

Saavedra Fajardo y Velázquez: espejos de príncipes en la crisis de Westfalia

Miguel Corella

Acercarse a las obras respectivas de Diego de Saavedra Fajardo y de Diego Velázquez puede ser una buena estrategia para dar forma a un momento histórico de crisis y cambio como fue el que simbólicamente se cierra con la firma del Tratado de Westfalia en 1648. Cruzar las imágenes que de su tiempo dejaron cada uno de ellos puede ofrecernos una visión de síntesis de la época, pues ambos fueron expertos en el arte de forzar la interpretación de viejos mitos, metáforas e imágenes emblemáticas hasta hacerles expresar nuevas realidades nunca previstas, pero que, gracias a este esfuerzo interpretativo, parecían responder a alguna lógica conocida. Fueron hombres fuertemente implicados en el presente que les tocó vivir, herederos de una tradición que sobrevivía de forma agónica en difíciles circunstancias y, al tiempo, observadores de nuevos hechos que anticipaban un futuro incierto que ya no obedecería a las viejas categorías. En la esfera de la pintura cortesana o en la de la política internacional, uno y otro estuvieron obligados a trabajar con esquemas del pasado para adaptarse a un presente que desbordaba los límites del modelo sin ofrecer todavía un marco alternativo. La obra de ambos constituye de este modo la culminación de una época al tiempo que su definitivo agotamiento o desbordamiento.

Así ocurre con la compleja pintura de Velázquez, que se mueve entre dos sistemas de representación opuestos, y ha podido ser interpretada como anticipación del naturalismo del XIX sin dejar de ser expresión genuina del simbolismo barroco. Así, por ejemplo, si pensamos en las diferencias existentes entre los retratos ecuestres de Felipe IV y el retrato de familia de *Las Meninas*, la pintura de Velázquez da cuenta de una transformación fundamental en el ejercicio del poder y en su representación iconográfica. Entre la imagen triunfal del monarca católico y el espejo borroso en el que se miran los monarcas de *Las Meninas*, contemplamos no sólo dos visiones, pública y privada, de la monarquía, sino un extraordinario desarrollo del discurso legitimador del poder y una reflexión absolutamente innovadora acerca de la *representación*

de la representación clásica¹. Enfrentado a su propia imagen que se refleja en el espejo del fondo, en la mirada de la infanta Margarita y de sus sirvientes, y también en el retrato que se oculta al otro lado del caballete o en las alegorías de las virtudes del gobierno que cuelgan de las paredes del gabinete, *Las Meninas* proponen al espectador para el que fueron pintadas, el rey Felipe IV, una reflexión política muy cercana a ese otro espejo de príncipes que es el libro de emblemas de Saavedra. El diplomático al servicio de su majestad católica y el pintor de corte resultan ser, desde nuestro punto de vista, figuras complementarias, pues ambos fueron creadores de espejos de príncipes en la época de la Paz de Westfalia. Los dos estuvieron al servicio de la educación del príncipe Baltasar Carlos, participando muy activamente en la construcción de los modelos en que éste debía inspirarse y en la creación de la imagen de la monarquía hispana.

1. EL MOMENTO WESTFALIA

Como apuntábamos, 1648, el año de la Paz de Westfalia, constituye un momento de crisis, en el que se da carta legal a un nuevo orden político europeo forjado en el fuego de las guerras de religión que asolaron el centro del continente durante cien años. El de Westfalia debe considerarse como penúltimo eslabón de una cadena de tratados en los que se fue reconociendo legalmente el proceso de construcción de los estados nacionales desde la *Paz de las Religiones* de Augsburgo en 1555. El tratado de Westfalia tuvo un epílogo importante para los intereses de la corona española en la *Paz de los Pirineos*, firmada por Luis de Haro y Mazarino en nombre de Felipe IV y Luis XIV en 1659. La Paz de Westfalia vino a coincidir con la muerte de Saavedra, que había participado en las negociaciones previas a la firma, y la de los Pirineos con la muerte de Velázquez, poco después de prestar su último servicio al rey preparando las ceremonias de la Isla de los Faisanes en 1659². Entre 1555 y 1659, entre la firma de ambos tratados de paz, transcurre ese momento Westfalia que pretendemos caracterizar de la mano de Saavedra y Velázquez. Como señaló Koselleck, el tratado de Augsburgo supuso la instauración del principio *cuius regio eius religio*, reconociendo a los príncipes alemanes la libre elección entre el culto luterano y el católico³. De hecho la paz de 1555 constituyó

1 M. FOUCAULT (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París trad. esp. Madrid, Siglo XXI, 1968, p. 25.

2 En relación al papel de Velázquez en la ceremonia de las Paz de los Pirineos, celebrada en la Isla de los Faisanes, cf. J. L. COLOMER, «Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes», en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Villaverde, Madrid, 2003.

3 R. KOSELLECK (1979), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. N. Smilg, Paidós, Barcelona, 1993.

el primer golpe de un proceso sin retorno contra el modelo político imperial, basado en la unidad indisoluble entre autoridad religiosa única y soberanía política. Si bien para Koselleck esta vieja idea de imperio, de fuerte contenido escatológico y apocalíptico, podría representarse con el cuadro de Altdorfer *La batalla de Isos* (1529), nosotros podríamos asimilarla al retrato de Tiziano *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) en el que se celebra la gesta heroica del emperador católico que tuvo lugar en 1547 y que fue una de las muchas victorias pírricas del emperador en la larga guerra de religión. En él se ensalzan las virtudes del caballero medieval, en un modelo iconográfico que tiene sus orígenes en la tradición romana y que recoge motivos escatológicos y apocalípticos de raíz medieval. Sin duda el modelo fijado por Tiziano sigue vivo en el citado retrato ecuestre que Velázquez hizo de Felipe IV, así como en el conjunto iconográfico del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Pero, como veremos, la aportación del sevillano al proyecto, la famosa *Rendición de Breda*, se diferencia marcadamente del modelo dominante en cuadros como los de Juan Bautista Maíno, Jusepe Leonardo, Eugenio Cajés o Vicente Carducho. Los honores dispensados por Spínola a Justino de Nassau dan por buena de facto el principio *cuius regio eius religio* y la libertad de culto.

La imagen heroica y triunfal de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* o la de *El cardenal-infante Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen*, de (Rubens, 1636), que celebra el triunfo provisional de los españoles en esta ciudad en 1634 y que dispone un escenario tan apocalíptico como el que Koselleck destaca en Altdorfer, participan del imaginario imperial [IMAGEN 1]. Pero



1. Diego Velázquez, 1656. *Las Meninas* ol/iz, 318 cm x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

algo hay a pesar de todo, tanto en Velázquez como en Saavedra, que se aleja de este modelo, algo que expresa una respuesta distinta a la crisis de Westfalia y que nos permitirá definirla de un modo más preciso.

En el caso de Velázquez hemos señalado ya la distancia entre la imagen oficial de los monarcas en el Salón de Reinos, espacio de la representación del poder, y el retrato frustrado de *Las Meninas*, en el que los monarcas toman distancia reflexiva respecto de su retrato oficial. En el caso de Saavedra, la retórica imperial que caracteriza la ilustración de la portada de sus *Empresas*, en la que dominan las figuras a caballo de Felipe IV y del Cardenal-Infante, contrasta con la prudente aceptación de la independencia de los Países Bajos en los capítulos finales. Redactada, como él mismo reconoce, en las posadas de una Europa dividida mientras viajaba en el desempeño de sus tareas diplomáticas, la *Idea de un príncipe político cristiano* que presenta en su portada al rey y al cardenal como modernos Eneas y Héctor finaliza, sin embargo, con unas reflexiones sobre la política internacional y de guerra que suponen el reconocimiento del nuevo mapa europeo formado por estados nación independientes. Como se ha señalado, Saavedra es testigo privilegiado de una Europa que vive la locura de un estado de ánimo plenamente apocalíptico, del que se desmarca claramente tomando partido por la paz y la negociación política⁴.

Para entender la forma en que Saavedra explica el momento de crisis marcado por la Paz de Westfalia y su apuesta por una solución política pacífica al conflicto, es necesario comprender el papel fundamental que el tópico de la rueda de la Fortuna representa en su imaginario y en su escepticismo político. Se trata, como no podía ser menos, de una rueda de la Fortuna cristianizada y ortodoxa, convertida en divina Providencia, como la encontramos en la empresa 87 con el lema «Auspice Deo» y la explicación «llevando entendido que florecen las armas cuando Dios las asiste» [IMAGEN 2]. En la imagen de la empresa se representa una lanza de guerra clavada en el suelo, de la que brotan flores y frutos como símbolo del florecimiento de la industria y

4 F. J. GUILLAMÓN ÁLVAREZ (1985), «La guerra de los treinta años y la interpretación crítica de las *Empresas*», en DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, p. XLI. «El papel de Saavedra Fajardo es bien simple; conocedor de la naturaleza humana del hombre, es consciente de la división de las naciones. Por eso apuesta decididamente por la negociación diplomática para la paz, aunque ésta fuera precaria, basándose no tanto en el convencimiento como en la persuasión; ésta, quizá, sea la clave profunda de sus *Empresas* nacidas de su privilegiada experiencia histórica. En este mismo orden de cosas hay que decir que Saavedra Fajardo escribe en un ambiente realmente apocalíptico de convulsión mundial, económica y política, plagada de separatismos y conflictos institucionales, de levantamientos populares y religiosos, que, con sus cargas de desestabilizad empañan las relaciones internacionales». Guillamón presenta también a Saavedra como hombre advertido y previsor de la crisis de España en Europa, partidario siempre de aconsejar el acomodo de la Monarquía española al nuevo equilibrio de naciones que se entreveía ante la cruel lucha de nacionalidades (o. c., p. XLII).



2. Rubens. 1634-1635. *El cardenal-infante Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen*, ol/lz, 337,5 x 261. Museo del Prado, Madrid cat: PO1687.

las artes en tiempos paz⁵. La explicación de la empresa comienza con una reflexión sobre la imposibilidad de conocer a priori si determinada decisión resulta temeraria o prudente, descabellada o cobarde⁶: *Todo depende*, afirma Saavedra, *de aquella eterna providencia que eficazmente nos mueve a obrar cuando conviene para la disposición y efecto de sus divinos decretos. Y entonces los consejos arrojados son prudencia; y los errores, aciertos*. Pero a esta afirmación general le sigue alguna consideración sobre el momento histórico concreto y menciona Saavedra que *en pocos años hemos visto rendidas a sus filos las vidas de (...) tan heroicos varones que no menos son gloriosos por lo que obraron que por lo que esperaba dellos el mundo*. Entre estos valerosos capitanes menciona a Don Fadrique de Toledo y Osorio, uno de los héroes protagonistas de los triunfos militares representados en las pinturas del Salón de Reinos y se pregunta *¿Quién no inferirá desto la declinación de la monarquía de España...?* La respuesta de Saavedra admite la decadencia del país

5 La imagen de la empresa 87 repite el motivo de la lanza de guerra floreciente de la empresa 74 *in fulcrum pacis*.

6 *No hay juicio que pueda cautelarse en el arrojamiento ni en la templanza, porque penden de accidentes futuros, inciertos a la providencia más advertida. A veces el atrevimiento llega antes de la ocasión, y la templanza después* (Empresa 87).

y se extiende considerando que sin duda serán *infelices los sujetos grandes que nacen en las monarquías cadentes*. Estas consideraciones le llevan a concluir que no es el momento de las armas sino el de la espera prudente, como afirma en la empresa siguiente (88) con la idea de que *más vale la constancia en esperar que la fortaleza en acometer* y que *menos mal padece el que se deja llevar que el que se opone* a los designios de la voluntad divina sin cuyo concurso cualquier acción guerrera, por decidida y valiente que sea, está destinada al fracaso.

En definitiva, Saavedra está convencido de que el tiempo de la guerra y de los grandes capitanes ha pasado, que el momento impone esperar prudentemente y dejarse llevar por los designios de la divina providencia. Pero lo determinante aquí no es tanto el recurso a esta sacralizada providencia con que se disfraza la caprichosa diosa Fortuna, sino el cambio trascendental que se ha operado en la función que se asigna a la guerra y la paz. Saavedra apuesta decididamente por esperar, por frenar el empuje de una tendencia histórica que conduce al agotamiento inútil en la guerra. Con esto no hace más que expresar la idea que para Koselleck constituye la clave del giro histórico iniciado en 1555 con la Paz de las Religiones y culminado en 1648 con la de Westfalia: *Desde entonces, la paz y la unidad de religión ya no eran idénticas: paz significaba ahora paralizar los frentes de guerra civil religiosa, enfriarlos (...) El compromiso nacido de la necesidad entrañaba un nuevo principio, el de la «política», que habría de prevalecer en el siglo siguiente*⁷. Saavedra es consciente de pertenecer a este *tiempo nuevo* y adopta de facto la máxima que, para Koselleck define *la política*: frente a la concepción religiosa apocalíptica que se encamina a forzar la alternancia malo/bueno desde la certeza del juicio final... *el único juicio moral que le restaba a la política se regía por la medida del mal mayor o menor*⁸. El espejo de príncipes que Saavedra presenta al monarca católico propone elegir ese mal menor y confiar en las limitadas capacidades de la política antes que en el absoluto poder de la certeza apocalíptica.

El giro copernicano que Koselleck atribuye a Maquiavelo está también en Saavedra, aunque éste deba distanciarse del florentino en un fino ejercicio de retórica que concluye con una especie de maquiavelismo antimachiavelico⁹.

7 R. KOSELLECK, *Futuro pasado*, o. c., p. 27.

8 *Ibíd.*, p. 32.

9 Antonio Rivera ha estudiado la recepción de Maquiavelo entre los tratadistas hispanos y la defensa por parte de los mismos de una *razón de estado*. A. RIVERA GARCÍA, *El dios de los tiranos. Un recorrido por los fundamentos teóricos del absolutismo, la contrarrevolución y el totalitarismo*, Almuzara, Sevilla, 2007. Así mismo, en el estudio crítico que acompaña la edición de las obras de Juan Pablo Mártir Rizo aclara el *aparente antimachiavelismo* de Mártir Rizo y lo hace extensivo a Saavedra. Cf. A. RIVERA GARCÍA (2010), «Juan Pablo Mártir Rizo, o el maquiavelismo español del siglo XVII», en <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/DOC0021-ARG.pdf>.



3. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 87. *Auspice Deo*.

En definitiva, ambos defienden la sustitución del tiempo escatológico por la *previsión de futuro*, previsión que se articula conceptualmente mediante un retorno al modelo circular de la antigüedad. Como afirma Koselleck, *el propio carácter repetible de esta noción de la historia remite al pasado el futuro previsible*¹⁰. Como hemos visto, Saavedra tenía una confianza escéptica en la capacidad humana de preveer el futuro, confianza relativa que le permite recurrir a la tradición de los espejos de príncipes para prevenir al monarca de los peligros futuros aprendiendo de los pasados. La empresa 28 resume esta concepción del tiempo presente en relación al pasado y al futuro recurriendo a la metáfora del espejo [IMAGEN 3]. Una serpiente que simboliza la prudencia se enrosca sobre el cetro del gobierno, ambos sobre un reloj de arena que simboliza el tiempo presente; pero a un lado y otro, dos espejos en los que se refleja la primera imagen simbolizan el pasado y el futuro, para concluir con la máxima: *consúltese con los tiempos pasado, presentes y futuros*¹¹. Pero hacia el final del libro, en la empresa 87, el príncipe, sujeto a la rueda

¹⁰ R. KOSELLECK, *Futuro pasado*, o. c., p. 35.

¹¹ La empresa y otras que recrean la metáfora del espejo han sido tratadas en J. M. GONZÁLEZ GARCÍA, «Saavedra Fajardo en los múltiples espejos de la política barroca», *Res publica*, 19, 2008.

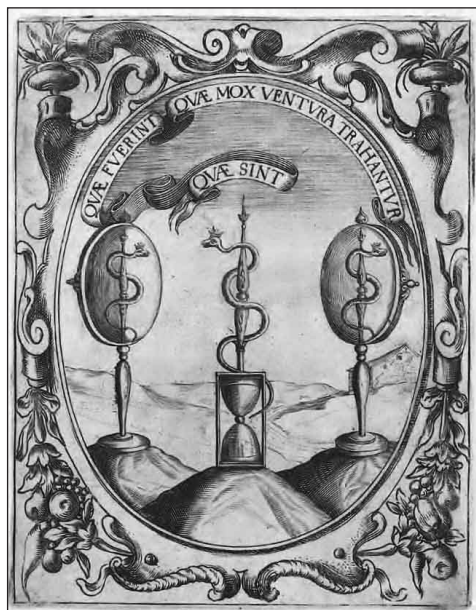
de la Fortuna o a la imprevisibilidad de la Providencia, debe hincar la lanza de guerra en tierra para esperar que de ésta florezca la paz y debe aprender a esperar y confiar en el poder de la diplomacia. El monarca católico deberá confiar, en definitiva, en el poder de la educación política. El supuesto básico de sus *Empresas* es la máxima horaciana *historia magistra vitae* complementada con la idea de que el gobernante debe atender a la situación concreta para poder adaptar las enseñanzas del pasado a las exigencias del presente¹². Aprender de la experiencia pasada, mantenerse vigilante y tener la sagacidad de administrar los conflictos buscando el mal menor, estas son las máximas en que podríamos resumir la pedagogía política de Saavedra. Éste es a mi modo de ver el principal mensaje de las *Empresas*: la idea de que los nuevos tiempos obligan a la prevención, a la formación de las virtudes y habilidades de gobierno, a la constante vigilancia y al ejercicio de la prudencia. La retórica pregunta de la dedicatoria del libro, en la que Saavedra se cuestiona qué enseñanza puede humildemente ofrecer un diplomático a su joven príncipe, es la clave fundamental de un texto que en sí mismo ejemplifica el giro hacia la política y el impacto de Westfalia en la corte de los Austrias.

LA NAVE DEL ESTADO Y EL PRÍNCIPE COMO NAVEGANTE

El papel fundamental que la prudencia juega en las *Empresas* como principal virtud política en la que se compendian los múltiples consejos que se ofrecen al lector, se traduce en la presencia recurrente de metáforas relacionadas con la navegación o la equitación. El monarca aparecerá como piloto de la nave del estado o como jinete que sujeta las riendas de su corcel. En ambas figuras el gobierno se entiende como conducción y de lo que se trata no es tanto de conseguir llegar a buen puerto como de, al menos, mantener la nave a flote frente a las tempestades y de contener los bríos, furias y estampidas de una animal nunca del todo dócil.

En cuanto a la primera metáfora, sorprende la constante aparición del motivo en las imágenes de las *Empresas*: barcos que llegan a puerto, que luchan contras los vientos o las aguas bravas, que buscan su norte, que encallan o naufragan. Así, por ejemplo y sólo en la segunda sección del libro titulada «Como se ha de haber el príncipe en sus acciones» encontramos varias. En la imagen de la empresa 24 una brújula que señala la estrella polar simboliza a la

12 La empresa 28 concilia las miradas al pasado y al presente con dos afirmaciones aparentemente contradictorias: de un lado, la de que *ninguna cosa nueva debajo del sol* (188); de otro, la de que *no siempre las novedades son peligrosas* o la de que *las costumbres más antiguas en algún momento fueron nuevas* (194). La conclusión de Saavedra: *no sea el príncipe tan desconfiado de sí y tan observante de los pasos de sus antecesores, que no se atreva a echar los suyos por otra parte, según la disposición presente*.



4. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 28. *Quae fuerint, quae sint, quae mox ventura trahantur.*

verdadera religión, mientras que el texto define al gobernante como el *piloto de la república, que la gobierna y ha de reducirla a buen puerto*. En la empresa 30 tres naves simbolizan la experiencia, a la que se define como *madre de la prudencia*. Las últimas empresas de esta sección del libro recurren de nuevo a la metáfora de la navegación para ilustrar la teoría del mal menor y el posibilismo que, como señalábamos, constituye una señal de la apuesta de Saavedra por la política. Así la empresa 36, con el lema de *In contraria ducet*, trata de la capacidad del gobernante para conducir la nave del estado con el viento en contra, cosa que sólo puede lograrse si no se enfrenta a él directamente. Encontramos la misma idea de forma más explícita en la empresa 37 titulada *Minimum eligendum*, en la que se aconseja al príncipe elegir el mal menor, tal como el piloto prefiere hacer encallar la nave en la arena de la playa antes que perderla contra las rocas o dejarla a merced de la tempestad y el desgobierno.

La navegación está por otra parte ligada en las *Empresas* a la imagen del globo terráqueo, un viejo símbolo del poder imperial en el que se mezclan referencias religiosas y civiles. La imagen de los emperadores romanos o cristianos, como la de Cristo entronizado con el globo en su mano, era uno de las representaciones canónicas del poder del imperio. No debe sorprender,

por tanto, su aparición en el grabado del frontispicio del libro, que en su parte central superior, simboliza el orden mundial y el buen gobierno del mundo con una corona que se posa sobre el globo terrestre y lo domina, al tiempo que una pala de timón se superpone a la imagen de la esfera terráquea para simbolizar al gobernante-piloto que dirige la nave del mundo [IMAGEN 4]. En la parte inferior de esta portada, básicamente idéntica en las ediciones de 1640 y 1642, aparecen a caballo las figuras de Eneas y Héctor, figuras que debemos interpretar como idealizaciones respectivas de las personas del rey Felipe IV y del Cardenal-infante Fernando de Austria¹³. También la presencia de estos míticos héroes troyanos tiene cierta relación con el motivo de la navegación. De hecho, la metáfora de la nave del estado procede de la poesía retórica clásica, de Horacio, Quintiliano y sobre todo de Virgilio. Sabemos que el pasaje de la *Eneida* con Eneas dirigiendo la nave influye en Francia a consecuencia del mito del origen troyano de los reyes de Francia¹⁴ y conocemos por otra parte que los motivos troyanos tienen una fuerte presencia no sólo en las Empresas de Saavedra¹⁵, sino en el imaginario de la época ya que sirvieron para dar cuenta de los sitios de las ciudades de los Países Bajos durante la guerra de los ochenta años¹⁶.

La superposición de la imagen del globo terráqueo y la de la pala de timón que aparece en la portada se repite en la empresa 18 con el lema *A Deo* y la máxima «reconozca de Dios el cetro» [IMAGEN 5]. La explicación de la empresa relaciona la mano que porta una pala de timón y un cetro coronado por la media luna, con el gobierno de la república, mientras que los rayos de Sol que caen en vertical iluminando la escena simbolizan el origen divino del imperio. De Dios proviene, podríamos decir, no sólo la legitimidad simbolizada por el cetro con la media luna que sólo emite la luz del Sol que refracta, sino también la sabiduría política representada por el timón con que ha gobernarse la nave del estado. Dicho de otro modo, si la sabiduría política, de carácter instrumental, supone una suerte particular de prudencia aplicada al ámbito de la res publica, para Saavedra, este saber instrumental ha de estar guiado por la gracia. De este modo, el monarca sostiene el timón de la nave del estado sin poder nunca dominarlo plenamente, pues está supeditado a una voluntad

13 S. LÓPEZ POZA, Introducción a la edición de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999.

14 P. CHONÉ, «La peinture et la notion de l'État», en *Les monarchies française et espagnole (milieu du XVI siècle- début du XVIII siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001.

15 Sirva de ejemplo el emblema de la Empresa 27 en el que se recurre al mito del caballo de Troya para denunciar que *principalmente en los tiempos presentes* (clara alusión a la guerra de religión en los Países Bajos) *la religión política se vale de la máscara de la piedad*.

16 TH. WERNER, «El sitio de Ostende y su representación en el arte», en BERNARDO GARCÍA GARCÍA (ed) *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Editorial Complutense y Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006.



5. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Frontispicio.

superior inescrutable. La superposición de estos dos símbolos, esfera y pala, aparece también en la que pudiera ser una de las fuentes en que se inspiró el grabado de la portada de las *Empresas*. Se trata del grabado de Cornelis Galle para la edición de la obra completa de Lipsio en 1614, una obra que muy probablemente conoció Saavedra. Es en la figura femenina que representa a la política donde encontramos éstos símbolos que son aquí sus atributos definitorios. Con ello, la política misma se define como la habilidad en la dirección de la nave del estado¹⁷.

También en la empresa 68 encontramos el motivo del globo terráqueo, que esta vez es sujetado por dos barcos que enfrentan sus popas y son símbolo de la importancia del comercio naval. En cuanto al tópico de la nave del estado, su aparición es constante en las *Empresas políticas*: una nave se incendia en la empresa 76, mientras que en la 78 una sirena que tañe un violín engaña al navegante con dulces sonidos y sirve a Saavedra, entre otras cosas, para criticar al príncipe de Orange que, como una sirena, engaña al pueblo con falsas promesas. Pero será la empresa 63 la que nos permitirá concretar algunos aspectos de la concepción que Saavedra tiene de la prudencia política.

17 IUSTI LIPSI, *Opera omnia, septem distincta Tomis, aucta postremum y Recognita*. Antverpiæ: Ex officina Plantiniana, apud viduam et filios Ioannis Moreti, 1614.

Titulada *consule utrique*, representa un barco sujeto por dos anclas, a proa y popa, como forma de asegurar que no será desviado hacia los escollos. En la explicación de la imagen, se aclara que las dos áncoras simbolizan que la acción política debe ser tan esforzada en los medios como orientada en los fines, con lo que la enseñanza que se transmite en esta empresa constituye una versión secularizada del mensaje contenido en la anteriormente comentada, *a Deo*: las virtudes instrumentales, como la sagacidad política o la habilidad del piloto para la navegación, deben supeditarse a un fin final o a un rumbo que, más allá de las exigencias de la razón de estado, obedece a una autoridad incondicional. En esta misma empresa Saavedra vuelve la definición de la prudencia que encontrábamos ya en la número 28 y que ofrecen una interesante reflexión sobre la política. Al igual que la serpiente, símbolo de la prudencia y la sagacidad política, debe dirigir su mirada tanto al pasado como al presente, así también el navegante debe vigilar a proa y a popa de su barco¹⁸.

LA LECCIÓN DE EQUITACIÓN O LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE

En cuanto a la segunda metáfora o grupo de metáforas que también encontrábamos en la portada de las *Empresas políticas*, la de la equitación, hemos señalado ya que Eneas y Héctor representan respectivamente a Felipe IV y al Cardenal-infante y entroncan con una tradición de la que forman parte los retratos ecuestres del mismo cardenal por Rubens, de Carlos V por Tiziano y, finalmente, los realizados por Velázquez, entre los que destacan los del Salón de Reinos del Palacio Buen Retiro. En ésta sala ceremonial, ideada para la representación y exaltación del poder de la dinastía, el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos ocupaba el centro de la pared principal, escoltado a un lado y otro por los retratos, también a caballo, de su padre, Felipe IV, y de su madre, Isabel de Borbón. Un esquema compositivo similar rige, pues, en esta pared principal del Salón de Reinos y en la portada de las *Empresas*. El joven gobernante debe inspirarse en las figuras heroicas de su entorno familiar, las de sus progenitores en un caso, con una clara intención de legitimación dinástica, y la de las dos grandes figuras masculinas a imitar, Eneas y Héctor, el gobernante y el guerrero. Quizá ambas imágenes, del Salón y de las *Empresas*, se hayan inspirado en las mismas fuentes. Así lo ha sugerido González de Zárate al relacionar los retratos ecuestres del príncipe Baltasar Carlos realizados por Velázquez con el emblema LXIV de Covarrubias, señalando el parecido

18 *Y porque ésta [la prudencia] solamente tiene ojos para lo pasado y presente, y no para lo futuro, y deste penden todos los negocios, por eso es menester que por ilaciones y discursos conjeture y pronostique lo que por estos o aquellos medios se puede conseguir, y que para ello se valga de la conferencia y del consejo....*



6. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 18 A deo.

formal notable de ambas composiciones¹⁹. Concluye González de Zárate que Velázquez quiso significar la necesidad de educar al príncipe conforme a la razón y, basándose en los emblemas de Alciato, Mariana y Covarrubias, así como en las tesis de Moffit y Liedtke, interpreta el caballo como alegoría del pueblo o muchedumbre que debe ser sujetado²⁰. En ese mismo sentido utiliza Saavedra la imagen del caballo en la empresa 38, así como en la 21 que, bajo el título de *regit et corregit*, presenta un freno y unas riendas de caballería que representan respectivamente a la razón y la política.

Pero no es este el único ámbito en el que la metáfora de la equitación tuvo eficacia retórica. El dominio del caballo se comparó también con el dominio de sí, es decir, con el control que cada hombre debe ejercer sobre los vicios y pasiones desenfrenadas. La emblemática española del Renacimiento y el Barroco es rica en ejemplos que asocian el control de la montura y el de las pasiones: podía vincularse, por ejemplo, la doma de un caballo con la castidad

19 J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Las empresas de Saavedra Fajardo. Antecedentes gráficos y trascendencia artística», en Estudio introductorio a la edición de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1985, 1994, pp. LXVII.

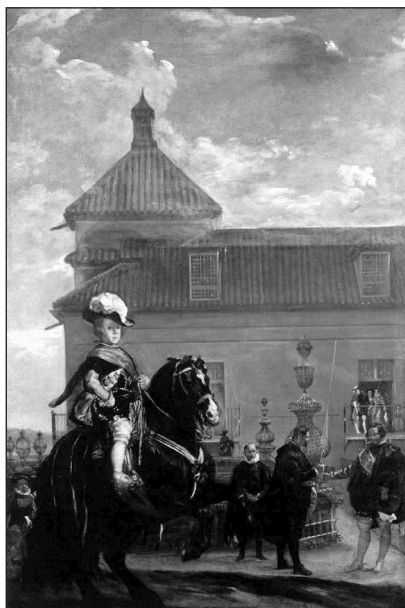
20 J. MOFFIT, J. Y W. LIEDTKE, «Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait», en *The Burlington Magazine*, septiembre, 1981, pp. 529-537.

o simplemente asociar los impulsos juveniles del hombre con los del caballo, tal como el citado emblema LXIV de Sebastián de Covarrubias, que comienza afirmando que *El mancebo y el potro son briosos y más ha menester freno que espuela* (*Emblemas morales*, Madrid, 1610). También era posible la comparación entre el joven domador de la montura y la figura mítica de Hércules, tan importante para el imaginario de la monarquía europea y especialmente de la hispánica²¹. A partir, pues, de un mismo motivo, la doma del caballo, quedan asociadas dos técnicas diversas, la del gobierno o técnica política y la del dominio de sí, como nos da a pensar el conocido retrato ecuestre velazqueño del príncipe Baltasar Carlos, *La lección de equitación* (ca. 1636) [IMAGEN 6].

Así lo ha visto Michael Levey al mantener que el cuadro bien pudiera haberse llamado *la educación (en general) del príncipe*, pues el dominio del caballo es símbolo del dominio de sí mismo y del reino²². A esto cabría añadir que los personajes en torno al príncipe, responsables de alguna manera de su educación, constituyen una pirámide de consejeros o educadores que es también una jerarquía de los saberes que intervienen en el gobierno. En su base figuran Alonso Martínez de Espinar, ayuda de cámara del príncipe y autor del libro *Arte de ballestería y montería* (Madrid, 1644), y Juan Mateos, montero mayor del rey, autor del libro *Origen y dignidad de la caza* (1634). Destacándose por encima de estos dos sirvientes, el conde-duque de Olivares, superior responsable de la educación del príncipe y valido de Felipe IV; en un último plano, vigilantes desde el balcón y supervisando la formación del joven príncipe, se sitúan los reyes. Forzando un tanto el plano del Palacio del Buen Retiro, bien podríamos imaginar que el balcón desde el que la familia real se asoma fuera uno de los del Salón del Reino. Podríamos entonces plantear una correspondencia entre ambos retratos ecuestres: el colgado del salón ceremonial representaría el ideal a alcanzar en la educación del príncipe, el espejo en que debe mirarse; mientras que la escena que transcurre en el patio, en la que el joven toma sus lecciones de equitación, sería la puesta en acto de este ideal y representaría los trabajos necesarios para alcanzarlo. La pirámide educativa que bajo la supervisión de los padres se encarga de la formación del príncipe se prolongaría de esta manera, un poco al modo del mito de la caverna platónico, hasta llegar a la contemplación de la idea del gobernante, la que el retrato del Salón de Reinos representa. Consecuentemente, los papeles asignados a Olivares y a Velázquez son aquí complementarios: Olivares, ayudado por Martínez de Espinar y Juan Mateos, forja la personalidad del príncipe;

21 Los ejemplos están tomadas de ANA ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 177.

22 M. LEVEY, «La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.), *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional de El Prado, Madrid, 2005.



7. Diego Velázquez, ca 1636, *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*, ol/lz, 144,2 x 97. Col. privada del Duque de Westminster.

mientras que Velázquez interviene en esta tarea educativa de una doble forma. De un lado construye la imagen ideal en que el príncipe debe mirarse; de otra, pinta al príncipe «real» que recibe una de las lecciones que le permitirán acercarse al ideal. *La lección de equitación* imita una escena verosímil en la que un príncipe de carne y hueso imita en el exterior del palacio al príncipe pintado por el mismo Velázquez en el interior del mismo. La realidad imita al arte y viceversa. En *La lección de equitación* los reyes irrumpen en la escena desde el balcón, al modo en que lo hacen también en *Las Meninas*, en ambos casos interrumpen las tareas formativas y ponen los ojos en sus descendientes en un gesto estrictamente simétrico al que el príncipe Baltasar Carlos pudo tener ante los retratos de Velázquez que venimos comentando o con la lectura de las historias educativas recogidas en las *Empresas* de Saavedra.

Regresando a nuestra metáfora del caballero, la cuestión es cómo debe el príncipe sujetar el corcel de las pasiones y las riendas del estado, y en esto, puede que un cuadro como *La rendición de Breda* ofrezca alguna clave [IMAGEN 7]. Como señalábamos atrás, el de Velázquez se diferencia muy claramente de la serie de batallas encargada para la decoración del Salón de Reinos. Así, por ejemplo, *La expugnación de Rheinfelden* de Vicente Carducho recrea el acoso a la muralla y la entrada en la ciudad con un tono



8. Diego Velázquez, 1635, *La rendición de Breda, o Las lanzas*, oil, 307 x 367, Museo del Prado, Madrid. CAT P01172.

dramático, con violentos movimientos de la tropa al asalto y defensores precipitándose al vacío desde las almenas [IMAGEN 8]. El empuje del asalto español sólo parece contenerse ante la inminencia del triunfo, por lo que un asistente sostiene las riendas del caballo del Duque de Feria que, pie en tierra, señala victorioso la expugnación de murallas. En otros casos, como *La toma de Brisach* de Jusepe Leonardo o *La victoria de Fleurus* también de Carducho, en los que se conmemoran otras batallas de la misma guerra por el control del paso entre Italia y los Países Bajos, los generales victoriosos montan sus caballos en corbeta, con la vara de mando en su mano, respetando el modelo heroico y glorioso instaurado en la corte por Tiziano. Pero si reparamos en el caballo del general Spínola del famoso *cuadro de las lanzas* y en el movimiento de giro nervioso que un asistente se esfuerza por contener tomado las bridas de una mano y sujetando la fusta con la otra, entendemos que este caballo de guerra parece responder a la sentencia de Covarrubias y tener *más menester de freno que espuela*. La poderosa maquinaria de guerra que ha asediado la ciudad de Breda se muestra aquí frenada, como lo está el caballo del general, que descabalga para ponerse en pie de igualdad con Justin de Nassau. Se ha analizado con detalle el significado de esta novedad o excepcionalidad velazqueña, probablemente inspirada en diversas fuentes literarias, como la *Obsidio Bredana* de Hermann Hugo o el drama de Calderón *El sitio de Breda*

(1626)²³. Pero la comparación entre este cuadro y la decidida apuesta por la negociación del diplomático Saavedra, puede quizá ayudar a comprender que este carácter excepcional del cuadro respecto a sus pares del salón de Reinos, no lo es en absoluto en relación a las ideas del representante de Felipe IV en las negociaciones de Westfalia. En la corte de los Austrias, los partidarios de tratar en pie de igualdad a los países levantados contra el Imperio se apartaban así de la vieja tradición apocalíptica que, no obstante, se mantenía como un discurso paralelo. De facto estaban reconociendo también el nuevo orden internacional regido por el principio *cuius regio eius religio*.

LLEVAR LAS RIENDAS: GOBIERNO DE LA REPÚBLICA Y GOBIERNO DE SÍ

Como señalábamos, la metáfora de la lección de equitación era útil para la educación del príncipe no sólo porque entre sus deberes estuviera el sujetar las riendas de ese caballo desbocado en que puede convertirse el pueblo, sino en relación al dominio de sí, de sus propias pasiones. La técnica del cuidado de sí y la del gobierno son complementarias para el diplomático español porque ambas derivan necesariamente de una concepción de la naturaleza humana como esencialmente imperfecta, conflictiva e incompleta, y de un diagnóstico del presente histórico de la era Westfalia que ha abandonado por completo la confianza en el triunfo del bien absoluto, y que reconoce, por el contrario, la necesidad de aceptar el mal menor. El reconocimiento tácito de la máxima *cuius regio eius religio*, la consiguiente renuncia a la guerra y la confianza alternativa en el poder pacificador de la política, van de la mano en Saavedra del convencimiento de que la naturaleza humana obliga a tratar de pacificar la batalla entre la razón y las pasiones reconociendo que cada una de ellas sirve a un soberano distinto que a su vez obedece a credos diversos. Mantener el control de ese caballo de pasiones sobre el que inevitablemente debe cabalgar el jinete de la razón, obliga a administrar con sagacidad el freno y la espuela. Por ello, un espejo de príncipes como las *Empresas* de Saavedra pudo leerse durante siglos no sólo como un tratado del arte de la política, sino también como un tratado del arte del gobierno de sí. Cada lector del libro de emblemas pudo tener la experiencia de ser el monarca soberano de sí mismo y de estar obligado a los desvelos, las inseguridades y la insatisfacción final de un príncipe que no logrará ser señor absoluto de su territorio, que no puede

23 La más importante de entre las revisiones recientes del tema es la de Stoichita, que para mostrar la excepcionalidad del cuadro, propone la comparación con estampas conmemorativas de los éxitos de Spínola, como la Andreas Güntsch, *El general Spínola y sus éxitos entre 1620 y 1621*, grabado, Seminario de Historia del Arte de Friburgo. V. I. STOICHITA, «La rendición de Breda», en *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 189.



9. Vicente Carducho, 1634. *La expugnación de Rheinfelden*, 297 x 357. CAT P637.

imponerse por la fuerza y que debe actuar con disimulo y astucia. La técnica política se emparenta así con la técnica moral que deja de ser esfera de principios y creencias a imponer, para constituirse como ámbito del conflicto de intereses y de la negociación.

Respecto del dominio de sí, cada uno de los lectores de Saavedra había de manejar la espuela y el freno como el caballero lo hace con su caballo: con rigor y al mismo tiempo con dulzura, de un modo que podríamos definir como paternal y que no está muy lejos de aquel régimen de dominación que Foucault denominó *poder pastoral*²⁴. La empresa 38, que se presenta con el lema «con halago y con rigor» y en la que una mano que porta una fusta acaricia la crin de un caballo, constituye una buena prueba de ello [IMAGEN 9]. Con el término *poder pastoral* se refería Foucault al viejo modo de ejercicio del poder que entra en crisis precisamente con la Paz de Westfalia para ser sustituido por un nuevo régimen de dominación, más despersonalizado y abstracto, que será sistematizado por *El Leviatán* de Hobbes. La filosofía política de Saavedra, expresión de este momento de crisis, presenta en esta empresa y a través de la comparación entre el gobernante y el jinete, una formulación precisa del *poder pastoral*. Con halago y con rigor, la mano que acaricia al caballo porta también la vara con la que puede castigarle, del mismo modo que, como afirma Saavedra, *es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma a un potro, a quien la misma mano que halaga y peina el copete, amenaza con la vara*.

24 M. FOUCAULT, «Deux essais sur le sujet et le pouvoir», en HUBERT L. DREYFUS/PAUL RABINOW, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 297-331.



10. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 38. *Con halago y con rigor*.

Esta concepción pastoral del poder se desarrolla en la empresa siguiente, número 39, con una imagen en que el collar con el Toisón de Oro, cuelga de un altar ceremonial [IMAGEN 10]. En la explicación del símbolo del cordero dorado Saavedra sintetiza diversos motivos: la historia bíblica de Gedeón, guerro victorioso en la defensa del pueblo judío frente a sus enemigos; la simbología cristiana de Cristo como cordero y la identificación del monarca con la figura de Cristo; la legitimación de los Austrias, vinculada estrechamente a la Orden del Toisón; la asociación entre esta orden y el partido católico en las guerras de religión y, finalmente, la asociación entre los desvelos del príncipe católico por sus siervos y el sacrificio del pastor por su rebaño²⁵. El sacrificio del pastor y el halago del monarca a sus súbitos no bastan obviamente por sí mismos, sino que necesitan de su complemento, el rigor en el ejercicio del gobierno y el temor que debe provocar en los gobernados.

²⁵ Saavedra lo explica en los siguientes términos: *Por esto en la presente empresa ponemos sobre el ara, en vez de rayo, el Tusón que introdujo Filipe el Bueno, duque de Borgoña, no por insinia (como muchos piensan) del fabuloso vellocino de Colocos, sino de aquella piel o vellón de Gedeón, recogido en él, por señal de vitoria, el rocío del cielo, cuando se mostraba seca la tierra; significando en este símbolo la mansedumbre y benignidad, como la significa el Cordero de aquella Hostia inmaculada del hijo de Dios, sacrificada por la salud del mundo. Víctima es el príncipe, ofrecida a los trabajos y peligros por el beneficio común de sus vasallos.*

Saavedra lo explica recurriendo a los ejemplos de Alejandro, de Augusto o de diversos reyes hispanos y matizando el sentido que debe darse al concepto en que se resume su posición, el concepto de *benignidad*: *No entiendo aquí por benignidad la que es tan común que causa desprecio, sino la que está mezclada de gravedad y autoridad, con tan dulce punto, que da lugar al amor del vasallo, pero acompañada de reverencia y respeto, porque si, éste falta, es muy amigo el amor de domesticarse y hacerse igual. Si no se conserva lo augusto de la majestad, no habrá diferencia entre el príncipe y el vasallo.*

En el momento de recambio histórico marcado por Westfalia entre un régimen de dominación pastoral y otro abstracto y racional, *Las Meninas* de Velázquez parece estar apuntando al surgimiento de esta nueva forma de poder que se fundamenta en una mirada, la del soberano, la del panóptico, que todo lo ve sin ser vista. Pero, aún así, el genial cuadro del sevillano oscila entre dos regímenes de dominación y dos regímenes escópicos. De un lado, participa de una forma de visión ocularcentrista, protagonizada por un sujeto cuyo punto de vista central organiza racionalmente el espacio de la representación, de otro, es deudor de una visión simbólica del mundo, con referencias míticas a Apeles y Alejandro, a Minerva y Aracne, a la fragua de Vulcano, transformadas con ironía y traídas al mundo cotidiano. Sin embargo, las *Empresas* de Saavedra, pertenecen de modo mucho más pleno al universo simbólico de la emblemática.

Fernando de la Flor ha analizado la pervivencia en el Barroco hispano de estos dos paradigmas o regímenes escópicos: uno realista y otro visionario, uno sensible y científico, el otro numinoso y metafísico²⁶. Al aplicar la categoría de *régimen escópico* a la cultura visual del barroco hispano, De la Flor abre la posibilidad de situar la obra respectiva de Saavedra y de Velázquez en la encrucijada histórica de Westfalia²⁷. Recurriendo a la *Teología*

26 F. R. DE LA FLOR, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada, Madrid, 2009, pp. 107-152. El libro dedica un capítulo a las metáforas visuales del poder en Saavedra, se trata también de la convivencia de dos paradigmas de la óptica en la época: de un lado el racionalista que tiene sus máximos exponentes en Spinoza y Descartes, de otro el escolástico, de carácter extromisionista, para el que el ojo proyecta sus especies a través del aire sobre una realidad dispuesta a ser modelada, como lo está la tabula rasa antes de que el pintor imprima en ella sus figuras. Del mismo autor y relacionado con esta temática «Las esferas del poder: emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610», en *De Re publica Hispaniae: una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos de la primera modernidad* (FRANCISCO JOSÉ ARANDA PÉREZ Y JOSÉ DAMIÃO RODRIGUES (eds.), Sílex, Madrid, 2008, p. 322) en que se vincula el cambio de régimen escópico con la crisis del humanismo clásico: *...fin del naturalismo humanista sustituido por el artificialismo (o ficcionalismo) barroco. El Leviatán político, por un lado, y el nuevo «yo» cartesiano, por otro, nos advierten explícitamente de la liquidación del humanismo clásico.*

27 M. JAY, «Scopic Regimes of the Modernity», en L. F. SCOTT (eds.) *Modernity and identity*, Blackwell, Oxford/Cambridge, 1992, pp. 89-102 (trad. esp. en M. JAY, «Regímenes escópicos

política de Carl Schmitt, De la Flor (2009, 131) localiza el «anacronismo» de Saavedra en el hecho de que, en un momento en que las monarquías europeas afirman su *potestas absoluta* y acumulan el máximo grado de poder frente a sus antiguos pares de las grandes familias aristocráticas, o frente a las fueros ancestrales, en España pervive con fuerza la tradicional concepción pastoral del poder. Como si se tratara de dos estratos o capas de tiempo, una anclada en el pasado y otra adelantada hacia el futuro, que coexisten en un mismo momento histórico, la concepción moderna de la *potestas absoluta* y la teoría medieval que distingue entre *potentia absoluta* y *potentia ordinata* conviven en el momento Westfalia, repartiéndose el mapa de una Europa dividida por la guerra de religión²⁸. Pero también en el interior de la Europa católica, tanto en Velázquez como en Saavedra, encontramos esta tensión entre dos épocas, esta *contemporaneidad de lo no contemporáneo*, que permite la desconcertante fusión de lo viejo y lo nuevo. La mirada panóptica del monarca en *Las Meninas* parece estar del lado de la modernidad, mientras que los emblemas de Saavedra participan del universo medieval, incapaz de organizar bajo los principios de la geometría un mundo que obedece aún a las leyes de la analogía, del simbolismo y de la magia. Pero la posición que ocupa Saavedra en el contexto de la filosofía política europea es también una mediación entre la afirmación de la soberanía absoluta del monarca, propia de Maquiavelo, y la reformulación contrarreformista de la tradición medieval, defensora la idea de que el monarca no puede usurpar el lugar de Dios y debe contentarse con imitarlo. Mediación también entre la concepción del *estado óptimo* propia de Botero, que pretendía alcanzar una perfección ahistórica y absoluta, y la maquiavélica de la *razón de estado*, que se adapta a las circunstancias y en la que el estado no obedece a otra consideración que su propio mantenimiento²⁹.

LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ COMO ESPEJO DE PRÍNCIPES

La estrategia que proponíamos al inicio de buscar la intersección entre la obra de Saavedra y la de Velázquez ha sido adoptada para analizar el más famoso cuadro del pintor sevillano. Se trata de diversos estudios que, frente o junto a hipótesis como la de que la obra respondía a la intención de reivindi-

de la modernidad», en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 221-252.

28 Otra de las fuentes fundamentales en la argumentación de De la Flor es Koselleck y, en concreto, la idea de que la tecnología moderna del poder está relacionada históricamente con la secularización del tiempo escatológico que permitirá revisar el pasado, proyectarse hacia el futuro y disponer los medios para anticiparlo. R. KOSELLECK, «Acortamiento del tiempo y aceleración. Un estudio sobre la secularización», en *Aceleración, prognosis y secularización*, Pre-Textos, Valencia, 2003.

29 A. RIVERA GARCÍA, *El dios de los tiranos*, o. c., p. 284.

car la práctica profesional de la pintura o a lecturas que resaltan el supuesto carácter espontáneo y naturalista de la escena, han propuesto comprender este retrato de familia como un espejo de príncipes. La primera lectura de *Las Meninas* en que resulta fundamental el cruce de esta obra con las *Empresas* de Saavedra, es el estudio de Emmens de título bien explícito: «*Las Meninas* de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV»³⁰. Sostiene Emmens que los reyes, virtualmente en escena, son el espejo en el que se mira la princesa Margarita, quien se encuentra en una *situación pedagógica* que es común a diversas representaciones alegóricas o realistas de los siglos XVI y XVII (1961, 47). No sólo la escena interrumpida por la aparición de los reyes es educativa, también lo son el escenario en que transcurre, en particular los cuadros de Del Mazo que cuelgan en la pared del fondo junto al espejo³¹. Apoyándose en la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, un libro que formaba parte de la biblioteca de Velázquez, Emmens interpreta los temas de estos lienzos, el juicio de Midas y el castigo de Aracne por Minerva, como alegorías que tratan del *problema del empleo y abuso de las artes* y el mensaje aleccionador consistiría en que se trata de dos mitos *en los que la sabiduría triunfa sobre el orgullo* (1961, 47-48). En definitiva, podemos concluir, la escena transmite una defensa de la prudencia y la sabiduría, sea en el ejercicio de la función de juez y en las tareas de gobierno, sea en el manejo de las propias pasiones. Recurriendo, por otra parte, a la comparación con diversos grabados y pinturas de la época que ilustran la relación entre el pintor de cámara y el rey, concluye Emmens que *la imagen de los reyes pintada por Velázquez en el gran lienzo del cuadro simboliza la huella del ejemplo ideal de los padres en la memoria de la princesa* (1961, 49)³². En cuanto al papel que juega Saavedra en la fundamentación de esta tesis, Emmens recurre a la empresa número 2 *Ad Omnia*

30 J. A. EMMENS, «Les Ménines de Velázquez: Miroir de Princes par Philippe IV», *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 12, 1961, pp. 51-79. Citado por la edición de F. MARÍAS, *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995.

31 Se trata de dos copias de Juan Bautista Martínez del Mazo reconocibles en el cuadro de Velázquez, *El juicio de Midas* copia de Rubens y *La pugna de Pan y Apolo*, copia de Jordaens. Por otra parte, la reproducción de estas copias realizadas por el discípulo, yerno y ayudante de Velázquez, plantea una curiosa relación especular en la que Velázquez se ve reflejado de alguna forma en el pasado y en el futuro, en sus antecesores y sus herederos, como siguiendo el consejo de Saavedra en la empresa 28: *quae fuerint, quae sint, quae mox ventura trahantur*. En *Las Meninas*, como en la imagen de la empresa 28 confluyen simbólicamente los tres tiempos, presente, pasado y futuro.

32 Emmens anticipa en su artículo una línea de investigación que tiene su continuidad en Stoichita y que se centra en la tesis de que el cuadro ilustra el juego de relaciones entre la idea del monarca o idea de soberanía y su encarnación en imágenes que, como copias platónicas participan de ella. V. I. STOICHITA, (1985) «Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, pp. 165-190. Citado por la edición de Marías (o. c. 1995).

y a la comparación entre el alma del joven príncipe y la *tabula rasa* como un argumento importante.

Con posterioridad al trabajo pionero de Emmens, Snyder propuso una interpretación metafórica del cuadro a través de la tradición de los espejos de príncipes³³. El retrato del sevillano trataría de las condiciones de la educación de la infanta y el estudio del pintor aparecería como el lugar destinado a *dar forma* o inventar la idea del gobernante. Aunque sin citar a Saavedra ni a ningún otro autor de espejos de príncipes, da pie a una analogía directa entre Velázquez y Saavedra al afirmar que *en cierto sentido, «Las Meninas» es el equivalente pintado de un manual para la educación de la princesa: un espejo de princesas* (Snyder, 1985, 151). Snyder se acerca también a Saavedra, aunque sin citarlo, cuando propone que la infanta Margarita se presenta en el cuadro como imagen refleja del ideal de realeza en un doble sentido. En primer lugar porque es, *en su ser físico, el natural reflejo de sus padres (como la imagen de sus padres es el natural reflejo de su retrato)*. En segundo término porque *...tal como aquí aparece, siendo educada en el estudio del pintor, convertida en una imagen bajo la regla del espejo de sus majestades, está en el proceso de convertirse en «el espejo de una princesa»* (Snyder, 1985, 151)³⁴.

Si hay, por el contrario, mención explícita a Saavedra en el artículo de Juan Miguel Serrera, que compara el taller de Velázquez en *Las Meninas* con las recomendaciones de Saavedra acerca de la importancia del ambiente palaciego y de las pinturas para la formación del príncipe (empresa 6)³⁵. Sugiere Serrera, por otra parte, cierta relación entre Saavedra y Velázquez al señalar la coincidencia temporal entre la redacción de las *Empresas políticas* y de *El arte de la pintura* de Pacheco, suegro y maestro de Velázquez. Finalmente propone una interpretación de *Las Meninas* como expresión de la *sacralización de la monarquía* por su intento de *asimilar la figura del rey a la de Dios*. Con ello el cuadro de Velázquez constituiría una manifestación de lo que Antonio Rivera ha denominado *penetración de la teología política en el centro del pensamiento de la contrarreforma*³⁶. Esta penetración del

33 J. SNYDER, «Las Meninas and the Mirror of the Prince», *Critical Inquiry*, 11, pp. 539-572. Citado por la edición de Marías (o. c. 1995).

34 Encontramos la misma complementariedad entre dos tipos de emulación en la empresa 2 de Saavedra, en la que, hablando de la educación del príncipe y del papel que en ella pueden jugar las imágenes, se propone que *lo que no pudo obrar la sangre obra la emulación*. Saavedra propone la imagen del injerto para explicar esta complementariedad, imagen que trataremos más adelante.

35 J. M. SERRERA, «El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre *Las Meninas*», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Universidad Complutense de Madrid, I, 1994, pp. 585-601. Citado por la edición de Fernando Marías (o. c. 1995).

36 A. RIVERA GARCÍA, *El dios de los tiranos*, o. c., pp. 238 ss.

absolutismo se mantendría en el caso de Saavedra en constante tensión con la defensa de la limitación del poder real, que siempre debía supeditarse a la suprema autoridad religiosa. Como recordábamos anteriormente, el lema de la empresa 18, *a Deo*, y la máxima *reconozca de Dios el cetro*, tomaban partido por la teoría medieval de la *potentia ordinata* frente a la maquiavélica defensa de la *potentia absoluta*. Pero en el caso de *Las Meninas* y dando por buena la interpretación de Serrera que coincide en lo básico con la lectura de Foucault, la figura del monarca se reviste de la autoridad suprema al ordenar el campo de la representación sin apelación alguna a la aprobación divina y de forma absolutamente immanente.

Una síntesis de los principales argumentos para la comparación entre Saavedra y Velázquez puede encontrarse en el estudio de González de Zárate en el que se defiende la significación política del lienzo para lo que se vincula con su procedencia del campo emblemático³⁷. El estudio compara el cuadro del revés de *Las Meninas* con la *tabula rasa* de la empresa 2, recoge la presencia de la metáfora del espejo en la tratadística política de la época (Solórzano, Mendo) e insiste en la importancia de la reproducción de los cuadros de Del Mazo, cuya función educativa o de espejo de virtudes resultaría evidente.

En contra de la interpretación del cuadro velazqueño como espejo de príncipes se manifiesta abiertamente Fernando Marías, arguyendo que nunca existió espejo alguno para las princesas ni la corona española se preocupó jamás por la educación de sus hijas³⁸. Por otra parte, el carácter privado del cuadro, pintado para lucir en los espacios más reservados del rey y oculto siempre la contemplación pública, impediría, para Marías, cualquier interpretación de tipo alegórico o educativo. A mi modo de ver, la tesis de Marías, como la de quienes toman partido por la interpretación de Brown de *Las Meninas* como un cuadro en defensa de la dignidad de la pintura, no tiene porque excluir, la función educativa del cuadro. Que la pintura sea una herramienta eficaz para la educación de la infanta no hace más que reforzar la idea de que constituye una digna actividad de la corte. El hecho de que la infanta Margarita se mire en el espejo de sus padres pintado por Velázquez no es más que un argumento a favor del parangón entre el Velázquez pintor de Felipe IV y el Apeles que retrató a Alejandro.

Así lo reconoce Nieto Alcaide, que hace compatible la idea de que la intención del cuadro es dignificar la práctica de la pintura, con la tesis de que *Velázquez concibe una escenografía decorada con pinturas que presentan un carácter didáctico y educador para la formación de la infanta en su juven-*

37 J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Las empresas de Saavedra Fajardo...», o. c., p. LXX.

38 F. MARÍAS, «El género de *Las Meninas*. Los servicios de la familia», en *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995.



11. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 39. *Omnibus*.

*tud*³⁹. Nieto recupera así los argumentos de Emmens y Serrera al proponer una comparación de la escena pintada por el sevillano y la empresa segunda del murciano, que habría podido tener como fuente literaria directa el emblema número 191 de Covarrubias.

Considerando el conjunto de estas contribuciones puede afirmarse que uno de los argumentos recurrentes en la interpretación de *Las Meninas* como espejo de príncipes ha sido el de proponer algunos fragmentos de las *Empresas políticas* de Saavedra, aquellos en que se defiende la importancia de las imágenes en la educación del príncipe y, especialmente, la empresa segunda. Puede que releerla nos proporcione alguna nueva clave. La empresa lleva por título *Ad omnia* y en la imagen que la ilustra se representa una mano con paleta y pinceles de pintor junto a una tabla en blanco dispuesta para ser pintada [IMAGEN 11]. La empresa trata de la educación del príncipe y para resaltar su importancia se recurre a la metáfora de la *tabula rasa*: la juventud es, afirma Saavedra citando a Platón, la etapa apta para recibir las formas y para imprimir en el carácter del niño las ideas que debe imitar. Se detiene a considerar el efecto que las personas de palacio pueden ejercer en la educa-

39 V. NIETO ALCAIDE, «Velázquez, el cuadro oculto y la metáfora del espejo», lección inaural curso 2008-2009, UNE, en <http://portal.uned.es/pls/portal/docs>

ción del príncipe y señala que cada uno de ellos es *como maestro o idea del príncipe, porque con el largo trato nota en cada uno algo que le puede dañar o aprovechar*. Pero inmediatamente afirma que no sólo influyen en el príncipe las personas de carne y hueso, lo que él llama *figuras vivas*, sino también las muertas, es decir, las estatuas y pinturas porque, como afirma, *si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas*. Todo ejemplo sirve así a la educación del príncipe, sea el de una persona real, el de las figuras pintadas o el de la lectura. A través de cualquiera de estos medios se trata de incitar en el joven la imitación de las virtudes de sus antepasados, imitación cuya eficacia explica Saavedra a partir de la curiosa metáfora del injerto. Los heroicos ejemplos a imitar son injertos que perfeccionan la naturaleza del príncipe heredero, *porque lo que no pudo obrar la sangre, obra la emulación; sucediendo a los hijos lo que a los renuevos de los árboles, que es menester después de nacidos injerilles un ramo del mismo padre que los perfeccione*. Saavedra concede importancia a todos los pequeños detalles del entorno del príncipe: las historias oídas o leídas que refieren hechos heroicos, la gloria eternizada en la estampa, la música y hasta una actividad muy propia de la corte española que no podemos dejar de asociar al más importante de los espejos de príncipes pintado por Velázquez, *Las Meninas*, pero que, hasta donde yo se, no ha sido puesto de relieve hasta ahora. Conviene, afirma Saavedra, que se le reciten al príncipe panegíricos de sus abuelos que le exhorten y animen a la emulación y conviene también que él mismo *haga con sus meninos otras representaciones de sus gloriosas hazañas, en que se inflame el ánimo*. No acaba aquí el papel que Saavedra concede a *los meninos*, pues un poco más adelante y tratando de la eficacia de los ejemplos a contrario afirma que *es conveniente ponelle al lado meninos de virtudes opuestas a sus vicios, que los corrijan, como suele una vara derecha corregir lo torcido de un arbolillo*. El término *meninos*, como el de *meninas* en el famoso retrato de familia, tiene aquí el sentido que le da el Diccionario de la Real Academia, referido al caballero o la dama de familia noble que desde muy joven entraba en palacio a servir a la reina o a los príncipes niños. Por ello, la afirmación de Saavedra sugiere que la escena del cuadro que la aparición de los monarcas parece interrumpir bien pudiera ser una de esas representaciones teatrales en que los meninos o meninas animaban a los príncipes y princesas a la emulación de las virtudes o a la corrección de sus tendencias naturales. La princesa Margarita participaría, pues, de dos imitaciones y se enfrenta a dos espejos: el de la imagen pintada y el de la escena representada. El cuadro de Velázquez constituiría de este modo un espejo de príncipes por partida doble. De un lado porque esconde un modelo ideal del soberano que debe estar pintado sobre el lienzo, pero que para el espectador no es más que una *tabula rasa* o una imagen borrosa en el espejo. De otro, porque en la escena interrumpida y detenida



12. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 2. *Ad omnia*.

de la que nada sabemos, la presencia de las meninas sugiere que el juego tiene un carácter educativo, como lo tiene el espacio teatral en que transcurre, rodeado de cuadros de sentido alegórico y moralizante.

Como hemos señalado, la posición de Saavedra y la de Velázquez respecto del proceso de construcción de un nuevo régimen de dominación política y de un nuevo régimen escópico son diferentes. La posición de los reyes en la escena de *Las Meninas* puede asimilarse, tal como propuso Foucault, al régimen de poder moderno, mientras que la filosofía política de Saavedra permanece fiel a la concepción tradicional del poder pastoral. Se trataría, pues, tomando la imagen propuesta por Koselleck, de dos estratos de tiempo que conviven en un mismo momento. Sin embargo, es inevitable encontrar en uno y otro rasgos que relativizan esta oposición, como si entre los estratos superpuestos hubiera filtraciones. Esto ha permitido que, pese a que la lectura dominante haya visto en Velázquez un precursor de la modernidad pictórica, encontremos también interpretaciones de su obra en relación al régimen visual simbólico del Barroco. Del mismo modo, podemos encontrar en el espejo de príncipes escrito por Saavedra reflexiones que, de alguna manera, se aproximan al giro que la aparición del espejo en *Las Meninas* introdujo en autocomprensión de la soberanía política y en la autoconciencia del sujeto moderno.

En lo que respecta a la interpretación del más famoso cuadro de Velázquez y en relación a las grandes cuestiones que la crisis de Westfalia inaugura, la lectura de Foucault es, sin duda, determinante. Más que un espejo de príncipes, *Las Meninas* complican y perfeccionan la metáfora del espejo para convertirse en, como dijo el mismo Foucault, *una representación de la representación clásica*. Efectivamente, en ese punto virtual enfrente y fuera del cuadro, se reúnen pintor y modelo (representante y representado) con el espectador. Pero esa confluencia de las tres miradas en una señal imperiosamente, afirma Foucault, un *vacío esencial*, vacío dejado por la desaparición o supresión de ese mismo sujeto. Sólo porque el sujeto de la representación no es representado, porque no puede reconocer su rostro en el espejo del fondo, la representación puede darse como *pura representación*. Tal como ocurrirá después con *Un bar del Folies Bergère* de Manet, el primer admirador de Velázquez de entre los pintores de la vida moderna, el espectador se enfrenta a la paradoja de no verse reflejado en el espejo y se ve forzado a abandonar la posición central, privilegiada e inmóvil que ocupa. Abandona así el punto de vista desde el que Durero se asomaba a la caja perspectiva para contemplar la imagen invertida especularmente de su modelo y se ve forzado a moverse libremente por el borde del marco para encontrar su propio reflejo. Incapaz de ver su propio rostro y enfrentado al reflejo de un reflejo, a la imagen distorsionada en el espejo de una imagen pintada que no puede ver, el sujeto observador vive la experiencia, constitutiva de la modernidad, del desdoblamiento. Cada persona que encara el cuadro se identifica con Felipe IV que no logra ver en el espejo su propia figura, sino la pintada por Velázquez. Es así como todo sujeto se constituye a partir de este modelo de visión como un sujeto vacío, ausente, sujeto en el que se ha suprimido todo rasgo individual y subjetivo para instaurar el dominio de un sujeto puro, pura mirada, pura distancia objetivante que, como nueva Gorgona y en un gesto inverso al de Pígmalión, convierte en piedra todo lo que mira.

Las Meninas nos coloca ante la paradoja de un sujeto que no ve en el espejo su cuerpo, su apariencia física externa, sino que descubre en él su imagen idealizada, la proyección de una idea artificial, construida por el pintor para ser difundida públicamente como la imagen «oficial», diríamos hoy, del rey. Con ello el cuadro expresa un cambio histórico en la naturaleza del poder soberano, un proceso de racionalización y despersonalización, que hemos simplificado como el salto de una concepción pastoral del poder al nacimiento del moderno Leviatán. La cuestión ahora es: ¿es esta idea absolutamente ajena al pensamiento político de Saavedra?, ¿recoge de algún modo su idea de un príncipe cristiano esta doble condición del poder?, ¿hay en los múltiples espejos de príncipe que propone Saavedra alguno comparable al de Velázquez en su efecto productor de vacío y cuestionador de la identidad del monarca?

Así es, en mi opinión, y no de forma casual, sino porque la idea del desdoblamiento entre la persona carnal del rey y la persona ideal del mismo es absolutamente esencial a un libro educativo como las *Empresas políticas*, cuyo propósito es dibujar un ideal de gobernante que sirva como espejo para un joven príncipe; porque el problema de cualquier discurso educativo es, justamente, el de superar la distancia entre lo que se propone como ideal de saber y lo que será finalmente aprendido. No puede sorprender, por tanto, encontrar en el texto de Saavedra numerosas consideraciones acerca de este desdoblamiento entre la idea y la realidad. Así, por ejemplo en la empresa 17, dedicada a la necesidad de someter y controlar las pasiones, necesidad mucho mayor en el caso del rey. En este contexto se afirma que *En su retrete solía enojarse Carlos Quinto, pero no cuando representaba la persona del emperador. Entonces más es el príncipe una idea de gobernador que hombre. Más de todos que suyo* (57). El soberano es aquí considerado como poseedor de dos personas, la de hombre y la de emperador. Carlos V es presentado como actor que representa dos papeles o como sujeto en el que se encarnan dos personalidades y que, al mirarse en el espejo, no puede confundirlas. Así se afirma también en otro momento en que Saavedra aconseja al príncipe distinguir claramente entre *la persona y la dignidad*, de modo que sepa reconocer cuándo las ofensas se dirigen contra su persona particular pero no contra la dignidad que representa. La misma idea se expresa unas líneas adelante con la distinción entre la persona *particular* y el *oficio*, entre el *príncipe* y el *Estado*: *...no ha de vengar el príncipe como particular las ofensas hechas al oficio o al Estado* (Empresa 8, pág. 66). Por supuesto, la distinción entre estas dos personas se hace siempre a costa del sacrificio de una de ellas, como cuando se le pide que *estime más la fama que la vida* y tenga en más valor el prestigio del cargo que el interés privado (Empresa 15, pág. 106) o cuando se afirma que el príncipe es parte de la república sujeto a ella como instrumento de su conservación y no al revés (Empresa 20, pág. 137). Incluso se afirma que los súbditos son la carne y los huesos del rey, con lo que se expresa muy claramente la servidumbre que la persona del monarca debe hacer a favor de la idea de la monarquía⁴⁰.

En la empresa 33, la imagen del grabado presenta un león mirándose en un espejo que duplica su figura [IMAGEN 13]. En los diversos cuadros que puedan haber de un mismo rey o en las múltiples actividades que desempeñe, el monarca debe ser, como reza el lema de la empresa, *siempre el mismo*. Todos los espejos del príncipe han de reflejar la misma imagen. No se trata tan sólo de un problema de lo que hoy llamaríamos identidad corporativa, de que la

40 *Los que aclamaron por rey a David, le advirtieron que eran sus huesos y su carne, dando a entender que los había de sustentar con sus fuerzas y sentid en sí mismo sus dolores y trabajos* (Empresas 20, p. 137).



13. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Empresa 33. *Siempre el mismo*.

imagen que representa a la institución debe ser constante, sino que Saavedra insiste en lo que esta obligación supone para el propio monarca. Dado que todos ponen sus ojos en él, el rey ha de disimular sus aflicciones y mantener siempre el mismo semblante, sirviendo, podríamos decir, a su propia imagen. El espejo reduplicado al que se enfrenta el león de esta empresa expresa así las obligaciones del oficio del rey de forma análoga a como lo hacen *Las Meninas*, cuadro en que el rey se enfrenta a la duplicación de su imagen, en que se expone a la mirada de su hija y a la de aquellos que están más involucrados en el cuidado de la misma. Obligado a ser *siempre el mismo*, la imagen del rey se reduplica para llegar a los ojos de todos sus súbditos; esta imagen ideal ha de estar presente de esta manera en todos, tal como el alma está presente en todas las partes del cuerpo. Como afirma Saavedra en la empresa 22: *...como en el cuerpo humano., así en el del reino está en todo él y en cada una de sus partes entera el alma de la majestad*. Una misma alma o cuerpo místico en multitud de cuerpos particulares, esta es la relación entre la idea de la soberanía y sus múltiples representaciones, pero también entre el rey y cada uno de sus súbditos.

Todas estas ideas se resumen en un fragmento de la empresa 19, que se basa en la metáfora de la antorcha o testigo que pasa de mano en mano en los

juegos griegos, en la que cada corredor sólo es la encarnación momentánea de un sujeto abstracto y colectivo, y en la que Saavedra recurre al tópico del *theatrum mundi*: *¿qué otra cosa es ceptro real sino una antorcha encendida que pasa de un sucesor a otro? ¿Qué se arroja pues la majestad en grandeza tan breve y prestada? Muchas cosas hacen común al príncipe con los demás hombres, y una sola, y esa accidental, le diferencia; aquéllas no le humanan, y ésta le ensoberbece. Piense que es hombre y que gobierna hombres. Considerar bien que en el teatro del mundo sale a representar un príncipe, y que en haciendo su papel entrará otro con la púrpura que dejare* (Empresa 19, pág. 130). La distinción entre estas dos naturalezas del príncipe, humana y real, se corresponde con la tradición medieval de los dos cuerpos del rey, estudiada por Kantorowicz⁴¹. Sin duda la tradición de la *dignitas no moritur*, iniciada con las decretales de Gregorio VIII, está presente en el fragmento de Saavedra citado. Se trataba de un argumento destinado a preservar la unidad de la iglesia romana salvando el problema sucesorio y que se traspassa al ámbito político para reconocer que en la misma persona del rey confluyen dos cuerpos: el cuerpo natural y el cuerpo corporativo o político, el cuerpo individual y la *persona ficta*. Victor Stoichita ha estudiado con detalle el reflejo de esta tradición en la tratadística pictórica del Barroco hispánico, mostrando que la distinción entre *cuerpo natural* y *cuerpo político* influye directamente sobre la teoría del retrato del rey: la imagen del soberano, lista para ser reduplicada en cualquier parte del reino, debía representarlo en su cualidad de *persona ficta*. En *Las Meninas* y siguiendo la interpretación de Stoichita, el reflejo de la pareja real en el espejo corresponde a su imagen ideal, atemporal y eterna, en correspondencia con el concepto de *corpus mysticum* que Kantorowicz diferencia del *corpus verum*. La imagen del espejo constituiría así *el grado más alto de esencial real*, la versión más idealizada del monarca⁴².

Por otra parte, el enfrentamiento entre esta *imago ficta* del espejo y la virtual presencia de los cuerpos individuales de la pareja real ante la escena que se representa, sólo sería posible porque, como señala también Stoichita, el cuadro estuvo destinado al espacio íntimo y privado del rey, único en el que podría proponerse esta sofisticada diferenciación entre los dos cuerpos del rey. El cuadro de Velázquez sería de este modo una de esas raras representaciones para uso privado que nos proporcionan una *imagen en negativo* de la soberanía⁴³. Así como los grandes cuadros conmemorativos de las victorias

41 E. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey*, Alianza, Madrid, 1985.

42 V. I. STOICHITA, o. c., p. 200.

43 La expresión es de Paulette Choné que, comentando algunas imágenes familiares de Luis XIII, se pregunta: *Avec cette iconographie, assez exceptionnelle dans la France de l'époque, a-t-on affaire à une détente dans la construction de la propagande monarchique, ou à une image en négatif de l'idée de souveraineté, n'exhibant que les divertissements ordinaires et les qualités*

militares colgados de las paredes del Salón de Reinos muestran la imagen «en positivo» de Felipe IV, *Las Meninas* muestran, en la intimidad de las dependencias privadas del rey, a esa persona que está al otro lado del azogue del espejo⁴⁴. Esto refuerza aún más, si cabe, la conveniencia de la lectura de *Las Meninas* como un espejo de príncipes, cuya extrañeza sólo puede ser reducida al tener en cuenta que este complicado juego de trampantojos y equívocos, este desdoblamiento de la persona del soberano, iba dirigido únicamente a recrear en Felipe IV una reflexión acerca del oficio de rey que sin duda conocía bien a través de libros como la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* de Saavedra Fajardo.

Recibido: 12 de julio de 2010
Aceptado: 22 de octubre de 2010

tout humaines du monarque, comme si la conduite de l'État lui était si essentielle, que'elle ne comportait ni fatigues, ni troubles, ni passions? PAULETTE CHONÉ, «La peinture et la notion de l'État», en *Les monarchies française et espagnole (milieu du XVI siècle- début du XVIII siècle)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, pp. 152-153.

44 La contraposición más fructífera sería la de enfrentar el cuadro de Maíno, *La recuperación de Bahía* con *Las Meninas*. Si el segundo deconstruye la relación entre persona individual y persona ficta, el primero es exponente de la confianza mágica en que, a través de su imagen, la presencia del rey se hace real ante sus súbditos. En *Las Meninas* la aparición del rey *in efigie* se enfrenta de alguna manera a su virtual aparición en carne y hueso, como espectador de su propia aparición. La mágica encarnación del rey en su imagen se transforma así por efecto de esta distancia introducida entre el espectador y la escena representada perdiendo su aura.