

Ejemplificando las virtudes del buen gobierno en la Monarquía Hispánica: animales simbólicos y cultura política en los retratos de Felipe IV



Alejandro Jaquero Esparcia

Universidad de Extremadura, España

ajaquero@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-9887-4392>

Fecha de recepción: 03/04/2024. Fecha de aceptación: 03/06/2024

Resumen

El artículo plantea el análisis de los animales simbólicos asociados al monarca Felipe IV, ejemplificando las virtudes del buen gobernante. A través de descripciones literarias o por medio de elementos visuales, la presencia de los animales, a modo de *exempla*, subraya las particularidades que debe mostrar el monarca ideal o trata de conducirlo hacia una vía virtuosa. Nuestra contribución ahonda en el uso de esos modelos mediante el análisis de grabados, obras de literatura emblemática, manuales de teoría político-regia o las construcciones decorativas de carácter efímero que nos permiten extraer una visión de conjunto. De ese modo, con el presente artículo buscamos comprender mejor las facultades alegóricas que ciertos animales prestaron a la configuración de la cultura visual de la imagen ideal del rey y que son buena muestra de la cultura simbólica del Barroco hispano.

Palabras clave: Felipe IV; Siglo de Oro; Barroco; emblemática; animales.

Exemplifying the Virtues of Good Government in the Hispanic Monarchy: Symbolic Animals and Political Culture in the Portraits of Philip IV

Abstract

This paper analyses the symbolism of several animals associated with Philip IV, exemplifying the virtues of the good ruler. These animals, included in literary descriptions and visual representations, act as *exempla*, emphasizing the virtues that the ideal monarch should practice or the path he should follow. To achieve these aims and to obtain a comprehensive vision, we will study engravings, emblem books, political treatises on monarchy, and pieces of ephemeral architecture. We thus intend to attain a better understanding of the allegorical properties of a number of animals that

shaped the visual culture of the king's ideal image, a perfect example of the symbolic culture during the Spanish Baroque.

Keywords: Philip IV; Spanish Golden Age; Baroque; emblematic; animals.

Dentro de la compleja y rica construcción cultural e ideológica de la Monarquía Hispánica y de la ingente creación de imágenes simbólicas que ayudaron a confeccionar su particular cultura visual (Maravall, 2012, pp. 393-411), no tenemos duda alguna de la relevante contribución a la misma que tuvo el legado de Felipe IV.¹ La ejecución y manifestación de su figura es clave en la representación de pinturas, esculturas, grabados, medallas, monedas o decoraciones de carácter efímero (Saxl, 1989, pp. 278-295). Incluso la impronta o especulación de su presencia fue fundamental en escenas de naturaleza metapictórica y con un alto contenido simbólico, como su representación en el lienzo de Juan Bautista Maíno para la decoración del Salón de Reinos, ubicado por el pintor en un tapiz junto a Atenea y el Conde Duque de Olivares, o la velada aparición en la paradigmática obra velazqueña de *Las meninas* (Brown, 2007, pp. 115-142; Rodríguez G. de Ceballos, 2002; Ruíz Gómez, 2005). Observamos, pues, que la iconografía en torno al monarca fue numerosa y variada.

En este sentido, la imagen del Rey Planeta y los discursos simbólicos que se han diseñado en torno a ella han generado una especial atención desde la Historia del Arte y también desde planteamientos derivados de los estudios literarios. Una efigie que no solamente se cimentó por medio de representaciones figurativas, sino que también aprovechó las construcciones retóricas de sus panegiristas mediante singulares poemas o textos encomiásticos, o lo que en la práctica sería la idea de las imágenes textuales por las que aboga Mitchell (2009, pp. 101-162). Es por ello que el alcance de esas imágenes, elaboradas con la intención de transmitir la realidad o, por el contrario, con la vocación alegórica de transmitir un mensaje simbólico, ha permitido a los investigadores elaborar singulares aportaciones desde una perspectiva interdisciplinar. Contamos con un nutrido número de publicaciones sobre la construcción visual del rey y los diferentes discursos empleados para ello, con lo que se ha logrado establecer un rico debate historiográfico que todavía hoy se sigue acrecentando.²

Por lo que a nuestra contribución respecta, queremos sumarnos a los antedichos análisis que han ahondado en las variadas fórmulas y mecanismos con los que se han ido configurando las imágenes del poder regio. De ese modo, aprovecharemos un enfoque que en los últimos años ha recibido con entusiasmo, de nuevo, la atención de la literatura científica: la presencia y el sentido de los animales simbólicos.³ El uso de representaciones extraídas del mundo natural a la hora de ejemplificar virtudes se retrotrae al mundo clásico, perviviendo hasta su reformulación y moralización durante el periodo medieval. Si nos centramos con mayor atención en los animales, comprobaremos que en torno a ellos se propusieron discursos simbólicos que vincularon sus atributos y características a los del buen gobernante. Ese tipo de interpretaciones –sírvanos como testimonio las consabidas lecciones recogidas en

1 La siguiente contribución es resultado de los trabajos de investigación realizados en el grupo de I+D *Patrimonio&Arte. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico* de la Universidad de Extremadura, coordinado por la profesora Pilar Mogollón Cano-Cortés.

2 Dada la abundante cantidad de estudios y enfoques que ha generado la figura de Felipe IV y sus representaciones simbólicas, y que continúa haciéndolo, solamente daremos una serie de referencias que consideramos básicas a la hora de acercarnos al tema: Gállego (1984, pp. 128-144); Gómez Gómez (2010); Portús Pérez (2015a). A todas ellas hemos de sumar las que se irán citando a lo largo del estudio.

3 Como señaló Rodríguez de la Flor, esa naturaleza simbólica ha sido de gran importancia durante el Siglo de Oro, con una notable presencia del estudio de los animales (1999, pp. 70-72). Recogemos aquí, sin poder ser más exhaustivos dado que no es el fin del presente trabajo, varias obras de interés que nos advierten sobre la relevancia y vigencia del campo de estudio: García Arranz (2017), D'Onofrio (2020); Nitsch (2022); Sánchez Ramos (2022).

el *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio— proponen comentarios sobre el rol de liderazgo o la prudencia que demuestran. La historia de dichos animales ofreció modelos cuya representación figurativa o literaria ejemplificaba arquetipos de conducta virtuosos, de los que podemos destacar al león, el águila, el pelícano, la serpiente (en algunos casos) o la cigüeña, entre otros muchos. Todo ese imaginario zoológico va a ser utilizado de forma prolífica en los planteamientos encomiásticos sobre el monarca que se generaron durante el Siglo de Oro (García Arranz, 2014). Así, el objetivo que plantearémos en nuestro estudio será el de analizar diversas fuentes visuales, apoyándonos en algunos casos en recursos literarios, con el fin de comprobar la dependencia que existió en torno a ciertos animales por parte de artistas, literatos y, en definitiva, humanistas dedicados a la elaboración de imágenes emblemáticas destinadas a conformar una cultura visual del poder y del buen gobernante. Dentro del vasto imaginario que existe en torno a la figura de Felipe IV, hemos decidido escoger una serie de imágenes alegóricas que representan al monarca en distintos momentos transcendentales: su consolidación en el poder durante su madurez, la evocación de su iconografía como monarca y guerrero, la justificación de su imagen de gobernante prudente y los momentos finales de su trayectoria relacionados con las honras fúnebres de su muerte; un conjunto de escenas que sintetizan todo el proceso simbólico que fue diseñándose durante su trayectoria vital. Esa panorámica, limitada por la propia extensión de la contribución, pretende constatar el uso dado a los animales en los discursos simbólicos asociados a la iconografía regia, incluyéndose en la selección de imágenes analizadas ejemplos de las criaturas más utilizadas por los artífices.

Debemos recordar que los recursos iconográficos de animales simbólicos destinados a la loa monárquica ya habían sido integrados en los discursos visuales de sus antecesores, sobre todo en los recursos destinados a decoraciones efímeras, en literatura, poesías y en los tratados formativos que van a servir a la educación del rey y su descendencia (Bouza, 1998, pp. 68-83; Vélez Sainz, 2017, pp. 31-54; Mínguez y Rodríguez Moya, 2020). Los modelos de conducta y arquetipos morales que se ofrecían en los tratados didácticos, en algunos casos, emplean historias y fábulas en las cuales los animales actúan de forma edificante.

La educación elemental del príncipe prescribía el conocimiento de la religión o las disciplinas humanísticas, todo ello unido a distintas actividades físicas como la caza o la equitación (Elliot, 2005, pp. 182-212; Hoffman, 2011). Sin embargo, la formación del futuro monarca era complementada con otras tareas y eventos de carácter cultural y religioso, en los cuales se promovía el desarrollo de esa cultura visual en la que se entrelazan lo simbólico y lo zoológico.

Sin ir más lejos, obras teatrales como *El hijo del águila* de Luis Vélez de Guevara alinearían un arquetipo moral y didáctico de gran interés a través del hijo bastardo de Carlos I, Juan de Austria (González Martínez, 2012). En una de sus escenas el águila tiene un valor simbólico muy notable, advirtiendo al propio Juan de Austria del peligro que tenía el agua del pozo de donde pretende beber, ya que se encuentra envenenado por una víbora. De esa forma hace acto de presencia un animal que tiene una estrecha relación con los Austrias y, además, se evoca un emblema bastante preciso. La acción entre el águila y la serpiente nos introduce, en cierto modo, la fábula de Aftonio de Antioquía y la relevancia que tiene la victoria del bien contra el mal (García Arranz, 2010, pp. 131-135).

Otras veces las imágenes zoológicas aparecen complementando discursos que, a primera vista, pueden pasar como meras escenas naturalistas; no obstante, si atendemos a la forma de ver con la que Gállego nos advierte que debemos juzgar la pintura aurisecular (1984, pp. 270-271), notamos que añaden una función que refuerza los atributos propios del buen líder. Es el caso del perro que vemos en varios de

los retratos cortesanos donde el rey demuestra su habilidad y técnica en la caza. La pintura conservada en el Museo del Prado titulada *Felipe IV, cazador* nos ejemplifica al monarca en una actitud de dominio, junto al can que le asiste de forma fiel. Pese a que pueda interpretarse como una simple escena cortesana, la imagen de Felipe IV en plena cacería demuestra sus dotes de liderazgo y sus capacidades bélicas. En este caso el perro no actúa solamente como fiel compañero, sino que podría ser equiparado al soldado fiel que presta su disposición al monarca durante el combate. Una concepción que, dado su fuerte valor doctrinal, fue utilizada como espejo de príncipes destinada a la formación de Baltasar Carlos (Serrano Monferrer, 2013). Observamos, por tanto, que los animales van a complementar el lenguaje simbólico de las imágenes destinadas a la dignificación del Rey Planeta.

La tradición gráfica fue fundamental a la hora de difundir la efigie del monarca y permitir la elaboración de sugerentes discursos alegóricos que dignificasen su figura. En ese sentido, una de las estampas que nos permite comprender esa perspectiva alegórica lograda a partir de la presencia animal fue la elaborada por Cornelis Galle sobre diseño de Nicolás van der Horts (Figura 1). La imagen apareció integrada en la obra panegírica de Jean Puget de la Serre *Mausolee erigé a la memoire immortelle de tres-haulte, tres-puissante, et tres-auguste princesse Isabelle, Claire, Eugenie, d'Autriche, infante d'Espagne* (1634). Representa al joven monarca entronizado, coronado, exhibiendo el Toisón de oro —al que nos referiremos más adelante—, portando el cetro real y reposando sus pies en un almohadón. Si bien el grabado al que nos referimos nos presenta a un joven monarca, el cual no lleva todavía su característico bigote, revisiones de la estampa van a modificar dicho rasgo.⁴ El trono se ubica en lo alto de una escalinata abalaustrada, rematado a modo de hornacina avenerada sobre la que se puede leer la sentencia: *In sapientia potestas*. Una firme declaración del poder que otorga el conocimiento y que relaciona al monarca con otros gobernantes sabios, del que el rey Salomón es el ejemplo directo (Bermejo Vega, 1992, pp. 166-167). La escena se halla cubierta por un cortinaje que sugiere, como han señalado algunos autores, un elemento distintivo más de lo áulico y del poder (Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011, pp. 203-206).

Los animales presentes en la composición no son una cuestión baladí, ya que fueron escogidos los dos modelos que van a estar íntimamente ligados a Felipe IV: el águila y el león. El primero de ellos lo hallamos en el centro de la composición. En la escalinata, decorada con una fina alfombra, reposa un gran símbolo de poder: un orbe coronado sobre el que resplandece el sol y que se mantiene protegido por un águila. Lo acompaña una filacteria en la que vemos el mote *Nescit occasum*, en clara alusión al vasto gobierno controlado. El ave eleva una de sus patas y extiende sus alas para guarnecer parte del mundo, en manifiesta actitud de protección. De ese modo, se consigue una triple alusión a Felipe IV mediante la construcción visual del propio Rey Planeta, su imagen solar (Sol que recorre-auspicia de forma interna la esfera terráquea) y el águila (ejemplificación de las virtudes de liderazgo inherentes al monarca).

⁴ La imagen es conocida por la historiografía artística y ha sido fruto de diversos análisis (Mínguez, 1996, pp. 155-156). Posteriores adiciones van a incluir al monarca con bigote y perilla, además de una cartela en la parte baja de la escalinata con una inscripción. Pueden verse los detalles de las variantes y las transcripciones a partir del siguiente enlace en el que se muestra la estampa actualizada: <https://acortar.link/Ox1YBC> (Consultado el 03/03/2024).



Figura 1: Nicolás van der Horts (diseño) y Cornelis Galle (grabado): *Felipe IV entronizado*, técnica mixta (aguafuerte y buril), 1634, Biblioteca Nacional de España (sig. ER/4109 [ded.], IH/2948/6/1). Fuente: BDH.

Asimismo, los leones tienen un papel significativo en el discurso propuesto por el grabado. A lo largo de la escalinata se representan un total de doce leones, divididos a cada uno de sus lados. De tamaño reducido, todos ellos sustentan una corona en una de sus garras y en la otra, un cetro. Partiendo de las reflexiones de Bermejo Vega (1992, pp. 168-170), la escena rememora la iconografía del rey Salomón que ya había aparecido en otras estampas y que se basaba en la lectura visual de las Sagradas Escrituras (*Reyes* 10: 20). Un escenario de gran valor para representar la sabiduría del gobernante, conectando con una tradición que lo equipara al monarca bíblico y que, en cierto modo, mantiene una progresión con otras escenas hispanas en las que se prefigura la intelectualidad de personajes ilustres (Mogollón Cano-Cortés, 2023, pp. 1150-1155). Bien es cierto que la figura del león no fue exclusiva de Felipe IV, sino que fue imagen recurrente y constante en la cultura visual de los Austrias, habiéndolo sido ya de otros monarcas hispanos durante el Medievo (García García, 2012, pp. 1463-1468; Martínez Montero, 2013, pp. 382-390). De hecho, la misma escena va a ser interpretada de forma real en el palacio del Buen Retiro, dentro de uno de los espacios arquitectónicos con mayor trascendencia política en la conformación de escenas de poder. Nos referimos a los doce leones de plata ejecutados por el platero Juan Calvo y que fueron adquiridos por Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, para la decoración del Salón de Reinos. De esa forma se materializaba la remembranza salomónica a la que se alude en la estampa (Caturla, 1947, pp. 32-34; Brown y Elliot, 2016, pp. 151-153 y 172-173). La composición ha quedado plasmada, además, en los versos encomiásticos compuestos por Manuel de Gallegos en alabanza al conjunto palaciego:

En esta, y en aquella / pared colateral vistosos penden, / de animado matiz en copia bella, / doce cuadros insignes, donde aprenden los humanos sentidos cuanta gloria, / y cuanta horrible y célebre vitoria / la Hispana gallardía / gozó en el campo, donde muere el día, / y en los páramos fríos, donde el Norte / arma rebelde y bárbara cohorte. / Estos de plata cándidos Leones, / que guardan del Salón doce balcones. (Manuel de Gallegos, 1637, p. 4)

El poeta nos describe la presencia de los leones, situados en distintas consolas a lo largo del salón, los cuales vienen a reforzar el mensaje áulico de toda la estancia; Gallegos los asocia a los prohombres que dirigen los ejércitos del monarca y que se hallan presentes en los distintos lienzos de batallas que complementan el discurso emblemático manifestado en este espacio. A propósito de la interpretación y los elementos que dan forma al relato visual y político del Salón de Reinos, otro aspecto relevante dentro de la configuración de esas imágenes de poder va a ser la presencia, más allá de la efigie propia del monarca, del hombre y su relación de liderazgo ejemplificada mediante el dominio del caballo. No hemos de obviar que aquel emblemático rincón del Buen Retiro alberga las imágenes ecuestres de Felipe III, doña Margarita de Austria, doña Isabel de Francia, el príncipe Baltasar Carlos y el propio Felipe IV. Todos ellos aparecen en clara actitud de liderazgo, gobernando sus montaduras y, como bien advierte Mínguez, siendo protagonistas de “un trono rodeado de caballos” (2009, pp. 86-88). Así, el “Walhalla español” que define Marías adquiere su especial función simbólica, entre otros detalles, gracias a la presencia de los actantes y sus cabalgaduras (2012, pp. 44-68).

El conjunto de imágenes del monarca, su familia y la nobleza al servicio de la corona ponen de manifiesto el valor emblemático de las pinturas ecuestres en este escenario áulico. El caballo fue un atributo de poder más, ejerciendo a nivel simbólico la manifestación clara del desempeño práctico de la acción de gobierno. Igualmente, junto a toda la comitiva de servidores reales y la propia familia real, contamos con el retrato ecuestre del conde duque de Olivares. Si Velázquez immortaliza todo ese teatro genealógico habsbúrgico, no podía olvidarse la pertinaz y omnipresente figura del valido. Parangonada con la de su señor, su retrato ecuestre da valor al servicio político de la nobleza con la casa real y con su reino por extensión (Martínez Ripoll, 1990).

En línea con todo lo expuesto, la imagen ecuestre de Felipe IV se presenta como aspecto a analizar dentro de las relaciones que venimos estableciendo entre su propia figura y los animales que sirven a la manifestación de sus dotes de gobierno. Las escenas ecuestres del monarca pueden ser consideradas como una representación en sintonía con las del resto de sus ascendentes —Carlos V retratado por Tiziano, el recientemente restaurado de Felipe II, póstumo, por Rubens o los de su propio padre Felipe III—, en la línea de los gobernantes europeos y en clara referencia a figuras de poder de la Antigüedad clásica; sin embargo, la presencia del caballo y de su dominio por parte del que lo monta, que es el que lo gobierna, es una clara alusión al liderazgo que ostenta el personaje regio. De esa forma se materializa la acción misma de gobierno, mediante el buen control de la montadura que, en definitiva, equivale al control y a las correctas decisiones dirigidas a evitar que el animal se desboque o, lo que es igual, el desgobierno. Esa actitud es equiparable con el mandato sobre sus súbditos y también sobre sí mismo, de acuerdo con los razonamientos de la tradición filosófica clásica. Un conjunto de ideas que no eran desconocidas para Velázquez y que supo aplicar en la concepción de los retratos del Salón de Reinos (González de Zárate, 1988, pp. 79-86). El concepto, asimismo, se refuerza si la relación entre la bestia y la persona es complementada por otros atributos que confieren a la composición una mayor carga alegórica. De esa forma lo observamos en pinturas como la ejecutada por Pedro Pablo

Rubens en 1628, desaparecida en el incendio del Alcázar, y de la que conservamos una copia atribuida —en parte— a Velázquez en la Gallerie degli Uffizi (Figura 2).⁵



Figura 2: Taller de Velázquez: *Retrato ecuestre de Felipe IV*, óleo sobre lienzo, c. 1640-1650, Le Gallerie degli Uffizi (Inventario 1890, n. 792). Fuente: <https://catalogo.uffizi.it/>

El retrato nos muestra al rey posando desde su montadura, en corveta, con una mano manteniendo las riendas y con la otra el cetro real. Acompaña la imagen un sirviente que le aproxima su yelmo, si bien ya porta un sombrero. La escena transmite una muestra absoluta de liderazgo y serenidad, presentando una poderosa imagen de poder real. Asimismo, lo sobrevuelan sendas alegorías: dos *putti* que portan un globo terráqueo (quizá la alusión al Rey Planeta); una alegoría con la cruz y la corona de laurel, mostrándonos el triunfo de la fe católica, y otra figura que sustenta un haz de rayos justo en el momento previo de lanzarlos. Si nos fijamos con detalle, a los pies del caballo y entre unos matorrales se observa una serpiente, a la espera del castigo que va a ser ejecutado por el monarca y, con toda probabilidad en representación de la lucha entre el bien y el mal. La escena imita el mismo motivo que ya fue utilizado por el pintor flamenco a la hora de representar a Fernando de Austria, el cardenal-infante, en la batalla de Nördlingen (Lloret Sos, 2023). Es por ello que nos atrevemos a extraer ciertos paralelismos, partiendo de esta última pintura, donde la imagen figurada del águila se entremezcla con ese haz de rayos.

⁵ Carl Justi atribuyó la obra, a finales del siglo XIX, a Juan Carreño de Miranda. De acuerdo con la investigación actual de algunos autores, la copia puede ser atribuida a Juan Bautista Martínez del Mazo, mientras que el rostro se vincula a la participación del propio Velázquez, exponiendo una sugerente participación y coautoría de este tipo de copias de otros maestros (Harris, 2003, pp. 57-74; Lamas Delgado, 2021, p. 36). Véase: "Ritratto equestre di Filippo IV re di Spagna", *Catalogo Digitale delle Gallerie degli Uffizi*: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1183880/> (Consultado el 23/05/2024). Conservamos grabados de esta composición como el de Francesco Petrucci y Cosimo Mogalli de comienzos del siglo XVIII.

Podemos entender, bajo nuestro punto de vista y dada las analogías frecuentes con dicho animal, que el propio Felipe IV representa el papel y la materialización de esa misma águila, capaz de sobrellevar el atributo de Zeus y de portar el rayo (García Arranz, 2010, pp. 125-129), en la situación y el momento adecuados de asestar un golpe mortal a la serpiente, otorgando un completo sentido emblemático a toda la composición.

La imagen ecuestre del monarca, en cualquier caso, fue frecuentemente integrada en retratos pictóricos o gráficos, engrandeciendo la cultura visual del Rey Planeta en la multitud de rincones de su reino y transmitiendo una idea firme de liderazgo basada en las lecciones extraídas a tal efecto de la literatura emblemática. Los atributos de poder y las ideas asociadas a esa mención áulica se prestan a servir de arquetipo para la nobleza hispánica, utilizando la figura del caballo a la hora de transmitir los ideales del buen gobernante (Liedtke y Moffitt, 1981). Debemos recordar que la práctica de la equitación se hallaba entre las actividades básicas de la educación regia y aristocrática; de igual modo, su enseñanza y supervisión no eran menos importantes. Contamos con una imagen compuesta por Velázquez que narra esa labor de instrucción destinada al aprendizaje de Baltasar Carlos. En ella observamos aquella rutina principesca, supervisada bajo la atenta mirada de Olivares –como durante largo tiempo también hiciera en la formación del padre–, donde el conocimiento de la equitación, que adquiere el príncipe, comparte relevancia con la tutela en segundo plano del válido (Harris, 1976, pp. 266-275; González de Zárate, 1987, pp. 37-38). La pintura fue ejecutada en torno de 1636 y en la actualidad pertenece a una colección privada inglesa. Contamos con una muy sugerente versión surgida del taller velazqueño, localizada en la Wallace Collection, en la que se ha eliminado a la figura del conde duque. La revisión de dicha pintura permite profundizar en la *damnatio memoriae* a la que se vio sometida la imagen del válido en aquel momento formativo de la historia del malogrado futuro monarca, pero también de lo significativo que fue asumir la educación del príncipe y el presentarse a la manera de arquetipo virtuoso y espejo moral.

La propia puesta en escena de Felipe IV a caballo se utilizó con esos mismos fines, para que el príncipe pudiera comprender la relevancia de esa situación. Así, en la *Idea de un príncipe político cristiano* (1640) de Diego Saavedra Fajardo comprobamos la pervivencia de la supervisión familiar bajo modelos de conducta que van a caballo. El libro, que recoge una notable relación de empresas políticas, fue dedicado a la formación del príncipe Baltasar Carlos, incluyendo varios ejemplos donde el caballo y su gobernanza son un motivo reseñable (Corella Lacasa, 2010, pp. 74-83). Una advertencia que se manifiesta desde el mismo inicio del trabajo. Es por ello por lo que la portada del libro, construida con la fórmula arquitectónica característica de los modelos barrocos por Johannes Sadeler II, nos presenta a dos jinetes que amparan el título del tratado. Aparecen las figuras del monarca y el cardenal-infante Fernando de Austria, cuyas efigies vienen acompañadas por unas leyendas que los equiparan a héroes de la tradición clásica: Eneas y Héctor respectivamente. López Poza ha realizado un análisis iconográfico de la portada y ha estudiado la polémica que pudo conllevar la presencia de otro referente formativo además del propio Felipe IV, por lo que no profundizaremos en ello (2005). Sí que atenderemos, por el interés de nuestro trabajo, a esas referencias que retoman la visión simbólica del caballo por medio de prototipos de la Antigüedad clásica como Héctor, reconocido por Homero como “domador de caballos” y, por ende, líder valeroso y fuerte.

A ello sumamos un atributo de gran valor emblemático, vinculado con la simbología zoológica, y que también se encuentra presente de manera asidua en los retratos del monarca: el Toisón de Oro. Pone de manifiesto la relación directa que adquiere en este caso la representación del carnero para tal fin. Por medio de su vellón dorado se rememora el mito griego de Jasón y los Argonautas. El elemento heráldico, configurado

a la manera de signo inequívoco de la orden de caballería orquestada por el Duque de Borgoña, fue de gran relevancia para los Austrias hispanos, unificando bajo una organización a nobles y monarcas de distintas regiones europeas (Mínguez, 2011). De hecho, en todas las imágenes que hemos expuesto y citado hasta el momento, Felipe IV aparece portando la insignia colgada en su pecho. Subrayamos el interés de este atributo porque no va a ser muy habitual encontrar retratos del monarca donde lo hallemos desprovisto de la citada distinción. Salvo algunos casos, como los que indica Portús Pérez en el Museo del Prado o en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao (2015b), lo habitual es que aparezca ostentando el vellocino dorado.

Ahora bien, quizá del conjunto de imágenes que sintetizan de forma más completa la vinculación existente entre los animales simbólicos y el Rey Planeta se puede subrayar la existencia de un grabado singular. El artífice no podía ser otro que el grabador manchego Pedro de Villafranca, burilista destacado en lo concerniente al retrato cortesano (Gallego Gallego, 1979, pp. 170-177). La imagen a la que nos referimos es una curiosa estampa en la que se explota al máximo el lenguaje zoológico de carácter simbólico.

Fue diseñada para acompañar a la edición de la *Regla y establecimiento de la Orden y Caballería del glorioso Apóstol Santiago Patrón de las Españas* (1655), elaborada por Francisco Ruiz de Vergara y Álava (Figura 3).⁶ La fórmula en torno a la efigie utilizada por Villafranca, deudora de los modelos velazqueños y de otras obras gráficas como las de Pedro Perret, fue habitual en los retratos alegóricos del monarca y utilizada con asiduidad por el mismo grabador, tal y como puede observarse en su trabajo de 1657 incluido en la *Descripción breve del monasterio de s. Lorenzo el real del Escorial* de Francisco de los Santos (González de Zárate, 1989, pp. 70-79). El busto del monarca aparece en un óvalo, portando el toisón, enmarcado por una sugerente arquitectura a manera de retablo, configurada con columnas salomónicas y rematada por un frontón partido en cuya cúspide se ubica la corona real.

Iremos describiendo de forma pormenorizada cada uno de los animales que encontramos en la composición. En primer lugar, nos llama la atención la enorme serpiente coronada que rodea toda la imagen central, extendiéndose por los fustes de las columnas y cruzándose entre los detalles ornamentales del propio óvalo. La serpiente termina devorando su propia cola, aludiendo al símbolo del *ouroboros* y, por lo tanto, a lo infinito o *perpetuitas* como puede leerse justo debajo de la cabeza del reptil. Se subraya el simbolismo que se busca atribuir a la efigie del monarca describiendo su característica principal mediante una inscripción: prudencia. La virtud que debe regir cualquiera de las acciones y decisiones del monarca y que lo ha de acompañar de forma perpetua. Esa prudencia se encuentra abrazando a las antedichas columnas, bases del poder real, que también incluyen sendas descripciones: *Fides catholica, fides regia, amor regis, amor populi*. La fe y el amor por la religión, el gobierno y sus súbditos deben ser la estructura que soporte el poder monárquico y tienen que ser cultivados de forma ininterrumpida, observados desde la perspectiva que favorece la prudencia. Una condición que, apuntalada ya por el banco de este retablo alegórico, es remarcada con el jeroglífico del *Festina Lente*: dos delfines alrededor de una flecha y un ancla. El emblema, de tradición clásica y recuperado por la labor editorial de Aldo Manuzio al usarlo de marca de impresor y motivo iconográfico en algunas de sus obras más destacables, va a ser utilizado aquí para reivindicar la prudencia del rey (Praz, 1989, pp. 25-26). De ese modo, la idea de perpetua prudencia se manifiesta

⁶ La misma imagen será reutilizada, retocada de forma muy leve y cambiándose la fecha de impresión, en la edición de la Vida del ilustrísimo señor don Diego de Anaya Maldonado. Arzobispo de Sevilla, fundador del colegio viejo de san Bartolomé y noticia de sus Varones Excelentes, dedicada también por Ruiz de Vergara y Álava al rey Felipe IV y publicada en 1661. Puede comprobarse la imagen en la Biblioteca Nacional de España (sig. IH/2948/39/2) en el siguiente enlace: <https://acortar.link/zgGHVW> (Consultado el 28/06/2024).

más allá de la imagen simbólica, formando parte incluso de las propuestas teatrales del periodo a través de textos como *El príncipe constante* de Calderón de la Barca (Cuñado Landa, 2013).



Figura 3: Pedro de Villafraanca: *Retrato alegórico de Felipe IV*, grabado a buril, 1655, Biblioteca Nacional de España (sig. IH/2948/39/1). Fuente: BDH.

La composición se remata con dos aves posadas a cada uno de los lados del frontón partido: la grulla y la lechuza. Ambas imágenes vienen reforzadas por el mensaje textual de la *vigilantia* y *consilium*, más dos escudos con sendos jeroglíficos. En primer lugar y a la izquierda, la grulla es medianamente reconocible por su morfología, si bien es confundible con otros animales alados. Para su correcto reconocimiento interesa señalar la piedra que porta en una de las patas a modo de contrapeso, atributo que se vincula a la grulla desde la Antigüedad y que fue recalcado durante el Medievo. De esa forma, observamos un elemento que nos remite al valor simbólico de esta ave en consonancia, nuevamente, con características propias de la prudencia, pero también de la vigilancia y la actitud de protección (García Arranz, 2010, pp. 465-475). Ese desvelo evidenciado a través de la grulla ya se manifiesta en los espejos de príncipes redactados en el contexto hispano, sirviéndonos el caso de Andrés Mendo y su *Príncipe perfecto y ministros ajustados* (1657) cuando indica en relación con la empresa *Regum vigilia* que:

Duermen los súbditos sin zozobra, cuando les guarda el sueño, quien les rige; y no podrá guardarle, sin estar despierto. A costa de su quietud han de gozar los demás libre descanso, y para que cierren sin temor los ojos, ha de abrir los suyos. Por divisa suya traían Enrico VII Rey de Inglaterra, y Ferdinando de S. Severino Príncipe de Salerno una Grulla con este mote, NON DORMIAT, QUI CUSTODIT, no duerma, quien guarda; aludiendo a la costumbre sabida de estas aves, cuya guía de noche vela registrando la campiña con la cabeza levantada, y un pie en el aire, en que sustenta

una piedrecica, para que cayendo en la tierra, si se rinde al sueño, reprehenda su descuido con el golpe. No duerma, quien guarda; despiértele el golpe de tantos cuidados, como están llamando a las puertas de sus sentidos, para que vea, oiga, y toque con su mano todo lo que pasa [...] La vigilancia del Príncipe mantiene la incolumidad de la República. (Mendo, 1662, pp. 74-75)⁷

Así, el buen gobernante debe adquirir el ejemplo de la grulla y mantenerse en perpetua atención frente a cualquiera de los problemas a los que se pueda enfrentar su pueblo. El mensaje, además, se refuerza por el siguiente jeroglífico: un cetro rodeado por dos serpientes, a modo de caduceo, sobre el que aparece un ojo abierto y la palabra *Imperium*. El caduceo puede hacer alusión a la paz, tal y como lo vemos utilizado en la tradición emblemática del periodo (Antón Martínez, 2020, pp. 279-313); el ojo abierto, de nuevo, insiste en esa necesaria alerta y vigilancia con la que pueda cumplirse el justo y buen gobierno (Stolleis, 2010, pp. 36-38).

En el lado derecho de la composición podemos observar un ave rapaz que podría ser confundida con un búho. Nos inclinamos a pensar que es la lechuza por el mensaje que acompaña al dibujo y por la lectura iconológica de todo el grabado, donde prima la virtud de la prudencia. Dicha ave ha sido vinculada con la diosa Atenea por autores como Andrea Alciato, Pierio Valeriano o Cesare Ripa, el cual además la introduce dentro de la representación de la alegoría del consejo, lo que vendría a justificar el *titulus* que acompaña la imagen (García Arranz, 2010, pp. 522-525). Asimismo, el jeroglífico que complementa a este animal tiene la misma intención de refuerzo visual de las ideas simbólicas expresadas mediante la presencia de la lechuza. Observamos una serie de aves frente a un cetro; dos de ellas, de manera simétrica, aparecen con las alas plegadas y enfrentadas; las otras dos tienen las alas desplegadas y parece que se acercan al cetro. La composición viene acompañada con el lema *concordia*. Siguiendo las indicaciones de García Arranz, consideramos que su creador alude al emblema de las cornejas frente al cetro real que podemos observar en la edición francesa de Alciato en 1536 (2010, pp. 309-311). Esa debe ser otra de las actitudes principales del monarca y del buen gobernante, ya que favorecerá el progreso y la estabilidad del reino.

El grabado de Villafranca, a modo de recopilación de lo expuesto, fue una gran alegoría de la prudencia en la que se defiende la principal virtud que debía perseguir la acción de gobierno de Felipe IV. Actitud que no era una cuestión baladí, sabiendo más aún las afrentas políticas a las que venía sometándose su reinado sobre el extenso territorio que componían los dominios del Rey Planeta: Cataluña, Portugal, Flandes, Sicilia, México y otros muchos conflictos (Elliot, 2005, pp. 437-449, 508-538 y 582-618; Parker, 2006). Paradójicamente, no aparecen en este animalario simbólico ninguna de las criaturas más habituales en cuanto a las representaciones del rey que hemos ido señalando, es decir, el águila y el león. No obstante, van a ser animales recurrentes en muchas de las composiciones que el grabador ejecutó sobre la figura del monarca. Así lo observamos en la composición creada con motivo de la ornamentación de las *Diffiniciones de la orden y caballería de Calatrava conforme al capítulo general* (1660). Publicada un año antes que la imagen objeto de nuestro análisis, presenta al monarca en un óvalo —de nuevo, portando el emblema de la orden del Toisón— sobre un altar en el que cuatro *putti* cargan con los atributos del poder (cetro, caduceo, corona de laurel) y cartelas ilustrativas de los títulos del monarca. A los pies del antedicho altar se recuestan el león, el cual porta una espada, y el águila, que sostiene entre

⁷ Dadas las dificultades que presenta para su consulta la edición de Salamanca de 1657 editada por Diego Cosío, la cita se debe a la edición del texto de 1662 publicada en Lyon por Horacio Boissat y George Remeus. La particularidad principal de la primera versión es la ausencia de grabados. De acuerdo con los investigadores de la obra de Mendo, esta segunda versión de la ciudad francesa se considera una *editio optima*. Sobre el trabajo y su fortuna editorial, véase el estudio de Fernández Travieso (2018).

sus garras un haz de rayos.⁸ De esa forma se materializan las alegorías de la justicia y la fortaleza inherentes a la figura del buen gobernante, las cuales personifican la efigie de Felipe IV.

Aproximándonos ya al final de nuestro análisis, conviene volver la mirada a la literatura emblemática generada a la hora de ensalzar la imagen del monarca en los fastos de su muerte. El hecho fue, como se puede comprobar debido al amplio discurso historiográfico construido en los últimos años,⁹ una oportunidad más que propicia para hacer uso de todo el contenido encomiástico que durante décadas había ido consolidándose, siendo de nuevo los animales simbólicos un elemento primordial a la hora de establecer dichos discursos apologéticos y visuales. Atenderemos en esta ocasión a la *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación* (1666), texto compuesto por Pedro Rodríguez de Monforte y que vio la luz en las prensas de Francisco Nieto. La primera de las imágenes, de nuevo grabada por Villafranca, nos presenta la efigie tradicional de Felipe IV que hemos observado en anteriores ocasiones (Figura 4).



Figura 4: Pedro de Villafranca: *Retrato de Felipe IV*, técnica mixta (aguafuerte y buril), en Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey...*, 1666, Biblioteca Nacional de España (sig. IH/2948/52/1). Fuente: BDH.

⁸ La imagen, que pertenece a la edición elaborada en Madrid por la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, puede consultarse en: <https://acortar.link/6tLdFA> (Consultado el 03/03/2024).

⁹ Sobre las celebraciones existe una cuantiosa bibliografía que examina los hechos acontecidos en la península ibérica y el resto del territorio de la Monarquía Hispánica, por lo que nos remitimos a una sucinta relación de referencias: Allo Manero (1981), Orso, (1989), Mínguez (1991), Revenga Domínguez (2001), Mínguez y Rodríguez Moya (2020, pp. 474-494), Rodríguez Arbeteta (2021).

La ilustración recupera el uso del león y el águila que señalábamos en el anterior grabado; sin embargo, la expresión de los animales ahora es de máxima consternación. Se suman al luto, el cual ejemplifica la alegoría de la villa de Madrid, colocada en el centro de ambas figuras. Asimismo, varias de las alegorías de los cuatro continentes también portan una serie de animales representativos de los rincones del planeta. Comenzando por la izquierda, hallamos un cocodrilo que aparece junto a la que sería la alegoría de África. Ahora bien, Cesare Ripa lo hace más identitario de la figura de América, que encaja más con la representación formal de la alegoría opuesta, la cual parece que está portando una especie de loro. La imagen de Europa es más fácil de identificar, recostada en el lomo del toro. Asia, por el contrario, no destaca por su animal, que debería ser un camello, sino por el cetro con la media luna y el incensario (Ripa, 2007, vol. II, pp. 102-109; Morales Folguera, 2013, pp. 399-410). Introduciéndonos en el texto, podemos comprobar los sugerentes jeroglíficos que acompañan la obra donde, además de la relación solar del monarca, se va a utilizar el simbolismo animal con diversos fines: subrayar muchas de las virtudes y atributos del difunto, la seguridad sobre el destino y posteridad de la Monarquía Hispánica y la esperanza depositada en Carlos II, la continuación del buen gobierno ejemplificado por el linaje de los Austrias hispanos (Mínguez, 2001, pp. 111-116 y 280-281).¹⁰



Figuras 5 y 6: León y Cisnes, grabado a buril, en Pedro Rodrigo de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey...*, 1666, Biblioteca Nacional de España (sig. ER/2931). Fuente: BDH.

De esa forma una de las primeras menciones de animales va a ser la del león, que servirá para resaltar la mansedumbre –como la del cordero– y fortaleza del difunto (Figura 5). Referencia habitual en la iconografía de Felipe IV que aquí, con la intención de subrayar la metamorfosis del león en el propio monarca, se le identifica con el Toisón de oro. La imagen recuerda al jeroglífico de Pierio Valeriano titulado *Ferocitate posita assumpta masuerudo*, exaltando virtudes propias del buen gobernante como la clemencia o, nuevamente, la prudencia (1556, fols. 15v-16r). En el siguiente emblema encontramos una escena en la que dos cisnes se acercan a la orilla de la playa, en la cual se dispone un arpa sobre un montículo; el ave que se encuentra en la arena se representa muerta (Figura 6). La composición se inspira en los versículos del libro de Job y, de acuerdo con García Arranz, el cisne fallecido fue integrado por emblemistas como Paolo Maccio con la intención de recordar los versos de Ovidio, trasladándonos la idea de la buena muerte del hombre virtuoso (2010, p. 282).¹¹

¹⁰ La digitalización de las imágenes que componen la obra, junto con su estudio y comentario, ha sido llevada a cabo por el grupo BIDISO y se encuentra disponible en el portal *Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica*. URL: <https://acortar.link/PcEUVA> (Consultado el 03/03/2024).

¹¹ “¡Mi cítara sólo ha servido para el duelo, mi flauta para la voz de plañidores!”, Job 30:31. Consultado en: *Biblia de Jerusalén*. URL: <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/job/30/> (Consultado el 03/03/2024).



Figuras 7 y 8: Águilas, Águila coronada y pelícano con sus crías, grabado a buril, en Pedro Rodrigo de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey...*, 1666, Biblioteca Nacional de España (sig. ER/2931). Fuente: BDH.

No puede ausentarse en este último discurso encomiástico la imagen del águila, a la cual se le reservan varios emblemas. El primero de ellos muestra a una de las rapaces renovando parte de su plumaje, de acuerdo con el mote que acompaña a la *pictura*, en consonancia con el versículo del libro de los Salmos (Figura 7).¹² La renovación, desde una óptica cristiana, ejemplifica a la figura de Felipe IV durante su óbito. Es la muerte la que le permite esa transición a la vida eterna y, pese a que la consternación puede ser grande entre sus súbditos, todavía queda depositada entre los vivos la esperanza de su descendencia y la regencia de la reina. Así, su cabeza gira contemplando al águila del nido, representación simbólica de Mariana de Austria, la cual ampara y protege la estabilidad de la monarquía, contribuyendo al alivio del duelo frente al monarca fallecido (García Arranz, 2010, pp. 152-153). En el siguiente emblema hallamos de nuevo al águila, pero no va a aparecer representando a Felipe IV sino, de nuevo, a la reina (Figura 8). El monarca domina la *pictura* en su parte alta figurando a modo de calavera coronada. De acuerdo con el epigrama, el dolor que deja la muerte del rey se hace visible en la propia reina, en la religión católica —ya que Felipe IV fue un firme defensor de la religión católica en todas las regiones de su reino (Rodríguez Arbeteta, 2021, pp. 224-225)— y en su propio pueblo, cuya piedad —materializada en la figura del pelícano clavando su pecho y alimentando a sus crías— echarán en falta. El mote que inspira la escena cita al personaje mitológico Adonis, pero a su vez remite al versículo del libro de Ezequiel. En concreto, a un pasaje en que las mujeres del pueblo claman y plañen a la imagen de Tammuz, deidad de la tradición mesopotámica.¹³ Las lágrimas que se vierten por Adonis nos hablan del hecho luctuoso y el llanto que sobrevino a Venus por el aciago final de su amado. Entendemos que la idea del emblemista ha sido seleccionar una serie de sucesos trágicos en los cuales se potenciase el llanto y luto por el difunto. La vinculación de Tammuz y Adonis no ha sido escogida al azar, puesto que parte de la tradición poética y teatral del Siglo de Oro, por lo que existe una justificación temática y simbólica que une a ambas figuras de distintas tradiciones mitológicas (Santana Henríquez, 2000, pp. 53-54).

¹² "Satura de bienes tu existencia, mientras tu juventud se renueva como el águila", Ps 103: 5. Consultado en: *Biblia de Jerusalén*. URL: <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/salmos/103/#:~:text=5.,se%20renueva%20como%20el%20%C3%A1guila> (Consultado el 03/03/2024).

¹³ "Me llevó a la entrada del pórtico de la Casa de Yahveh que mira al norte, y vi que allí estaban sentadas las mujeres, plañiendo a Tammuz". Ez, 8:14. Consultado en: *Biblia de Jerusalén*. URL: <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/ezequiel/8/#:~:text=14.,las%20mujeres%20%20plañiendo%20a%20Tammuz> (Consultado el 03/03/2024).

No profundizaremos más en ello al ser un texto archiconocido por los estudiosos de la literatura emblemática, pero quisiéramos remarcar que en su confección fueron utilizados otros animales herederos del lenguaje simbólico creado por Horapolo y Alciato. El ave fénix, las mariposas en torno a la luz de una vela (configurando una particular escena de *vanitas*) o la poderosa imagen de un animal fantástico como el dragón. Todos ellos se suman al singular panegírico visual que dio forma al conjunto de honras fúnebres del Rey Planeta. Asimismo, en la articulación de las arquitecturas efímeras destinadas a las celebraciones del sepelio se utilizaron las figuras de los leones. Si atendemos el magnífico grabado que acompaña la obra, los animales simbólicos se sitúan, ambos coronados, en el primer cuerpo del catafalco (Figura 9). Franquean el escudo monárquico a la manera tradicional de los animales protectores ubicados en necrópolis o templos, cumplimentando esa función de guardianes. Una escena que se va a repetir en otros catafalcos de su vasto reino, en especial en Italia por medio de ciudades como Milán o Florencia, a las que se incorporaría la figura del águila (González Tornel, 2012, pp. 216-226).

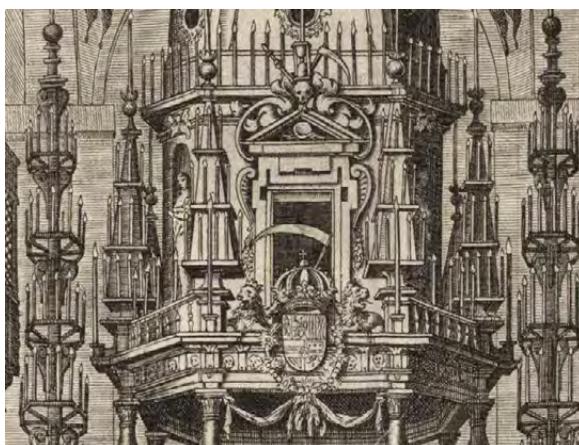


Figura 9: Detalle del catafalco de la iglesia del monasterio de la Encarnación de Madrid, grabado a buril, en *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Majestad de D. Felipe cuarto Rey...*, 1666, Biblioteca Nacional de España (sig. ER/2931). Fuente: BDH.

Después de la exposición que hemos llevado a cabo y antes de finalizar nuestra contribución, nos parece más que necesario exponer unas consideraciones finales acerca de la conexión simbólica a la que hemos tratado de dar visibilidad en estas líneas. La imagen del rey Planeta fue proyectada a partir de sus apologistas mediante un acertado discurso visual, ofreciéndonos una extensísima producción de imágenes destinadas a ensalzar su figura y que van más allá de las simples representaciones del personaje. Mediante una compleja red de atributos y elementos de carácter simbólico se dotó al rey, su familia y su gobierno de un escenario adecuado a la cultura visual del Siglo de Oro. Es en ese entramado discursivo que se va a integrar el uso de los animales, siendo un motivo recurrente a la hora de ensalzar las virtudes elementales de líder y buen gobernante. La iconografía del león o el águila se convierten en un *leitmotiv* habitual y en sinónimo de la imagen monárquica, si bien encontramos la presencia de otros animales que también enriquecen ese contexto y amplifican el panorama zoológico al que se recurre durante la planificación de escenas simbólicas. Sus lecturas virtuosas, de carácter medieval y sometidas a una resignificación durante los inicios de la Modernidad, van a prestar un servicio fundamental en el particular teatro social de la cultura barroca hispana. El itinerario que hemos escogido nos presenta ese vínculo desde los inicios de la vida política del monarca hasta el final de su trayectoria vital. Bien es cierto que la muestra escogida es limitada y que no se encuentran presentes otros ejemplos visuales o textuales del periodo referidos al monarca; sin embargo, la intención de nuestra contribución ha sido la de trazar una

panorámica general que permita acercarnos a la conformación de ese imaginario. Consideramos que las muestras escogidas dan fe del uso aportado por sus panegiristas, de modo que podemos comprobar que en todos los hechos reseñables de su biografía encontraremos una escena o narración donde los animales simbólicos aparecen con el fin de legitimar sus virtudes de gobernante virtuoso. Entendemos, por lo tanto, que esta aproximación construida desde una óptica zoológica y simbólica nos permite examinar con una mirada renovada las imágenes de poder construidas a favor de Felipe IV, en las que caballos, leones y águilas juegan un importante papel a la hora de señalar las virtudes del buen gobernante.

Bibliografía citada

- » Allo Manero, M. A. (1981). Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica. *Cuadernos de investigación: Historia*, 7(1-2), 73-96.
- » Antón Martínez, B. (2020). La alegoría de la paz en la literatura emblemática española del Siglo de Oro: Juan de Solórzano Pereira y Andrés Mendo. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 9, 275-331. <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=137>
- » Bermejo Vega, V. (1992). Acerca de los recursos de la iconografía regia. Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón. *Norba: Revista de arte*, 12, 163-186. <https://dehesa.unex.es/handle/10662/7671>
- » Brown, J. (2007). *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Alianza.
- » Brown, J. y Elliot, J. H. (2016). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Taurus.
- » Bouza, F. (1998). *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Akal.
- » Capítulo General y Definitorio de la Orden y Caballería de Calatrava (1660). *Diffiniciones de la orden y caballería de Calatrava conforme al capítulo general*. Diego Díaz de la Carrera.
- » Caturla, M. L. (1947). *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Revista de Occidente.
- » Corella Lacasa, M. (2010). Saavedra Fajardo y Velázquez. Espejos de príncipes en la crisis de Westfalia. *Res Publica: revista de filosofía política*, 24 (Ejemplar dedicado a: 1648. La Europa de Westfalia), 63-94. <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47786>
- » Cuñado Landa, J. A. (2013). *El príncipe constante* y la fiesta barroca. En C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz (Coords.), "Festina lente": *actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (pp. 119-130). Universidad de Navarra.
- » D'Onofrio, J. (2020). En jeroglíficos andas... animales leídos pero no mirados: el caso del pelícano en la España del Siglo de Oro. *Romance Notes*, 60(3), 461-478. <https://muse.jhu.edu/article/793603/pdf>
- » Elliot, J. H. (2005). *El conde-duque de Olivares. El político en una era de decadencia*. RBA – Biblioteca Historia de España.
- » Fernández-Santos Ortiz-Iribas, J. (2011). *Ostensio regis*: la "Real Cortina" como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles. *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 4, 167-209. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/406>
- » Fernández Travieso, C. (2018). Las ediciones de *Príncipe perfecto* y *ministros ajustados* de Andrés Mendo. *Bulletin hispanique*, 120(2), 419-440. <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6467#quotation>
- » Gallego Gallego, A. (1979). *Historia del grabado en España*. Cátedra.
- » Gállego, J. (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra.

- » Gallegos, M. de (1637). *Obras varias al real palacio del Buen Retiro dedicadas por mano de Diego Suárez, Secretario de Estado, y del Consejo de Portugal...* María Quiñones.
- » García Arranz, J. J. (2010). *Simbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española y Sociedad de Cultura Valle Inclán. https://www.bidiso.es/sielae/upload/symbolaetemblemataavium_.pdf
- » García Arranz, J. J. (2014). El *Physiologus* como fuente gráfico-textual de la emblemática animalística de la Edad Moderna. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 3, 73-114. <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=39>
- » García Arranz, J. J. (2017). Zoología simbólica: los animales en los libros de emblemas, empresas y bestiarios ilustrados de la Edad Moderna en España. En R. García Huerta y F. Ruiz Gómez (Eds.), *Animales y racionales en la historia de España* (pp. 393-452). Sílex.
- » García García, F. A. (2012). El león y el trono: presencia de una asociación simbólica en la iconografía medieval hispánica. En *CEHA. XVII Congr s nacional d'História de l'art* (pp. 1463-1480). Atrio-Universidad de Barcelona.
- » Gómez Gómez, J. (2010). La autoridad de Felipe IV a través del arte. En A. Baraibar Echeverria y M. Insúa Cereceda (Eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro* (pp. 113-126). Universidad de Navarra.
- » González de Zárate, J. M. (1987). El retrato en el barroco y la Emblemática. Velázquez y la Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos. *Boletín del Museo e Instituto Cam n Aznar*, 27, 27-38.
- » González de Zárate, J. M. (1988). Velázquez, pintor intelectual. La visión emblemática del retrato a lico. *Boletín de arte*, 9, 73-118. <https://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/16791>
- » González de Zárate, J. M. (1989). Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII. *Norba: Revista de arte*, 9, 63-86. <https://dehesa.unex.es/handle/10662/9143>
- » González Martínez, J. J. (2012). La educación del poder a través del teatro: *El hijo del  guila*, de Luis Vélez de Guevara. *Impossibilia*, 3, 37-53. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23369>
- » González Tornel, P. (2012). *Grande quien llora e inmortal quien muere*. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles. *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, 213-234. <https://revistas.usc.gal/index.php/semata/article/view/1092>
- » Harris, E. (1976). Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School. *The Burlington Magazine*, 118(878), 266-275. <https://www.jstor.org/stable/878338>
- » Harris, E. (2003). *Velázquez*. Akal.
- » Hoffman, M. K. (2011). *Raised to Rule: Educating Royalty at the Court of the Spanish Habsburgs, 1601-1634*. Louisiana State University Press.
- » Lamas Delgado, E. (2021). La copia en los talleres cortesianos españoles del siglo XVII. Entre educación y repetición. En D. García Cueto (Coord.), *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado: Actas del Congreso Internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, junio de 2017* (pp. 34-41). Museo Nacional del Prado.

- » Liedtke, W. A. y Moffitt, J. F. (1981). Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait. *The Burlington Magazine*, 123(942), 528-537. <https://www.jstor.org/stable/880474>
- » Lloret Sos, I. M. (2023). Heroic Virtue: *The Cardinal Infante Don Ferdinand of Austria, in Hunting Dress, Prince of the Celestial Habsburg Army*. En S. M. Hart y A. W. Samson (Eds.), *Philip IV and the World of Spain's Rey Planeta* (pp. 192-209). Boydell and Brewer.
- » López Poza, S. (2005). Fuentes del programa iconográfico de la portada de *Idea de un príncipe político christiano* de Saavedra Fajardo (1640 y 1642). *Empresas políticas*, 6, 129-142.
- » Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (3.ª ed.). Ariel.
- » Marías, F. (2012). *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Real Academia de la Historia.
- » Martínez Montero, J. (2013). La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del Renacimiento español. *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 19, 375-392.
- » Martínez Ripoll, A. (1990). "El Conde Duque con una vara en la mano" de Velázquez, o la "praxis" olivarista de la Razón de Estado, en torno a 1625. En A. García Sanz y J. Elliott (Coords.), *La España del Conde Duque de Olivares: Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares...* (pp. 45-80). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- » Mendo, A. (1662). *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*. En *emblemas*. Horacio Boissat y George Remeus.
- » Mínguez, V. (1991). Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico. *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2, 53-62. <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11589>
- » Mínguez, V. (1996). El retrato áulico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispanos durante el Antiguo Régimen. *Millars: Espai i historia*, 19, 145-164. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3027>
- » Mínguez, V. (2001). *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- » Mínguez, V. (2009). Cuando el poder cabalgaba. *Memoria y civilización: anuario de historia*, 12, 71-108. <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33708>
- » Mínguez, V. (2011). El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica. En R. Zafra Molina y J. Javier Azanza López (Coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (pp. 11-37). Universidad de Navarra.
- » Mínguez, V. y Rodríguez Moya, I. (2020). *El tiempo de los Habsburgo. La construcción de un linaje imperial en el Renacimiento*. Marcial Pons.
- » Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal.
- » Mogollón Cano-Cortés, P. (2023). La alegoría de la sabiduría en el manuscrito de la segunda edición de las *Introducciones latinae* de Antonio de Nebrija (BNE. Vitr.17/1). *Arte, individuo y sociedad*, 35(3), 1141-1159. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/87213>

- » Morales Folguera, J. M. (2013). La iconografía de los cuatro continentes: creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica. En A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes (Eds.), *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación* (pp. 399-410). Turpin Editores.
- » Nitsch, W. (2022). El rocín terco y el caballo mágico. Don Quijote como jinete. En F. Ramírez Santacruz y A. Sánchez Jiménez (Eds.), *Cervantes Global* (pp. 143-160). Iberoamericana Vervuert.
- » Orso, S. N. (1989). *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*. University of Missouri Press.
- » Parker, G. (2006). Los problemas de la monarquía, 1643-1648. En G. Parker (Ed.), *La crisis de la monarquía de Felipe IV* (pp. 105-140). Crítica.
- » Portús Pérez, J. (2015a). Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626). *Studia Aurea*, 9, 245-264. <https://studiaaurea.com/article/view/v9-portus/181-pdf-es>
- » Portús Pérez, J. (2015b). Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao). *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, 107-130.
- » Praz, M. (1989). *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Siruela.
- » Puget de la Serre, J. (1634). *Mausolee erigé a la memoire immortelle de tres-haulte, tres-puissante, et tres-auguste princesse Isabelle, Claire, Eugenie, d'Austriche, infante d'Espagne*. Jean Pepermans.
- » Revenga Domínguez, P. (2001). "Pyra Philipica". El Túmulo erigido en la Ciudad Imperial para las exequias de Felipe IV. *Cuadernos de arte e iconografía*, 10(19), 165-182.
- » Ripa, C. (2007). *Iconología*. Akal.
- » Rodríguez Arbeteta, B. (2021). *Imagen y política de un reinado. Las exequias de Felipe IV*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, e-spacio. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Brodriguez>.
- » Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva.
- » Rodríguez G. de Ceballos, A. (2002). "La recuperación de Bahía", de Maíno: de "res Gesta" a emblema político-moral. En *Historias inmortales* (pp. 175-194). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- » Rodríguez de Monforte, P. (1666). *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Mg. de D. Felipe cuarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*. Francisco Nieto.
- » Ruíz Gómez, L. (2005). Juan Bautista Maíno. "La recuperación de la Bahía de Todos los Santos". En A. Úbeda de los Cobos (Ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (pp. 122-125). Museo Nacional del Prado.
- » Sánchez Ramos, V. (2022). Una rareza del orbe: el unicornio bajo los Austrias. *Tiempos modernos*, 44, 169-207.
- » Santana Henríquez, G. (2000). *Tradición clásica y literatura española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- » Santos, F. (1657). *Descripción breve del monasterio de s. Lorenzo el real del Escorial. Única maravilla del mundo...* Imprenta Real.
- » Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza.

- » Serrano Monferrer, A. (2013). *Princeps belli*. La “Torre de la Parada” de Felipe IV, las imágenes del príncipe Baltasar Carlos como cazador y la metáfora bélica. En V. Mínguez (Coord.), *Las artes y la arquitectura del poder* (pp. 1355-1376). Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- » Stolleis, M. (2010). *El ojo de la ley. Historia de una metáfora*. Marcial Pons.
- » Valeriano, P. (1556). *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii...* [s.n.].
- » Vélez Sainz, J. (2017). “El rey planeta”. *Suerte de una divisa en el entramado económico en torno a Felipe IV*. Iberoamericana Vervuert.

