Independencia, confiscado probablemente por el diplomático y político H. F. B. Sébastiani de La Porta u otro general francés.

Otra cuestión importante es la exacta ubicación de cada de los cuadros de este programa artístico en el Salón de Reinos, circunstancia que ha dado pie a más de una disertación al respecto por parte de diversos especialistas e historiadores del arte⁹⁵. Sin embargo, una de las más fiables es la de Brown y Elliott, tanto por la sólida trayectoria investigadora de ambos autores como por su

⁹⁴ CASTRILLO MAZERES, Francisco. “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias”, en: *Militaria, Revista de Cultura Militar* (Madrid: Universidad Complutense, 1990, n° 2), p. 49.

⁹⁵ MARÍAS FRANCO, Fernando. *op.cit.*, p. 27; CAMACHO LÓPEZ-ESCOBAR, Diego; MONTILLA CASTRO, Carmen. “El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro”, en: *Ejército de Tierra Español* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1998, n° 693, año LIX), pp. 46-53.

especialización en los sucesos históricos de la España de la época.



Fig.5 Reconstrucción del **Salón de Reinos** según J. Brow i J. H. Elliott (*Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Madrid, 1981, fig. 92*).

- 1 Jusepe Leonardo. *Socorro de Breisach*
- 2 Antonio de Pereda. *Socorro de Génova*
- 3 Velázquez. *Rendición de Breda*
- 4 Jusepe Leonardo. *Rendición de Jülich*
- 5 Juan Bautista Maino. *Recuperación de Bahía*
- 6 Francisco de Zurbarán. *Defensa de Cadíz*
- 7 Felix Castelo. *Recuperación de San Cristobal*
- 8 Eugenio Cajés. *Recuperación de Puerto Rico*
- 9 Vicente Carducho. *El asedio de Reinfelden*
- 10 Vicente Carducho. *Socorro de Constanza*
- 11 Vicente Carducho. *Batalla de Fleurus*
- 12 Eugenio Cajés. *Recuperación de San Martín*
(actualmente perdida)

Trabajos de Hercules
Francisco de Zurbarán

- (1) León de Nemea
- (2) Hidra de Lerna
- (3) Jabalí de Erimante
- (4) Los establos d'Augias
- (5) Toro de Creta
- (6) Estrecho de Gibraltar
- (7) Muerte del rey Gerión
- (8) Gigante Anteo
- (9) Captura de Cerbero
- (10) Muerte de Hércules



4. Juan Bautista Maino y *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*

Resulta obvio, de esta forma, que en las escenas de batallas quedaba gráficamente manifestada la identificación del monarca con la defensa de su imperio universal, dedicación en la que iba implícita en pleno la idea política de Olivares. Felipe IV no podía proteger todos sus territorios a menos que éstos combinaran voluntariamente sus recursos para hacer frente al enemigo común.

Una pintura en concreto estaba destinada a resaltar este punto: *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*. Al presentar su proyecto de la Unión de Armas, Olivares había tomado como ejemplo el caso de Bahía, cuyos habitantes pensaron de forma errónea que su aislamiento les hacía incólumes a los ataques enemigos. Pero no fue así⁹⁶. Se trataba de la buena disposición de una parte de la monarquía, en este caso Castilla, para acudir en ayuda de otra, los territorios brasileños de la corona de Portugal. No sorprende, por tanto, que sea el único de la serie que incluye la figura del rey y su ministro, mientras que en los cuadros restantes la presencia de Felipe IV se manifiesta de forma implícita a través de sus generales, representados en el momento de la victoria.

La recuperación de Bahía de Todos los Santos es una pintura de gran originalidad, una vez que su autor, Juan Bautista Maino –fraile dominico y antiguo profesor de dibujo del rey-, desechó la fórmula de la escena de batalla convencional y optó por una visión amplia del lugar, con los navíos y las tropas después de la batalla, y la plaza de Bahía de Todos los Santos al fondo. El primer plano lo ocupa una tierna escena de piedad, con una mujer que cura las heridas de un soldado caído, quizás uno de los nobles

⁹⁶ Al comentar este pasaje en su manuscrito titulado *Fragmentsos históricos de la vida de Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares* (c. 1628), su autor, Juan Antonio DE VERA Y FIGUEROA, conde de la Roca, escribió que los ciudadanos de Bahía lo creyeron todo perdido cuando se vieron expulsados de sus casas por los holandeses. Pero “para confusión suya les dio Dios la gran mano de Felipe IV y la ardiente solicitud del Conde de Olivares”. Bahía había demostrado que “tales peligros con ninguna otra cosa se previenen que con vivir unidos y armados; de lo qual nace la plaza segura”.

integrantes de la fuerza expedicionaria, a modo de puntual detalle teñido de sentimiento ante la proliferación de otros aspectos más cruentos dentro del género. La dama forma parte de un grupo alusivo a los habitantes lusitanos de Bahía. Resultaba muy apropiado mostrar a una portuguesa cuidando a un caballero cuya sangre había sido vertida en su defensa, nuevo símbolo de la Unión de Armas. El artista representó, en otras palabras, las consecuencias más amables de la guerra: no hay exageración, no hay dramatismo, tan solo el cuerpo semidesnudo de un soldado sostenido en los brazos de una fémica que le asiste.

Los modelos gráficos son cristianos, ya que la joven sentada y vestida de rojo, con el niño en brazos, simboliza la Caridad cristiana (Caritas), para dar a entender, de esta forma, la victoria de la Caridad sobre la Guerra⁹⁷. No menos insólito es el episodio que tiene lugar en el plano medio: de pie, sobre un estrado, don Fadrique de Toledo señala un tapiz en el que están representados el rey y el conde-duque junto a algunas figuras alegóricas. A los pies del comandante se arrodilla un grupo de holandeses que alzan sus manos para implorar clemencia o bien expresar gratitud. Este episodio revela una original forma de reducir al segundo plano la escena principal, que no es otra que la de la sumisión de los rebeldes.

⁹⁷ GALLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1984), p. 242.



Fig. 6 *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* [1625]. Juan Bautista Maino. Madrid, 1634-1635, Museo del Prado.

Fueron muchas las relaciones del suceso en la época, dado que la de Bahía fue una victoria famosa. También proliferaron las representaciones visuales en clave topográfica o militar, circunstancia aprovechada por el pintor para recrear la ciudad. Mayor duda generan, a primera vista, los hechos concretos de la pérdida⁹⁸ y

⁹⁸ <<A principios de la década de 1620, la recién fundada Compañía Holandesa de las Indias Occidentales preparó un gran proyecto para tomar Bahía y Pernambuco en el Brasil portugués, mientras que simultáneamente enviaba expediciones subsidiarias para apoderarse de los principales mercados de esclavos portugueses en el África occidental. Estos esclavos habrían de trabajar en las plantaciones que

recuperación posterior de Bahía⁹⁹ para la composición de la obra en la que Maino obviamente pensaba¹⁰⁰. La comedia de Lope de Vega titulada *El Brasil restituido* y fechada en 23 de octubre de aquel año, un día antes del arribo oficial

los holandeses esperaban capturar en Brasil. Las etapas iniciales del proyecto se desarrollaron del modo previsto. La llegada de la fuerza invasora de la Compañía de las Indias Occidentales a la Bahía de Todos los Santos en mayo de 1624 tomó por sorpresa a los habitantes portugueses de la ciudad de Salvador de Bahía, que aterrorizados huyeron al campo>>. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op.cit.*, p. 195.

⁹⁹ <<Las noticias de la ocupación holandesa llegaron a Madrid en julio, y son índice de la preocupación del Conde Duque por la pérdida de la lucrativa posesión de la Corona portuguesa las órdenes urgentes dictadas para que se aprestasen dos flotas, una en Cádiz y otra en Lisboa. La flota combinada hispano-portuguesa, con cincuenta y dos navíos y unos doce mil hombres, partió de las islas de Cabo Verde bajo el mando de don Fadrique de Toledo el 11 de febrero de 1625, llegó a la brasileña Bahía de Todos los Santos el 29 de marzo e inició el desembarco el 1 de abril. Durante las cuatro semanas siguientes, la fuerza expedicionaria puso sitio a la ciudad de Salvador, en poder de los holandeses, sin que la guarnición opusiera excesiva resistencia, aparte de una salida notable que ocasionó importantes bajas a españoles y portugueses. A finales del mes la guarnición se rindió por fin, con condiciones que uno de los participantes en el hecho, don Juan de Valencia y Guzmán, calificaría como las mejores obtenidas por una fuerza de asedio española desde hacía muchos años. El 1 de mayo, día de San Felipe y Santiago, la fuerza combinada hispano-portuguesa entró en la ciudad; don Fadrique, a pesar de la dureza de los términos negociados para la rendición, trató a la guarnición derrotada con una cortesía y moderación tales que ésta, cuando finalmente volvió a su Holanda nativa, no pudo por menos de cantar sus alabanzas>>. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op.cit.*, p. 195.

¹⁰⁰ Don Fadrique inició el viaje de regreso el 1 de agosto, tras dejar una guarnición en Bahía, pero las primeras noticias de la victoria habían llegado a Madrid a primeros de julio.

del grueso de la flota de regreso de Bahía a Málaga, fue escrita sobre la base de los informes que habían llegado anteriormente. Seis días más tarde recibía licencia para ser representada. Fue en esta obra en la que el artista se inspiró para pintar su versión del tema. Sin embargo, también es cierto que el texto titulado *Restauración de la ciudad de Salvador i Bahía de Todos los Sanctos en la provincia de Brasil por las armas de don Philippe el 4º*, escrita por Tomás Tamayo de Vargas, cronista real pero también pintor y amigo de Maino, parece haber tenido su peso en el conjunto general del lienzo y manera de representar a los personajes¹⁰¹. O, como mínimo, el artista llevó a cabo una fusión de la teatralidad lopesca con la descripción de unos hechos históricos.

¹⁰¹ MARÍAS FRANCO, Fernando. *op.cit.*, pp. 44-54, defiende más la inclinación de Maino por el texto de Tamayo que por la comedia de Lope de Vega en la composición de la pintura.



Fig. 7
«Por estos desiertos campos
viejos, niños y mujeres
que es lástima de mirarlos»

Lope de Vega
El Brasil restituido, 1625

5. El calculado protagonismo de don Fadrique de Toledo

Aunque son doce las victorias conmemoradas, solo figuran ocho generales, ya que, por ejemplo, don Fadrique de Toledo aparece incluido dos veces. Ninguno de ellos finalizó su carrera en buenas relaciones con Olivares, lo que tampoco sorprende. La autoridad del valido, siempre deseoso de que sus órdenes se cumplieran sin reticencia alguna, y la experiencia de unos militares que conocían como nadie la necesidad de hombres, municiones y respaldo económico cada vez que se aventuraban al mar u organizaban un asalto por tierra, por fuerza tuvo que generar momentos de tensión y disputas. Sus victorias les

convirtieron en firmes candidatos a tener un lugar en el salón de la gloria, pero sin duda generaron polémica quiénes y en qué parte de la escena debían acompañarlos en la pintura. Desde este punto de vista, el conde-duque era plenamente consciente de que, a pesar de no tener el más mínimo deseo de rendir más pleitesía de la debida a sus rivales, tampoco podía manipular los hechos hasta el punto de eliminar su presencia en las victorias que habían ganado para el rey.

El problema de los comandantes generó una particular polémica en torno a la figura de don Fadrique de Toledo, hijo del V Marqués de Villafranca y hermano menor del VI Marqués de Villafranca don García de Toledo, caballero de Santiago (1626), I Marqués de Villanueva de Valdueza y grande de España (1629), Comendador de Valderricote (1631), Capitán General de la Mar Océana (1618 y 1631) y Capitán General de la Mar de Portugal (1633)¹⁰². En

¹⁰² La familia Toledo, con el duque de Alba a la cabeza, siempre habían expresado un sincero desprecio por Olivares, a quien consideraban un peligroso intruso. Don Fadrique, miembro destacado de una familia de sobrio linaje, mostró en varias ocasiones su tendencia a desobedecer órdenes que desde su punto de vista no tenían ninguna lógica. En octubre de 1633, más o menos por las fechas en que la decoración del Salón de Reinos empezaba a tomar cuerpo, se enfrentó una vez más con el conde-duque por su intención de enviar una expedición a Brasil. Ante su negativa, alegando la escasa disposición de hombres y barcos suficientes, en julio de 1634 fue encarcelado primero en Santa Olalla (Toledo) y más tarde en Móstoles (Madrid) acusado de desobediencia. En noviembre, el Consejo de Castilla lo sentenció a destierro perpetuo y le privó de todos sus cargos, posesiones e ingresos y le impuso una multa de 10.000 ducados. Murió el 10 de diciembre de aquel año, con la conciencia tranquila, ya que jamás supo los límites de su deshonra. Seis meses más tarde su familia consiguió que se le restituyeran, a título

resumen, un aristócrata que con la recuperación de Bahía en 1625 y la expulsión de ingleses y franceses de la isla de San Cristóbal en 1629 se ganó su momento en el Salón de Reinos. Olivares se encontró en un dilema que la muerte del comandante le resolvió en parte, ya que no dejaba de ser en cierta forma irónico la presencia –no una, sino dos veces– del militar en los cuadros de batallas. El conde-duque, sin embargo, pudo disfrutar de su momento de gloria sobre la casa de Toledo cuando el lienzo de Maino fue al fin expuesto al público. El honor de don Fradrique queda menguado pero no del todo despreciado al aparecer exhibiendo ante los derrotados holandeses un tapiz en el cual es su enemigo, Olivares, quien enaltece al rey con una corona de laurel. Una vez más, el valido demostró que era preciso poner en su sitio a los que se atrevían a desafiarlo¹⁰³.

póstumo, los honores. Quevedo, por entonces también posicionado contra el conde-duque, dejó en locuaz escrito el contraste entre su exitosa carrera y su desdichada muerte.

¹⁰³ <<La elección de las batallas, la representación de los comandantes y sus subordinados, la relación de las pinturas con el esquema decorativo general, todo ello indica la existencia de un plan. El mismo cuidado se aplicó también a la organización interna de los cuadros, entre los cuales sólo el de Maino se aparta de la fórmula general que muestra a los generales en primer plano, bien dirigiendo las operaciones o en el momento de la victoria, con las batallas o asedios en el plano medio y paisajes lejanos al fondo ... La utilización de una fórmula común para las escenas de batallas del Salón de Reinos resolvía el problema de unificar las obras de ocho artistas de estilos dispares ... Hubo tan sólo dos excepciones a la norma de conformidad: la *Rendición de Breda* de Velázquez y la *Recuperación de Bahía* de Maino, la primera de las cuales trasciende las limitaciones de la fórmula y la segunda las transforma brillantemente>>. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *op.cit.*, p. 183-184.



Fig. 8

«Mas porque conozco el pecho
de aquel divino Monarca,
que cuanto es juez severo
sabrá ser padre piadoso
reconociendo su imperio,
desde aquí le quiero hablar,
y porque en mi tienda tengo
su retrato, mientras le hablo
pon la rodilla en el suelo»

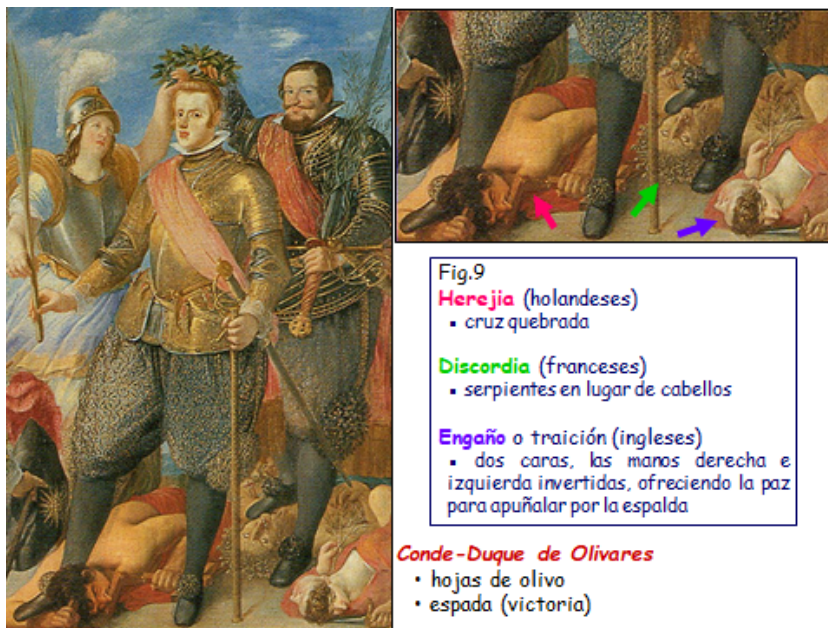
«Magno Felipe, esta gente
pide perdón por sus yerros:
¿quiere Vuestra Majestad
que esta vez los perdonemos?»

Lope de Vega, *El Brasil restituído*, 1625

El tema dominante es, como es lógico, el rey vencedor, en especial como aniquilador de la discordia que acentúa la idea ya contenida en el ciclo de Hércules de Zurbarán. Un joven Felipe aparece revestido de una coraza dorada y banda de general, espada de lazo al cinto y la mano izquierda empuñando un alargado bastón de mando. 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. A los pies del monarca yacen derrotadas las personificaciones de sus enemigos: la *Herejía*, con una cruz rota en las manos y boca; la *Discordia*, con serpientes en el cabello; y el *Engaño* o *Traición*, una criatura dotada de dos caras, con las manos derecha e izquierda invertidas y que

ofrece paz tan sólo para apuñalar por la espalda¹⁰⁴. La victoria de Felipe sobre la *Herejía*, la *Discordia* y la *Traición*, identificadas generalmente con los holandeses, los ingleses y los franceses, fue posible gracias a la intervención divina. En la cartela que sostienen dos angelotes por encima del baldaquino, la inscripción <<Sed d(e)xtera tva>> (Sino tu derecha), en referencia al Salmo 43, 2-3 (<<Tu con la mano ahuyentaste a las naciones ...>>), asocia la victoria del ejército español a esta idea. Y si Dios estaba del lado del rey, también lo estaba de Olivares, estratégicamente representado como coautor de los triunfos del monarca.

¹⁰⁴ Respecto a estas identificaciones, las opiniones son diversas. Por ejemplo, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier opina que son alegorías de la *Cólera*, la *Guerra* y la *Herejía* (*Catálogo de las pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1963), pp. 389-390; LÓPEZ REY, José indica, en cambio, que lo son de la *Envidia*, la *Guerra* y la *Herejía* (*Coloquio*, Lisboa, octubre 1963); y, según GALLEGO, Julián, el primer personaje pisoteado representa el *Fraude* (según la *Iconología* de Cesare Ripa), la *Hipocresía* o la *Mentira* (*op. cit.*, p. 242).



Destaca aquí la idea del <<cuadro dentro del cuadro>>, es decir, el tapiz que muestra Fadrique a los holandeses derrotados y también el diálogo entre las artes del teatro y la pintura. Además del significado cristiano, resulta esencial para explicar el hilo narrativo de la escena un término muy relacionado con el teatro: representación. Y es que lo expresado por Maino no responde a ningún hecho real, sino que ilustra el clímax del drama histórico de Lope de Vega. Se trata del momento en que Fadrique, finalizando el tercer acto, concede a la guarnición holandesa, ante un retrato del rey y –obviamente- en su nombre, un altruista perdón. El pintor construyó esta alegoría a través de los recursos de la emblemática y en consonancia con el mensaje que domina el programa iconográfico del Salón de Reinos: un rey poderoso y virtuoso que derrota a los

enemigos de la monarquía gracias a su saber y sus virtudes y, al mismo tiempo, un hombre piadoso que ofrece paz y exige reconciliación¹⁰⁵.

6. *El Salón de Reinos en la actualidad*

A principios del siglo XIX, gran parte de los cuadros reunidos en el Salón pasaron a formar parte de lo que actualmente es el Museo del Prado, conocido entonces como Real Museo de Pintura y Escultura. En el siglo anterior, algunas de las mejores obras habían sido llevadas, por orden del pintor y teórico Anton Raphael Mengs, al Palacio Real, mientras que las que permanecieron *in situ* durante la ocupación francesa se dispersaron. Algunas fueron trasladadas al Palacio de Buenavista para formar parte del proyecto del Museo Josefino y otras fueron regaladas, mientras que las más desafortunadas simplemente desaparecieron¹⁰⁶. El Palacio del Buen Retiro sufrió los avatares de la Guerra de la Independencia y durante los años posteriores, como consecuencia de su mal estado, algunas partes fueron demolidas. En el siglo XX tan solo se conservaba el ala norte donde estaba el Salón de Reinos y la sala de baile, conocida como Casón del Buen

¹⁰⁵ De esta forma, y siempre según MARÍAS FRANCO, Fernando, <<la iconografía española de la guerra había encontrado un nuevo vehículo de expresión ideológica, como en paralelo en los lienzos de las rendiciones de Jülich y Breda, de Jusepe Leonardo y Velázquez respectivamente; el ejercicio de la clemencia y el perdón en la victoria debían ser los objetivos que culminaran la única opción moralmente aceptable en el ejercicio de la violencia, la guerra santa contra la herejía como guerra justa>> (*op. cit.*, p. 62).

¹⁰⁶ GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, Patricia. “Que fue del Salón de Reinos. Medio siglo de utopía”, en: *Locus Amoenus* (Barcelona: Revista de arte de la Universidad Autónoma, 2016, n° 14), pp. 233-255.

Retiro. Tras las Guerra Civil española, el Salón se convirtió en sede del Museo del Ejército.

Pese a que el palacio fue construido en la entonces periferia de Madrid, el crecimiento de la ciudad finalizó por absorber el recinto, especialmente sus jardines, que hoy en día se extienden muy cerca del Museo del Prado. La intención de rehabilitar el Salón y reintegrar al mismo las obras pictóricas que una vez decoraron sus paredes siempre ha estado presente en la mente de arquitectos, diseñadores, historiadores del arte y el propio patronato del museo¹⁰⁷. Nunca, sin embargo, la necesidad ha sido tan urgente como en la actualidad. La institución se ve en la necesidad de anexionar recintos para ampliar el dedicado a la exposición de obras de su inmensa pinacoteca. Por ello, más que restituir los cuadros de Velázquez, Maino o Zurbarán, prima ahora conseguir espacio.

En 1996 se convocó un concurso internacional para presentar diferentes proyectos entorno a las obras de ampliación. Finalmente, en 1998, después de las diferentes problemáticas que lo rodearon, se decidió hacer el encargo al arquitecto Rafael Moneo. Su idea fue comenzar por el claustro de San Jerónimo e incluir el Salón de Reinos. Fue en este proyecto donde se planteó devolver las obras a su lugar original, mientras que en las salas de alrededor se situarían el resto de pinturas del palacio. Parecía que el plan museográfico para el antiguo edificio estaba en marcha, pero el sistema de gestión dentro del mismo museo empezó a desmoronarse. La llegada de Eduardo Serra a la

¹⁰⁷ CHECA, Fernando. “El Museo del Prado y las Colecciones Reales de Pintura”, en: *Clarín: Revista de nueva literatura* (Oviedo: Ediciones Nobel, marzo-abril 2017, n° 128, Año XXII), pp. 9-15

presidencia del Real Patronato del Museo del Prado en el año 2000 y el paulatino recorte de las competencias y poderes del director finalizó con la dimisión del mismo, Fernando Checa, en noviembre de 2001. Tras este período de incertidumbre, el proyecto vivió otras vicisitudes que no permitieron su avance. Sin embargo, Moneo consiguió completar la extensión más importante del edificio del Museo del Prado alrededor del área de la iglesia de los Jerónimos y la Academia Española.

La iniciativa de recuperar el Salón de Reinos no cayó en el olvido. Actualmente se prevé que las obras de restauración arquitectónica y remodelación museológica del mismo empiecen en 2019, coincidiendo con la conmemoración del bicentenario del Museo del Prado. La propuesta presentada en 2016 por el equipo de arquitectos Norman Foster y Carlos Rubio, denominado *Traza Oculta*, fue la ganadora del concurso internacional convocado al respecto por el patronato del Museo. El propósito más importante es, obviamente, el de ampliar y rehabilitar el Salón de Reinos, convirtiéndolo en un edificio sostenible y ampliando su espacio. Diseñaron para ello un gran atrio de acceso en la fachada sur que creará un espacio semiabierto permeable al exterior y que, a su vez, protegerá la fachada original del Salón, de la que se recuperarán sus huecos y balconadas. El proyecto contempla, además, crear un gran espacio en la tercera planta del edificio cuyo saliente será la cubierta del propio atrio. La idea es integrar el mismo en el recorrido museístico de las exposiciones de la institución, aportando la nada desdeñable cifra de 2500 metros cuadrados útiles¹⁰⁸.

¹⁰⁸ EuropaPress, “Norman Foster y Carlos Rubio rehabilitarán el Salón de Reinos del Museo del Prado”.

<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-norman-foster-carlos-rubio-rehabilitaran-salon-reinos-museo-prado-20161124133154.html> (en línea, 24 noviembre 2016).

Responde, además, a las necesidades solicitadas por el Museo del Prado: aumentar la superficie sin tener que excavar nuevos niveles de sótanos. Con este proyecto, la institución también hará realidad el Campus del Prado, que unirá el edificio del Museo y la ampliación realizada por Rafael Moneo con el Casón del Buen Retiro y el propio Salón de Reinos. Esto aumentará en gran medida las instalaciones culturales que se encuentran en uno de los distritos de arte y cultura más importantes del mundo, conocido como Paseo del Prado.

Bibliografía

Bibliografía general

AAVV. *L' Espagne des validos 1598-1645* (París: Ellipses Édition Marketing, S.A., 2009).

CALVO POYATO, José. *Felipe IV y el ocaso de un imperio* (Barcelona: Editorial Planeta, 1995).

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de. *Primera parte de la historia de don Felipe III, Rey de las Españas* (Barcelona: por Sebastián de Cormellas, 1634).

CHECA, Fernando. “El Museo del Prado y las Colecciones Reales de Pintura”, en: *Clarín: Revista de nueva literatura* (Oviedo: Ediciones Nobel, marzo-abril 2017, n° 128, Año XXII).

DE VERA Y FIGUEROA, Juan Antonio. *Fragmentos históricos de la vida de Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*. Manuscrito (c. 1628).

DOVAL TRUEBA, María del Mar; SÁNCHEZ CAMACHO, Nicomedes. “Los caballos en la corte de Felipe IV y su protagonismo en la pintura”, en: *BSAA Arte* (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, n° 80, 2014).

GALLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1984).

GARCÍA GARCÍA, Bernardo. *Los válidos* (Madrid: Ediciones Akal, 1997).

KAGAN, Richard. *Spain, Europe and the Atlantic. Essays in honour of John H. Elliott* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

LÓPEZ REY, José. *Coloquio* (Lisboa: octubre 1963).

LYNCH, John. *España bajo los Austrias* (Madrid: Península, 1982).

MAGALOTTI, Lorenzo. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* (Madrid: Ángel Sánchez Rivero, ed., sf).

MALCOLM, Alistair. “El legado político de Felipe II: la ficción del gobierno monárquico durante el reinado de Felipe IV”, en: *Actas del Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1998, vol. 4)

MATHEWS, Thomas G. “The spanish Domination of St. Martin, 1633-1648”, en: *Caribbean Studies* (Puerto Rico: Institute of Caribbean Studies, 1969, nº 9).

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España 1600-1750* (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2005).

PRIETO Y LLOVERA, Patricio. “La nota militar en el Museo del Prado”, en: *Ejército. Revista ilustrada de las armas y servicios* (Madrid: Ministerio del Ejército, 1942, nº 25 y nº 34; 1943, nº 40).

RUIZ, Inmaculada. “El espacio de la danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto”, en: *Danzaratte, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga* (Málaga: Conservatorio Superior de Danza, 2011, nº 7).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Catálogo de las pinturas*, (Madrid: Museo del 1963)

VILA VILAR, Enriqueta. *Historia de Puerto Rico, 1600-1650* (Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1974).

Bibliografía específica

AA.VV. *El Palacio del Rey Planeta Felipe IV y el Buen Retiro* (Madrid, Museo Nacional del Prado, catálogo de exposición, 2005).

BLASCO, Carmen. *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: Fundación Cultural Coam, 2001).

BONET CORREA, Antonio. “El Palacio y los jardines del Buen Retiro”, en: *Militaria Revista de Cultura Militar* (Madrid: Universidad Complutense, 1997, nº 9).

BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Alianza Editorial, 1981).

CAMACHO LÓPEZ-ESCOBAR, Diego; MONTILLA CASTRO, Carmen. “El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro”, en: *Ejército de Tierra Español* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1998, nº 693, año LIX).

CASTRILLO MAZERES, Francisco. “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias”, en: *Militaria, Revista de Cultura Militar* (Madrid: Universidad Complutense, 1990, nº 2).

CATURLA, María Luisa. “Pinturas, frondas y fiestas del Buen Retiro”, en: *Revista de Occidente* (Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1947).

CHAVES MONTOYA, María Teresa. “El Buen Retiro y el conde duque de Olivares”, en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid: Universidad Autónoma, 1992, nº 4).

DÁVILA, Rocío; GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime; PORTÚS PÉREZ, Javier. “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, en: *Boletín del Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado, vol. 29, nº 47, 2011).

GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, Patricia. “Que fue del Salón de Reinos. Medio siglo de utopía”, en: *Locus Amoenus* (Barcelona: Revista de arte de la Universidad Autónoma, 2016, nº 14).

MARIAS FRANCO, Fernando. *Pintura de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Discurso leído por el autor el 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción a la Real Academia de la Historia (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012).

OLIVÁN SANTALLESTRA, Laura. “Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos”, en: *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad, nº 37, 2011).

Recursos en línea

EuropaPress, “Norman Foster y Carlos Rubio rehabilitarán el Salón de Reinos del Museo del Prado”.
<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia->

[norman-foster-carlos-rubio-rehabilitaran-salon-reinos-museo-prado-20161124133154.html](#) (en línea, 24 noviembre 2016).

***Archivos de la historia, archivos de la memoria.
La gráfica de Noemí Escandell***

*Archives of history, archives of memory.
Noemí Escandell's graphic artwork*

*Arquivos da história, arquivos da memória.
A gráfica da Noemí Escandell*

*Archives d'histoire, archives de mémoire. Le
graphique de Noemí Escandell*

*Архивы истории, архивы памяти. Графика
Нюэми Эсканделла*

María Elena Lucero
*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
elenaluce@hotmail.com
Fecha de recepción: 24/05/2019
Fecha de aceptación: 02/08/2019*

Resumen

Esta investigación intenta reconstruir el discurso poético y político de la artista plástica Noemí Escandell (1942-2019) analizando los formatos, la utilización de archivos fotográficos y el espesor narrativo de sus trabajos hacia fines de los años sesenta, en articulación con otras formulaciones visuales de los noventa. En dichas producciones, denominadas *handing works*, se observa la presencia del montaje como recurso estético y comparativo. A partir de la repercusión cultural, política y semántica, reflexionaremos sobre los dispositivos visuales generados en algunas de sus obras. Con ese objetivo, se establecerán vínculos con nociones fundamentales de Walter Benjamin y Peter

Bürger sobre la reproducción y el montaje, procedimiento vanguardista recuperado luego en las neovanguardias, tal como lo plantea Hal Foster. Finalmente, el encadenamiento de imágenes que proporcionan los *handing works* será revisado a la luz de los estudios de Aby Warburg, cuyo modo de examinar los archivos y registros documentales (incluidos o no en la historia del arte occidental) creó un abordaje aleatorio en relación a la historiografía tradicional.

Palabras claves

archivos, gráfica, memoria, montaje.

Abstract

The aim of this research is to reconstruct the poetic and political discourse of plastic artist Noemí Escandell (1942-2019) by analyzing the formats, use of photographic archives and narrative thickness of her works created by the end of the sixties in articulation with other visual formulations of the nineties. In these productions, called handing works, the presence of montage as an aesthetic and comparative resource can be observed. Based on cultural, political and semantic repercussions, we will reflect on the visual devices generated in some of her works. For this purpose, links will be established with fundamental notions by Walter Benjamin and Peter Bürger on reproduction and montage, an avant-garde procedure later recovered in the neo-avant-gardes, as proposed by Hal Foster. Finally, the chained images resulting from the handing works will be reviewed in the light of Aby Warburg's studies, whose way of looking into documentary records and archives (whether or not included in the history of Western art) created a random approach in relation to traditional historiography.

Keywords

archives, graphics, memory, montage.

Resumo

Esta investigação tenta reconstruir o discurso poético e político da artista plástica Noemí Escandell (1942 - 2019) analisando os formatos, a utilização de arquivos fotográficos e a espessura narrativa dos seus trabalhos em direção a finais dos anos sessenta, na articulação com