Originalveröffentlichung in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 29 (2002), S. 199-252

# Malerei als Herrschafts-Metapher

## Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos

Ulrich Pfisterer

Aus dem an epochalen Werken reichen Œuvre, das der Pinsel des Diego Rodríguez de Silva y Velázquez hervorgebracht hat, ragt heute als einziges erhaltenes Historiengemälde mit zeitgenössischer Thematik die ‚Übergabe von Breda' heraus (Abb. 1).[1] Das Bild war bekanntlich 1634/35 als Beitrag zu einem gemeinschaftlich von sieben Malern ausgeführten, zwölfteiligen Schlachtenzyklus mit Darstellungen jüngster Siege Philipps IV. gefertigt worden. Knapp einhundertfünfzig Jahre später, 1772, wurde es als einziges der Serie in den neu erbauten Madrider Königspalast überführt, um sich dort allen Besuchern als einer der Höhepunkte der Ausstattung zu präsentieren – unter anderem die Autorität des Anton Raphael Mengs sollte es wenig später als *chef-d'œuvre* seines Schöpfers installieren.[2] In der Folge schien den an der Idee des ‚absoluten Meisterwerks' geschulten Betrachtern des 19. und 20. Jahrhunderts der ursprüngliche Kontext mit seinen teils nur mittelmäßigen Gemälden für das Verständnis der ‚Übergabe von Breda' und ihrer exzeptionellen künstlerischen Qualität kaum mehr von Relevanz, die anderen Schlachtenbilder konnten höchstens als kontrastierende Negativfolie für die überragende Malerei des Velázquez dienen.[3] Ungeachtet seiner beinahe lebenslangen Verpflichtung als Hofkünstler verbreitete sich daher die Vorstellung, das „Genie" des Malers lasse sich gerade nicht in der Umsetzung offizieller Programme und planender Vorgaben von Auftraggebern und Beratern entdecken. Seine Werke, in denen nicht nur die Impressionisten eine frühe Seelenverwandtschaft und eine allein an optisch-malerischen Phänomenen interessierte *l'art pour l'art* erkannten, bedurften keiner fremden Koordinaten.[4] Der „Stern des Velazquez", von dem Heinrich Wölfflin fälschlich schon 1899 meinte, er sei „augenblicklich in größter Erdennähe", sollte von Jahrzehnt zu Jahrzehnt strahlendere Leuchtkraft gewinnen.[5] Nur aus der Wirkmacht dieses modernen Künstlermythos läßt sich wohl erklären, daß trotz intensiver Beschäftigung mit dem ‚Breda'-Gemälde die Gesamtanordnung aller zwölf Schlachtendarstellungen und damit verbunden: das für die ‚politische Ikonographie' des spanischen Siglo de Oro zentrale Bildprogramm bislang falsch rekonstruiert wurden.

### *Prolegomena: ‚Die Übergabe von Breda' als Meisterwerk der Historienmalerei*

Zur Erinnerung seien die Fakten und der bisherige Forschungsstand für die ‚Übergabe von Breda' in aller Kürze resümiert:[6] Das monumentale, 367 auf 307 cm große Leinwand-Gemälde zeigt einen im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges vielversprechenden Wendepunkt des spanischen Feldzugs gegen die aufständischen holländischen Provinzen.[7] Der Heerführer Philipps IV., Graf Ambrogio Spinola aus Genua, hatte nach einjähriger Belagerung 1625 die Kapitulationsbereitschaft der für unbesiegbar geltenden brabantischen Grenzfestung Breda unter dem Kommando Justins von Nassau erzwungen. Bei den Übergabeverhandlungen wurde den Holländern ein ehrenvoller Abzug mit Waffen und Feldmusik zugestanden – von der siegreichen Seite prompt als Zeichen für Spinolas ritterlich-menschliche Größe angesichts eines ebenbürtigen Gegners gedeutet, eine geschickte Propaganda, wodurch der spanische Triumph nur umso heller zu leuchten schien.[8] Der Erfolg von 1625, der im übrigen bereits 1637 mit der erneuten Eroberung Bredas nach nur elfwöchigem Kampf nun durch die Schweden sein schnelles Ende fand, wurde umgehend in Schrift und Bild – in Briefen, Zeitungen,



1 Diego Velázquez, Die Übergabe von Breda, Madrid, Museo del Prado

Büchern zur Zeitgeschichte und Militärtaktik, in Ansichten und Karten zur Belagerungstopographie sowie in einem Theaterstück Calderóns – bis in alle Einzelheiten über ganz Europa bekanntgemacht und gefeiert.[9]

Auf der Grundlage dieser Quellen zeigt auch Velázquez im Hintergrund seines Gemäldes präzise die topographischen und militärischen Verhältnisse um die belagerte Stadt. Aber nicht darin gründet der Ruhm des Bildes, sondern in dem seit den ersten Velázquez-Monographien des 19. Jahrhunderts stets konstatierten Kunstgriff des Malers, für seine Darstellung gerade nicht das eigentliche Kriegsgeschehen, sondern den fiktiven Moment der Begegnung zwischen den beiden Heerführern gewählt zu haben. Denn während die historischen Berichte – am bekanntesten Hermann Hugos ‚Obsidio Bredana'[10] – nur ganz allgemein von Spinolas Menschlichkeit gegenüber dem abziehenden Gegner berichten, empfängt Spinola in Velázquez' Visualisierung des Geschehens seinen Kontrahenten Justin persönlich und unter fast ebenbürtigen Bedingungen: vom Pferd abgestiegen, mit einer Hand dessen Verneigung beim Unterwerfungsakt der Schlüsselübergabe auffangend und dabei selbst dem Gegner leicht zugeneigt. Diese dramatisierende Zuspitzung des Geschehens dürfte in der Grundidee auf den kurzen Dialog zwischen den beiden Feldherren in Calderóns ‚El sitio de Breda' zurückgehen, obwohl auch hier keine weiteren anschaulichen Details genannt werden.[11] Velázquez läßt so mit der ‚versöhnlichen' Siegesszene zugleich den erhofften zukünftigten Frieden aufscheinen, wobei ein Vergleichsblick sowohl auf die Gattung des Schlachtenbildes als auch auf traditionelle Darstellungen von Schlüsselübergaben in der spanischen Malerei,

bei denen die unterlegene Seite stets kniend auf einer Schale die Stadtschlüssel präsentiert, nochmals den exzeptionellen Status des ‚Breda'-Gemäldes belegt.[12] Unbenommen dieser ehrenvollen Behandlung wird jedoch eindeutig die militärische Überlegenheit der siegreichen spanischen Seite markiert durch die Phalanx von 29 fast parallel gehaltenen Lanzen hinter Spinola, die in augenfälligem Kontrast zur aufgelösten Ordnung bei den abziehenden Holländern im linken Bilddrittel steht – ein derart prominenter zweiter Kunstgriff, daß er dem Gemälde seit dem frühen 19. Jahrhundert zu dem populären Namen ‚Las Lanzas' verholfen hat.[13] Insgesamt dürfte das Changieren des Betrachterblicks zwischen der Nahsicht auf die Hauptakteure und einer fast unvermittelt anschließenden Überblickslandschaft im Hintergrund auch auf zwei unterschiedliche Deutungsebenen des Bildes verweisen, wie sie Marc Fumaroli charakterisiert hat: das Menschliche des historischen Ereignisses und das Kosmische eines allgemeinen Sinnbildes (etwa für die *clementia* des tugendhaften und von Gott legitimierten Siegers).[14]

Der Ehrgeiz der Forschung zielte geraume Zeit darauf, insbesondere für diese beiden außergewöhnlichen Kompositionselemente: die Anordnung der Feldherren und die Lanzenreihe, Vorbilder aufzuzeigen, um so zugleich der Bedeutung des Bildes näherzukommen. Unter den vielen in Vorschlag gebrachten druckgraphischen Vorlagen wird am häufigsten das *Concordia*-Emblem des Andrea Alciati genannt: Auf diesem reichen sich zwei gegnerische Feldherren, flankiert von ihren lanzenbewehrten Heeren, versöhnlich die Hände.[15] Dagegen gründet sich eine christliche Lesart auf den Vergleich mit Bibelillustrationen, die Abraham beim Empfang von Melchisedek zeigen, auf ein Gemälde entsprechender Thematik von Rubens, aber auch auf andere christliche ‚Begrüßungsszenen'.[16] Eine formal ähnliche Begegnung zweier Protagonisten findet sich schließlich auch auf einem 1634/35 von Rubens gefertigten Entwurf der ‚Begegnung zwischen Ferdinand, König von Ungarn, und dem Kardinalinfanten Ferdinand bei Nördlingen', eine Szene, die bei der ‚Pompa Introitus Ferdinandi' Verwendung finden sollte.[17] Allerdings schließt hier schon die Chronologie aus, daß dem zu dieser Zeit ausschließlich in Madrid tätigen Hofmaler das Werk des Niederländers bekannt war. Wie wichtig ansonsten Rubens, wie wichtig die visuellen Anregungen durch graphische Vorlagen für Velázquez und für die spanische Barockmalerei insgesamt auch immer gewesen sein mögen, im Falle des ‚Breda'-Gemäldes entspricht keines der genannten Beispiele auf inhaltlicher wie formaler Ebene wirklich dem Geschehen der Schlüsselübergabe. Das malerische „Genie" des Velázquez entzieht sich hier offenbar tatsächlich jeder derivativen Erklärung.

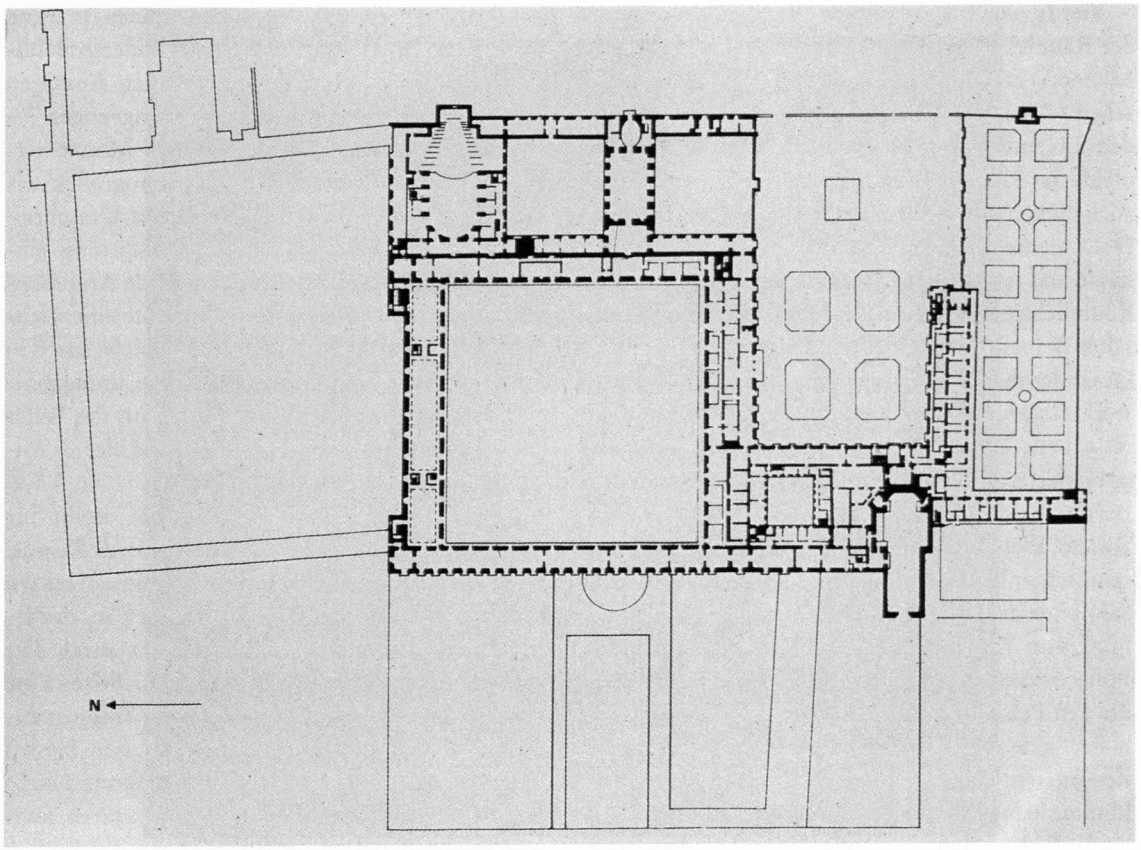
An dieser enigmatischen Sonderstellung scheint auch der ursprüngliche Hängungskontext des ‚Breda'-Bildes nichts zu ändern, auf den spätestens seit Carl Justis Velázquez-Monographie (1888) in jeder Besprechung hingewiesen wird. Das Gemälde war für den Salón de Reinos des Buen-Retiro-Palastes bestimmt – jener Palastanlage also, die der allmächtige Erste Minister und Günstling (*valido*) Philipps, der Conde-Duque de Olivares, Don Gaspar de Guzmán,[18] in Rekordzeit zwischen 1630 und 1635 und ausgehend von einem kleinen älteren Wohnkomplex am Hieronymiten-Kloster vor den Toren Madrids für den König hatte errichten und ausstatten lassen, ein Sommersitz, dessen Ausdehnung schließlich inklusive der Gärten annähernd die Hälfte der bebauten Fläche der Hauptstadt erreichte.[19] Die ‚Übergabe von Breda' reihte sich zu elf weiteren Schlachtendarstellungen jüngster spanischer Militärerfolge von Juan Bautista Maíno, Antonio de Pereda, Vincente Carducho, Juseppe Leonardo, Francisco Zurbarán, Felix Castello und Eugenio Cajés. Gemeinsam mit einem zehnteiligen Herkules-Zyklus von der Hand des Zurbarán, fünf Reiterbildnissen des spanischen Herrscherhauses – diese wiederum von Velázquez und seiner Werkstatt –, den Wappen der ‚(König-)Reiche' und Herrschaftsgebiete Philipps am Deckenspiegel – daher Salón de Reinos – und wahrscheinlich auch einer Porträtserie der Könige von Aragon bildeten sie die umfangreiche Bildausstattung dieses Saales. Dabei schien die Qualität eines Großteils der anderen zeitgenössischen Historienbilder derart gegenüber dem Werk des Velázquez abzufallen, daß sie nur unter dem Aspekt des Gesamtprogramms überhaupt Erwähnung verdienten. Eine Ausnahme bildete allein Juan Bautista Maíno, Hieronymitenmönch und ehemaliger Zeichenlehrer des Königs, mit seiner ‚Wiedereroberung von Bahía' (Abb. 2): Hier nimmt



2 Juan Bautista Maíno, Die Wiedereroberung von Bahía, Madrid, Museo del Prado

ebenfalls nicht das Schlachtgeschehen den Bildvordergrund ein, vielmehr läßt der spanische Kommandant Don Fadrique de Toledo rechter Hand die besiegten Holländer vor einem Bildnisteppich Philipps IV. niederknien, wogegen zur Linken die Bevölkerung einen verwundeten Soldaten versorgt – auch diese Komposition offenbar durch ein das Ereignis verherrlichendes Theaterstück, diesmal von Lope de Vega, angeregt. Die Szene mit dem Verwundeten rühmte Justi gar als „künstlerisch das Beste in dem ganzen Cyklus".[20] Freilich änderte auch diese im Rahmen einer Velázquez-Monographie erstaunliche Bemerkung nichts an der weitgehenden Konzentration der kunsthistorischen Forschung auf das ‚Breda'-Gemälde.

Nach wichtigen Vorarbeiten von Elías Tormo y Monzó (1911/12), der erstmals die Hängungsabfolge der Schlachtenbilder zu rekonstruieren versuchte, und María L. Caturla (1945-1960) legten Jonathan Brown und John H. Elliott 1980 eine umfassende Monographie zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Buen Retiro vor, in der die politisch-historischen Hintergründe, die intendierte Programmatik der Gesamtanlage und die Motivationen der entscheidenden Persönlichkeiten detailliert analysiert werden. Wenn ihre magistralen Ausführungen zu vielen Fragen auch das letzte Wort sein dürften, für den Salón übernahmen sie ungeachtet der visuellen und inhaltlichen Unstimmigkeiten die – wie sich zeigen wird falsche – Gemäldeanordnung von Tormo y Monzó und etablierten diese als ‚endgültig gesichertes' Forschungsergebnis.[21] Es gilt daher zunächst, die Bilderfindung des Velázquez in ihren originalen Zusammenhang zurückzuversetzen und das Herzstück spanischer Staatsikonographie unter Philipp IV. wiedererstehen zu




3 Grundriß des Buen Retiro im Bauzustand bis 1640 (nach Brown / Elliott 1980)

lassen.[22] Deutlich werden dann nicht nur die künstlerischen Rahmenbedingungen für die Komposition des Velázquez, sondern auch der außergewöhnliche Stellenwert von Malerei als Metapher herrscherlicher Tugend, Ordnung und weltumspannender Souveränität in der Ausstattungsprogrammatik spanischer Königspaläste.

### *Quellen und Rekonstruktionsversuche zur Ausstattung des Salón de Reinos*

Geldmangel, Umbauten, Abriß und Brand, unterstützt vom zunehmenden Desinteresse späterer Herrscher an dieser Residenz, haben die ursprüngliche Anlage des Buen Retiro schwer dezimiert. Bereits im späteren 18. Jahrhundert waren die Spuren der Vernachlässigung unübersehbar.[23] Unter den heute allein noch erhaltenen zwei Gebäudeteilen befindet sich glücklicherweise ausgerechnet der Salón de Reinos, der derzeit als Armeemuseum dient, jedoch im Rahmen des ‚Neuen Prado' in seiner ursprünglichen Form demnächst wieder hergestellt werden soll. In diesem hat sich als einziges originales Ausstattungselement die Decke mit den 24 Wappen der unter Philipps Herrschaft vereinten Reiche in situ erhalten.[24] Eine Vielzahl von Text- und Bildquellen erlaubt jedoch eine relativ präzise Rekonstruktion des Aussehens und der Ausstattung des Buen-Retiro-Palastes zur Vollendungszeit in den späten 1630er Jahren. Die Grund- und Aufrißdisposition läßt sich aus mehreren zeitgenössischen Ansichten, einer Karte der Stadt Madrid von 1656 und einem 1712/13 von René Carlier angefertigten Palast-Grundriß mit der Raumaufteilung des *piano nobile* erschließen: Der Salón de Reinos nahm als repräsentativster Raum die Mitte des nördlichen Flügels der neuen Anlage ein, seine Funktion wird als die eines Thron-, Tanz- und Theatersaales beschrieben (Abb. 3).[25]

Vier Inventare informieren über die Ausstattung der Räume, wobei das wichtigste und früheste erhaltene Verzeichnis nach dem Tode Carlos' II. zwischen 1701 und 1703 angefertigt wurde (im folgenden ‚Inventar von 1701' genannt).[26] Für einige Gemälde des Salón de Reinos haben sich zudem, wenn auch lückenhaft, Rechnungsbelege erhalten, andere Dokumente bezeugen die umfangreichen Kunstankäufe und -aufträge für die Ausstattung der übrigen Räumlichkeiten.[27] Aus der Vielzahl zeitgenössischer Bemerkungen über den Palastbau in Briefen, Gesandtenberichten, Tagebüchern und Geschichtswerken sei nur die für den Salón de Reinos wichtigste Quelle herausgehoben: Ein von Justi erstmals publizierter, am 28. April 1635 verfaßter Bericht des Bernardo Monanni, des Sekretärs von Francesco Sorano, Gesandten des Florentiner Erzherzogs am spanischen Königshof, der als Bildausstattung des Salón nur die zwölf Schlachtengemälde ohne Nennung von Künstlernamen auflistet.[28] Die schiere Fülle erhaltener Beschreibungen von Reisenden, die den Palast in späteren Jahren besichtigten, verbietet eine vollständige Auswertung.[29] Einigen Zeugnissen aus dem späteren 17. Jahrhundert kommt jedoch besondere Bedeutung zu: Der Engländer Robert Bargrave (1654/55) und der Franzose Jean Muret (1667) referieren ausführlich ihre Besichtigung der Innenräume.[30] Gleich vier Augenzeugenberichte halten die Spanienreise des künftigen toskanischen Erzherzogs Cosimo III. de' Medici von 1668/69 fest, der während seines Madrid-Aufenthaltes im Buen Retiro logierte – die relevanten Passagen zum Salón de Reinos sind hier als Anhang A im Original publiziert.[31] In der spanischen Kunstliteratur liefert dagegen erstmals Antonio Palomino in seinen Künstlerviten (1715-1724) einige Detailangaben, Antonio Ponz in seiner Reisebeschreibung Spaniens (1772-1791) dann eine ausführliche Beschreibung des Raumes.[32] Schließlich wird zwar in fast jeder Besprechung des Palastes erwähnt, daß zu verschiedenen Anlässen – der Einweihung des (Roh-)Baues im Dezember 1633, der ‚endgültigen' Fertigstellung 1635 usw. – Theaterstücke und Gedichte bzw. ganze Gedichtsammlungen erschienen: In den ‚Elogios al Palacio Real del Buen Retiro' von 1635 sind immerhin 21 von 33 Beiträgen dem neuen ‚Saal der Reiche' gewidmet.[33] Für eine umfassende Interpretation wurden diese mit dem Stigma der Panegyrik behafteten, in ihren Metaphern und Vergleichen teils widersprüchlichen und damit vermeintlich wertlosen Aussagen bislang jedoch nicht konsequent herangezogen[34] – mit einer Ausnahme: Bereits Tormo y Monzó verwies auf die 1637 publizierte ‚Silva topográfica' des Manuel de Gallegos, die in poetischer Umschreibung auf alle Bestandteile der Ausstattung eingeht.[35] Dagegen spielen für die folgende Argumentation auch eine Reihe anderer Gedichte eine wichtige Rolle – sechs signifikante Beispiele aus den ‚Elogios' sowie das Olivares dedizierte, umfangreiche Lobgedicht auf den Buen Retiro aus der Feder des Italieners Fulvio Testi von 1636 sind hier als Anhang B bzw. C abgedruckt.

Die Zusammenschau der Quellen ergibt für 1635/37 folgende Ausstattung des Salón de Reinos: Den verhältnismäßig schmalen, langgestreckten und hohen Raum von 36,4 auf 10 auf 8 m, der jeweils an den Schmalseiten durch eine zentrale Tür zu betreten war, umzog auf allen vier Seiten eine von den Saalecken aus über verdeckte Treppen zugängliche Galerie. Diese bildete an den beiden Längsseiten offenbar jeweils sechs Balkone aus. In der Wandzone über dem Umgang setzten zwischen zehn Fenstern die Stichkappen des flachen Spiegelgewölbes mit Groteskendekorationen an, auf dessen Kehlung sich zudem die 24 Wappen der ‚Reiche' befanden.[36] Die Wände unter der Galerie waren vom Fußboden aus bis in ca. 1,5 m Höhe mit Maiolikakacheln verkleidet; Giovanni Battista Gornia, einer der Begleiter des Cosimo de' Medici beschreibt zudem, über dieser Verkleidung seien prächtige Teppiche angebracht gewesen.[37] Zehn große Fenstertüren und die vier Raumecken ergaben eine Unterteilung in insgesamt sechzehn Wandsegmente, vor denen je ein Tisch aus Jaspis stand. Zwölf Löwenskulpturen aus Silber dienten als Wappen- und Leuchterhalter, wobei unklar bleibt, ob sie auf dem Boden neben den Tischen plaziert oder an den Balkonfronten angebracht waren.[38] Daneben sind weitere Leuchterhalter und orientalische Bodenteppiche bezeugt.[39] Wichtigste Ausstattungsobjekte waren die beiden königlichen Thronsitze an der westlichen Schmalseite des Raumes – unterhalb der Wappen von Kastilien / Leon und Aragón. Damit saß Philipp IV., wie noch erläutert wird, seinem eigenen Reiterporträt



4 Diego Velázquez, Philipp IV. zu Pferd, Madrid, Museo del Prado

gegenüber, während er das seines Vorfahren im Rücken hatte, eine dem Madrider Alcázar vergleichbare Anordnung.[40] Die verbleibenden Wandflächen wurden vollständig von den bereits erwähnten Gemälden – die nur mit schmalen Rahmen an die vorgesehenen Stellen passen – eingenommen: Über der Galerie des Saals befand sich sehr wahrscheinlich ein genealogischer, 42 Bilder umfassender Zyklus der Könige von Aragón, ergänzt um Porträts von Karl V., Philipp II., Philipp III. und Philipp IV. (ein Zyklus, der sich auf die beiden angrenzenden Galerien der an jeder Schmalseite anschließenden Vorräume ausgedehnt haben dürfte).[41] Die Wandflächen unterhalb der Galerie nahmen dagegen die fünf Reiterporträts der königlichen Familie von Velázquez und seiner Werkstatt[42], zehn Szenen mit Taten des Herkules von Zurbarán[43] (Abb. 18-19) und die zwölf monumentalen Schlachtenbilder ein. Da bereits Gallegos die Reiterbildnisse, einige der Herkules-Taten und zwölf Schlachten als Bildthemen des Saales erwähnte, war die Ausstattung gesichert spätestens 1637 komplett an Ort und Stelle.

Im einzelnen zeigen die Reiterbildnisse Philipp III. und seine Frau Margarete von Österreich, Philipp IV. (Abb. 4) und Isabella von Bourbon sowie den Prinzen Balthasar Carlos, ein deutlich kleineres Porträt. Bei den dargestellten zwölf militärischen Erfolgen handelt es sich um fünf Siege des spanischen Erfolgsjahres 1625 (dem *annus mirabilis* der zeitgenössischen Historiographie), an die das Jahr 1633 mit drei Siegen wieder anzuknüpften schien, sowie um zwei ältere Erfolge des Jahres 1622 und einen von 1629. Sie sind hier in chronologischer Reihenfolge aufgelistet:[44]

1.) Die Übergabe von Jülich an Ambrogio Spinola, der in Begleitung von Diego Felipe de Guzmán, späterer Marquis von Leganés, die Schlüssel entgegennimmt (4. Februar 1622), 381 auf 307 cm, ein Werk des José Leonardo de Chavier (Abb. 5).



5 José Leonardo, Die Übergabe von Jülich, Madrid, Museo del Prado

2.) Der Sieg des Gonzalo Fernández de Córdoba bei Fleurus (29. August 1622), 365 auf 297 cm, von Vincente Carducho (Abb. 6).

3.) Die Wiedereroberung von Bahía in Brasilien durch Fadrique de Toledo (1. Mai 1625), 381 auf 309 cm, von Juan Bautista Maíno (Abb. 2).

4.) Die Entsetzung von Genua durch den Marquis de Santa Cruz, Don Álvaro de Bazán, der den Dogen am Stadttor empfängt (April / Mai 1625), 370 auf 290 cm, von Antonio de Pereda (Abb. 7).

5.) Die Übergabe von Breda an Ambrogio Spinola (die Übergabeverträge wurden am 2. Juni anerkannt, der Auszug Justins von Nassau erfolgte am 5. Juni 1625), 367 auf 307 cm, von Velázquez (Abb. 1).

6.) Die Vertreibung der Holländer von Puerto Rico durch Juan de Haro (September / Oktober 1625), 344 auf 290 cm, von Eugenio Cajés, nach dessen Tod 1634 von anderer Hand vollendet (Abb. 8).

7.) Die Verteidigung von Cadiz durch Fernando Girón, dessen Intervention bewirkte, daß am 6. November 1625 der englische Kommandant die Belagerung der Stadt abbrach und am 26. November mit seinen Schiffen endgültig die Rückfahrt antrat, worauf am 29. November die spanische Silberflotte sicher den Hafen von Cadiz erreichen konnte und Philipp IV. jährliche Dankgottesdienste an diesem Tag zu feiern anordnete; 323 auf 302 cm, von Francisco Zurbarán (Abb. 9).

8.) Die Eroberung von S. Cristobál durch Fadrique de Toledo (1629), 311 auf 297 cm, datiert 1634, von Felix Castelo (Abb. 10).

9.) Die Eroberung von St. Martin durch den Marquis de Cadereita (1. Juli 1633), von Cajés; von den Franzosen nach Paris verschleppt und mögli-



6 Vincente Carducho, Der Sieg bei Fleurus, Madrid, Museo del Prado

cherweise 1813 im Inventar des Musée Napoléon erwähnt, das einzige heute verschollene Gemälde.

Die folgenden drei Schlachten am Oberrhein wurden alle unter dem Kommando von Gomes IV. Suárez de Figueroa y Córdoba, Duque de Feria, geschlagen:

10.) Die Entsetzung von Konstanz (3. Oktober 1633), 374 auf 297 cm, signiert und 1635 datiert von Carducho (Abb. 11).[45]

11.) Dann die Belagerung von Rheinfelden (16. Oktober 1633), 357 auf 297 cm, nochmals von Carducho, signiert und 1634 datiert (Abb. 13).

12.) Schließlich die Entsetzung von Breisach (20. Oktober 1633), 360 auf 304 cm, von Leonardo (Abb. 12).[46]

Obwohl der Überblick zeigt, daß die elf erhaltenen Schlachtengemälde teils erheblich in der Breite (von 311 bis 381 cm) und in der Höhe (von 290 bis 309 cm) variieren, lassen sich daraus keine Indizien für die Anordnung ablesen – bei schmalen Rahmen passen selbst die beiden größten Leinwände in jeden Wandabschnitt der Längsseiten.

Die von Tormo y Monzó vorgeschlagene und von Brown und Elliott unterstützte, heute allgemein akzeptierte Hängung der Gemälde folgt dem ältesten Inventar von 1701 (siehe Raumschema): Dessen Verfasser betraten den Raum im Westen, begannen ihre Auflistung mit den Bildnissen Philipps III. und Margaretes und nahmen dann im Uhrzeigersinn alle Schlachten und die beiden Reiterporträts von Philipp IV. und Isabella mit Angabe der Ikonographie, des Malers und des geschätzten Wertes auf – letzteres allerdings nur bei den Schlachten, da Königsporträts in Spanien per defi-



7 Antonio de Pereda, Die Entsetzung von Genua, Madrid, Museo del Prado

nitionem als nicht taxierbar galten. In einem zweiten Rundgang wurden die zehn Herkules-Szenen erfaßt, als letztes Bild ‚Balthasar Carlos zu Pferde' notiert.[47] Über siebzig Jahre später wird Antonio Ponz seine Besichtigung des Saals am gleichen Punkt beginnen, jedoch entgegen dem Uhrzeigersinn die Gemälde abschreiten. Er wie auch die hier nicht weiter erwähnten anderen Inventare bestätigen prinzipiell die Angaben des Inventars von 1701. Eine geringfügige Änderung hatte sich allerdings dadurch ergeben, daß zur Einweihung des neuen Madrider Stadtschlosses 1772 die Reiterbildnisse und die ‚Übergabe von Breda' dorthin verbracht worden waren. Im Salón de Reinos blieben durch diesen Eingriff die Schlachten der Südwand in unveränderter Reihenfolge, ebenso an der Nordwand ‚Genua', ‚Bahía' und ‚Jülich', das Ponz ikonographisch mit der ‚Übergabe von Breda' verwechselte. Die Leerstelle des Velázquez-Bildes füllt nun Leonardos ‚Entsetzung von Breisach'. Es folgte ein neu aufgenommenes, heute verschollenes Bild des Juan de la Corte mit der 1635 erfolgten ‚Befreiung von Valencia del Po', das zuvor in einem Vorraum des Salón de Reinos gehangen hatte. Den Abschluß bildete die ‚Befreiung von Genua'.[48]

Diese Rekonstruktion der Bilderhängung basiert auf zwei ganz unterschiedlichen Vorgaben: In Ermangelung von Inventarlisten aus der Zeit Philipps IV. geht die Forschung – wie bei anderen Palastausstattungen aus dessen Regierungszeit auch – von der Annahme aus, daß unter der schwachen und finanziell ausgebluteten Herrschaft von Carlos II. keine oder nur unbedeutende Veränderungen bei den Gemälden vorgenommen wurden; d. h. die beim Tode von Carlos II. 1701 erstellten Inventare spiegelten weitgehend noch die Zustände un-



8 Eugenio Cajes, Die Vertreibung der Holländer von Puerto Rico, Madrid, Museo del Prado

ter seinem Vater.[49] Wenn diese Vermutung auch sicherlich in den meisten Fällen zutrifft, gilt es doch zu bedenken, daß ein unveränderter Bestand an Gemälden nicht besagen muß, daß diese 1701 noch in der ursprünglichen Anordnung aufgehängt waren. Zum anderen scheint zumindest bei einigen Vertretern der älteren spanischen Forschung die Tatsache, daß ausgerechnet eine der bedeutendsten Publikationen zum größten spanischen Barock-Künstler von einem Deutschen – Carl Justi – stammte, konkurrierenden Ehrgeiz hervorgerufen zu haben. Ziel war offenbar, Justis Funde und Quellen durch eigene und bessere zu ersetzen. Nur so läßt es sich erklären, daß die Aufsätze des Spaniers Tormo y Monzó, die sich erstmals auf das Gedicht Gallegos und das Inventar von 1701 stützten, enthusiastische Aufnahme fanden, wogegen Justis Hinweis auf den Bericht Monannis von 1635, obwohl frühestes Zeugnis der Saalausstattung, keine besondere Beachtung fand.[50] Hinderlich dürfte sich allerdings zudem ausgewirkt haben, daß der originale Wortlaut Monannis erst 1903 in der zweiten, überarbeiteten Auflage von Justis Velázquez-Buch abgedruckt wurde, sich also weder in der ersten englischen noch der ersten spanischen Übersetzung fand.[51]



9 Francisco Zurbarán, Die Verteidigung von Cadiz, Madrid, Museo del Prado

Für Vorbilder des Salón de Reinos insgesamt und speziell für die Darstellungstradition von Bildserien mit zeitgenössischen Schlachten haben Brown und Elliott zwar zurecht auf den in der Renaissance entwickelten Typ der ‚Hall of Princely Virtue' hingewiesen – als prominentes, jüngst untersuchtes Beispiel ließe sich die ursprüngliche Hängungssituation des Münchner Gonzaga-Zyklus ergänzen.[52] In Spanien selbst führte Karl V. zwei Serien von Tapisserien mit Darstellungen seiner militärischen Triumphe in Pavia und Tunis mit sich, die dann auch Philipp II. übernahm und kopieren ließ und die schließlich 1639 im Madrider Alcázar fest installiert wurden.[53] Dort fanden sich schon zu Ende des 16. Jahrhunderts zwei weitere Säle mit Darstellungen von Karls Schlachten. Unter Philipp II. erhielt auch der große Saal, der im Escorial der Flucht königlicher Gemächer vorgelagert war, eine Freskenfolge mit Schlachtenszenen.[54] Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben sich dann gleich mehrere flämische Schlachtenzyklen in Madrid und Umgebung erhalten.[55]

Mindestens genauso wichtig dürften jedoch auch jüngste Planungen zu den Bildprogrammen der Louvre-Galerien unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. – unmittelbarer Konkurrent bzw. Feind Philipps in den 1630er Jahren – gewesen sein, ein aemulativer Frankreichbezug, der sich im übrigen auch noch bei der Analyse von Philipps allegorischem Porträt auf der ‚Wiedereroberung von Bahía' erweisen wird: Für Frankreich empfiehlt ein im Jahr 1600 verfaßtes, erstmals 1605 im Druck er-



10 Felix Castelo, Die Eroberung von S. Cristobál, Madrid, Museo del Prado

schienenes ‚Gutachten' an den Ersten Minister Sully aus der Feder des Antoine Laval mit großer Dringlichkeit, für die königlichen Galerien nicht mehr mythologische Stoffe nach italienischem Vorbild, sondern allein Karten und geographische Ansichten der Herrschaftsgebiete sowie die Vorfahren und großen Taten des Herrschers darzustellen. Auch wenn nur ein geringer Teil der französischen Ausstattungs-Projekte tatsächlich vor Philipps Salón de Reinos realisiert wurde – so etwa die Galerie de la Reine mit (unter anderem) zehn Tafelbildern der „Batailles et Victoires de Henry le Grand" – und man zudem wohl kaum so präzise zwischen den Formen der geographisch-historisch-genealogischen französischen und der mythologisierenden italienischen Galerie unterscheiden kann, wie von einigen Forschern vorgeschlagen, muß vor einem solchen Diskussions- und Planungshintergrund doch die spanische Unternehmung auch wie der Versuch eines überbietenden Aufgreifens neuester Bildprogramme im Nachbarland erscheinen.[56]

Bei allem intensiven Studium, das die möglichen Vorbilder, die politischen Rahmensituationen, die Bedeutung von Philipp IV. und Olivares, die vermutete Gesamtprogrammatik des Buen Retiro und die beiden Gemälde des Velázquez und Maino erfahren haben, bleiben dennoch die visuell vermittelten Sinnbezüge und die Gesamtaussage des Salón de Reinos in der bisher einmütig favorisierten Anordnung verhältnismäßig allgemein: Der Herrscher, unterstützt von seinem getreuen *valido*, agiert als christlicher Tugendheld in der Nachfolge des Herkules und seiner (Habsburger-)Vorfahren auf dem Thron, vermittels seines Heeres verteidigt er sein Weltreich. Die Gemälde demonstrieren zugleich seine Macht und Magnifizenz.[57] Dabei scheint diese bis dato postulierte ‚Minimalprogrammatik' des Saales – anders läßt sich das beschriebene Ideengebäude etwa im Vergleich mit den



11 Vincente Carducho, Die Entsetzung von Konstanz, Madrid, Museo del Prado

zeitgleichen, komplexen allegorischen, bild- und raumübergreifenden Gemäldezyklen des Rubens kaum bezeichnen[58] – bestens mit den jüngsten Forschungsergebnissen zur übrigen Ausstattungsgeschichte des Buen Retiro zu harmonieren: Für die Ausstattung wurden verschiedene bedeutende Persönlichkeiten des Hofes mit der Dekoration und Möblierung einzelner Räume und Raumfolgen beauftragt, zumindest schildert dies ein anonymer Bericht von Anfang Dezember 1633.[59] Bei einem solchen sukzessiven Vorgehen scheint nun gerade kein vom König oder von Olivares als dem Palastvogt und *spiritus rector* des Baues verabschiedeter Gesamtplan, kein kohärentes und detailliertes, die spanische Monarchie verherrlichendes Bildprogramm für den gesamten Palast zugrundegelegen zu haben. Vielmehr dürften im Rahmen einer vagen Gesamtidee von Raum zu Raum fortschreitende Improvisationen und eine Art überbietender Wettstreit der für den jeweiligen Abschnitt zuständigen Höflinge das Tagesgeschehen diktiert haben.[60] Zumindest für den Salón de Reinos gilt es diese Vorstellung im folgenden jedoch grundlegend zu revidieren; seine Bildausstattung gehorcht, wie zu zeigen sein wird, in viel umfassenderem Maße als bisher vermutet minutiös geplanten Vorgaben.

### *Das ursprüngliche Bildprogramm I: Der Schlachten-Zyklus*

So endgültig geklärt scheint die Frage nach der ursprünglichen Bildhängung im Salón de Reinos, daß die offensichtlichen Unzulänglichkeiten der Inventarliste von 1701 normalerweise keiner Erwähnung mehr für wert befunden werden. Dabei



12 José Leonardo, Die Entsetzung von Breisach, Madrid, Museo del Prado

verweigert sich die daraus abgeleitete Bilderfolge bei unvoreingenommener Betrachtung allen naheliegenden Ordnungskriterien: Die zwölf Gemälde der Längswände folgen weder einem System der Chronologie noch der Topographie noch der Strategie (also daß etwa Kämpfe auf offenem Felde oder zur See im Gegensatz zu Belagerungen oder Übergaben gruppiert wären). Selbst Schlachten, die ein und derselbe Feldherr geleitet hatte – Spinola kommandierte Breda und Jülich, Fadrique de Toledo Bahía und St. Cristobál, der Duque de Feria Konstanz, Breisach und Rheinfelden – hängen zum Teil weit auseinander. Auch die wichtige Beobachtung von Victor I. Stoichita, daß das historische Datum der Übergabe von Breda bewußt so verschoben wurde, daß die Siegesfeierlichkeiten auf den Festtag Corpus Christi fielen, daß zudem die Rückeroberung von Bahía am Tag der Heiligen Philippus und Jacobus, der Schutzheiligen Spaniens, erfolgte, und daß somit das Bildprogramm eine „Interpretation der gegenwärtigen Geschichte als Vorsehung" nahelegt, bietet keinen Gesamtschlüssel für die Anordnung der zwölf Schlachten.[61] Auch eine alle Bilder übergreifende formale Anlage und Planung ließe sich höchstens an einigen Details vermuten: So reihen sich an der Südwand drei Bilder aneinander, bei denen die Feldherren von einer Anhöhe im rechten Vordergrund aus das Geschehen dirigieren. Aber bei einem zweiten Blick auf diese Dreiergruppe drängt sich weniger der Gedanke an Planung denn an formale Routine und fehlende *variatio* auf. Allerdings läßt sich in



13 Vincente Carducho, Die Belagerung von Rheinfelden, Madrid, Museo del Prado

der Beschreibung von Ponz (1775) tatsächlich ein einziges, erstaunlicherweise ‚kunsthistorisches' Ordnungsprinzip ausmachen: Alle einem Künstler zu diesem Zeitpunkt zugeschriebene Bilder des Saales hängen nebeneinander bzw. im Falle der beiden Gemälde Leonardos, ‚Jülich' und ‚Breisach', zumindest an der gleichen Wand. Steven N. Orso zog daraus jüngst die Folgerung, daß die Gemälde auf der Nord- und Südwand des Salón de Reinos in der Art eines inszenierten Künstlerwettstreits die Parteigänger eines neuen Malstils (Velázquez, Leonardo, de Pereda, Zurbarán, Maíno) den Anhängern eines älteren Stil-Idioms (Carducho, Castelo, Cajés) gegenüberstellen.[62]

Überprüfen wir nun die bislang genannten Ordnungskriterien an der von allen anderen Quellen grundlegend abweichenden Reihenfolge, die Bernardo Monanni 1635 in seinem Brief festhält – eine bislang offenbar noch nie unternommene Kontrolle: „Vi va [Olivares] quasi ogni giorno con esser tanto occupato a' rivedere, assistere, et dar nuovi ordini in persona; ne ci è Giardiniere, Architetto, et Maestro di fonti et opere, chi non ne lo chiami, et impieghi. Oltre agli appartamenti delle MM.$^{tà}$ loro finiti et adobbati cosi riccam.$^{te}$ con letti (...), paramenti, quadri et ogni mobile di grand.$^{ma}$ valuta, ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, o favole curiose, et part.$^{te}$ nel salon grande le Armi con oro, et insegne dei Regni della Monarchia; et tra l'una finestra e l'altra 12 Tavole assai grandi dai miglior Pittori che sieno quì, con 12 Imprese successe al tempo del Re presente, cioè [1.] il soccorso di Cadiz eseguito per Don Fernando Girone, [2.] la presa di Bredá, [3.] et quella di Giuliers per il Mar-

chese Spinola, [4.] la battaglia di Florù per don Gonzalo di Cordova, [5.] Il soccorso di Genova per il March.$^{e}$ di S.$^{ta}$ Croce, [6.] le recuperazioni della Baya nel Brasil, et [7.] dell'Isola di S. Cristofano nell'Indie per don Federigo di Toledo, e [8.] di Porto ricco p[er] l'Almirante Haro; [9.] Li soccorsi di Costanza, [10.] di Brisach, et [11.] delle 3. Ville del Reno per il Duca di Feria, et [12.] l'espulsione degli Olandesi dall'Isola di S. Martino p[er] il Marchese di Cadrayta. La vittoria di Norlinghen, quando si diede quest' ordine, non era ancora successa, el non fu solo con l'Armi di quà, ma di Cesare ancora, tuttavia si dipingerà in un' altra sala mass.$^{e}$ per honor dell'Inf. Card.$^{le}$«.[63]

Da der Sekretär des Florentiner Botschafters noch keine Reiterporträts nennt, ist unklar, von welcher Raumecke seine Aufzählung ausgeht, die mit der ‚Verteidigung von Cadiz' beginnt. Als vorläufige und naheliegendste Hypothese sei dieses Gemälde für den durch das Ostportal Eintretenden zur rechten Hand lokalisiert, d. h. an der gleichen Stelle, an der es dann auch 1701 genannt wird. Die Vorzüge der daraus resultierenden Anordnung sind schlagend (siehe Raumschema): Zwar ergibt sich auch jetzt keine ganz streng angewandte Chronologie – an der Nordwand werden die beiden am weitesten zurückliegenden Ereignisse aus dem Jahr 1622, ‚Fleurus' und ‚Jülich', von den Schlachten des *annus mirabilis* 1625 gerahmt. Aber an der Südwand hängen nun doch zumindest die vier jüngst erzielten Erfolge von 1633 – Konstanz, Breisach, Rheinfelden und St. Martin – nebeneinander. Dies würde für eine ‚Leserichtung' sprechen, bei der der Betrachter nach Betreten des Saales an der rechten Längswand beginnt, den Gemälden zur Thronseite folgt, dort zur gegenüberliegenden Wand wechselt und über die jüngsten Ereignissen von 1633 zurück zum Eingang gelangt. Vor allem ermöglicht diese Hängung gerade durch ihre kleinen Abweichungen von der exakten Zeitabfolge zwei wichtige ergänzende Ordnungskriterien: Erst dadurch lassen sich alle von einem Feldherrn befehligten Schlachten nebeneinander gruppieren – Spinolas Belagerungen von Jülich und Breda im Norden, die Erfolge des Duque de Feria am Oberrhein im Süden, Fadrique de Toledos Siege in Bahía und St. Christobál am Westende des Saales würden die beiden Längswände sozusagen miteinander verklammern und den Betrachter von der einen zur anderen überleiten. Dieser Rundgang würde dabei im ‚Mikrokosmos' des Palastsaales die Ausdehnung und Topographie des spanischen Weltreiches spiegeln: Alle Unternehmungen an Küsten und unter Beteiligung von Schiffen sind an die Saalränder gerückt, jeweils ein Gemälde an der Eingangswand (Cadiz und die verlorene ‚Armada' bei St. Martin), je zwei an der Thronseite (Bahía und Genua bzw. Puerto Rico und St. Cristobál). Bei den verbleibenden zweimal drei reinen Landschlachten weisen zudem die im Norden, d. h. in den Niederlanden, ausgefochtenen nach Norden, die in Relation dazu im Süden am Oberrhein geschlagenen nach Süden.

Eine vielleicht noch größere Überraschung und Bestätigung bietet sich, untersucht man die ‚Monanni-Hängung' unter formal-künstlerischen Gesichtspunkten. Nur jeweils die beiden zentralen Gemälde einer Wand zeigen Feldherren zu Pferde, die sich wie von einer unsichtbaren Mittelachse aus nach links und rechts bewegen. Von diesen vier zentralen Bildern haben Carducho und Leonardo jeweils das gegenüberliegende Paar angefertigt (Abb. 5-6 und 11-12). Visuelle Korrespondenzen und Variationen werden etwa dadurch geschaffen, daß in chiastischer Verschränkung je ein Reiter Carduchos und Leonardos in den Bildraum hineinsprengen, die beiden anderen ihre Pferde mehr oder weniger direkt auf den Betrachter zulenken. Leonardos Kommandanten sind im Gegensatz zu Carduchos Generälen in Gesprächssituationen begriffen – bei der ‚Übergabe von Jülich' ist dies offensichtlich, die weniger eindeutige Szene der ‚Entsetzung von Breisach' wird in den Inventaren beschrieben als „el señor Duque de feria y hablandole un soldado"[64] -; die Beobachtungen ließen sich fortführen. Noch gesteigert erscheint diese bildübergreifende formale Durchplanung, betrachtet man die ‚Übergabe von Breda' im Kontext aller Gemälde der Nordwand: Zunächst bildet sie das Pendant zum zweiten Erfolg des Ambrogio Spinola, der ‚Übergabe von Jülich'; am augenfälligsten wirkt die Lanzenphalanx dort als Gegengewicht zu den Lanzen hier (Abb. 1 und 5). Deutlich gemacht wird dem Betrachter dadurch auch, daß Spinola neben dem ehrenvollen Abzug des Gegners durchaus auch die traditionelle Unterwerfung praktizierte, bei der die Schlüsselübergabe an den Sieger zu

Raumschema: Rekonstruktionsskizze der Bilderhängung des Salón de Reinos nach dem Bericht Monannis von 1635; darüber in hellerer Druckwiedergabe die geänderte Anordnung des Inventars von 1701




14 Philipp II. von Fides und Iustitia bekrönt, aus: Antonio Campi, Cremona fedelissima, Cremona 1585

Pferd durch den knienden Besiegten erfolgt. Ja, die Abfolge dieser beiden Gemälde wird noch gesteigert im nächsten Bild des Carducho, das als einziges im Vordergrund demonstrativ die Grauen des Krieges zur Schau stellt, die geplünderte Leiche eines Gefallenen und einen verbissenen, für beide Beteiligten letztlich tödlichen Nahkampf. Jede der sechs Szenen der Südwand scheint geradezu einen anderen Modus oder Aspekt der Kriegsführung zu repräsentieren: Breda den Großmut (*clementia*) und die ritterliche Anerkennung des Gegners (Abb. 1), Jülich die Unterwerfung, aber zugleich Schonung des Besiegten (Abb. 5), Fleurus das gnadenlose Niederringen der Feinde im Kampf (Abb. 6).[65] Die ‚Befreiung Genuas' (Abb. 7) und die ‚Wiedereroberung von Bahía' demonstrieren, daß Spaniens Arm zuverlässig allen Verbündeten und den Untertanen bis in den letzten Winkel des Reiches Schutz gewährt. Die Darstellung der ‚Verteidigung von Cadiz', die sich zunächst überraschend auf den gichtkranken Fernando Girón konzentriert, dürfte den unbedingten, selbst den eigenen Körper nicht schonenden Einsatz des Befehlshabers Philipps IV. illustrieren (Abb. 9).[66] Auf inhaltlicher Ebene wird zudem das erste mit dem letzten Bild der Wand verklammert: Während der an seinen Stuhl gefesselte Fernando Girón seine Unterfeldherren entsendet, zeigt Fadrique de Toldeo, daß auch er nur im Auftrag Philipps IV. handelt (Abb. 2). Beide Gemälde verweisen explizit auf die ‚Befehlskette', die für jede der dargestellten Schlachten beim König endet – ein Gedanke, auf den noch ausführlicher zurückzukommen ist. Eine symmetrische Verklammerung, allerdings zunächst formaler Natur, verbindet auch die ‚Übergabe von Breda' mit der ‚Befreiung Genuas' (Abb. 1 und 7): Auf beiden Gemälden legt der Feldherr seinem Gegenüber den Arm an die Schulter, auf beiden Gemälden nimmt die prominente Rückenfigur eines Hellebardenträgers den linken Bildvordergrund ein. Möglicherweise hätten den zeitgenössischen Betrachter auch hier die demonstrativen formalen Korrespondenzen auf inhaltliche Bezüge aufmerksam gemacht, etwa in dem Sinne, daß ja die Eroberung der Festung Breda aus spanischer Sicht keinen Angriff auf fremdes Territorium darstellte, sondern in Wirklichkeit und nicht unähnlich der Situation in Genua eine ‚Befreiung' der Stadt von den unrechtmäßigen (protestantischen) Besetzern.

Schon an diesem Punkt scheinen alle Argumente für die von Monanni ausgehende Hängung zu sprechen, die im Vergleich zum Inventar von 1701 eine Vielzahl von inhaltlichen und formalen Kriterien erfüllt: Den endgültigen Beweis wird das nächste Kapitel erbringen. Allerdings bleibt vorläufig die Frage offen, warum noch vor Niederschrift des Inventars von 1701 und also innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes die Schlachtengemälde in ‚Unordnung' geraten konnten.

Aber wie geht die postulierte präzise ‚Gesamtordnung' mit allen bislang vertretenen Vorstellungen von Velázquez' Malerei zusammen, deren Erfindungskraft und *naduraleza* doch gerade darauf beruhen soll, weitgehend spontan und ohne einschränkende Planungen direkt nach der Natur beobachtet zu sein? Denkt ein künstlerisches „Genie" wie Velázquez nicht direkt im und durch den malerischen Akt – „pensaba pintando" –, wofür neben



15 Hans Vredeman de Vries, Allegorie auf die Übergabe von Antwerpen im Jahr 1585, Antwerpen, Stadsarchief

den vielen *pentimenti* in seinen Werken auch die untergeordnete Bedeutung der (Vor-)Zeichnungen in seinem Entwurfsprozeß zu sprechen scheint?[67] Carmen Garrido hat die *communis opinio* jüngst auf den Punkt gebracht: „Velázquez does not seem to have started with a fixed idea for a composition but rather preferred to see what happened as he worked, making adjustments as he painted."[68] Das mag tatsächlich für viele Gemälde des Meisters zutreffen, bezeichnenderweise gilt es nicht für die ‚Übergabe von Breda', die immer als ein Kronzeuge für dieses malerische Verfahren angeführt wurde. Jüngste technische Untersuchungen haben die zuvor gültige Interpretation einer 1961 erstellten Röntgenaufnahme der ‚Übergabe' korrigiert: Zunächst glaubte man, auf der schwer lesbaren Photographie ganz im Sinne des ‚auf der Leinwand denkenden' Malers nicht nur rund 20 kleinere *pentimenti*, sondern insbesondere vier grundlegende Korrekturen erkennen zu dürfen: (1) Der Lanzenwald vergitterte ursprünglich nicht die ganze rechte obere Bildhälfte und war deutlich niedriger. (2) Darüber bauschten sich Fahnen im Wind. (3) Das Pferd Spinolas war noch prominenter nach links, fast in die Bildmitte, verschoben. (4) Der siegreiche Feldherr umarmte Justin von Nassau zunächst mit beiden Armen.[69] Die letzte Beobachtung versuchte Gridley McKim-Smith unter Hinweis auf eines der ganz wenigen Velázquez überzeugend zugeschriebenen Zeichnungsblätter noch zu präzisieren: Spinola habe in einer ersten Konzeption fast aufrecht und frontal dem Betrachter zugewandt gestanden, dann Justin mit beiden Armen an den Schultern gefaßt und erst in einem dritten Schritt die schließlich ausgeführte Haltung eingenommen.[70] Die neue Untersuchung, die sich auf wesentlich umfangreichere technische Analysen stützen kann, zeigt dagegen, daß die Änderungen (2), (3) und (4) am Befund des Gemäldes wohl doch nicht sicher nachzuweisen sind – die Konsequenz daraus wurde aber nicht gezogen.[71] Entfallen nämlich diese vermuteten Elemente einer ‚ersten' Version, dann bleibt als




16 Gabriel Rollenhagen, Nucleus emblematum, Arnheim 1611, Emblem 68

auffälligste nachträgliche Korrektur allein die Verlängerung der Lanzen bis fast an den oberen Bildrand. Alle anderen, gesicherten *pentimenti* sind kleinere, ‚kosmetische' Korrekturen eines in seinen wesentlichen Grundzügen schon von Anfang an festgelegten Bildes. Diesen Entstehungsprozeß gilt es mit den überlieferten Rechnungsdokumenten zusammenzusehen, die belegen, daß die Schlußraten für Velázquez, Leonardo, Maíno und Pereda fast am gleichen Tag, nämlich vom 14. bis 16. Juni 1635, ausbezahlt wurden.[72] Es ist daher von einem ungefähr parallelen Arbeitsfortschritt dieser Maler auszugehen, so daß eine einzige Möglichkeit bleibt, wie es zu den festgestellten formalen und inhaltlichen Bezügen kommen konnte: Die Anordnung und Komposition der Schlachten des Salón de Reinos basieren nicht nur auf einer einfachen ikonographischen Vorgabe der jeweiligen Ereignisse an die Künstler. Vielmehr muß auch die formale Anlage der Einzelbilder in ihren entscheidenden Grundzügen und teils bis in die Details hinein einem Gesamtplan unterliegen. Gerade für die beiden berühmtesten Elemente der ‚Übergabe von Breda', die Gruppe der beiden Feldherren und den Lanzenwald, bedeutet dies: Die Haltung von Spinola und Justin von Nassau wurde mit Blick auf die korrespondierende, wenn auch anders zu deutende Geste zwischen Don Alvaro de Bazán und dem Genueser Dogen auf dem Gemälde des Pereda entworfen, wobei die verschiedenen Vorzeichnungen zu Spinola in der ‚Übergabe von Breda' in diesem Falle die federführende Rolle des Velázquez im Entwurfsprozeß erkennen lassen. Dagegen reagierte dieser mit der Verlängerung der Lanzen sehr wahrscheinlich erst nachträglich auf das Gemälde des Leonardo. Diese Beobachtungen wollen nicht die ‚Übergabe von Breda' nun doch teilweise auf ‚Vorbilder' zurückführen. Im Gegenteil wird erst jetzt deutlich, daß Velázquez über das ‚Breda'-Gemälde hinaus an der Gesamtkonzeption zumindest der Nordwand maßgeblich beteiligt gewesen sein muß.

### *Das ursprüngliche Bildprogramm II: Juan Bautista Maínos ‚Wiedereroberung von Bahía' als Schlüsselbild*

Daß die neu vorgeschlagene Gemälde-Anordnung, die im Hinblick auf die Plazierung des ersten Bildes bislang noch einen Rest an Hypothese benötigte, tatsächlich die richtige ist, bestätigt ein genauerer Blick auf Juan Bautista Maínos ‚Wiedereroberung von Bahía' (Abb. 2).[73] Die notorische Sonderstellung dieses Werkes innerhalb des Zyklus resultiert aus der Darstellung eines ‚Bildes im Bild' – auch dies eine Idee, die dem Theater, Lope de Vegas ‚El Brasíl Restituido',[74] verdankt wird: Im rechten Mittelgrund läßt Don Fadrique de Toledo die besiegten Holländer vor einem Bildteppich niederknien, auf dem Philipp IV. von Minerva und Olivares mit Lorbeer bekrönt wird und zugleich mit deren Hilfe Personifikationen der Häresie (mit zerbrochenem Kreuz), des neidvollen Furor (mit Schlangenhaaren und gelb verzerrtem Gesicht) und des Verrats (mit zwei Gesichtern und mit Dolch und Olivenzweig in je einer Hand) niedertritt.[75] Philipp erscheint dabei nicht nur als christlicher Tugendheld und legitimer Stellvertreter Gottes auf Er-

den unter göttlichem Schutz, wie der Psalmenvers *sed dextera tua* (Ps 43) in der Inschriftenkartusche über dem Baldachin unmißverständlich anzeigt, sondern gewährt seinerseits allen Einwohnern selbst der entlegensten spanischen Reiche den Schutz seiner triumphierenden Rechten: Allein dafür muß und darf er einen ‚gerechten Krieg' führen.[76] Der Gegensatz zwischen den besiegten, knienden Holländern, die vom Sieger geschont werden (‚Milde' gilt seit Senecas ‚De Clementia' I, 19 als größter Schmuck aller Herrschenden), und den unterworfenen Lastern ließe sich auch mit dem Leitsatz des antiken Römerreiches beschreiben, wie ihn Vergils ‚Aeneis' überliefert: *parcere subjectis, debellare superbos.*[77] Die letztlich auf mittelalterliche Psychomachien rekurrierende Kompositionsform des tugendhaften christlichen Ritters über den besiegten Lastern mußte im Buen Retiro zudem jeden Betrachter an die Bronzestatue Karls V. über dem Furor von Leone Leoni erinnern, die – ebenfalls mit einem Vergil-Zitat versehen – seit 1634 im Vorhof des Palastes aufgestellt war.[78] Philipp erscheint somit in der ruhmreichen Tradition seines kaiserlichen Vorfahren und damit auch der römischen Imperatoren, der Nachkommen des Aeneas, als Beherrscher jeglicher Raserei, sei es des Krieges, der Häresie oder anderer Laster, und damit schlechterdings als der Friedensgarant. Die Nutznießer dieses zukünftigen Friedens sind prominent im (linken) Bildvordergrund zu sehen, eine Personengruppe aus Zivilisten, Frauen und Kindern, bei denen es sich um die vertriebenen Einwohner von Bahía handeln muß. Vom Geschehen um Fadrique de Toledo durch eine Felsformation abgeschirmt, nimmt ihre volle Aufmerksamkeit die Pflege eines Verwundeten in Anspruch. Dennoch scheint zumindest innerhalb der Logik der Bildfläche der Blick des Fadrique de Toledo diesen Flüchtlingen zu gelten, ihnen scheint er Philipp als Retter zu präsentieren. Zugleich wird man diese Personen und ihren Akt der Barmherzigkeit als eine Art Gegenbild zu den Lastern verstehen, zumal die am linken Bildrand sitzende Frau mit ihren Kindern an Allegorien der Caritas erinnert.[79] Als Mutter weist diese Frau auch auf die kommende Friedenszeit voraus, in der Fruchtbarkeit, Kinderaufzucht und elterliche Liebe wieder möglich sein werden.[80] Der gesamte, in den Gegensätzen des Gemäldes kodierte und auf den Bildteppich zugeschnittene Sinnkomplex läßt sich vorläufig mit den Worten Lope de Vegas zusammenfassen: Philipp als tugendhafter Herrscher eines weltumspannenden Reiches kann sich sowohl als gestrenger Richter wie auch als gütig vergebender Vater zeigen.[81]

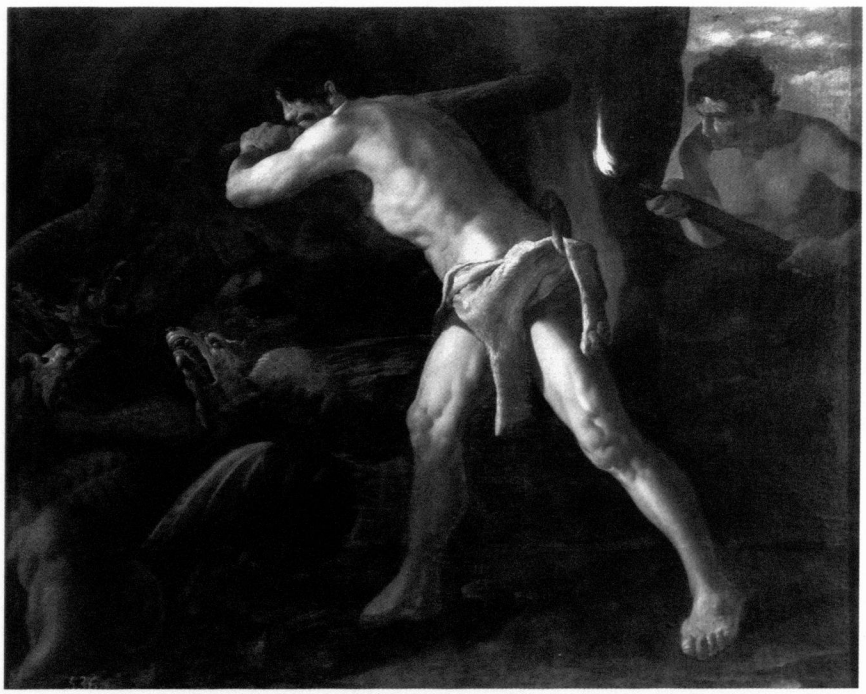
Erstaunt hat bislang alle Kommentatoren die überaus prominente und vermeintlich vorbildlose Rolle des Ersten Ministers Olivares, der auf dem Bildteppich gemeinsam und gleichgestellt mit der Göttin Minerva seinen Herrn mit Lorbeer bekränzt. Dieser Position entsprach in der zeitgenössischen Vorstellung zunächst, daß der *privado* als Kreatur des Herrschers nur dessen verlängerten Arm darstellt, sozusagen als Abbild seines Schöpfers agiert. Beschreibt diese Metapher vom ‚Abbild des Schöpfers' ursprünglich das Verhältnis eines jeden Menschen zu Gott, so wird sie etwa just im Jahr 1635 vom späteren Hofhistoriographen Philipps, Virgilio Malvezzi, in dessen Charakterisierung des vollkommenen *Privato Politico Christiano* auf den König und seinen Minister umgedeutet. Damit rechtfertigte Malvezzi, warum er Philipp IV. ausgerechnet eine Lobschrift auf Olivares widmete: Mit dem literarischen ‚Idealbild' des *ministro* werde ein Aspekt vom Wesen des idealen Königs selbst ‚geformt'![82] Für die damit natürlich immer noch nicht gedeutete Bildchiffre des Bekränzens glaubte John F. Moffitt erneut ein Vorbild in einem der Embleme Alciatis und dem 1615 dazu erschienenen spanischen Kommentar des Diego López gefunden zu haben – ein Emblem, das den Herrscher als ‚optimus civis' feiert.[83] Allerdings stehen bei Alciati neben dem Tugendhelden normale Bürger, keine Olympier, und der Kranz müßte aus den Olivenzweigen der Pallas Athena, nicht aus dem Lorbeer ihres Bruders Apoll, gewunden sein. Näher an Mainos Bilderfindung führt die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkommende Gattung der ‚kommentierten' Bildnisstiche, auf denen zumeist nur die Porträtbüste eines Potentaten von Allegorien oder antiken Gottheiten flankiert und manchmal auch bekränzt wird (Abb. 14).[84] Aufschlußreich ist auch der Vergleich mit der von Hans Vredeman de Vries 1586 datierten ‚Allegorie auf die Übergabe von Antwerpen im Jahr 1585' (Abb. 15): Im Zentrum überreicht der Heerführer Alessandro Farnese Philipp II. das




17 Juan de Solorzano Pereira, Emblemata centum, regio politica, Madrid 1653, Emblem XIV

Stadtwappen Antwerpens, wobei beide von inschriftlich identifizierten Tugendpersonifikationen bekrönt und begleitet werden – von Sapientia, Ratio, Temperantia, einer Prudentia in Gestalt Minervas etc. Weitere Bezüge zu Maíno ergeben sich durch die nach links unten fliehenden Laster, durch die christliche Überhöhung der Szenerie mittels verschiedener, auf den kommenden Frieden verweisender Bibelzitate in Wort und Bild sowie durch den Bezug zur realen Topographie im Hintergrund.[85] Diese Vergleiche legen nahe, auch die beiden Gestalten links und rechts von Philipp IV. als attributive Versinnbildlichungen seiner Tugenden zu verstehen – allerdings mit der Schwierigkeit, daß hier in ganz außergewöhnlicher Konstellation eine Göttin mit einem zeitgenössischen Sterblichen auf gleicher Ebene präsentiert würde. Ein Lösungsansatz bietet das Sinnbild ‚Arte et Marte' des Gabriel Rollenhagen (1611) (Abb. 16), das einen auch in Spanien seit dem 15. Jahrhundert weit verbreiteten und in vielerlei Gestalt sich manifestierenden Gedanken darstellt: Erst die Verbindung von Stärke (Mars) und Klugheit (Minerva), von Waffen gepaart mit Wissen und ‚Kunst', macht den vollkommenen Heerführer und Herrscher aus.[86] Mit den Worten des Juan Perez de Moya (1585): „POR QUÉ DICEN SER MINERVA HERMANA DE MARTE. En hacer a Minerva hermana de Mars quisieron mostrar los sabios ser necesario tener dos cosas: el capitán, conviene a saber, prudencia para poder gobernar en las cosas que convienen hacerse en la guerra, y esfuerzo para ejecutar aquello que la prudencia hallare deberse hacer. Lo primero se denota por Minerva. Lo segundo por Mars, porque a Mars atribuyeron los poetas más esfuerzo que consejo; y por cuanto estas dos cosas son diversas pusieron los gentiles diversos dioses; y así difiere Pallas de Mars, en que por el uno entienden la sabiduría y por el otro el esfuerzo."[87] Oder in kurze Reimform gebracht: „Las letras, y las armas dan nobleza, / Conservala el valor, y la riqueza."[88] Gemäß dieser Vorstellung dürfte Olivares hier also in Rüstung und mit Langschwert in der Rolle des Kriegsgottes Mars agieren – daß dies bislang nicht so gedeutet wurde, belegt wohl auch die immer noch bestehende Irritation des modernen Betrachters, ein so deutlich zeitgenössisches Porträt mit einer antiken Gottheit zusammenzusehen, eine zeitbedingte Schwierigkeit, die bereits Edgar Wind in seinem grundlegenden Aufsatz zum allegorischen Porträt vermerkte. Minerva jedenfalls ist dann – unbenommen ihres Brustpanzers, den sie auch auf Rollenhagens Sinnbild trägt – nicht vorrangig als Kriegsgöttin und *Virtus Belli* zu verstehen, sondern als Göttin der Weisheit und – in ihrer Funktion der *Pacifera* – als Schirmherrin der in Friedenszeiten gedeihenden Wissenschaften, Künste und Tugenden.[89] Dieser pazifikatorische Aspekt der gerüsteten Göttin war in ganz Europa weit verbreitet – am häufigsten ist er am Habsburger-Hof Rudolfs II. anzutreffen.[90] Damit wäre ein logisch stimmiger Aufbau des Bildteppichs gegeben: Philipp in etablierter Bildtradition flankiert von zwei antiken Gottheiten unterschiedlicher Zuständigkeit als Ausweis seiner beiden zentralen Herrschertugenden, wobei Mars als Rollenporträt des getreuen *privado* Olivares gestaltet ist.

Die Bedeutung von Olivares erschöpft sich jedoch nicht in diesem ‚martialischen' Aspekt. Die brillante *inventio* von Mainos Gemälde erweist sich daran, welchen präzisierenden und ergänzenden Assoziationsreichtum sie dem zeitgenössischen Be-



18 Francisco Zurbarán, Herkules besiegt die Lernäische Hydra, Madrid, Museo del Prado

trachter ermöglichte: Als Schwertträger repräsentiert der Erste Minister zugleich die Gerechtigkeit des königlichen Richters als Voraussetzung für jeden *buen govierno* – wobei die Funktion der geschulterten Blankwaffe als Richtschwert noch dadurch unterstrichen wird, daß Olivares seinen eigenen Degen am Gürtel trägt.[91] Der Gebrauch dieses gerechten Schwertes, das Olivares stellvertretend für seinen König führt, dient ausschließlich der Friedenssicherung, denn die beiden Olivenzweige, die sich darum winden, verweisen nicht nur auf die Namensetymologie des Olivares, sondern stellen dessen Kriegsführung ebenfalls unter das Zeichen der zukünftigen *Pax Hispanica*: So hilft Olivares auch aktiv (und bezeichnenderweise im Gegensatz zur scheinbar schwebenden Minerva) seinem König dabei, den Furor niederzutreten und gibt sich als Vorkämpfer der neuen Friedensordnung zu erkennen.[92] Schließlich mag eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben, daß auch die Inquisition manchmal auf ihren Impresen und Wappen die Verbindung von Schwert und Olivenzweig – im Sinne der Alternative von erzwungener oder friedvoller Einheit unter dem katholischen Banner – zeigte.[93] Mainos Bilderfindung läßt daher Philipp in Begleitung von Mars/Olivares und Minerva nicht nur als Tugendhelden, idealen Heerführer und Herrscher auftreten, sondern erläutert seine Herrschertugend als die seit der Renaissance gefeierte, idealtypische Verbindung von Prudentia /Ars und Mars. Und dies zu Recht: Genau diese Kombination hatte Philipp selbst im Epilog zu seiner Teilübersetzung von Giucciardinis ‚Historia d'Italia' nicht nur gefordert, sondern zugleich durch das Abfassen dieser Schrift ansatzweise für sich einzulösen begonnen.[94] Auch in dieser Hinsicht erscheint er in der Tradition Karls V., den ein Emblem von 1552 im Dialog mit Mars und Athena darstellte, die seiner Herrschaft ewigen Bestand zu garantieren versprechen.[95]

Die postulierte Identifikation von Olivares mit dem antiken Kriegsgott findet sich mehrfach auch an anderer Stelle: So hatte etwa schon 1627 Garcia de Salzedo Colonel in einem Gedicht auf ein heute verlorenes Reiterporträt des Olivares von Velázquez den Conde-Duque als ‚Mars' tituliert. Dieses Bildnis war als Pendant zu einem ebenfalls verschollenen Reiterbildnis Philipps entstanden – also eine dem Bildteppich nicht unähnliche Gegenüberstellung von Erstem Minister und Fürsten. Diesen bezeichnete Salzedo metaphorisch als die Sonne,



19 Francisco Zurbarán, Der Tod des Herkules, Madrid, Museo del Prado

die im Zentrum des Universums alle anderen Planeten erwärmt.[96] Die Vorstellung von Philipp als der Sonne durchzieht leitmotivisch die gesamte Panegyrik, Emblematik und alle Bildprogramme der Zeit: Bereits bei der Geburt wurde Philipp als „wiedererstandener Apoll" gepriesen, der Buen Retiro des späteren „Rey Planeta" sollte zum ‚Palast des Sonnengottes' werden, noch bei seinem Ableben wartete das Trauergerüst mit einer Fülle solarer Sinnbilder auf.[97] In Lope de Vegas Bühnenstück zur Wiedereroberung von Bahía erscheint der mit Lorbeer bekränzte Apoll auf der Bühne, die Gedichte der ‚Elogios' bemühen den Vergleich vielfach.[98] Die Botschaft von Mainos Bildteppich läßt sich vor diesem Hintergrund nochmals präzisieren: Minerva und Mars in Gestalt des Olivares bekränzen den siegreichen christlichen Tugendhelden und idealen Herrscher Philipp, der wie die Sonne den gesamten Kosmos – im Falle Bahías auch die Neue Welt – erleuchtet, lenkt und befriedet: „Habbia da tè pace l'Europa".[99] Der Lorbeerkranz würde somit zum apollinischen Siegesattribut; die bekanntlich auffallend helle und von Maino im Vergleich zu Minerva und vor allem Olivares deutlich charakterisierte Gesichtsfarbe Philipps sollte hier möglicherweise ebenso auf das strahlende Antlitz des Sonnengottes alludieren wie die goldene Rüstung Philipps auf dessen Glanz. Im übrigen eröffnen sich wiederum vielfache Bezüge zu den Bildnissen des Konkurrenten Ludwig XIII., der ebenfalls in den Rollen von Apoll, Mars und Herkules über den Lastern agierte, auf einem frühen Stich von Mars und Minerva flankiert wird und auf einem weiteren als Mars verkleidet das Bildnis seines Ersten Ministers Richelieu in der Art eines Apotropaion auf dem Schild führt.[100]

Auf Maínos ‚Bild im Bild' gingen so antike und christliche Metaphorik eine für die Zeit völlig geläufige Symbiose ein. Die Komposition verdichtet dabei höchst originell Kernaussagen und Leitbegriffe des zu Beginn des 17. Jahrhunderts intensiv diskutierten spanischen Staats- und Herrschaftsbewußtseins, das gegen eine auf Machiavelli rekurrierende *razon de Estado* wieder Gott als letzten Referenzpunkt des idealen Herrschers postulierte („sed dextera tua").[101] Philipp agiert bei Maíno als *princeps optimus*, der alle Tugenden – Religio, Prudentia, Iustitia, Clementia, Fortitudo usw. – besitzt




20 Titelblatt aus Juan Antonio de Vera, El Fernando o Sevilla restaurada, Mailand 1632

und deren Wirkung in den Schlachtenbildern und im Verhältnis von Herrscher, Ratgeber und Untertanen teils expliziert wird; zumindest die ‚Wiedereroberung von Bahía' erscheint so als eine Art gemalter Fürstenspiegel.[102]

Vor diesem Hintergrund mag schließlich auch Bedeutung gewinnen, daß Maíno das Porträt des Königs – Lope de Vega spricht in seinem vorbildlichen Bühnenstück nur allgemein vom „retrado de su magestad" – auf einem Teppich darstellt (wobei die ganz praktische Überlegung, daß ein solcher die lange Seereise besser überstanden hätte als ein Ölgemälde, natürlich auch eine Rolle gespielt haben mag). Dabei handelt es sich bei der Tapisserie nicht allein um eine durch ihre materielle Kostbarkeit außergewöhnliche und in langer Tradition des Herrscherzeremoniells auratisch besetzte Auszeichnungsform.[103] Ausgehend von Platons Theorien zum Staatsmann entwerfen etwa Juan de Herrera (1584), Eusebio Nieremberg (1642) und dann

vor allem die spanischen Emblembücher des Juan de Solorzano Pereira (1653) und Andrés Mendo (1662) das Bild des Königs, der sein Selbstporträt am Webstuhl wirkt, als Metapher für die Kontrolle und das Zusammenweben aller Fäden des Staates, der so ebenfalls zum ‚Abbild' seines Herrschers wird, wobei bereits in der Antike die Verbindung von vertikalen und horizontalen Fäden am Webstuhl auch als Simile für das sich gegenseitig kontrollierende Zusammenwirken so unterschiedlicher Tugenden wie der Tapferkeit und der Selbstbeherrschung verstanden wurde, die erst in der Synthese den *optimus princeps* ausmachen (Abb. 17).[104] Schon das auffällige Medium Tapisserie, auf dem der siegreiche Feldherr Fadrique de Toledo den besiegten Holländern das Bildnis Philipps IV. präsentiert, hätte also auf dessen Qualität als vollendeter ‚Weber' des idealen spanischen Staatsgefüges und auf sein in harmonischem Ausgleich stehendes Tugendspektrum verwiesen.

Um nun zur Ausgangsfrage der Bildhängung zurückzukommen, gilt es zu bedenken, daß auf Maínos Gemälde die Inszenierung des königlichen Bildnisteppichs unter einem Baldachin exakt der Auszeichnungsform entspricht, mit der auch der König bei Erscheinen *in persona* geehrt wurde: Das Porträt übernimmt Stellvertreterfunktion für den abwesenden Monarchen, wie es bei anderen Gelegenheiten historisch verbürgt der Fall war.[105] François Bertaut, Mitglied einer französischen Gesandtschaft von 1659, beschreibt die Parallelisierung so: „Le Roy d'Espagne estoit debout avec un habit fort simple & fort ressemblant à tous ses portraits, sous un dais fort riche qui estoit au bout de la Sale, sans qu'il y eust personne auprés de luy."[106] Diese Überlegungen machen nun insbesondere dann Sinn, wenn Maínos Gemälde am westlichen Ende des Salón in unmittelbarer Nähe des königlichen Thrones hing. Nur in dieser Konstellation gewannen die komplexen Bezüge zwischen der Person des Königs und seinem Abbild ihren vollen Bedeutungsgehalt. Genau diese Position erhält das Gemälde aber in der hier vorgeschlagenen Hängung. Es handelt sich also bei der ‚Wiedereroberung von Bahía' nicht, wie Justi meinte, um das „Eröffnungsstück, das Titelblatt" der Gemäldefolge; aber zu Recht erkannte bereits er darin „eine Art Schlüssel zu allen diesen Geschichten".[107] In dieser Schlüsselposition für das Raumprogramm (und im Porträt Philipps) dürfte auch der Grund zu suchen sein, warum in der 1635 publizierten Gedichtsammlung auf den Buen Retiro als einziges Gemälde das Werk Maínos immerhin drei Panegyriken erhielt.[108] Zum Vergleich: Das früheste ausschließlich der ‚Übergabe von Breda' gewidmete Gedicht sollte erst 1646 im Druck erscheinen.[109] Demnach zeichnet innerhalb der umlaufenden Leserichtung Maínos Bild als Höhepunkt die Stelle des königlichen Throns und den ‚Erscheinungsort' des durch das Hofzeremoniell ‚doppelt tabuisierten' Herrschers[110] aus – markiert sie nicht nur, sondern veranschaulicht, wie in Abwesenheit Philipps dessen Bildnis seinen Platz einnimmt. Maínos Gemälde zeigt somit exemplarisch die geforderte Betrachterhaltung angesichts des Königs und stellvertretend die Bildmacht des königlichen Porträts.

### *Das ursprüngliche Bildprogramm III: Der Herkules-Zyklus*

Wie verhalten sich nun zu dieser Abfolge der Schlachtenbilder die dazwischen plazierten zehn Herkules-Szenen des Zurbarán? Es handelt sich dabei um sieben kanonische Taten (Sieg über die Lernäische Hydra [Abb. 18], den Nemäischen Löwen, Erymanthischen Eber, Kerberos, Kretischen Stier und Antäus sowie um die Reinigung der Ställe des Augias) und drei sogenannte *pararga* (Herkules trennt die Berge Caspe und Abylla, Herkules erschlägt König Geryon und der Tod des Herkules, bei dem schwach im Hintergrund auch der zuvor tödlich getroffene Kentaur Nessus zu erkennen ist [Abb. 19]).[111] Zumindest für die Ausführung einiger Szenen dürfte der Maler dabei auf gestochene Vorlagen – insbesondere eine Serie mit Herkulestaten nach Frans Floris – zurückgegriffen haben.[112]

Zunächst sei eine Vermutung zur Entstehungsgeschichte des Zyklus erlaubt: Zurbarán erhielt, das beweist ein Dokument vom 12. Juni 1634, ursprünglich den Auftrag für zwölf Taten des Herkules[113] – bekanntlich deren traditionelle Zahl in den Textquellen, wenn auch die Auswahl und Abfolge der Ereignisse von Autor zu Autor differierte, wie schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine spanische Autorität in diesen Fragen, Enrique de Vil-

lena, vermerkte.[114] Bereits Philipp II. hatte zwölf Teppiche mit den kanonischen Taten besessen.[115] Die Forschung wollte diese Nachricht über die Bestellung von zwölf Gemälden damit erklären, daß die Herkules-Folge in einer ersten Planungsphase über den Schlachtenbildern und also abgetrennt von diesen auf Höhe der Galerie plaziert werden sollte.[116] Von der damit schwierig zu vereinbarenden Tatsache ganz abgesehen, daß die auf der Galerie angebrachte Porträtserie der aragonesischen Könige ebenfalls schon zu Beginn des Jahres 1634 in Auftrag gegeben wurde, scheint viel wahrscheinlicher, daß von Anfang an eine enge Verschränkung zwischen Herkules- und Schlachten-Zyklus intendiert war: Dies wäre aber nur möglich gewesen, wenn zunächst auch an den Schmalseiten zwischen den Reiterporträts der königlichen Paare je eine Herkulestat hätte angebracht werden sollen. Dadurch wäre nicht nur das gesamte Raumprogramm noch deutlicher zusammengebunden und die zwölf Taten des Heroen mit den zwölf Siegen Philipps als des neuen *Hercules Hispanicus* parallelisiert worden, sondern insbesondere die kosmologische Dimension der Herkulestaten deutlich hervorgetreten: Denn deren Zwölfzahl wurde seit Macrobius auf den Lauf der Sonne durch die Sternzeichen gedeutet, hätte also den allenthalben im Salón de Reinos und Buen Retiro insgesamt erkennbaren, weltumspannenden Anspruch des Tugendhelden und Planetenkönigs perfekt ergänzt.[117]

Dennoch wurden offenbar nur wenige Tage oder Wochen später zwei Herkules-Szenen geopfert und die eine Leerstelle durch das Reiterporträt des Prinzen Balthasar Carlos ausgefüllt. Dieses nachträgliche Erweitern einer ‚retrospektiven' Habsburger-Genealogie in eine ‚prospektive', welche die nun zunehmend mit Balthasar Carlos verbundenen Hoffnungen für die Zukunft der Dynastie spiegelte, wäre kein Sonderfall: Fast gleichzeitig – 1635/36 – wurden auch die beiden bereits zwei, drei Jahre zuvor für die Torre de la Parada entstandenen Porträts, die Philipp und seinen Bruder Ferdinand als Jäger zeigen, um das Bildnis des kleinen Balthasar Carlos, ebenfalls im Jagdkostüm, erweitert.[118] Die Reduzierung der Herkules-Szenen zugunsten des Porträts mag dadurch erleichtert worden sein, daß ein ‚unvollständiger' Zyklus immer den Impuls zur Ergänzung in sich trägt: So fällt auf, daß unter den



21 Philipp II. in den Imagines Domus Austriacae, Teil IV, 37

Herkulestaten gerade eine der für die Habsburger Bildpropaganda zentralen Szenen fehlt, nämlich Herkules, der Atlas seine Bürde zu tragen hilft. Diese vielbemühte Episode eignete sich besonders für den Vergleich zwischen den spanischen Herrschern und ihren Söhnen. So hatte u. a. Philipp II. beim Regierungsverzicht Karls die Imprese ‚Ut quiescat Atlas' gewählt, bei festlichen Einzügen Philipps II. und Philipps III. waren beide Heroen als gemeinsame Träger der Weltkugel auf den ephemeren Ehrenbögen dargestellt.[119] Vor diesem fest etablierten Hintergrund hatte Francisco Lopez de Zárate angesichts des Reiterporträts Philipps IV. von Rubens im Alcázar den Dargestellten ohne jeden attributiven Hinweis als Atlas und zugleich Herkules der himmlischen Ordnung verstehen können; und Fulvio Testi eröffnet sein Lobgedicht auf den König mit dem Hinweis auf Herkules, der Atlas die schwankende Welt zu stützen hilft.[120]

Aber Herkules konnte nicht nur als mythologische *persona* für Philipp und die Habsburger, sondern ebensogut für Olivares fungieren: So tituliert eines der Gedichte auf den Salón aus den ‚Elogios' denn auch Philipp als ‚Atlas von Kastilien', dem

sein ‚Alcide' [d. h. Herkules] Olivares die Last zu tragen helfe, im übrigen wohl auch ein geistreiches Wortspiel mit der Funktion des Ersten Ministers als ‚alcaide' (Haus- und Hofmeister) des Buen Retiro.[121] In einem weiteren Gedicht wird Olivares dann selbst zum Atlas – eine Doppelidentifizierung seiner Person mit beiden Heroen, wie sie auch das Titelblatt zu ‚El Fernando o Sevilla restaurada' zeigt, ein wiederum Philipp IV. gewidmetes Epos von 1632 (Abb. 20).[122]

Es sollte im Salón de Reinos also wohl ebenfalls keine eindeutige und ausschließliche mythische Rollenübernahme stattfinden, sondern die Bildnisse von Philipp III., Philipp IV. und Balthasar Carlos an den Schmalseiten des Saales wie auch die Verbindung von Herrscher und Valido auf Mainos Bildteppich hätten dem zeitgenössischen Betrachter verschiedene Assoziationsmöglichkeiten angeboten, die Heldentaten des griechischen Mythos durch die herkulischen Kraftanstrengungen der spanischen Herrscher und ihrer Gehilfen fortgeführt zu sehen.

Die Hängung der dann tatsächlich ausgeführten und bereits am 13. November 1634 bezahlten zehn Gemälde entspricht in ihrer durch das Inventar von 1701 überlieferten Abfolge keiner der bekannten Textquellen, seien es die antiken Klassiker, die weitverbreiteten Handbücher zur Mythologie oder die spezifisch spanische Literatur zu Herkules.[123] Ein erstes Indiz, daß es sich bei dieser Anordnung dennoch – und im Gegensatz zu den Schlachtenbildern – um die ursprüngliche Konzeption handelt, liefern die Abmessungen der Leinwände: An der Nordseite haben sie eine einheitliche Länge zwischen 151 und 153 cm, deutlich größer sind die Gemälde der Südseite: zwischen 166 und 167 cm. Betrachtet man die Gesamtanordnung, so scheint ein speziell auf den Raum zugeschnittenes, teils inhaltliches, teils formales Ordnungsprinzip angewandt: Als erstes fällt ins Auge, daß jene drei Episoden, die sich zum Abschluß des irdischen Heldenlebens des Alciden auf der iberischen Halbinsel ereigneten, nebeneinander an der Südwand plaziert sind: ‚Herkules trennt die Berge von Caspe und Abylla' (und erschafft somit die Straße von Gibralta), ‚Herkules tötet König Geryon' und ‚Der Tod des Herkules'. Durch diesen prominent herausgestellten Spanien-Bezug präsentieren sich die Habsburger als legitime Nachkommen des Halbgottes. Ausgehend von der Position dieser drei Szenen ergibt sich nicht nur eine erste Leserichtung der Herkulestaten, die derjenigen der Schlachtengemälde parallel läuft, offenbar beginnend an der nördlichen Längsseite rechts des Eingangs und gegenüber endend, sondern es scheint auf dieser Grundlage auch die restliche Anordnung festgelegt worden zu sein: Das dem Gemälde ‚Herkules trennt die Berge von Caspe und Abylla' auf der Mittelachse des Saales gegenüberliegende Bild ‚Herkules tötet den Erymanthischen Eber' zeigt entsprechend dieser Position ebenfalls eine achsensymmetrisch ausgewogene Komposition. Auf dem diesen beiden Gemälden vorangehenden Bildpaar mit dem Stall des Augias und dem Tod des Geryon steht Herkules jeweils in Ruheposition nach vollbrachter Tat am linken Rand der Darstellung. Beim ‚Kampf mit Antäus' und dem gegenüber angebrachten ‚Kampf mit dem Nemäischen Löwen' ringt Herkules seine Gegner nieder. Den Kretischen Stier und die Hydra, das letzte Bildpaar vor der östlichen Schmalwand, bekämpft der Held dagegen mit seiner Keule.[124] Dieses raumübergreifende Kompositionsprinzip kann auch erklären helfen, warum der Zyklus ausgerechnet mit der Kerberos-Episode beginnt, die in vielen Textquellen den Höhepunkt und Abschluß der kanonischen Taten darstellt: Steigt Herkules hier in die Unterwelt und zum ewigen Tod, so erfährt er bei seinem gegenüber angebrachten Flammentod – der in Spanien als eine Art christliches Martyrium verstanden wurde[125] – eine Apotheose zum ewigen, himmlischen Leben (Abb. 19). Kerberos bedeutet in der Mythendeutung zudem die Erde, das Pendant verweist gen Himmel. Die drei Köpfe des Höllenhundes stehen für Europa, Asien und Afrika, deren Laster er allesamt vereint, wogegen Herkules als Sinnbild der tugendhaften Seele zu ewigem und weltumspannendem Ruhm strebt.[126] Die Gegenüberstellung von Kerberos und Flammentod am Eingang des Saales macht so von Anfang an deutlich, daß der Herkuleszyklus als Simile für den Weg der außergewöhnlichen Seele zur Unsterblichkeit, vom Chaos des Lasters zur Ordnung der Tugend, zu deuten ist.[127] Dabei wurde diese allgemeine Deutung im Spanien des Siglo de Oro immer auch im Hinblick auf den Kampf gegen alle Arten von Ungläubigen verstanden – womit die Verknüpfung zu den Schlachtenbildern, die eben-

diese Kämpfe gegen abtrünnige Protestanten zeigen, noch enger würde. Vor allem die drei Köpfe der Hydra alludieren auf Juden, Moslems und Lutheraner.[128] Fulvio Testi wird in seinem Lobgedicht auf Philipp IV. noch präziser: Die Hydra steht für die Auseinandersetzungen in Belgien und Holland, der Nemäische Löwe für das aufständische Österreich, Geryon für Frankreich.[129]

Festhalten läßt sich als vorläufiges Ergebnis der neu rekonstruierten Hängung des Salón de Reinos, wie sie sich aus dem Bericht des Monanni ergänzt um Angaben des Inventars von 1701-1703 ergab, daß statt der scheinbaren Beliebigkeit der Schlachtenanordnung nun von einem offenbar inhaltlich und formal genau geplanten Gesamtprogramm auszugehen ist. Dieses entwickelt sich nicht ausschließlich linear, sondern bietet komplexe ‚Lesemöglichkeiten', die vielfältige Bezüge und Gruppierungen zwischen den Gemälden eröffnen – wohl auch unter Rücksichtnahme auf die ähnlich variable Situation des Betrachters, der ja nur selten den ganzen Raum ungestört den Wänden entlang abschreiten konnte.[130] Die zwischengeschalteten Herkules-Episoden folgen denselben Rezeptionsprinzipien. Ihr Sinn liegt freilich nicht allein darin, die zeitgenössischen Ereignisse durch eine mythische Dimension flankierend zu überhöhen und Philipp (bzw. auf zweiter Ebene auch Olivares) zum ‚spanischen Herkules' und Tugendhelden zu nobilitieren. Die Taten des Herkules stehen insgesamt für den Aufstieg der menschlichen Seele durch göttliche Prüfungen. Entsprechend müssen die Schlachten des Dreißigjährigen Krieges als göttliche Prüfungen im geordneten Verlauf des kosmischen Heilsplans gesehen werden. Die Siege verlieren dadurch ebenso ihre historische Zufälligkeit wie durch die Tatsache, daß sie an den Festtagen der Schutzheiligen Spaniens und der Habsburger gewonnen wurden. Alles unterliegt offenbar einem Plan, alles durchdringt die göttliche Ordnung.

### *Visuelle Ordnung – ideelle Ordnung: Malerei als Herrschafts-Metapher in Krieg und Frieden*

Die bislang nachgezeichneten Sinnbezüge der Bildausstattung des Salón de Reinos – Mythologie, Genealogie und Historie – laufen im Reiterbildnis Philipps IV. (Abb. 4) zusammen: Das Porträt weist den König, der mit seinem Pferd eine *levada* vollführt, als vollendeten Reiter aus. Dabei wird die perfekte Kontrolle des Tieres zum Ausdruck der vollkommenen Herrschaft.[131] Entsprechend signalisieren die unerschütterliche Selbstbeherrschung Philipps, der sich jegliche Gefühlsregung versagt, das selbstbewußt erhobene Haupt und der wachsame Blick die *virtutes Principis*.[132] Im Gesamtkontext des Saales agiert der König als apollinischer Sonnengott, als *Hercules Hispanicus* und tugendhafter *miles christianus*. Er markiert den Endpunkt der Königsreihe auf der Galerie, erscheint als Sohn von Philipp III. und Margarete, deren Reiterbildnisse die westliche Schmalseite des Raumes einnehmen, und als Ehemann von Isabella – eine Ehe, aus der als Thronfolger Balthasar Carlos hervorgeht. Philipp ist schließlich als oberster Kriegsherr ideell auf allen Schlachtplätzen seines Heeres präsent, wie nicht nur Mainos Gemälde mit dem ‚Bild im Bild' anschaulich vorführt. Indem Philipp zu Pferde vor ‚neutralem' Landschaftshintergrund und gerade nicht als Feldherr einer bestimmten Schlacht agiert, wird deutlich, daß er letztlich Kommandant aller dargestellten Kampfhandlungen ist, daß die Tugenden seiner delegierten Heerführer und seiner Soldaten von ihm ausgehen und auf ihn zurückstrahlen. Die offizielle Geschichtsschreibung der Zeit formulierte ähnlich diese Vorstellung einer stellvertretenden Repräsentanz des obersten Kriegsherrn: Philipps Kommandostab läßt in einem Moment Heere aus dem Boden wachsen und lenkt diese alle zusammen wie eine große Einheit.[133] Eine ansatzweise entsprechende Übertragungsleistung vom Betrachter fordern im übrigen populäre Stiche der Zeit, auf denen das entkontextualisierte Reiterbildnis eines Feldherrn umgeben ist von (Stadt-)Ansichten seiner militärischen Triumphe.[134]

Diese Überlagerungen von mythischen, genealogischen und historischen Elementen in der Person des Herrschers erscheint im Salón de Reinos nicht voraussetzungslos: Bei den Habsburgern finden sich Vorbilder in der ‚politischen Ikonographie' Philipps II., der in den ‚Imagines Domus Austriacae' nicht nur von der Reihe seiner Ahnen und Verwandten, sondern auch von zwei Herkules-




22 Schlußvignette aus Vincente Carducho, Dialogos de la Pintura, Madrid 1633

taten, Apoll im Sonnenwagen sowie von zwei historischen Siegen flankiert wird (Abb. 21), oder bei Philipp III., den ein ephemerer Ehrenbogen 1619 in einem entsprechend vielfältigen Bilderkontext darstellte.[135]

Den Gemälden des Salón kamen neben dieser visuellen Herrscherpanegyrik und Ruhmessicherung[136] jedoch noch andere Funktionen und Bedeutungen zu – zunächst die von Vorbildern: Philipp selbst wurde auf die Taten und das Ethos seiner Vorfahren verpflichtet, dem Prinzen Balthasar Carlos mußte der Anblick der großen Taten seines Vaters zum anspornenden Tugendspiegel werden. In den ‚Elogios al Real Palacio del Buen Retiro' von 1635 macht ein an Balthasar adressiertes Gedicht diese Rezeption der Bilder als Exemplum explizit zum Thema.[137] Auch in Spanien war längst zum Gemeinplatz geworden, daß Porträts und Historienbilder seit der Antike Vorbildfunktionen erfüllten, ein Gedanke, den etwa 1623 Pedro de Contreras und dann Diego Saavedra Fajardo in seiner berühmten ‚Idea de un principe politico-cristiano' (1640), die hier in der deutschen Übersetzung von 1655 zitiert wird, speziell für den Fürsten formulierten: „Und es wirdt darumb damit nit gethan sein wan gleich an einem Hoff die lebendigen bilder reformiret werden / man muß zu denen seelosen auch kommen / daß ist zu denen bilderen und gemälderen schreitten / dann ob wol der Himmel / oder der Pinsell nichts anders sei als Stumme zungen / gleich woll aber die erfahrung hatt es gegeben / daß solche zur beredung sehr löblich sein. (...) Der alten Heldenthaten / sollen die gemälde / Küpperstich und marmelstein bedeüten / diselbige soll ein Furst alle stundt ansehen / darinnen lesen / dann derogleichen bilder / und gemälde / seind gleichsam bruchstücke der geschichte / die man billich soll in der zeit vor augen haben."[138] Mutatis mutandis sollte dann auch auf alle übrigen Betrachter des Salón diese zur Tugend ‚reformierende' Bildmacht wirken.

Ganz allgemein lassen sich die Schlachtengemälde zudem als stolze patriotische Selbstbekundung und dauernde Mahnung an die spanische Größe verstehen – eine Größe, die sich ja zumindest teilweise an der Bedeutung der besiegten Feinde bemißt, wie es etwa der Bischof Juan de Palafox y Mendoza in arguter Zuspitzung ausdrückte: „Unglückliches Spanien, wenn je der Tag kommt, an dem du keine Feinde mehr hast, die dich zu deiner Größe anspornen!"[139] Diese nationale Größe und durch nichts zu erschütternde königliche *magnificentia* sollten angesichts des in Wirklichkeit vom Krieg ausgebluteten Landes der Bau- und Ausstattungsluxus des Palastes, aber auch die Theateraufführungen, Feste und sonstigen Spektakel demonstrativ unter Beweis stellen – ein allerdings nicht unumstrittenes Vorgehen, wie mehrere zeitgenössische Quellen belegen. Schließlich implizierte der Triumph Philipps immer auch eine Art apologetische Selbstbestätigung seines spätestens ab 1629 in die Kritik geratenen Ersten Ministers Olivares, der ja bekanntermaßen für Planung und Ausführung des Ganzen verantwortlich zeichnete.[140]

Aber erst eine weitere Überlegung, die an mehrere der genannten Aspekte anknüpft, hilft endgültig zu verstehen, warum ausgerechnet in einem der Erholung dienenden Lustschloß vor der Stadt und dort – noch erstaunlicher – in einem häufig als Theater- und Tanzsaal genutzten Raum das zentra-

le Bildprogramm die Schlachten des Königs und die militärische Größe Spaniens verherrlicht. Man stelle sich etwa die Szenerie am 20. Februar 1637 vor, als für einen Wettstreit burlesker Dichtung im Salón ein künstlicher Parnaß von dem Florentiner Theaterarchitekten Lorenzo Lotti aufgebaut worden war, auf dem Apoll thronte und den Vorträgen lauschte.[141] Den Bezug zur Raumausstattung schafft wiederum Mainos Gemälde, auf dem ein apollinischer Philipp die Qualitäten von Mars und Minerva in sich vereint: Unter der glorreichen Ägide des spanischen Königs, der den Buen Retiro in einen neuen Parnaß transformiert, kehren die Künste wieder und erstreben außergewöhnliche Höhen. Hier werden gleich mehrere der geläufigsten und eng verwandten Topoi der Frühen Neuzeit aufgerufen: Zu den Segnungen, die ein durch siegreiche Schlachten für die Zukunft gesicherter Friede mit sich bringt, zählen auch die Künste: Denn während im Krieg Feder, Pinsel und anderes Werkzeug des Literaten und bildenden Künstlers ruhen (‚inter arma silent musae'), nährt der Friede mütterlich ebendiese (‚pax fovet artes').[142] Bezeichnenderweise erfindet offenbar Frans Floris 1559 die Ikonographie eines Merkurs, der die Musen nach dem Krieg wiedererweckt, in einem Gemälde für Philipp II.[143] Komplementär dazu verhält sich die Vorstellung, daß überhaupt erst ruhmvolle (Kriegs-)Taten und Heldenverehrung Anlaß und Thema für künstlerische Darstellungen abgeben: ‚Honos alit artes'.[144] So erscheint in Lope de Vegas ‚El Brasil Restituido' in einer Schlüsselszene des zweiten Aktes Apoll im Kreis der Musen den katholischen Feldherren vor Bahía als Ruhmesbote und Vorzeichen der künftigen *aetas aurea*.[145] Im Buen Retiro hatte diese enge Wechselwirkung von Krieg und Frieden wenige Tage vor dem Dichterwettstreit bereits ein Festwagen zu dieser Thematik vor Augen geführt.[146] Wenn bei anderen Anlässen der Palast mit dem Paradies oder Neuen Jerusalem verglichen wurde, zielte dies prinzipiell auf eine ähnliche friedensverheißende Sinngebung:[147] Erst die militärische Macht Philipps IV. sichert den Zusammenhalt, die Ordnung und den Frieden seiner Reiche und liefert damit die unabdingbare Voraussetzung für Künste und Wohlstand. Jede Darbietung in der Ruhmeshalle seines Lustschlosses diente zwar der königlichen Panegyrik, Demonstration von *magnificentia* und Zerstreuung, beschwor zugleich aber automatisch die Verheißung eines unbeschwerten Friedenszustandes herauf, mußte als Vorausblick auf das zukünftige Goldene Zeitalter der spanischen Weltherrschaft verstanden werden.[148] Wie im Mikrokosmos des Palastes die Kriegsdarstellungen des Salón de Reinos zu den Bereichen der Erholung – den Kunstwerken und Gärten – überleiten, so dienen die Kriege Philipps nur dem einen Zweck, den Frieden zu erringen und zu sichern.




23 Didaco Saavedra Faxardo, Ein Abriss eines christlich-politischen Prinzens / In CI. Sinn-bildern und mercklichen-symbolischen Spruechen, Amsterdam 1655, Emblem II

Vor diesem Hintergrund gewinnen die Gemälde des Salón de Reinos noch zusätzliche Valenz nicht nur aufgrund ihrer Darstellung, sondern auch als herausragende Kunstwerke: Die Erzeugnisse der berühmtesten Maler Spaniens – nach zeitgenössischer Einschätzung erstmals mit denen Italiens und der Niederlande, aber auch mit den Werken der Antike vergleichbar – bekunden hier anschaulich, welch herausragende Stellung die Kunst nun „zum

Schmuck des Staates" erlangt hatte.[149] Dabei entsprach der neue ‚realistische' Stil der Schlachtenbilder, der vor allem dem Kriterium der historischen ‚Wahrheit' verpflichtet war und anders als etwa die Historiengemälde des Rubens keine Götter oder Personifikationen auftreten ließ, aufs Beste den zeitgleich formulierten Prinzipien einer reformierten Geschichtsschreibung.[150] Der zeitgenössische Betrachter, dem die außergewöhnlich durchdachte Gesamtplanung des Raumes zwangsläufig ins Auge gefallen wäre, hätte diesen Übergang von der Ikonographie zur Form aber noch in anderer Hinsicht vollzogen: Philipps planender Wille war nicht nur für die Durchführung der Schlachten und die Ordnung seiner Reiche verantwortlich, im kleinen offenbarte er sich bei der architektonischen Anlage des Buen Retiro und den Gemälden des Salón – in den ‚Elogios' sollte ebendiese königliche *idea* zu einem der Leitthemen der Gedichte werden.[151] Der Fürst ließ sich daher nicht nur mit einem Architekten vergleichen.[152] Die stringente malerische Gesamtkonzeption konnte ebenfalls zur Metapher der königlichen Herrschaftsordnung werden, der Akt des Malens zum Sinnbild des Regierens – ein Gedanke, den bereits Platon in seinem Entwurf des Idealstaates skizziert hatte und den spätere Staatstheoretiker aufgriffen.[153] Aber selten scheint der Vergleich von Staats- und (Mal-)Kunst solche Prominenz und so vielfältige Ausformulierungen gewonnen zu haben wie in Spanien, möglicherweise dadurch begünstigt, daß auch die Vorstellung von Gott als Maler hier besonders stark verbreitet war.[154] So formulierte etwa Pedro de Contreras in seiner 1623 dem jungen Philipp dedizierten ‚Arte real para el buen govierno de los Reyes [...]': „Y asi es cosa clara, y sin duda, que el arte perficiona, y dispone con regla, y racon las cosas del govierno, como el platero la plata y oro, haziendo varias cosas para elo servicio del hombre: como el pintor, que con unas colores toscas que nos dio naturaleza, haze una pintura vistosa, dandole mas valor, y primor su arte que todo quanto puso en ella naturaleza; y per esta causa el arte se llama imitador de las obras de naturaleza."[155] Dem alten König hätte Saavreda Fajardos ‚Idea de un principe politico-cristiano' die Kunst-Metaphern ins Gedächtnis rufen können: Schlechte und unvollendete Gemälde und Statuen dienten wie schlechte Fürsten als Negativbeispiele, wogegen die richtige Weise des Regierens in diesem Buch „vorgemahlet werde"; bei der Prinzenerziehung ist ein strenger Plan von Anfang an unabdingbar, wie man auch „an dem ersten entwürff eines bildes" dessen „letzte vollkommenheit" erkenne: Hier ist der zentrale Gedanke, daß die im fertigen Bild erkennbare vollkommene Konzeption das Wesen des vollkommenen Herrschers spiegele, explizit ausgesprochen.[156] Kein Zufall scheint auch, daß Saavedra Fajardo und nach ihm Luzón de Millares (1664) als Emblem für die in jede Richtung zu lenkende Seele des jungen Fürsten eine leere Leinwand abbildeten, wie sie bereits als Schlußvignette den Malereitraktat des Vincente Carducho schmückte (Abb. 22-23).[157] Und ex negativo illustrieren gleich drei politische Emblembücher die Vorschrift, daß sich der Fürst mit angemessenen Dingen beschäftigen solle, durch das Bild Jupiters, der seine Zeit mit dem Malen von Schmetterlingen vergeudet.[158] Im Gegensatz dazu hätte als eine solche ‚angemessene Beschäftigung' sicherlich sowohl die Kriegsführung als auch die Planung des Buen Retiro gegolten, dessen Anlage von den Panegyrikern mit der göttlichen Schöpfung verglichen wurde: Wie der Weltenmaler vermittels seiner Omnipotenz den Kosmos, so gestaltet der König in irdischer Machtvollkommenheit seinen Palast.[159] Im Lob des Don Pedro Rosète Nino auf den Salón werden herrscherliches und künstlerisches Vermögen geradezu austauschbar – die Kunst erringt Siege, der Pinsel erschafft Reiche: „Esta al valor, este al poder sagrado, / Palestra Imperial, Orbe cenido, / De Victorias que el Arte ha conseguido, / De Reynos que el Pincel ha fabricado".[160]

Dabei war der Bezug Philipps zu den Künsten und speziell zur Malerei nicht nur metaphorisch oder im Hinblick auf sein Wirken als Förderer, Auftraggeber und Sammler zu verstehen: „manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se senaló en la pintura."[161] Philipp war selbst ‚Künstler'. Wie seine Vorfahren und seine Kinder hatte er aus zwei Gründen eine Ausbildung im Zeichnen und Malen genossen.[162] Zum einen diente diese Beschäftigung dem entspannenden Vergnügen und gehörte zur Bildung: „Und werden diese künste welche einen verstandt / und anlegung der hande begehren / einer Herrschaft nit ubel anstehen / und wirdt seinem ansehen

nichts benehmen oder dem gemeinen wesen schaden / wan je manchesmal zur ergetzlichkeit der Fürst waß zeit darin zubringen möchte. Also hat der Käyser Marcus Antonius die malerkunst / Maximilians der ander / daß bildthawen / Theobaldus König zu Navarren / das tichten und die Musik geliebet / und mit dieser letzen pflegte auch des nun regierenden Königs in Hispanien E. Durchl. Herr Vatter gemuht sehr zu erquicken [...]."[163] Andererseits mußte insbesondere jeder Feldherr die Zeichenkunst beherrschen, denn allein mit ihrer Hilfe ließen sich etwa Schlachtpläne und Befestigungsanlagen entwerfen: Karl V. galt als Musterbeispiel eines aus diesen Gründen ‚zeichnenden Herrschers'.[164] Malerei, Staats- und Kriegsführung scheinen somit gleichermaßen auf den beiden im Salón de Reinos vereinten Aspekten von Ars und Mars zu basieren. In summa ermöglichte die Herrschaft und das Mäzenatentum Philipps nicht nur die Blüte der Künste in Spanien, seine *idea* und sein ordnender Verstand zeichneten direkt für deren Realisierung im Buen Retiro verantwortlich. Der Salón de Reinos war nicht nur ikonographisch auf Philipps Reiterbildnis zugeschnitten, er spiegelte auch in seiner malerischen Gesamtkonzeption dessen ordnende ‚Regierungs-Kunst' in Krieg und Frieden. Daß insbesondere Velázquez, Maino und die ihnen verbundenen Maler diese visuelle Ordnung an der Nordwand des Saales umzusetzen und dadurch der Malerei – der ‚Königin der Künste' – als Herrschaftsmetapher eine weitere Bedeutungsdimension zu verleihen verstanden, mußte sie dem König in besonderem Maße empfehlen.[165]

Es bleibt am Ende die Frage, warum die Schlachtengemälde angesichts dieser bestens ausgearbeiteten inhaltlichen und formalen Gesamtkonzeption dennoch im Laufe der verhältnismäßig wenigen Jahre von der Vollendung des Buen Retiro 1635/37, oder sehr viel wahrscheinlicher: von 1665, dem Todesdatum Philipps, bis 1701 in ‚Unordnung' geraten konnten, so daß im Inventar von 1701 eine andere Hängungsreihenfolge notiert wurde? Zunächst könnte man vermuten, daß die Bilder im Nordflügel des Palastes zumindest während einiger Winter abgenommen und durch isolierende Teppiche ersetzt wurden – die Möglichkeit einer Vertauschung also leicht gegeben gewesen wäre.[166] Allerdings blieben die in ihrer Abfolgelogik wesentlich schwieriger zu erfassenden Herkules-Szenen über den Fenstertüren offenbar die gesamte Zeit über in der richtigen Sequenz, woraus sich ein vorsichtiger Umgang mit den Gemälden erschließen läßt. Die Vertauschung dürfte daher intendiert gewesen sein. Offenbar wurde die ‚politische' Sichtweise des Salón de Reinos nach dem Tod der für den Auftrag verantwortlichen Personen und dem Wandel der Herrschafts-Konstellationen durch eine neutrale ‚künstlerische' abgelöst. Außerdem konzentrierte sich die allgemeine Wertschätzung der an der Ausstattung beteiligten Maler zunehmend auf Velázquez: Nun sollte dessen ‚Übergabe' von Breda im Zentrum der Nordwand hängen, bevor sie dann wenig später endgültig und als einzige der Schlachtendarstellungen in den neuen Madrider Königspalast überführt wurde. Ergänzend wollte man nun demonstrativ alle künstlerischen Vertreter des neuen ‚realistischen' Stils denen des alten gegenüberstellen, wofür nur je ein Bild des Leonardo und des Carducho die Seiten wechseln mußten. Beweisen lassen sich diese Überlegungen nicht mehr. Aber eine solche Vermutung fügte sich gut zum kometenhaft aufsteigenden Ruhm des Velázquez: Gerade die intensive Beschäftigung mit seinem überragenden künstlerischen ‚Genie' und mit seinen ‚Meisterwerken' ließ den ursprünglichen Kontext seiner Gemälde nachhaltig in Vergessenheit geraten.

## Anmerkungen

Für kritische Lektüre und Hinweise danke ich Ingo Herklotz, Katharina Krause, Cornelia Logemann und Victor I. Stoichita. Wichtig waren auch die Ideen, die während eines Seminars und einer Exkursion zur Ausstattung spanischer Königspaläste mit den TeilnehmerInnen, insbesondere Ingrid Große, Alexander Gunkel und Robin Hemmer, entwickelt wurden. Die graphische Rekonstruktion der Bilderhängung des Salón schulde ich dem geduldigen Können von Michael Pfisterer.

1 Das zweite zeitgenössische Historiengemälde, die ‚Vertreibung der Morisken durch Philipp III.', ging beim Brand des alten Madrider Alcázar verloren; siehe Steven N. Orso, Philip IV and the Decoration

of the Alcázar in Madrid, Princeton 1986, S. 52-55 und 87-91. – Von der in der Zuschreibung umstrittenen ‚Tela Real' und den Hybridkonstruktionen „historisierender Porträts" bei der ‚Reitstunde des Prinzen Balthasar Carlos' und den ‚Meninas' sei hier abgesehen; siehe Jonathan Brown, Velázquez. Painter and Courtier, New Haven / London 1986, S. 130-132; José López-Rey, Velázquez, Köln 1996, Bd. 2, S. 192-195 (Kat.-Nr. 78), 306-311 (Kat.-Nr. 124).

2 Richard Cumberland, An Accurate and Descriptive Catalogue of the Several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid with Some Account of the Pictures in the Buen Retiro, London 1787, S. 73-74 (zum „Prince's Dining-Room"): „*Velasquez*. A grand and celebrated piece of history, upon a very large canvas, representing the famous General Pescara receiving the keys of a Flemish citadel from the Govenor of the place; the group of Generals, Soldiers, Citizens, Horses etc. and the striking effect of the town and landscape in the back-ground, all in the most harmonious perspective, have established the fame of this noble picture, in the opinion of judges, as one of the first, if not the very first, production of the master. *Mengs* says decidedly that it is the chef-d'œuvre of *Velasquez*, and has pronounced it to be faultless, except in the circumstance of the soldiers' lances, which he criticises as being too long: Surely this is a very trivial remark, to fall from the pen of so great authority, and, trivial as it is, there is great reason to doubt if it is founded in truth. After all, if the painter has enlarged upon the actual height of Pescara's lances for the purpose of effect, who would expect that any eminent critic, after pronouncing the compositions faultless in every noble part, would seriously state this remark as a single exception? Let us therefore admit, with *Mengs*, that *Velasquez* has taken a wrong measure of Pescara's lances: but at the same time let us take his word for the perfection of the picture in every other respect." Cumberlands Angaben beruhen auf Mengs und Antonio Ponz. Die erstmals 1777 auf Italienisch publizierte Äußerung von Mengs wird hier nach der deutschen Übersetzung zitiert: Herrn Anton Raphael Mengs Schreiben an Herrn Anton Pons, Wien 1778, S. 55-56: „Noch muß ich ein sehr schönes Werk dieses Meisters anführen, auf welchem die Übergabe eines Platzes vorgestellt wird. Es stand anfänglich im Landständesaale, nun aber ist es in dem Speisezimmer der Prinzen von Asturien. In diesem Stücke findet man alle die Vollkommenheit, deren der Inhalt desselben nur fähig war, und man sieht nichts, nur den Schaft der Lanzen ausgenommen, so nicht ganz meisterhaft ausgeführt wäre." Antonio Ponz [Pedro Antonio de la Puente], Viage de España, ó cartas, en que se da noticia, de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella, Madrid 1772-1791, hier der 1776 erschienene Bd. 6, S. 54: „En la sala grande, ó pieza de comer, se encuentra asuntos de mas importancia. [...] De Velazquez hay diferentes cosas; pero la principal es la que, segun dicen, representa al Marques de Pescara recibiendo la llaves que le entrega de alguna Ciudad, ó fuerte el General contrario ya vencido: se ve un pedazo de exército al uno, y otro lado; y las cabezas de los soldados en ambas partes parecen retratos. Es mucha la verdad de este quadro, cuyas figuras son del tamaño del natural, y asimismo la facilidad con que está hecho, con otras excelentes qualidades." Vgl. noch wenige Jahre zuvor wesentlich zurückhaltender und schlechter informiert Richard Twiss, Travels Through Portugal and Spain in 1772 and 1773, London 1775, S. 146: „The next Room contains A picture which occupies nearly the whole of one end of that room: it represents an Army marching and is painted by Velasquez. The principal figures are as large as the life."

3 Zur Vorstellung vom ‚absoluten Meisterwerk' siehe Walter Cahn, Masterpieces. Chapters on the History of an Idea, Princeton 1979, und Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

4 Zur Velázquez-Rezeption in Kunst und Forschung etwa Caroline Kesser, ‚Las Meninas' von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, Berlin 1994; Monika Wagner, Augenblick und Zufall. Karl Justi sieht Velázquez, in: Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 217-224, und Karin Hellwig, Die Velázquez-Rezeption in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV., Ausstellungskatalog Bonn, Ostfildern-Ruit 1999, S. 46-65. – Daß gerade der Status des Hofkünstlers ‚kreativen Freiraum' ermöglicht, zeigte erst Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, vor allem S. 185-201.

5 Heinrich Wölfflin, Neuere Künstler: Velázquez, in: ders., Kleine Schriften, Basel 1946, S. 126 (zuerst 1899).

6 Es seien aus der Fülle der Literatur zur ‚Übergabe von Breda' nur die wichtigsten Beiträge zitiert: Carl Justi, Velázquez, Bonn 1888, Bd. 1, S. 334-251 und 354-370; in der zweiten Auflage Bonn 1903, S. 294-305; Elias Tormo y Monzó, Velázquez, el Salón de los Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor, in: ders., Pintura, escultura y arquitectura en España, Madrid 1949, S. 127-246 [zuerst in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911-1912]; Juan Contreras y López de Ayala, La

Rendición de Breda, Barcelona 1953; Werner Hager, Velázquez. Die Übergabe von Breda, Stuttgart 1957; Olle Cederlöf, Källorna till „Las Lanzas", in: Kunsthistorik Tidskrift, 26, 1957, S. 43-62; López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 180-183 (Kat.-Nr. 73) [zuerst 1963], dazu die wichtige Rezension von Leo Steinberg, in: The Art Bulletin, 47, 1965, S. 274-294; Brown (wie Anm. 1), S. 107-123; Francisco Calvo Serraller, „Las lanzas" o „La rendición de Breda", in: Velázquez, Beiträge von Svetlana Alpers u. a., Barcelona 1999, S. 125-140; Victor I. Stoichita, „La Reddition de Breda" par Vélazquez, in: 1648. Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix, hg. von Jacques Thuillier und Klaus Bussmann, Paris / Münster 1999, S. 115-140, sowie die Literatur in Anm. 15, 16 und 21.

7 Zur politischen Situation zusammenfassend Richard A. Stradling, Philip IV and the Government of Spain 1621-1665, Cambridge 1988, vor allem S. 67-72; Eberhard Straub, Pax et Imperium. Spaniens Kampf um eine Friedensordnung in Europa zwischen 1617 und 1635, Paderborn u. a. 1980, und Hildegard Ernst, Madrid und Wien 1632-1637, Münster 1991.

8 Die beiden Übergabeverträge abgedruckt bei Hermann Hugo, Obsidio Bredana Armis Philippi IIII. Auspiciis Isabellae Ductu Ambr. Spinolae perfecta, Antwerpen 1626 (zitiert nach der Ausgabe Antwerpen 1629, S. 108-116).

9 Zu den Schrift- und Bildquellen insgesamt Simon A. Vosters, La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España, London 1973; zu den Ansichten der Belagerung von Jacques Callot und Peter Snayers neuerdings Jean-Marc Depluvrez, Breda ou l'art du siège, in: Jacques Callot 1592-1635, Ausstellungskatalog Nancy, Paris 1992, S. 348-369.

10 Hugo (wie Anm. 8), S. 118-119: „Spinola insigni Nobilitatis corona stipatus, vrbem inter & valli circulum interiorem triumphi sui pompam pulcherrimam victor ipse spectabat. Ducum exeuntium singulos, Gubernatoremque inprimis Nassauium, insigni canitie venerabilem, eiusque vxorem ac liberos, Emanuelis Portugalli filium, & duos Mauritij Principis nothos, humaniter salutans, eorum vicissim compositis in constantiam vultibus vocibusque, ac modesta signorum submissione, resalutabatur. Vox nulla ignominiosa lacessentium inuicem audita, sed vultus taciti arridebant. Agmine praetergresso, gratulationibus adstantium accurrentiumque confertim omnium oppressus, communis beneuolentiae officia non hilarius quam modestius admisit, sua cuique laboris operaeque laude in tantis tam longae obsidionis molestiis assignata."

11 So ausführlich Hager (wie Anm. 6); Condesa de Yebes, Spinola, el de Breda, in: Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960, hg. von Antonio Gallego Burín, Madrid 1960, Bd. 1, S. 301-309; Shirley Whitaker, The First Performance of Calderón's ‚El sitio de Breda', in: Renaissance Quarterly, 31, 1978, S. 515-531. Allgemein zur Verbindung von Velázquez und dem Theater dieser Jahre jüngst Thomas S. Acker, The Baroque Vortex: Velázquez, Caldéron, and Gracián under Philip IV, New York u. a. 2000.

12 Cederlöf (wie Anm. 6); Marc Fumaroli, El abrazo de ‚Las Lanzas', in: El Museo del Prado. Fragmentos y detalles, hg. von Javier Portús, Madrid 1997, S. 39-61; zur Gattungsgeschichte des Schlachtenbildes auch John R. Hale, War and Society in Renaissance Europe 1450-1620, New York 1985; Matthias Pfaffenbichler, Das barocke Schlachtenbild. Versuch einer Typologie, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, S. 37-110 (für den Salón de Reinos unzureichend), und die Beiträge in: Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, hg. von Horst Brunner, Wiesbaden 2000.

13 Nachweisen läßt sich der Titel ‚Las Lanzas' erstmals in der Manuskript gebliebenen ‚Historia del arte de la pintura' des Juan Augustín Ceán Bermúdez von 1825; siehe: Varia Velazqueña (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 197.

14 Fumaroli (wie Anm. 12), bspw. S. 40-41.

15 Alciati als Vorbild für ‚Die Übergabe von Breda' postulierte zuerst Olle Cederlöf, The Learned Invention. Three Representative Examples, in: Formae. Tidskrift fur Konstvetenskap, 37, 1961, S. 11-20; dann Jonathan Brown, On the Origins of ‚Las Lanzas' by Velázquez, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27, 1964, S. 240-245; J. F. O'Gorman, More about Velázquez and Alciati, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 225-228; Carla Gottlieb, An Emblematic Source for Velázquez's ‚Surrender of Breda', in: Gazette des Beaux-Arts, 67, 1966, S. 181-184; John F. Moffitt, Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda, in: artibus & historiae, 5, 1982, S. 75-90.

16 Zuerst P. Jamot, Velazquez et Shakespeare, in: Gazette des Beaux-Arts, 122, 1934, S. 39-49; Martin S. Soria, Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velazquez, in: Archivio Español de Arte, 27, 1954, S. 93-108, baut die These von Jamot zu Abraham und Melchidsedek aus und leitet auch die Reiterbildnisse von Stichvorlagen ab; Fumaroli (wie Anm. 12); insgesamt zu Velázquez' (vermuteter) Abhängigkeit von Bibelillustrationen auch Peter van der Coelen, De Schrift verbeeld. Oudtestamentische prenten uit renaissance en barok, Nimwegen 1998, S. 248-262. Die Bedeutung dieser alttestamentarischen Vorbilder belegt eine bislang in diesem Zusammenhang nicht beachtete Stichserie zur spanisch-europäischen Geschichte, die in der Zu-

sammenkunft der niederländischen Generalstände bei Segovia (1564) Philipp II. thronend vor zwei Teppichen darstellt, die offenbar Abraham und Melchisedek zeigen; siehe: Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, hg. von Elena Páez u. a., Madrid 1993, S. 179-180 (Kat.-Nr. 161).

17 John R. Martin, The Decorations for the ‚Pompa Introitus Ferdinandi' (Corpus Rubenianum, XVI), Brüssel 1972, S. 57-64.

18 Zur Person die definitive Monographie von John H. Elliott, The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline, New Haven / London 1986.

19 Vgl. die Stadtansicht des Pedro Texeira von 1656; dazu Miguel Molina Campuzano, Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII, Madrid 1960, S. 264-279.

20 Justi 1888 (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 349.

21 Tormo y Monzó (wie Anm. 6); María L. Caturla, Zurbaran en el Salón de Reinos, in: Archivio Español de Arte, 18, 1945, S. 292-300; dies., Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro, Madrid 1947; dies., Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el salón de Reinos del Buen Retiro, in: Archivio Español de Arte, 33, 1960, S. 333-355; auch José M. de Azcárate, Anales de la construcción del Buen Retiro, in: Anales del Instituto de Estudio Madrileños, 1, 1966, S. 99-135, und José M. Pita Andrade, Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias, Madrid 1970; dann Jonathan Brown / J. H. Elliott, A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV, New Haven / London 1980; ergänzendes Material bei Barbara von Barghahn, Philip IV and the „Golden House" of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar, 2 Bde., New York / London 1986; jüngst Juan J. Luna Fernández, Der Salón de Reinos des Buen Retiro in Madrid, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Münster 1998, Bd. 3, S. 121-131; Jonathan Brown, El Salón de Reinos, in: El Palacio del Buen Retiro y el Nuevo Museo del Prado, Madrid 2000, S. 43-61; ders., The Hall of Realms and the Thirty Years' War, in: Frieden und Krieg in der frühen Neuzeit, hg. von Ronald G. Asch u. a. (Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision, hg. von Klaus Garber / Jutta Held, Bd. 2), München 2001, S. 207-214.

22 Vgl. den Überblick zu den Bildprogrammen unter Philipp IV. bei John H. Elliott, Power and Propaganda in the Spain of Philip IV, in: Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages, hg. von Sean Wilentz, Philadelphia 1985, S. 145-173, und Fernando Checa Cremades, Alegorías elocuentes: la imagén del poder en la España del Barocco, in: Figuras e imagénes del barocco: estudio sobre el barocco español y sobre la obra de Alonso Cano, hg. von José Alvarez Lopera und Antonio Bonet Correa, Madrid 1999, S. 49-65.

23 Vgl. den Gegensatz zwischen Reisebeschreibungen des frühen und späten 18. Jahrhunderts, d. h. vor und nach dem Neubau des Madrider Alcázar, in den viele Ausstattungsgegenstände des Buen Retiro überführt wurden: Am detailliertesten Ponz (wie Anm. 2), Bd. 6, S. 106-154 (mit Abbildungen des Reiterstandbildes von Philipp IV. und ‚Karl V. über dem Furor'); Juan Alvarez de Colmenar, Delices de l'Espagne & du Portugal, 5 Bde., Leiden 1707, hier Bd. 1, S. 237-239 (zum Buen Retiro; mit 6 Ansichten): „Les apartemens en sont vastes & magnifiques; les platfonds & les lambris y brillent d'or & de couleurs vives; & les chambres sont embellies de très-belles peintures. [...] toutes ces choses jointes ensemble font du Buen Retiro un sejour charmant en Eté: c'est pourquoi les Rois d'Espagne y sont presque toûjours allez passer les grandes chaleurs." – Henry Swinburne, Travels Through Spain in the Years 1775 and 1776, London 1779, S. 362-363: „The palace of the Buenretiro is now stript of all its best pictures and furniture. The buildings are poor, and unworthy of a souvereign [...]"; ergänzt um die Angabe bei Twiss 1775 (wie Anm. 2), S. 152: „The king never resides here." – Bereits 1659 beklagt der Maréchal de Gramont, die originalen Werke Tizians und Raffaels im Retiro würden nach dem Tode Philipps billig ins Ausland verkauft und durch Kopien ersetzt; siehe José García Mercadal, Viajes de extranjeros por España y Portugal, 2 Bde., Madrid 1952, hier Bd. 2, S. 531-532. – Zur Veränderungs- und Verfallsgeschichte des Palastes auch Yves Bottineau, Felipe V y el Buen Retiro, in: Archivo Español de Arte, 31, 1958, S. 117-123 und 346-347; Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 239-244; Ana Suarez Perales, El Buen Retiro en el siglo XIX, proyectos arquitectónicos para su restauración, in: Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 27, 1989, S. 135-147.

24 Zur Decke des Pedro de Lesdema siehe Caturla 1947 (wie Anm. 21), S. 28; Azcárate (wie Anm. 21), S. 112.

25 Zum Grundriß Carliers siehe Bottineau (wie Anm. 23); vgl. insgesamt Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 141-142; dort auch eine Zusammenstellung der Bild- und Textquellen: S. 249-252.

26 Das Inventar wurde am 14. Mai 1701 begonnen und am 27. September 1703 vollendet; vollständig ediert bei Gloria Fernández Bayton, Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II. 1701-1703, 3 Bde., Madrid 1975-1985; zu den späteren Inventaren von 1716, 1772 und 1794 siehe zusammenfassend Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 135-140.

27 Caturla 1945 (wie Anm. 21) und 1960 (wie Anm. 21). – Zu Dokumenten über Ankäufe von Kunst-

werken in Spanien, Italien und den Niederlanden siehe zuletzt Andrés Ùbera de los Cobos, Der Graf von Monterrey, Neapel und der Buen Retiro, in: Velázquez, Rubens, Lorrain (wie Anm. 4), S. 84-100.

28 Justi 1888 (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 347-348, resümiert den Inhalt; der originale Wortlaut publiziert in Justi 1903 (wie Anm. 6), S. 296-297; weiter unten wird dieser Text mit kleinen Korrekturen nach dem Original nochmals abgedruckt. – Zu den Bemerkungen des am Bildprogramm des Salón de Reinos beteiligten Malers Vincente Carducho siehe José M. de Azcárate, Una variante en la edición de los ‚Diálogos' de Carducho con noticia sobre el Buen Retiro, in: Archivio Español de Arte, 24, 1951, S. 261-262.

29 Über 700 allein aus dem 17. Jahrhundert stammende Reiseberichte zur iberischen Halbinsel sind bekannt. Vgl. Arturo Farinelli, Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX, 4 Bde., Madrid 1942-1979, hier Bd. 2, S. 7-202.

30 Zu Jean Muret siehe García Mercadal (wie Anm. 23), Bd. 2, S. 724-726; zu Bargrave siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 107-109. Insgesamt Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 153-154.

31 Den offiziellen, mit Illustrationen von Pier Maria Baldi versehenen Bericht verfaßte Lorenzo Magalotti: Relazione del Viaggio in Spagna. Persönlichere Aufzeichnungen stammen von Filippo Corsini: Memorie del Viaggio fatto in Ispagna dal Serenissimo Principe Cosimo de Toscana, und Giovanni Battista Gornia: Viaggio fatto dal Serenissimo Principe Cosimo Terzo di Toscana alla Spagna, Inghilterra, Francia et altri luoghi negli anni 1668, e 1669. Die den Salón betreffenden Textpassagen dieser drei Augenzeugen sind im Anhang (A.1-3) im Original abgedruckt. Der vierte Bericht geht nur sehr kurz auf den Buen Retiro ein, den Autor interessieren die Gartenanlagen, Brauchtum und Lebensweise des Volkes etc., nicht aber die Kunst; siehe Filipppo Marchetti, Viaggio del Ser.$^{mo}$ Principe Cosimo Terzo di Toscana l'anno 1667, Florenz, Archivio di Stato, Medico del Principato, 6388 [ehem. Misc Med. 835] und Kunsthistorisches Institut in Florenz, Sig. K 975r (unter dem Titel: Relazione del Viaggio del Ser.$^{mo}$ Principe Cosimo di Toscana In Olanda, Fiandra e Germania Infe.$^{re}$), hier zum Buen Retiro fol. 47v. – Die ‚Relazione' Magalottis, ergänzt um kurze Auszüge aus einigen der anderen Texte, ist in Übersetzung publiziert in: Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669), hg. von Angel Sanchez Rivero und Angela Mariutti Sanchez Rivero, Madrid o. J., hier S. 103-106 (zum Buen Retiro); sie wird ausgewertet bei Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 195, und Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 22-23, 26-27, 30, 34-35, 113 und 115; vgl. unter anderer Fragestellung zu diesen Berichten auch Barbara Borngässer, Im Blick des Fürsten. Cosimo III. de Medici und die Baukunst in den iberischen Königreichen, in: Kunst in Spanien im Blick des Fremden, hg. von Gisela Noehles-Doerk, Frankfurt am Main 1996, S. 87-108.

32 Antonio Palomino, Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors, übersetzt von Nina Ayala Mallory, Cambridge 1987, S. 115, 120, 156 und 185; Ponz (wie Anm. 2), Bd. 6, S. 128-130; diese Textpassage wurde nochmals publiziert von Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 130.

33 Verse zur Feier des Rohbaus von Lope F. de Vega Carpio, Versos a la primera fiesta del palacio nuevo. La Vega del Parnaso, in: ders., Obras Escogidas, Bd. 2: Poesias liricas. Poemas. Prosa. Novelas, hg. von Federico C. Sainz de Robles, 4. Aufl., Madrid 1964, S. 246-249; zu Corpus Christi 1634 wurde aufgeführt Pedro Calderón de la Barca, El nuevo palacio del Retiro, in: ders., Obras completas, Bd. 3: Autos sacramentales, hg. von Angel Valbuena Prat, 2. Aufl., Madrid 1961, S. 131-152. Die umfangreichste Gedichtsammlung ist – obwohl 1635 und nochmals 1949 ediert – äußerst rar: Diego de Covarrubias y Leyva, Elogios al Palacio Real del Buen Retiro, Madrid 1635; der Nachdruck wurde herausgegeben von Antonio Pérez y Gómez (Libros raros de poesia de los siglos XVI-XVII, 1), Valencia 1949; zwei Gedichte daraus abgedruckt bei López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 236, eines bei Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 141; hier im Anhang B sechs weitere. Das Gedicht des Fulvio Testi (‚Al signor conte duca, si descrivono le delizie del Real Retiro') hier als Anhang C wiedergegeben. – Die gleich nach Einweihung des Buen Retiro dort ausgerichteten Festlichkeiten zur Kaiserkrönung und zum Empfang der „Princesa de Carinan" im Jahr 1637 beschreibt Ana Caro de Mallen, Contexto de las Reales Fiestas quese hizieron en el Palacio del Buen Retiro [...], Madrid 1637 (die hier zitierte Ausgabe hat Antonio Perez y Gomez herausgegeben: Valencia 1951).

34 Zum geringen Aussagewert der meisten dieser Gedichte etwa Steinberg (wie Anm. 6), S. 290-291, und Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 229-230, die allerdings mehrfach für ihre Deutung auf sie verweisen; vgl. dagegen insgesamt zu dieser Gattung Emilie L. Bergmann, Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry, Cambridge 1979.

35 Die ‚Silva topográfica' erschien erstmals in: Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro dedicadas por mano de Diego Suárez [...] al [...] don gaspar de Guzman Conde de Olivares [...] Autor Manuel de Gallegos, Madrid 1637 (Reprint hg. von Antonio Pérez y Gómez, Valencia 1949); die relevanten Passagen nochmals bei Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 226-240, und in den Varia Velazqueña (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 27-31.

36 Die hierfür relevante Beschreibung Bargraves bei Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 108-109 und 142; vgl. auch Gallego, der von „doze balcones" und „cándidos Leones" spricht: Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 143-144.

37 Dazu Anhang A.1-3.

38 Monanni berichtete im September 1634 von diesen Löwen, die dann erst am 20. November dieses Jahres bei dem Silberschmied Juan Calvo in Auftrag geben werden sollten; bereits 1643 wurden sie zur Finanzierung des Krieges wieder eingeschmolzen; siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 110-111.

39 Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 142.

40 Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 139-140 und 179-180. Eine zusätzliche Information liefert Gornia, der das Motto *ferit priusquam flamma micet* am Thron der Königin überliefert; siehe Anhang A.3. – Zur Anordung im ‚Spiegelsaal' des Alcázar siehe Orso (wie Anm. 1), S. 32-117.

41 Die komplizierte Sachlage zusammenfassend diskutiert bei Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 145-146, und Carmen Morte Garcia, Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza, 1586, y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid, in: Boletín del Museo del Prado, 11, 1990, S. 19-35, und 12, 1991, S. 13-28.

42 Zu den technischen Daten und der Frage, ob die Porträts für Philipp III., Margareta und Isabella nur von Velázquez überarbeitete Zweitverwendungen darstellen, siehe López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 168-179 (Kat.-Nr. 68-72).

43 Siehe die Literatur in Anm. 112.

44 Die neuere Literatur zu den beteiligten Künstlern findet sich bei Luna Fernández (wie Anm. 21). Für den militärisch-politischen Kontext der einzelnen Kämpfe siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 164-174; Elliott (wie Anm. 18), S. 226-243 und 462-469; Straub (wie Anm. 7) und Stradling (wie Anm. 7), S. 67-72, 172-174, 228-229.

45 „Constanzam per Ducem de Feria Anno CIↃIↃC.XXXIII Ab Obsidione Liberatam, Vincentius Carduchi Regiae Maiestatis Pictor Anno altero Pingebat"

46 Die Inschrift macht deutlich, daß das Gemälde die Eroberung aller vier ‚Waldstädte' – Rheinfelden, Waldshut, Säckingen und Laufenburg – memorieren sollte: „Expugnatam Reinfelt, Captasq. Waldzut, Sechin, et Laufemburg per Ducem de Feria Anno CIↃIↃC.XXXIII. Vincentius Carduchi Regiae Maiestatis Pictor, Elapso Anno Pingebat."

47 Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 135-140.

48 Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 132-133.

49 Etwa Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 114.

50 Vgl. die Kritik an Justi und seiner Quelle ‚Serrano' (d. h. Monanni) bei Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 200-202, 206 und 209.

51 Vgl. Justi 1888 (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 347-348, mit Justi 1903 (wie Anm. 6), 296-297; englisch: Diego Velázquez and His Time, London 1889; die (schlechte) erste spanische Übersetzung erschien in 28 Folgen in der Zeitschrift ‚La España Moderna' (1906-1908); zu den verschiedenen Ausgaben Juan A. Gaya Nuno, Bibliografia critica y antologica de Velázquez, Madrid 1963, S. 373-374.

52 Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 147-156; Tintoretto: der Gonzaga-Zyklus, Ausstellungskatalog München, hg. von Cornelia Syre, Ostfildern-Ruit 2000; vgl. vor allem auch die Zusammenstellung von Julian Kliemann, Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Mailand 1993.

53 Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 147-156; Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional, Bd. 1: Siglo XVI, hg. von Paulina Junquera de Vega und Concha Herrero Corretero, Madrid 1986, S. 73-92; vgl. auch die sieben „Batallas del Archiduque Alberto" im Besitz Philipps III., in: Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional, Bd. 2: Siglo XVII, hg. von Paulina Junquera de Vega und Carmen Diaz Gallegos, Madrid 1986, S. 19-26; Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas, hg. von Wilfried Seipel, Ausstellungskatalog Bonn und Wien, Bonn / Wien / Mailand 2000, S. 196-205 und 354-361.

54 Karl Rudolf, Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. Im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, S. 165-256, hier S. 208-209; Jonathan Brown, La Sala de Batallas en El Escorial: la obra de arte come artefacto cultural, Salamanca 1998.

55 Vgl. Museo de Prado. Inventario general de pintura, Bd. 1: La Colección Real, Madrid 1990, Inv. 2459-2468, 2470-2471, 2476, 2564-2575, 2583-2584 etc., und zur Schlachtenserie im Escorial Juan Martínez Cuesta, Ecos de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, in: Reales Sitios, 34/134, 1997, S. 4-19.

56 Lavals in der Dedikation mit dem Datum 20. Dezember 1600 versehene Bemerkungen – ‚Des Peintures / Convenables aus Basiliques / et Palais du Roy / Memes à sa Gallerie / du Louvre à Paris' – erschienen in: Antoine Laval, Desseins de professions nobles et publiques, contenants plusieurs Traictez divers et rares [...], Paris 1605, S. 1-20; nach der zweiten Ausgabe von 1613 abgedruckt bei Jacques Thuillier, Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV, in: Etudes d'art francais offertes à Charles Sterling, hg. von Albert Châtelet und Nicole Reynaud, Paris 1975, S. 175-205, hier

S. 196-197; dazu auch Francoise Bardon, Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII, Paris 1974, S. 77-80 und 189-192; Gérard Sabatier, Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII siècle, in: La France et l'Italie au temps de Mazarin, hg. von Jean Serroy, Grenoble 1986, S. 283-301, hier S. 284-287, und Jean-Marc Chatelain, Morale de l'histoire, immortalité de la fable: un projet de galerie royale à l'âge du gallicanisme, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine, 39, 1992, S. 449-464. Gegen die von Thuillier und Sabatier lancierte These eines späteren Siegeszuges der ‚italienischen' über die ‚französische' Galerie argumentiert Holger Schulten, Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 1999, etwa S. 33-35.

57 Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 140-142.

58 Während Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 175, abschließend und angesichts ihrer vorangehenden Ausführungen (etwa S. 140) unvermittelt doch ein sorgfältig geplantes Programm für den Salón de Reinos postulieren, innerhalb dessen allerdings die Bilder von Velázquez und Maino eine Sonderstellung einnehmen würden, ließe sich ihre vorausgehende Argumentation eigentlich besser mit ihrer Formulierung (S. 152) zur Ausstattung des Pardo-Palastes unter Philipp II. resümieren: „By comparison with Italian Halls of Princely Virtue, the programm in the Salón at the Pardo is marked by simplicity and explicitness and also by the narrow range of ideas. Military might in defense of the faith and a glorious dynastic succession are the only components of Philip's fame."

59 Publiziert von Maria T. Chaves Montoya, El Buen Retiro y el Conde-Duque de Olivares, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), 4, 1992, S. 217-230.

60 Die These eines ‚Gesamtprogramms' vertrat zuletzt Von Barghahn (wie Anm. 21); nun wird aufgrund neuer Dokumentenfunde eine grundlegende Revision dieser Vorstellungen gefordert; siehe Chaves Montoya (wie Anm. 59); Belén Bartolomé, El conde de Castrillo y sus intereses artisticos, in: Boletín del Museo del Prado, 15, 1994, S. 15-28, und Ùbera de los Cobos (wie Anm. 27), S. 96-97.

61 Victor I. Stoichita, Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 165-189, hier S. 181; vgl. auch Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 243-244.

62 Steven N. Orso, Velázquez, ‚Los Borrachos', and Painting at the Court of Philip IV, Cambridge 1994, S. 142-145; zur kunsttheoretischen Begründung der unterschiedlichen stilistischen Vorlieben von Carducho und Velázquez (wie sie indirekt sein Schwiegervater Pacheco formuliert) siehe auch Chiara Gauna, Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana, in: Ricerche di storia dell'arte, 64, 1998, S. 57-78.

63 Florenz, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, filza 4960, c. 875v – 876v (28. April 1635). Die hier am Original kontrollierte Version wurde im Vergleich zu Justi 1903 (wie Anm. 6), S. 296-297, um die ersten Sätze vervollständigt, zudem Justis kleinere Abweichungen in der Schreibweise korrigiert.

64 Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 137.

65 Allgemein als militärische Tugend gepriesen bei Francisco Manuel de Melo, Política Militar, Madrid 1637, aviso 43, und Bernardino de Rebolledo, Selva militar y politica, Antwerpen 1661. – Zu Manuel de Melo auch Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 181-182.

66 Für die zeitgenössische Sicht der Ereignisse vgl. Luis de Gamboa y Eraso, Verdad de lo sucedido con ocasión de la venida de la armada inglesa sobre Cádiz el l° de noviembre de 1625 [...], Cadiz 1626, hier vor allem fol. 6r-v; dazu Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 171. Vgl. auch Juan F. Rivarola y Pineda, Descripcion historica, chronologica y genealogica, civil, politica y militar dela Republica de Genova, Madrid 1729.

67 Das Zitat nach José Guidol, Velázquez, Barcelona 1973, S. 18; zu Velázquez' Arbeitsweise zusammenfassend Gridley McKim-Smith, On Velazquez's Working Method, in: Art Bulletin, 61, 1979, S. 589-603; dies., The problem of Velazquez's drawings, in: Master Drawings, 18, 1980, S. 3-24.

68 Jonathan Brown / Carmen Garrido, Velázquez. The Technique of Genius, New Haven / London 1998, S. 18; vgl. auch ausführlich Carmen Garrido Pérez, Velázquez: técnica y evolución, Madrid 1992, und dies., Velázquez: evoluzione e mezzi di una tecnica geniale, in: Velázquez, hg. von Felipe V. Garín Llombart u. a., Mailand 2001, S. 120-131.

69 So noch López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 180-183; zu den Vorzeichnungen: S. 184-187 (Kat.-Nr. 74-75).

70 McKim-Smith 1979 (wie Anm. 67).

71 Gridley McKim-Smith / Greta Andersen-Bergdoll / Richard Newman, Examining Velázquez, New Haven / London 1988, vor allem S. 76-77.

72 Caturla 1960 (wie Anm. 21) und eine tabellarische Zusammenstellung bei Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 271.

73 Die bisherigen Deutungen dieses Gemäldes bei Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 184-192; Stoichita (wie Anm. 61), S. 181-182; Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 234-249; John F. Moffitt, An „Emblematization" of Philip IV in the „Salón de Reinos",

in: Pantheon, 48, 1990, S. 70-75. Vermutungen, warum gerade Maino mit diesem Bild beauftragt wurde, bei Steven N. Orso, Why Maino? A note on the ‚Recovery of Bahía', in: Source, 10/2, 1991, S. 26-31.

74 Gino de Solenni, Lope de Vega. El Brasil Restituido. Together with a Study of Patriotism in his Theater, New York 1929, S. 108-110 (Verse 2298-2358). – Zum Erfolg und der Propaganda der Gegenseite siehe etwa: Warhafft Umbständ und gründlicher Bericht / Aus einem Originalschreiben hoher Potentaten extrahiret Darin referiert wird / wie es eigendlich mit Einnahme der vortrefflichen Region Bahia im Königreich Brasilien gelegen / [...] zugangen sey, Den Haag, 8. Sept. 1624; zur antispanischen Propaganda insgesamt Johannes Arndt, Der spanisch-niederländische Krieg in der deutschsprachigen Publizistik 1566-1648, in: Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reiche 1568-1648, hg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster u. a. 1998, S. 401-418 und 557-565.

75 Zu den Personifikationen Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 188-190; Von Barghahn (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 237-238; allgemein die politisch-imperiale Bedeutung des Psychomachie-Schemas analysiert, vielleicht die Trennung zwischen Herrschafts- und Tugendallegorien etwas zu sehr betonend, Thomas DaCosta Kaufmann, Empire Triumphant. Notes on an Imperial Allegory by Adrian de Vries, in: Studies in the History of Art, 8, 1978, S. 63-75; daß auch der *miles christianus* die Laster niedertritt, zeigt etwa ein entsprechender Stich von Hieronymus Wierix (Hamburger Kunsthalle, Alvin 1234); dazu allgemein Andreas Wang, Der ‚miles christianus' im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition, Bern / Frankfurt am Main 1975. – Annähernd zeitgenössische Vergleiche für die Bildformel des Niedertretens der Laster und der Häresie auch in allegorischen Porträtstichen auf Ludwig XIII. von Pierre Daret und auf Alessandro Farnese nach Entwurf Otto van Veens sowie in Claude Vignos 1634 datierter Allegorie auf Kardinal Richelieu, die diesen als Herkules über der Hydra, über Häresie, Krieg und Verleumdung zeigt; dazu Bardon (wie Anm. 56), S. 56 und Tf. XXIX; Los Austrias (wie Anm. 16), S. 174-175 [Nr. 155], und Denis Lavalle in: 1648, Krieg und Frieden (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 384.

76 Vgl. zur Rechtfertigung der *guerra justa* etwa Marco Antonio de Camos, Microcosmia, y Govierno Universal del Hombre Christiano, Barcelona 1592, S. 78-100 (I, 8): ‚De como se deve el Rey governar en tiempo y occasion de guerra, y de las causas que ha de aver para ser la guerra justa'; Pedro de Contreras, Arte real para el buen govierno de los Reyes, Principes, y de sus vassallos, Toldeo 1623, fol. 108v-111r: militärische Stärke und Kriegsführung dient allein der Friedenssicherung. – Zur Tradition der Vorstellung vom *bellum iustum*, insbesondere auch in Spanien, und der intensiven Diskussion zu Beginn des 17. Jahrhunderts (mit der älteren Literatur) Norbert Bayrle-Sick, Gerechtigkeit als Grundlage des Friedens. Analyse zentraler politisch-moralischer Ideen in Antonio de Guevaras Fürstenspiegel, in: Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit, hg. von Hans-Otto Mühleisen und Theo Stammen, Tübingen 1990, S. 9-69, und Dieter Janssen, Bellum iustum und Völkerrecht im Werk des Hugo Grotius, in: Krieg und Kultur (wie Anm. 74), S. 129-154 und 535-540.

77 Vergil, Aeneis, VI, 853; vgl. Pedro de Rivadeneira, Tratado de la Religion y Virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano para gobernar y conservar sus etados, in: ders., Obras escogidas (Biblioteca de Autores Españoles, 60), Madrid 1868, S. 449-587, hier S. 452: „¿Quien administrará justicia, conservará la paz, resistirá al enimigo, humillará á los soberbios, levantará á los humildes [...]?" – S. 546: „Esto es lo que toca á la justicia, la cual debe ser acompañada con misericordia; porque entre las otras virtudes que deben tener los príncipes, es muy importante y muy agradable la virtud de la clemencia, que como escribe Seneca, es el mayor ornamento de los gobernadores". Zu Rivadeneira siehe Ronald W. Truman, Spanish Treatises on Government, Society and Religion in the Time of Philip II. The ‚De Regime Principum' and Related Traditions, Leiden u. a. 1999, S. 277-314. – Als Motto auf den Herrscher bezogen etwa von Juan de Horzoco y Covarruvias Arcediano, Emblemas Morales, Segovia 1589, fol. 140r-141v (II, 16), und Juan de Solorzano Pereira, Emblematum centum regio-politica, Madrid 1653, Emblem 93 (zitiert nach Jesus M. Gonzalez de Zarate, Emblemas regio-politicos de Juan de Solorzano, Madrid 1987, S. 205- 207; der Kommentar nennt noch weitere spanische Belege für den zugrundeliegenden Gedanken der *Clementia Principis*). – Der wohl 1625 entstandene Stich des Jean de Courbes mit einem Reiterporträt Philipps zitiert mit der Wendung „Imperium sine fine" explizit Vergil, Aeneis, I, 279; vgl. Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 29-30; Vergil, Aeneis, VI, 620, wurde auf Philipp III. und Karl V. bezogen; siehe Ewald M. Vetter, Der Einzug Philipps III. in Lissabon 1619, in: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, 19, 1962, S. 187-262, hier S. 201, und Kaiser Karl V. (wie Anm. 53), S. 271-272 (Medaille Leonis). – Zu Aeneas als Vorfahre der Habsburger zusammenfassend Marie Tanner, The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the

Mystic Image of the Emperor, New Haven / London 1993, passim.

78 Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 226-227; Los Leoni (1509-1609). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España, Madrid 1994, S. 102-109; Mechthild Neumann, Pompeo Leoni: um 1530-1608. Ein italienischer Bildhauer am Hofe Philipps II. von Spanien, Diss., Bonn 1997; Un principe del Renacimiento. Felipe II: un monarca y su epoca, hg. von Fernando Checa Cremades, Ausstellungskatalog, Madrid 1998, S. 385-387.

79 Eine Deutung als ‚verkleidete Caritas' vermuten bereits Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 188, und Alfonso E. Perez Sanchez, Fray Juan Bautista Maino, pintor domenicano, in: Arte cristiana, 82, 1994, S. 433-442; eine ähnliche Mutter-Kind-Gruppe findet sich etwa auch bei Rubens' ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris'; eine kurze Deutung und Liste von Caritas-Darstellungen bei H. R. Rookmaaker, ‚Charity' in Seventeenth Century Art, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 23, 1972, S. 61-66. – Zur herausragenden Stellung der Caritas innerhalb der Tugenden siehe neben Paulus (Korinther 13,13) als spanischen Beleg: Christoval Perez de Herrera, Proverbios Morales y conseios christianos, Madrid 1618, fol. 110v: „Es la caridad la mas excelente virtud de todas las Teologales y Cardinales [...]." – Möglicherweise wird durch die Szene auch die Herrschaft der Niederländer negativ charakterisiert; vgl. entsprechend Gonzalo de Cépedes y Meneses, Francia Enganada, Francia Respondida, [Madrid] 1635, S. 106: „Reyno infeliz, donde las obras de Caridad, y de Virtud, son castigados como vicios." – Für mögliche Bezüge von Caritas zur Minerva auf dem Teppich als einer weiteren Tugendeigenschaft Philipps siehe Lubomír Konečný, Hans von Aachen and Lucian: an Essay in Rudolfine Iconography, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek, 1, 1982, S. 237-258, vor allem S. 247-248.

80 Im Gegensatz dazu beschreibt Rubens für sein Gemälde ‚Die Schrecken des Krieges' (Florenz, Pitti), daß eben diese mütterlichen Eigenschaften im Krieg nicht zu finden seien; dazu Reinhold Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens' Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, 45, 1974, S. 125-234, vor allem S. 189-200.

81 Lope de Vega (wie Anm. 74), S. 112 (Zeilen 2371-2379).

82 Virgilio Malvezzi, Il Ritratto del Privato Politico Christiano Estratto dall'originale d'alcune attioni del Conte Duca di S. Lucar, e scritto alla Cattolica Maestà di Filippo IIII. il Grande, Bologna 1635, S. 2-3: „Se frà chiarissimi Autori vi fù chi stimò di gran lode degno un Principe, perche haveva un Ministro degno di gran lode, quanto maggiore si dovrà à V. Maestà, che hà un gran Ministro, che l'hà eletto, che l'hà fatto. Quall'attione gloriosa racconterò io, nella quale questo gran Privato non riconosca V. Maestà per Facitore, ô perche vi è concorsa co' suoi aiuti, ò perche le hà influito colla sua gratia, ò perche colla sua sapienza, e grandezza, l'hà dettata, animata. In questo soggetto effigierò io la vostra imagine (ò Grande) non la vera, la più simile. Anche Iddio non isdegna di vedersi sotto il sembiante d'un'huomo effigiato, adorato, non perche questi sia la sua immagine, ma perche quegli l'hà fatto à sua immagine." – Zu Malvezzi siehe José L. Colomer, „Esplicar los grandes hechos de Vuestra Magestad": Virgilio Malvezzi historien de Philippe IV, in: Repubblica e virtù. Pensiero politico e monarchia cattolica fra XVI e XVII secolo, hg. von Chiara Continisio und Cesare Mozzarelli, Rom 1995, S. 45-75; dessen (spätere) Verbindung zu Velázquez jetzt gut belegt durch Jose L. Colomer, Four Letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi, in: The Burlington Magazine, 135, 1993, S. 67-72.

83 Moffitt (wie Anm. 16).

84 Elisabeth von Hagenow, Das allegorisch kommentierte Herrscherbild. Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: 1648. Krieg und Frieden (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 61-68, und dies., Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock, Hildesheim 1999. Vgl. Von Barghahn (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 235. – Es sei auch daran erinnert, daß in Vegas Bühnenstück zum Abschluß Fadrique de Toledo von Personifikationen Brasiliens und der Religion mit Lorbeer bekrönt wird; siehe Lope de Vega (wie Anm. 74), S. 113.

85 Dazu Marloes Huiskamp, in: 1648. Krieg und Frieden (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 29-30.

86 Gabriel Rollenhagen, Sinn-Bilder. Ein Tugendspiegel, hg. von Carsten-Peter Warncke, Dortmund 1983, S. 146-147 (Nr. 68); entsprechend George Winther, A Collection of Emblems, London 1635, S. 80; in den spanischen Emblembüchern des Juan de Solorzano Pereira (1653) und Andrés Mendo (1662) wird unter dem Lemma ‚Armis et litteris' der kriegerische und friedlich-kunstliebende Aspekt des guten Fürsten allein in Minerva zusammengezogen, indem sie in ihrer rechten Hand Waffen, in der linken einen Ölzweig hält; vgl. den Kommentar von Gonzalez de Zarate zu Solorzano Pereira (wie Anm. 77), S. 79-80; bei M. Claudius Paradinus / Gabriel Symeon, Symbola heroica [...], Antwerpen 1583, S. 284, erscheint derselbe Gedanke unter der Überschrift ‚Ex utroque Caesar': Julius Caesar auf der Weltkugel mit Schwert und Buch in der Hand; dazu mit weiteren spanischen Beispielen Robert J. Clements, Picta Poesis. Literary and

Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rom 1960, S. 135-149. – Zur Vorgeschichte des Topos Claudia Brink, Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, München / Berlin 2000, und speziell für Spanien: Peter Russell, Arms Versus Letters: Towards a Definition of Spanish Fifteenth-Century Humanism, in: Aspects of the Renaissance, hg. von Archibald R. Lewis, Austin / London 1967, S. 47-58; Emilia Velasco, Fortitudo et sapientia: Marte y Minerva en las Coplas y Loores de Fernan Perez de Guzman, in: Actas del III Congreso de la Asociacion Hispanica de Literatura Medieva, hg. von Maria I. Toro Pascua, Salamanca 1994, S. 1127-1140.

87 Juan Pérez de Moya, Philosofía secreta de la gentilidad, hg. von Carlos Clavería, Madrid 1995, S. 403-404 (III, 8, 8).

88 Bernabe Moreno de Vargas, Discursos de la Nobleza de España al Rey Don Philippe IIII., Madrid 1666, Titelblatt und Prolog: dort eine Unterscheidung in Pallas als Göttin des Wissens und Minerva als die des Krieges; zur Rolle von *fortitudo* und *prudentia* als Eigenschaften des idealen Herrschers beim Einzug Philipps III. in Lissabon 1619 siehe Vetter (wie Anm. 77), S. 216; mit ergänzender Literatur zu diesem Einzug: Los Austrias (wie Anm. 16), S. 220-224, und Fernando Bouza, Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II, Madrid 1998, S. 89-94.

89 Edgar Wind, Studies in Allegorical Portraiture I, in: Journal of the Warburg Institute, 1, 1937/38, S. 138-162. – Zur Ikonographie der *Virtus Belli* vgl.: Los Austrias (wie Anm. 16), S. 214-215 und 285; zur *Minerva pacifera* Baumstark (wie Anm. 80), S. 162-172, und insgesamt zur ‚politischen und künstlerischen Ikonographie' der Göttin Ruprecht Pfeiff, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes von der Antike bis zur Französischen Revolution, Münster 1990; Hansoon Lee, Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1996. – Daß Minerva als Göttin der *artes* auch par excellence die Tugend verkörpert, zeigt der Eintrag (von 1611) zu *arte* und die phantasievolle Ableitung vom griechischen *arete* bei Sebastián de Covarrubias Orozco, Tesoro de la lengua castellana o española, hg. von Felipe C. R. Maldonado und Manuel Camarero, Madrid 1994, S. 125: „Es nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas. Díjose del nombre griego areth, hs, *virtus*, *id est*, *recta ratio*, *probitas*, *integritas*."

90 Thomas DaCosta Kaufmann, The Eloquent Artist: Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek, 2, 1982, S. 119-148. Vgl. auch eine Alexander Wiskemann zugeschriebene Zeichnung mit Minerva, welche die Malerei beschützt; dazu: Zeichnung in Deutschland – Deutsche Zeichner 1540-1640, hg. von Heinrich Geissler, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1980, Bd. 2, S. 75.

91 Zu den eroberten Reichen als Zeichen der Gerechtigkeit Philipps und Olivares' vgl. Malvezzi (wie Anm. 82), S. 94: „Si dee così per giustitia la carica di maggior honore à colui, che è di maggior valore, come di giustitia si dee la maggior pena à chi commette maggior delitto, e certo, se si trovassero bilancie, che pesassero i meriti, come se ne trovano, che pesano i delitti, io mi maravigliarei, che la giustitia si dipingesse solamente colla spada nella mano destra, e non anche con Città, con Regni, e con Monarchie quasi che ella pesi, non affine di premiare i meriti, affine di gastigare i delitti. Oh se tutti Regni havessero un Privato come questo [...]." – Im 16. und 17. Jahrhundert findet sich häufig die verwandte Bildformel von Justitia mit Schwert und Pax, die den Herrscher krönen; dazu Wolfgang Schild, Das Porträt des gerechten Herrschers, in: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln u. a. 1998, S. 64-84.

92 Eine Taube mit Olivenzweig im Schnabel als Sinnbild für Olivares schmückt etwa das Titelblatt zu Malvezzi (wie Anm. 82), dazu S. 80 die Erläuterung: „Se è prudente à guisa di Colomba, porta il ramo dell'olivo non procura la guerra." – Die Deutung des lorbeerumwundenen Schwertes als *Pax armata*, allerdings im negativen Sinne, daß der trügerische Friede zur Rüstung verwandt würde, bei Barthélemy Aneau, Picta poesis: ut pictura poesis erit, Lyon 1552 (zitiert nach der Ausgabe Antwerpen 1564, S. 47); dazu Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1560 und 1737; vgl. dort auch die Deutungen von Schwert und Lorbeer, Sp. 1499-1501.

93 Vetter (wie Anm. 77), S. 238.

94 Autosemblanza de Felipe IV, in: Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV, hg. von Carlos Seco Serrano (Biblioteca de Autores Españoles, 109), Madrid 1958, S. 231-236, hier S. 236 mit Druckfehler ‚almas' statt ‚armas'; dazu auch Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 41-42.

95 Aneau (wie Anm. 92), S. 121-122: „[...] Iuppiter in coelo, terrarum Caesar in orbe, / Inter hic humanos imperat: ille Deos. / Nec mirum. Mars fortis enim, sapiensque Minerva / Dant manibus praesens talibus auxilium. / Parva foris sunt arma, domi nisi consilium sit. / Magnanimus, prudens, Caesar utroque viget. / Ut nunquam (hic velut Herculeis firmata columnis) / Gloria Caesaris corruat imperij [...]." Dazu Pfeiff (wie Anm. 89), S. 67-68.

96 Garcia de Salzedo Coronel, El retrato del excmo. sr. D. Gaspar de Guzman, Conde de Olivares [...]: „[...] Héroe feliz, cuyo real semblante / Diestro animarà en mármoles Lisipo, / En lino en tabla Apeles vigilante / Mejor que al hijo Magno de Filipo. [...] / Nuevo espíritu influya al regio Marte / Tu sabia mano, Apeles Prometeo, / Y agradezida à su destreza el arte / Gloriosa viua en tan feliz empleo: / [...] / Que minentras el Planeta más hermoso / Iluminar la suprema Esfera [...].“ Das umfangreiche Gedicht ist auszugsweise publiziert in: Varia Velazqueña (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 16-19. – Vgl. auch die Bezeichnung von Olivares als ‚Español Marte‘ 1637 bei Caro de Mallen (wie Anm. 33), S. 12, und den Verweis auf Mars und Herkules in Anhang B.3.

97 Vgl. zur Geburt: Relación de lo que ha sucedido in la cuidad de Valladolid [en el] Felicísimo Nacimiento del Príncipe Don Felipe, Valladolid 1605 (Reprint Valladolid 1916), S. 106: „Come Apolo [...] tomando [...] forma humana [...] viva, pues [...] el Principe español, y todo el orbe súbdito de reciba, que el sol, sin que haya dios que lo estrobe come per ministerio, siempre algun reigno de su imperio.“ Daß Philipp im Buen Retiro als ‚Sonnengott‘ agierte, verdeutlicht neben fast allen Gedichten in Covarrubias (wie Anm. 33) etwa auch Caro de Mallen (wie Anm. 33), S. 19-20, 22, 28. – Zur Panegyrik und Emblematik insgesamt Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 40-41, und als besonders treffenden Spezialfall, der Sol und Herkules vereint, Frederick A. de Armas, Un nuevo Hercules y un nuevo sol: La presencia de Felipe IV en ‚La estrella de Sevilla‘, in: Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, hg. von Juan Villegas, Irvine 1994, Bd. 5, S. 118-126. – Zur Funeralsymbolik Steven N. Orso, Art and Death at the Spanish Habsburg Court, Columbia 1989. – Zu den solaren und apollinischen Sinnbildern der Vorgänger Philipps IV. etwa Francisco Gómez de la Reguera, Empresas de los Reyes de Castilla y de León, hg. von César Herández Alonso, Valladolid 1990, S. 161-166 und 199-206; René Grazini, Philipp II's *Impresa* and Spenser's Souldan, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27, 1964, S. 322-324; Tanner (wie Anm. 77), S. 223-248.

98 Lope de Vega (wie Anm. 74), S. 70; darauf weisen auch Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 188, hin; Covarrubias (wie Anm. 33), fol. A2r, A2v, Anhang B.2, insbesondere auch das Gedicht des Iosep de Valdiuieso auf den Salón, fol. Ar-v: „[...] casa luciente / Del Sol, que hermoso coronò su frente / De rayos de Laurel, a quien la fama / Sol de dos mundos, y Rey solo aclama: / Salon florido [...].“

99 So der mit dem Buen Retiro bestens vertraute Dichter und Gesandte (ab 1635) des Herzogs von Modena, Fulvio Testi, in: ders., Delle poesie liriche parte seconda, Venedig 1652, S. 5-9: ‚Alla Sacratiss. Maestà del Cattolico Re' Filippo Quarto‘; zur Person siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 88-89.

100 Bardon (wie Anm. 56), S. 56 und 144-147, Tf. VI, VIIIB, IXA, XXIA, XXIX etc.

101 Vgl. zusammenfassend J. A. Fernández-Santamaría, Reason of State and Statecraft in Spanish Political Thought 1595-1640, Lanham 1983, etwa S. xix und 73-74; ergänzend Karl-Heinz Mulagk, Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert, Berlin 1973.

102 Iustus Lipsius, Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex, Antwerpen 1610, etwa 21, 45, 47, 50-53, 60-61, 77-79, 143-146. – Contreras (wie Anm. 76), fol. 59r-v: „El hazer justicia, es la virtud mas heroyca que puede tener un Principe, y la que conserva mas su cetro, y magestad, porque es una virtud celestial, y divina, assentada por Dios en los animos de los hombres“; und fol. 94v: „En dos columnas se funa todo el govierno politico, fu una de prudencia, la otra de vigilancia. La prudencia en el Rey que govierna es como [...] el Sol en el cielo, que alumbra a todos.“ – Francisco de Quevedo y Villegas, Política de Dios y gobierno de Cristo, hg. von Eduardo Ovejero y Maury, Madrid 1986, S. XXI-XXII (Prolog): „Tiene Vuestra Magestad, de Dios, tantos y tan grandes reinos, que sólo de su boca y acciones, y de los que le imitaron, puede tomar modo de gobernar con acierto y prudencia. [...] La vida, la muerte, el gobierno, la severidad, la clemencia, la justicia, la atención de Cristo Nuestro Señor le referien a Vuestra Majestad acciones tales, que imitar mas y dejar otras, non será elección, sino incapacidad y delito.“ – Eine ausführliche Auflistung der Fürstentugenden *prudentia*, *religio*, *iustitia*, *clementia*, *liberalitas*, *fortitudo* etc. bei Rivadeneira (wie Anm. 77), S. 526-527, 546-548, und Ioannes à Jesu Maria, Instructio Principum Ethice, oeconomice, ac politice, Mainz 1612, S. 47-57.

103 Dazu (allerdings ohne weiteren Hinweis auf die hier entwickelten metaphorischen Zusammenhänge seit Platon): Wolfgang Brassat, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992, zu Maino S. 73-75.

104 Solorzano Pereira (wie Anm. 77), S. 113-116; der Kommentar nennt noch andere Beispiele; allgemein zu Mendo siehe auch Hans-Otto Mühleisen, Weisheit – Tugend – Macht. Die Spannung von traditioneller Herrschaftsordnung und humanistischer Neubegründung der Politik im Spanien des 17. Jahrhunderts. Nachgezeichnet am Beispiel von Andres Mendos Fürstenspiegel ‚Principe Perfecto‘, in: Politische Tugendlehre (wie Anm. 76), S. 141-196. – Platon, Politicus, 279bff.; zur zentralen Stellung dieser Metapher im antiken Denken siehe

John Scheid / Jesper Svenbro, The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric, Cambridge (Mass.) / London 1996, vor allem S. 21-34.

105 Dazu vor allem Stoichita (wie Anm. 61); ergänzend Fernando Checa Cremades, Monarchic Liturgies and the ‚Hidden King': The Function and Meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Iconography, Propaganda, and Legitimation, hg. von Allan Ellenius, Oxford 1998, S. 89-104; David Davies, Anatomie der spanischen Habsburgerportraits, in: 1648. Krieg und Frieden (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 69-79; Miguel F. Faus, Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II, in: Felipe II (wie Anm. 78), S. 203-227; Friedrich Polleroß, ‚Des abwesenden Prinzen Porträt'. Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Jörg J. Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 382-409.

106 François Bertaut, Journal du voyage d'Espagne (1659), hg. von F. Cassan, in: Revue Hispanique, 47, 1919, S. 1-317, hier S. 29; dazu auch Orso (wie Anm. 1), S. 38-39.

107 Justi 1888 (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 346-350.

108 Siehe Anhang B.2, 4 und 5.

109 Varia Velazqueña (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 236.

110 Dazu Regine Jorzick, Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598), Wien / München 1998, vor allem S. 189-235.

111 Die Ikonographie und Bildtradition wird am sorgfältigsten diskutiert bei Rosa Lopéz Torrijos, La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1985, S. 115-185, zum Buen Retiro S. 137-146; zur Bedeutung von Herkulesszenen in spanischen Emblembüchern siehe auch den Kommentar von Rodrigo Fernández-Carvajal, in: Saavedra Fajardo 1985 (wie Anm. 138), S. LXII-LXV; ferner: Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados, hg. von Peter M. Daly und Sagrario López Poza, Madrid 1999.

112 Analysen bei Martin S. Soria, The Paintings of Zurbaran, London 1953, S. 14 und 155-156; Steinberg (wie Anm. 6), S. 291; Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 156-161; Leonardos ‚Hieronymus' als Vorbild für den ‚Flammentod des Herkules' vermutet Brian Sewell, Zurbarán and Leonardo, in: The Burlington Magazine, 99, 1957, S. 348; Zurbarán, hg. von Alfonso Sanchez Pérez, Ausstellungskatalog, Madrid 1988, S. 227-245, und: Velázquez, Rubens, Lorrain (wie Anm. 4), S. 200-207. – Zu der zehn Blätter umfassenden Stichfolge des Cornelis Cort nach Vorlagen des Floris, die durch Doppeldarstellungen insgesamt zwölf Taten zeigt, siehe Carl van der Velde, The Labours of Hercules. A Lost Series of Paintings by Frans Floris, in: The Burlington Magazine, 107, 1965, S. 114-123.

113 Caturla 1960 (wie Anm. 21), S. 341: „por doze quadros q. ha de Pintar de los travajos de ercule para el Salón de buen retiro". Schon am 13. November 1634 erhält Zurbarán die Schlußzahlung für nunmehr nur zehn Gemälde (ebd. S. 343).

114 Enrique de Villena, Los doze trabajos de Hércules, hg. von Margherita Morreale, Madrid 1958, S. 16: „Por diversas mañeras la orden de aquestos trabajos han los actores variado, algunos poniendolos segunt orden natural e de tienpo, otros segunt orden artificial e de dignidat."

115 Paulina Junquera, Los Trabajos de Hércules. Una serie inédita de tapices del Patrimonio Nacional, in: Reales Sitios, 11, 1974, S. 18-24; Catalogo de Tapices (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 155-162. – Auch mehrere Ehrenbögen anläßlich seiner Reise durch die Niederlande zeigten diese Szenen; siehe Francisco J. Pizarro Gómez, Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II, Madrid 1999, S. 182 mit Index.

116 In diesem Sinne etwa Lopéz Torrijos (wie Anm. 111), S. 139.

117 Vgl. für diese kosmische Deutung etwa Seneca, De beneficiis, 4, 7, 1; Macrobius, Saturnalia, III, 6; Clemens von Alexandrien, Stromata, 5, 14, 103; insgesamt der Eintrag ‚Herakles' in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 14, Stuttgart 1988, S. 559-583 (Abraham J. Malherbe). – Die wohl ausführlichste Deutung Philipps als spanischer Herkules in Testis Enkomion auf den spanischen König (wie Anm. 99): „Già purgata di Mostri havea la Terra / Con invitto valor l'Eroe Tebano, / Nè l'intrepida mano / Più ritrovata ove adoprarsi in guerra, / Quando il gran Mauritano / Curvando il tergo affaticato in arco / Vide mancar sotto il Celeste incarco. / Tremar le briglie d'oro in mano al Sole / Mentre l'oblique vie timido corse, / E di cader' in forse / Più volte vacillò l'Eterna mole; / Generoso v'accorse / Ercole allora, e con le spalle altere / Dal precipizio assicurò le Sfere [...]." – Im folgenden wird der Kampf gegen die Hydra als Verweis auf die „Belgiche paludi" und „liti d'Ollanda", der Nemäische Löwe auf „Austria", Geryon auf „Francia" gedeutet.

118 López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 154-159 (Kat.-Nr. 63-64) und S. 190-191 (Kat.-Nr. 77). Vgl. zur Bedeutung von genealogischer Legitimierung allgemein Jorzick (wie Anm. 110), S. 99-136, und: Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Kilian Heck und Bernhard Jahn, Tübingen 2000.

119 Zu Philipps Imprese siehe Giulio Cesare Capaccio, Delle Imprese, Neapel 1592, S. 3-4. – Atlas und Herkules waren etwa beim Einzug Philipps II. in

Antwerpen 1549 und dem Philipps III. in Lissabon dargestellt. Vgl. Wouters Kuyper, The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip Prince of Spain into Antwerp in 1549, Alphen aan den Rijn 1994; Pizarro Gómez (wie Anm. 115), S. 108-109 und Appendix I, 13, 151 und 160, sowie Vetter (wie Anm. 77), S. 231-232, 254 und 259.

120 Das Gedicht von Lopez de Zárate publiziert von Larry L. Ligo, Two Seventeenth-Century Poems Which Link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V, in: Gazette des Beaux-Arts, 75, 1970, S. 345-348; die entscheidende Passage lautet: „Es de los cielos el mayor cuydado, / Pagandole con esto el ser su Atlante, / El ser su Alcides; pues reduce a Templo / El Orbe con sus fuercas, con su exemplo." Vgl. dazu auch Javier Portús, Pintura y pensamento en la España de Lope de Vega, Madrid 1999, S. 150-152. – Zu Testis Gedicht siehe Anm. 117.

121 Velez de Guevara: „Esta es casa del Sol: Filipo Quarto / Planeta de Austria, Atlante de Castilla, / De su Alcide Guzmán templo divino [...]"; in: Covarrubias (wie Anm. 33), fol. A2r; vgl. unten: Anhang B.3. – Zu dem an Olivares 1630 verliehenen Titel als *alcaide* der königlichen Wohnung von San Jerónimo siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 55.

122 Juan de Paredes, in: Covarrubias (wie Anm. 33), fol. Ev; das Titelblatt zu ‚El Fernando' in: Los Austrias (wie Anm. 16), S. 264-265; vgl. auch Caro de Mallen (wie Anm. 33), S. 15.

123 Eine Orientierung zu den umfangreichen Quellen und Forschungen zur Herkules-Ikonographie geben neben Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig / Berlin 1930, neuerdings Ralph Kray / Stephan Oestermann, Herakles / Herkules, Frankfurt am Main 1994 (2 Bde.) – Die beiden wichtigsten spanischen Autoren sind Enrique de Villena (wie Anm. 114), der den Sieg über die Zentauren als erste Tat anführt (S. 16-18, vgl. auch die Synopsis nach S. XXXIV), und Pérez de Moya (wie Anm. 87), der nach dem Erwürgen der beiden Schlangen durch den Herkulesknaben mit der Hydra beginnt (S. 445ff.). – Vgl. für Spanien den Überblick bei Marianne Breidenthal, The Legend of Hercules in Castilian Literature up to the Seventeenth Century, Diss., University of California, Berkeley 1985, Ann Arbor 1986.

124 So wurde etwa die Vertreibung der Morisken durch Philipp III. mit dieser Tat des Herkules verglichen; siehe: Los Austrias (wie Anm. 16), S. 219-220.

125 Diese Deutung des *Hercules Christianus* entwickelte etwa der Dominikanerprediger Hortensio Paravicino; siehe Lopéz Torrijos (wie Anm. 111), S. 143.

126 Zu diesen weitverbreiteten Deutungen sei stellvertretend nur Pérez de Moya (wie Anm. 87), S. 464-466 und 473-476, zitiert: „Otros entenderon por el Cancerbero la tierra [...]. Otros entiendien por él la muerte, [...]. Por las tres gargantas o cabezas que le dan entendían las tres partes del mundo, Europa, Asia y Africa [...]. Otros entienden por el Cancerbero todos los vicios que Hércules venció y sojuzgó." – Eine Deutung als Gula, Luxuria und Avaritia bei Vetter (wie Anm. 77), S. 220.

127 Das scheint in etwa die Botschaft einer 1636 im Buen Retiro aufgeführten Komödie Calderóns gewesen zu sein; siehe Von Barghahn (wie Anm. 21), S. 81; vgl. bereits Andreas Alciatus, hg. von Peter M. Daly, Toronto u. a. 1985, Bd. 2, Emblem 138.

128 So besiegt Philipp II. als *Defensor Fidei* auf einem Emblem das dreiköpfige Ungeheuer der Juden, Lutheraner und Moslems, das der beigefügte Text allerdings als Geryon bezeichnet, bei Lorenzo de San Pedro, Diálogo llamado Philippino [...], congruencia LXII; zitiert nach Bouza (wie Anm. 88), S. 78-79.

129 Testi (wie Anm. 117).

130 Vgl. zur Plazierung der Zuschauer bei Theateraufführungen in den ähnlichen Räumlichkeiten des Madrider Alcázar J. E. Varey, L'auditoire du *Salón Dorado* de l'*Alcázar* de Madrid au XVIIe siècle, in: Dramaturgie et société, hg. von Jean Jacquot, Paris 1968, S. 77-91, und ders., The Audience and the Play at Court Spectacles. The Role of the King, in: Bulletin of Hispanic Studies, 61, 1984, S. 399-406.

131 Rivadeneira (wie Anm. 77), S. 452: „enfrenar y hacer á todas manos un caballo tan desbocado como el vulgo". – Contreras (wie Anm. 76), fol. 96r: „El reynar, señor, es como domar un cavallo desbocado, y feroz' que sino se rige con prudencia, y arte, derribarà al que subiere en el." – Didaco Saavedra Faxardo, Ein Abriss eines christlich-politischen Prinzens / In CI. Sinn-bildern und mercklichen symbolischen Spruechen, Amsterdam 1655, S. 174 (20. Emblem): „Ferner sol der Fürst von jugendt auf / also abgerichtet werden / daß er den gaul der herrschaft / weil er noch zart ist lerne zeumen / und leiten / dan so er ihn nur wirdt nach seinem gutduncken erziehen wollen / so wirdt er sich sambt demselbigen stürzen. Aldar ist der zaum der vernunft vonnöthen / der ziegel der Politischen weisheit / die rute der gerechtigkeit / und die sporrn eines hohen und starcken gemüths / nöthig ist es / das der Fürst jederzeit in den stegbüglen der weißheit fest stehe." – Zur Bedeutung des königlichen Reiterporträts siehe Martin Warnke, Das Reiterbildnis des Balthasar Carlos von Vélazquez, in: Amico Amici. Festschrift für Werner Gross, hg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 217-227; John F. Moffitt, Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco, in: Goya, 202, 1988, S. 207-

215; Walter A. Liedtke, The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800, New York 1989; Jeannine Baticle, El retrato ecuestre del rey Felipe IV, in: Velázquez (wie Anm. 6), S. 57-69; Miguel Morán Turina, „Pues es más que Alexandro y tú su Apeles". Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez, in: El Palacio del Buen Retiro (wie Anm. 21), S. 63-87.

132 Vgl. etwa Iustus Lipsius, Monita et Exempla Politica libri Duo, qui virtutes et vitia Principum spectant, Antwerpen 1606, S. 57: „[...] Etiam in sanguine. Nam ab hac stirpe PHILIPPVS II. rex, familiarium testimonio, Constantiae laude veteres novosque [zuvor wurden Ferdinand und Isabella sowie Karl V. genannt] aequavit extra aut supra affectus; non gaudio, non dolori previus; neque animo solum, sed vultu aequabil & immoto." – Allgemein zur *moderatio passionum* als Zeichen des guten Fürsten Ioannes à Jesu Maria, Instructio Principum Ethice, oeconomice, ac politice, Mainz 1612, S. 8-10. – Zur Bildtradition der Kopfhaltung auch Martin Warnke, Erhobenen Hauptes, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körperspache in der Kunst, hg. von Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar, Salzburg / Wien 1992, S. 190-194.

133 Hermann Hugo, De Militia Equestri Antiqua et Nova ad Regem Philippum IV. Libri Quinque, Antwerpen 1630, Proem., fol. *3: „[...] nos certe illam MAIESTATIS TVAE sceptro vim inesse profitebimur, ut levi illius agitatione admonita Regna, & numero multa & spatijs remotissima, plurimas equorum, equitum peditumque myriadas profundant; dum eos non formari, sed quasi evasci e terra momento temporis, ac derepende ad unicum motum sepri [sceptri] Tui prosilire intuemur." – Der Auftrag an den Historiker Tomás Tamayo de Vargas, als offizieller Geschichtsschreiber Philipps IV. die Wiedereroberung von Bahía zu schildern, die der König angeordnet, der Conde-Duque organisiert, und die Soldaten ausgeführt hatten (siehe Brown / Elliott [wie Anm. 21], S. 162), macht diese ‚Befehlskette' ebenso deutlich wie die Überschrift von Hugo (wie Anm. 8): Obsidio Bredana Armis Philippi IIII. Auspiciis Isabellae Ductu Ambr. Spinolae perfecta.

134 Auf diese Stiche macht jüngst Stoichita (wie Anm. 6) aufmerksam; vgl. für weitere Beispiele: Krieg und Frieden (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 183-184 (Kat.-Nr. 521), zu Christian von Schweden, um 1622; Bd. 2, S. 194, zu Gustav II. Adolf von Schweden, um 1632.

135 Vgl. zur Darstellung Philipps II., gezeichnet von Francesco Terzio, um 1572 gestochen von Gaspar Ucello: Zeichnung in Deutschland (wie Anm. 90), Bd. 1, S. 104-105, und Stefania Seccareccia, La serie delle ‚Austriacae gentis imagines' di Gaspare Osello, in: Rassegna di studi e notizie, 22, 1998, S. 403-420, und 23, 1999, S. 179-222; zu Philipp III. Vetter (wie Anm. 77), S. 219-222 und Abb. 8.

136 Den Memorialwert der Anlage und Malereien betonen mehrere Gedichte; siehe Covarrubias (wie Anm. 33), fol. A4v, B2v, C4r etc. und insbesondere auch Manuel Gallegos; dazu Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 156.

137 José Pellicer, in: Covarrubias (wie Anm. 33), fol. D2r: „exemplo eloquente"; siehe auch López-Rey (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 236, und Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 192.

138 Saavedra Faxardo (wie Anm. 131) S. 18-19; vgl. auch S. 142 (Emblem 17); für den spanischen Originaltext siehe den mit einer Einleitung von Rodrigo Fernández-Carvajal versehenen Reprint der Erstausgabe (1640), Madrid 1985; zu Autor und Buch (mit der älteren Literatur) Hans-Otto Mühleisen, Die Friedensproblematik in den politischen Emblemen Diego de Saavedra Fajardos, München 1982; Manuel Segura Ortega, La filosofia juridica y politica en las „Empresas" de Saavedra Fajardo, Madrid 1984; Dietmar Peil, Emblematische Fürstenspiegel im 17. und 18. Jahrhundert: Saavedra – Le Moyne – Wilhelm, in: Frühmittelalterliche Studien, 20, 1986, S. 54-92. – Contreras (wie Anm. 76), in der Widmung an Philipp IV.: „Buen exemplo tiene V. Magestad en los señores Reyes sus progenitores, siguiendo el valor del señor Emperador Carlos quinto, la prudencia del gran Monarca del mundo, Filipo segundo, la piedad, y Christianidad de la Magestad del señor don Felipe terco [...] Haziendo lo que haze un Pintor que retrata una imagen. Porque de otra suerte (como dize Isocrates) topre cosa seria que non obre un hijo (imitando a sus padres) lo que haze un pintor retratando la pintura. *Turpe est, cum pictores, pulcram animantium similitudinem expriment, liberos virtutem parentum non imitari.*" Fol. 135r: „El buen exemplo de los Principes, para con sus vassallos, ha de ser como el retrato sacado al vivo de una pintura en la qual se imita a su original, lo qual deve hazer mejor el Rey que otro ninguno [...]." Vgl. auch die antiken Beispiele: fol. 60r-v und 63v-64r. – Malvezzi (wie Anm. 82), S. 108-109. – Für Überlegungen zur ‚Belehrungsfunktion' panegyrischer Bildprogramme siehe auch Martin Warnke, Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens, Groningen 1993, vor allem S. 27-28. – Die unter Philipp II. eingerichtete Porträtgalerie des Pardo-Palastes scheint den Gedanken der Belehrung durch Bilder mit einer neuen Rolle der Hofporträtisten verbunden zu haben, nahm sie doch abschließend die Selbstbildnisse von Tizian und Anthonis Mor in die Gemäldereihe auf; siehe Joanna Woodall, ‚His Majesty's Most Majestic Room'. The Division of Souvereign Identity in Philipp II of Spain's Lost Portrait

Gallery at El Pardo, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 46, 1995, S. 53-103; ergänzende Details bei Rudolf (wie Anm. 54), S. 228-230.

139 So Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), in: Discurso [...] y comparación de España con las otras naciones; zitiert nach Marcelin Defourneaux, Spanien im Goldenen Zeitalter, Stuttgart 1986, S. 32.

140 Zu beiden Argumenten ausführlich Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 231-232 und 162-164.

141 Academia burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philippo quarto el Grande (manoscritto Madrid, 1637), hg. von Antonio Perez Gomez, Valencia 1952; vgl. Caro de Mallen (wie Anm. 33), S. 26-29; dazu Alfred Morel-Fatio, Académie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637, in: ders., L'Espagne au XVI[e] et au XVII[e] siècle, Paris / Madrid 1878, S. 603-684, und Brown / Eliott (wie Anm. 21), S. 202.

142 Zusammenfassend Hans-Martin Kaulbach, Pax fovet artes: Kunst als Thema in Allegorien auf den Westfälischen Frieden, in: 1648: paix de Westphalie (wie Anm. 6), S. 405-429. Zu dieser Tradition etwa auch Karl Möseneder, Zeremoniell und monumentale Poesie. Die ‚Entrée solennelle' Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983, S. 91-100.

143 Zu Floris' Gemälde siehe Kaulbach (wie Anm. 142), S. 409. Für entsprechende Darstellungen in Deutschland vgl. die Zeichnungen von Michael Herr (mit der Aufschrift ‚in toto mundo / Lex. Ars. Mars. / Conta Gubernat') und Rudolf Meyer; in: Zeichnung in Deutschland (wie Anm. 90), Bd. 1, S. 220-221, und Bd. 2, S. 71, sowie Hanna Peter-Raupp, Zum Thema ‚Kunst und Künstler' in deutschen Zeichnungen von 1540-1640, in: ebd., Bd. 2, S. 223-230.

144 Zu diesem auf Cicero, Tusculanae disputationes, I, 4, basierenden Sprichwort in Spanien etwa Moreno de Vargas (wie Anm. 88), fol. 2r-v, 84r-85v und 112r-v.

145 Lope de Vega (wie Anm. 74), S. 69-76

146 John E. Varey, Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid Festivities of 1636-1637, in: Renaissance Drama, hg. von Samuel Schoenbaum, Evanston 1968, S. 253-282, vor allem S. 264-265.

147 So das 1634 aufgeführte *auto sacramental* des Calderón de la Barca (siehe Anm. 33); dazu Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 230, und Manuel Gallegos; siehe Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 227.

148 Den Topos vom friedvollen Goldenen Zeitalter und den Elysischen Gefilden rufen etwa Covarrubias (wie Anm. 33), fol. Er, und Manuel Gallegos bei Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 226, auf.

149 Rodrigo Suárez: „La pintura non es el menor ornamento de la República, sino que por el contrario constituye uno de los principales, tanto para las íglesias como para las casas particulares" (zitiert nach Miguel Morán Turina / Javier Portús Pérez, El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez, Madrid 1997, S. 29 und 96). Vgl. auch den posthum 1655 publizierten Entwurf einer Idealstadt von Diego de Saavedra Fajardo, República literaria, hg. von José C. de Torres, Barcelona 1985, wobei S. 72-79 nur zwei lebenden (spanischen) Künstlern eine gewichtige Rolle zugesprochen wird: Navarrete und Velázquez, der ein Porträt Philipps IV. malt. – Zum Nationalstolz auf die Künste Steven N. Orso, Rubens on Carducho? Notes on a Problematic Source, in: Gazette des Beaux-Arts, 139, 1997, S. 1-8, und Sally Gross, A Second Look. Nationalism in Art Treatises from the Spanish Golden Age, in: Rutgers Art Review, 5, 1984, S. 8-27.

150 Virgilio Malvezzi, Introduttione al racconto de' principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo Re Filippo Quarto, Rom 1651, proemio: „S'oblighi l'Historico alla verita, il Pittore al naturale e benche quella, e questa siano una cosa sola, non è una sola la maniera di scriverla, ò di dipingerla. Grande Historico fù Salustio, Tito Livio, e Tacito; gran Pittore Raffaele, Titiano, e'l Correggio, degni di maraviglia; nondimeno scrisero, e dipinsero con diversi modi, e linee. Nemmeno s'hà da credere ch'il campo, che prima si riconobbe libero, si deva hora limitare alle precise regole di que' segnalati Valent' huomini. Guido da Bologna, e Michel Angiolo Caravaggio, quando la nostra ignoranza publicava già stracca la natura, uscirono alla luce del mondo con un modo nell'eseguire nuovo avantaggiandosi à gl'Antichi, l'uno con la forza del dipingere, l'altro con la nobiltà dell'aria; perche non può ancora manifestarsi un Historico, che superi gl'altri? Chi volontariamente si soggetta all'imitazione è inimico del suo secolo [...]." – Malvezzi (wie Anm. 82), S. 106-107: „[...] se nella scoltura imitiamo gli Antichi, gl'imitiamo à far l'huomo, il quale è sempre l'istesso, ma non già à far quest' huomo, che è sempre diverso, e si come sarebbe ridicoloso uno scultore, che volendo ritrarre un vivente, lo ritraesse dalla Statua di Alessandro, così forse anche sarebbe ridicoloso un Politice, che volesse insegnare mantenersi alle moderne Republiche co' modi della Romana." – Zum Verhältnis Velázquez – Rubens siehe Simon A. Vosters, Rubens y España. Estudio artístico-literario sobere la estética del Barroco, Madrid 1990, vor allem S. 323-420; Werner Hofmann, Gleichung versus Ereignis. Krieg und Frieden in den Künsten, in: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden, hg. von Klaus Garber u.a. (Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision, hg. von Klaus Garber / Jutta Held, Bd. 1), München 2001, S. 981-998.

151 Covarrubias (wie Anm. 33), fol. [A4r], [C3r], [D3r], [D3v] und Anhang B.1; vgl. auch Manuel Gallegos bei Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 234-235. – Die Parallelisierung von göttlicher und

königlicher *idea* findet sich bereits in einem Gedicht auf eine Zeichnung Philipps IV. von Juan de Espinosa; in: Francisco Pacheco, El Arte de la pintura, hg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 217-219.

152 Dazu Contreras (wie Anm. 76), fol. 96r-v und 170r-v; Malvezzi (wie Anm. 82), S. 69-70.

153 Platon, Staat, 472; auf diese Passage verweist schon Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig / Berlin 1924, S. 7-8.

154 Zu den *deus pictor* / *divinus pictor*-Metaphern in Spanien und ihren Abweichungen von der italienischen Kunsttheorie siehe Ernst R. Curtius, Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock, in: Romanische Forschungen, 2, 1939, S. 145-184; Helga Bauer, Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik, Diss., Hamburg 1970, vor allem S. 46-53; Susann Waldmann, Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1995, S. 37-58; Victor I. Stoichita, Vision und Erfahrung in der spanischen Malerei des Goldenen Zeitalters, München 1998, 5. Kapitel, und Portús (wie Anm. 120), vor allem S. 23-24.

155 Contreras (wie Anm. 77), fol. 17v-18r.

156 Saavedra Faxardo (wie Anm. 131), Widmung und S. 6 (zu Emblem I).

157 Saavedra Faxardo (wie Anm. 131), S. 10f (Emblem II); Alexander Luzón de Millares, Idea politica veri Christiani, Brüssel 1664, Symbol XII; vgl. den Kommentar von Rodrigo Fernández-Carvajal, in: Saavedra Fajardo (wie Anm. 33), S. LXIIIf., und Fernando Checa Cremades / José M. Moran Turina, Las ideas artisticas de Diego de Saavedra Fajardo, in: Goya, 161/162, 1981, S. 324-331. – Zu Carduchos Kunsttheorie und den Titelbildern seines Traktates siehe George Kubler, Vincente Carducho's Allegories of Painting, in: The Art Bulletin, 47, 1965, S. 439-445; Karin Hellwig, Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1996, und Werner Beutler, Vincente Carducho in El Paular, Salzburg 1997, S. 38-42.

158 Solorzano Pereira (wie Anm. 77), S. 116-117; zu den Emblembüchern des Andrés Mendo (1662) und Francisco de Zarraga (1684) siehe: Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados (wie Anm. 111), Nr. 915-916; – Das Bild des Schmetterlingsflügel malenden Schöpfergottes wird dagegen von Saavedra Fajardo (wie Anm. 33) in den Erläuterungen zu Emblem LX positiv auf die *divina providentia* gedeutet, die selbst Kleinstes lenkt.

159 Vgl. dazu Lope de Vega, Las mil y una noches: „Un edificio hermoso, / que nasció, como Adan, joven, perfecto, / tan breve y suntuoso, / que fué sin distinción obra y conceto, / en cuya idea, a fuerza de cuidado, / fué apenas dicho cuando fué formado"; zitiert nach Von Barghahn (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 8 und Anm. 53; Fulvio Testi im Anhang C, Zeilen 46-49; Manuel Gallegos bei Tormo y Monzó (wie Anm. 6), S. 233-240; Covarrubias (wie Anm. 33), fol. A2r, Cv, C2v („En el cero de un Salon / La mayor suma del mundo"), [D4r] und Er.

160 Covarrubias (wie Anm. 33), fol. [Dv]; vgl. Anhang B.6.

161 Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, hg. von Julián Gallego, Madrid 1988, S. 192-193; vgl. auch Joaquín Pérez Villanueva, Felipe IV escritor y coleccionista de arte. Velázquez colaborador y amigo, in: Julián Gállego u. a., Reflexiones sobre Velázquez, Madrid 1992, S. 95-130.

162 Belege für Philipps künstlerische Tätigkeit bei Portús (wie Anm. 120), S. 64-67; zu dem bei Pacheco abgedruckten Gedicht auf eine Zeichnung Johannes' d. T. von Philipp IV. siehe Anm. 151; Belege für die künstlerische Tätigkeit anderer spanischer Herrscher bei Morán Turina / Portús Pérez (wie Anm. 149), S. 16-17, 46, 72 etc.; Philipp II. verlangte bereits mit 13 Jahren ein Buch mit leeren Seiten, um darin zu zeichnen, später versuchte er sich auch an Skulpturen; siehe Jonathan Brown, Philipp II. as Art Collector and Patron, in: Spanish Cities of the Golden Age, hg. von Richard L. Kargan, Berkeley u. a. 1989, S. 14-39. Vgl. für den ähnlichen Fall der Ausbildung Ludwigs XIII. Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Frankfurt am Main 1979, S. 19-56. Zu theoretischen Vorschriften hinsichtlich der künstlerischen Ausbildung der spanischen Herrscher etwa Juan de Mariana, La dignidad real y la educacion del rey (De rege et regis institutione), hg. von Luis Sanchez Agesta, Madrid 1981, S. 197-198 (entstanden 1599; zum Autor siehe Truman [wie Anm. 77], S. 315-360); Lázaro Díaz del Valle, Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epílogo y nomenclatura de algunos artifices [...] (1656); zitiert nach Francisco Calvo Serraller, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, Madrid 1981, S. 468-469.

163 Saavedra Faxardo (wie Anm. 131), S. 108-109 (Emblem 6).

164 Bonaiuto Lorini, Le Fortificationi, Venedig 1597, nennt im Vorwort Karl V. und Cosimo de' Medici als *exempla* zeichnender Fürsten; Lodovico Dolce bezeichnet Karl V. als „emulo di Alessandro Magno" in der Zeichenkunst (Trattati d'arte del Cinquecento, Bd. 1, hg. von Paola Barocchi, Bari 1960, S. 159-160); weiterhin Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, hg. von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, S. 131 und 161ff.; Filipe Nunes, Arte da pintura, symmetria, e perspectiva, hg. von Leonatina Ventura (Reprint der Ausgabe Lissabon 1615), Porto

1984, S. 72-73. – Bereits der *Weißkunig* von Philipps Vorfahre Maximilian I. sieht darin den Nutzen der Malerei; siehe: Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hg. von Heinrich Th. Musper u. a., Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 228: „29. WIE DER JUNG WEIß KUNIG MALEN LERNET. [...] Und in seinen jaren und in seiner regirung kame ime das malen zu grossen staten, dann er vilmalen, mechtige und gealtige heer gefuert und grosse streit gethan und der streitperist und unuberwindlichist gewest, darzu er die kunst des malens gepraucht und ime siglichen nutz gepracht, sich auch des malens in vil manicherley sachen zu riterspilen, zu gepew und zu erfindung newer werk gepraucht, dardurch er dieselben volendt hat, die er sonst nit het mugen volpringen." Umfassend zur Kunstübung des Herrschers und den Aspekten der Entspannung, Geistesübung und Kriegsplanung Birte Frenssen, „... des großen Alexanders weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinsel vereindt". Ikonographische Studien zur ‚Künstler/Herrscher-Darstellung', Diss., Köln 1995, vor allem S. 97-116; vgl. auch Wolfgang Liebenwein, The Prince as Artist and Artisan, in: Themes of Unity in Diversity, hg. von Irving Lavin, University Park (Penns.) / London 1989, Bd. 2, S. 465-469.

165 Andererseits ließ sich so effektiver der intellektuelle Rang des künstlerischen Tuns beweisen, um dessen Anerkennung die Maler sich so lange bemüht hatten. – Die Malerei als ‚Königin der Künste' erschien auf dem Ehrenbogen der Lissaboner Maler zum Einzug Philipps III. 1619: „ARTIVM REGINA TIBI REGVM MAXIMO TE IPSVM DONVM OFFERT, REGIVM MAXIMVM"; siehe Vetter (wie Anm. 77), S. 222-223.

166 So scheint Bargrave keine Gemälde, sondern nur Tapisserien im Salón vorgefunden zu haben; siehe Brown / Elliott (wie Anm. 21), S. 105-106 und 108-109; allerdings besichtigt etwa Jean Muret an einem Wintertag, dem 10. Januar 1667, die Schlachtenbilder vor Ort; siehe García Mercadal (wie Anm. 23), Bd. 2, S. 727.

## Quellenanhang: Beschreibungen und Gedichte zum Salón de Reinos

Im Anhang werden unter A die bislang im Originaltext unveröffentlichten Beschreibungen des Palastes anläßlich der Spanienreise des Cosimo de' Medici, späterer Großherzog der Toskana, im Jahr 1669 veröffentlicht. Teil B gibt sechs der wichtigsten Gedichte aus den 1635 erschienenen ‚Elogios' auf den Palast und Salón de Reinos wieder. Unter C findet sich das von Fulvio Testi 1636 verfaßte Lobgedicht auf den Palast und den Conde-Duque Olivares.

### Anhang A

A.1: Lorenzo Magalotti, Relazione del Viaggio in Spagna (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 123[1], fol. [47f.] und Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II-III, 431)

Le Sale, e Camere di questi Quarti sono storate alcune con store di guinchi galantemente tessuti, altre soffittate, et altre in volta fatta a fogliami toccati d'oro. Le mura sono incrostate di maioliche dipinte fino all'altezza di tre braccia. Per quello riguarda l'ornate delle sale, e Camere, questi è differente secondo la qualità degli appartamenti; ma si può dir con verità che ciascheduno di essi ha addobbi ricchi e ben lavorati con fondo di velluto, e figure rilevate di filo d'oro e d'argento a grosso ricamo. [...] Le Sale alcune sono adornate d'Arazzi, altre di pitture de più celebri Pittori di Spagna, e fra queste degna è di considerazione quella, in cui si vedono rappresentate in gran' Quadri le azioni più illustri del Duca de Feria. Veduto il Quarto Regis, e scorsi 105 appartamenti compresi nelle due prime facciate, entro S[ua]. A[ltezza]. nella terza [facciata] [...].

A.2: Filippo Corsini Coppieri, Viaggi d'Alemagna, Paesi Bassi del 1667 e di Spagna, Francia, Inghilterra, e Olanda del 1669 fatti dal ser.$^{mo}$ Principe Cosimo di Toscana di poi Gran Duca Terzo di quel nome
(Florenz, Archivio di Stato, Carte Strozziane, 1a ser., LVII, fol. 117v-119r, und Mediceo del Principato, 6387, fol. 162v)

[...] l'altro braccio del Cortile viene occupato daltre gran sale, dove sono dipinte diverse battaglie, e le muraglie fino all'altezza di cinque piedi sono incrostate di majoliche, le volte sono tutte dorate con stucchi, e vicino a quelle hanno alcuni balconi che attorno ricorrono pur' anc' essi dorati. L'accennate tappezzerie furono di diverse sorti, altre col fondo di seta figurate d'oro, altre col fondo d'oro, et altre d'argento. Vedute queste due facciati s'entro nella terza, ch'è più vaga, e più ariosa del'altre [...].

A.3: Giovanni Battista Gornia, Viaggio fatto dal Serenissimo Principe Cosimo Terzo di Toscana alla Spagna, Inghilterra, Francia et altri luoghi negli anni 1668, e 1669

(Florenz, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, 6389, fol. 14v-15v)

Vi sono quattro appartamenti principali tutti con doppie sale fornite d'arazzi superbissimi d'oro e seta, parte degli sono fabbricati nell'Indie e sono gl' arazzi in molti luoghi; vi sono i quadri di pittura. Questi ancora si vedono sopra gl'Arazzi in una Sala delle maggiori, ove sono rappresentate le maggiori imprese fatte dal Re con l'Imgagine de loro Capitani. Il Baldacchino della Regina ha questo motto *ferit priusquam flamma micet*. Credo che alluda al fulmine.

Anhang B

B.1: De Don Iuan de Solis, Al Principe nuestro Senor en alabanca del Salon, donde stàn pintadas las Armas de todos los Reynos y Senorios desta Monarchia: Soneto
(Diego de Covarrubias y Leyva, Elogios al Palacio Real del Buen Retiro, Madrid 1635, fol. Cr)

Teatro, que grandezas representa
De Españoles Monarchas, y Pinturas
Que ilustre de artificio, y hermosura,
Su Imperio en dilatado Mapa ostenta,
Librelo el Cielo de invasion violenta,
Y del tiempo Pincel, y Architectura
Eterno viva, vivrà segura
Una Idea de fabrica opulenta.
Donde, o Principe Sacro, en los Blasones
De quien tu ardiente espiritu recibe,
Sino nuevo valor, nuevos deseos,
Estudies, Generoso, emulaciones,
En tanto, que otra estancia se apercibe,
No mejor, màs Capaz a tus trofeos.

B.2: Del Maestro Gabriel de Roa. Al quadro de la restauracion del Brasil, che pintò para el Buen Retiro, el Padre Fr. Iuan Baptista Mayno: Soneto
(Covarrubias, Elogios, fol. C2r)

Saco a Gerardo del mayor empeño
La siempre docta Religion Guzmana,
Aun en Pinceles docta, de essa Indiana
Naval empressa lo dirà el disseño.
De Fadrique uno, y otro armado leño,
Digno Blason de estirpe Toledana
El mar coronen, y en su espuma cana
Tumulo erijan al rebelde Isleño.
Aun en sombras el Quarto Sol Hispano
Su luz dispense de Laurel ceñido,
Y el nombre deste Apeles Castellano
Aun en colores suene, y avrà sido
La vez primera que de docta mano
La luz dexò pintarse, y el sonido.

B.3: De una Dama que le dio con nombre de Arminda: Soneto
(Covarrubias, Elogios, fol. C3v)

En Tanto (o Gran Filipo) que en las lides
Donde estragos seràn las amenazas,
El hasta empunas, y el escudo embraças,
Y en un trueno Andaluz los vientos mides;
Campo de Marte, y fabrica de Alcides
Sea el amphiteatro, en que oy abraças
Imperios que en perfiles de oro enlazas,
Y en quarteles sus terminos divides.
Marcial Palestra sea, y del Tebano
Alcacar, sino templo sin segundo,
A los trofeos del orgullo Hispano:
Bien que será (y en tu valor lo fundo)
A los que espero de tu Heroica mano
Bobeda estrecha el ambito del mundo.

B.4: De Alonso Perez de las Cuentas y Zayas, vezino de Toledo Parroquia de San Christoval. A la Pintura de Fr. Iuan Baptista, para el Salon de Buen Retiro: Soneto
(Covarrubias, Elogios, fol. [C4v])

A tu Pincel, tu ingenio, y tu grandeza,
La admiracion humana se suspende,
Y por segundas causas comprehende
Su mayor perfeccion naturaleza.
Tanto de tu Criador a la pureza,
Tu valentia morbida se estiende,
Que algun vital espiritu te enciende,
Essa en dibuxos inmortal destreça.
De alma y voz se compone quanto aspira
En tu saber a la viviente llarma,
Porque alguna deidad que en ti respira
Les dà a las formas que tu ardor inflama
Alma para los ojos del que mira,
Y voz para las lenguas de tu fama.

B.5: A la Pintura que Fray Iuan Baptista pintò para el Retiro, de la expulsion de los Olandeses del Brasil, de Andres Carlos de Balmaseda: Soneto
(Covarrubias, Elogios, fol. [D2r])

Quando procuro regular curioso
Esta pintura, Fabio, me retira
La accion que en ella singular se mira,
Del artifice grande lo ingenioso:
No ay sombra, no ay perfil que acuse ocioso,
Y en terminos del Arte tanto admira
Que espiritus parece que respira

Lo menos culto deste quadro hermoso.
Con lengua de pincel habla eloquente
Y articula concetos elegante
En los colores que templò prudente
Y mano que no admite semejante
Con pluma de metal pinte valiente
Y escriva con pinceles de diamante.

B.6: Del mismo Autor [Don Iuan de Paredes]: Soneto (Covarrubias, Elogios, fol. E2r)

Esta, que al tiempo en lo inmortal se atreve,
Fabrica en nuestro assombro sostenida,
Aun mas que en la materia esclarecida,
Cuya forma al Pincel su esplendor deve:
Teatro es de Filipo, y seña breve
De afecto grande, en linea colorida
Tan generosamente repetida,
Quan alto assunto aquel afecto mueve.
A dos efectos de una causa iguales
Se vinculan eternas las memorias
Que al olvido convenven inmortales.
O Espana, el mundo, en fè de tantas glorias
Mas que el Pincel perficionò señales,
Cuente tuas años, cuente tus memorias.

Anhang C

Fulvio Testi, Al Signor Conte Duca. Si descrivono le delizie del Real Ritiro, e si toccano succintamente le glorie di Sua Eccellenza
(Fulvio Testi, Poesie Liriche, Bologna 1672, S. 323-328 [Parte Terza])

[1] O Reina di Pindo
Mia cura, e mio diletto,
Armoniosa Clio, tù, che passeggi
De l'Eliconie piaggie
L'eterna Primavera, e che negli anni
Più freschi di mia vita
Traspiantar m'insegnasti
In sù le rive d'Arno i fiori di Dirce;
Vientene, e a la bell'ombra
[10] De le selve beate, a cui rigando
L'amenissimo piede in cento, e mille
Gelidi laberinti
L'onda d'argento il Manzanar divide,
Al magnanimo Eroe, per cui superba
Và de i Guzman l'inclita stirpe, al grande
Splendor d'Esperia a l'indefesso, e fermo
Sostegno di due Mondi
D'apollinee ghirlande
Con man divota incoroniam la fronte.
[20] Ben sò, che il rauco suono
Di nostra Cetra umil tanto non sale,
Che l'egregie virtuti, onde risplende
Quasi in sereno Ciel crinita stella
L'anima generosa à cantar vaglia;
Ma di Real Ritiro
La sontuosa mole,
I fioriti riposi,
Le delizie innocenti,
Che del suo gran Filippo
[30] Per sollevar talvolta
Da le cure moleste il core oppresso
Dispose, & ordinò, potrà fors' anco
Il nostro plettro avezzo
A più teneri carmi ergere al Cielo.
Taccia la prisca età de le superbe
Babiloniche mura,
E degli eccelsi Mausolei le tante
Lodate, e decantate
Barbare meraviglie, E taccia il Tebbro
[40] De i Regnatori Augusti
Gli alberghi d'oro, e i tetti
Emulator delle rotanti Sfere:
Di possanza mortal opre fur quelle,
Che per secoli intieri
Stancar de l'Asia, e de l'Europa tutta
Le turbe abitatrici. Opre son queste
Di poter sovrumano,
Fatto nò, mà create,
Poiche ad onta del tempo
[50] In un breve momento
Son da le nude arene
Con natali improvisi al Sole uscite.
In favolose carte
La Grecia menzognera
Portò pur, come suol, con lodi immenso
E d'Alcinoo, e d'Adon gli orti a le stelle,
E le dorate selve
De le figlie d'Atlante in sì gran pregio
Saliron già, che ad impedirne furti
[60] Del valoroso Alcide
Le gran fauci infiammate
Di vigile Dragon non fur bastanti;
Ma in paragon de' campi
Chè quì ridono ogn'ora
Riciamati di fiori
Ingemmati di fonti,
Inghirlandati d'odorose piante,
Arido, & aduggiato
Fù de i secoli antichi
[70] Ogni più culto, e più vezzoso Aprile.
Ma se da queste, che con ciglio immoto
Contemplo, a parte, a parte il pensier giro
A l'altre vostre eccelse, & ammirande
Opre, Signor, o quanto
Diverse, e discrepanti
L'attonita mia mente in voi le scopre;

Qui sviscerando il sen d'ampie campagne
Sù in confin dell'abiso
Fondamenti gettate immensi, e vasti,
[80] E in forma di Città Palazi alzate;
Ma sù in quel punto istesso in val di Taro,
E lungo il Rè de i Fiumi
Per voi bronzi tonanti,
Fiamme divoratrici
Disperse, desolate, incenerite
D'inimiche Città lascian le mura:
Quì con destra giocosa
Vibrando armate canne
L'Esperia Gioventute a i vostri cenni
[90] In teatro di pace esulta, e scherza;
Ma con vere battaglie
Eserciti da Voi schierati in campo
Fan sù l'Istro, e sù'l Reno
D'Eretiche falangi orrenda strage.
Quì, depredata de i più bei germogli
L'Oriental pianura,
In Giardin be composti
Di pellegrin odor, di fior non suoi
Arricchite l'occaso; In altra parte
[100] La vostra ma no ultrice
Recidendo reprime
. . . . . .
E con falce di sdegno
. . . . . .
Quì, perche l'ombra in sù gli estivi ardori
A Reali passeggi unqua non manchi,
Con sollecite frondi
Comandate da Voi crescon le piante
Ma con dura bipenne in sù le belle
[110] Partenope riviere
Del gran Padre Apennin tutte d'intorno
Distruggete le selve,
Perche, volando poi per l'onda salse
Trasformate in triremi,
De i Pirati d'Algieri, e di Biserta
Frenino i corsi temerarj, e tremi
Da gl'Ispanici abeti
L'Africa imprigionata entro a' suoi porti.
Quì di stranieri augelli
[120] Curiosa caterva, ale cui piume
D'Iride rugiadosa
Cedon nel Ciel le colorate bende,
Per voi si nutre; E in tanto
Col fragor bellicoso
De i concavi oricalchi
Fatte con basse teste
. . . . . .
Quì da lontane vene
Per sotteranee vie rivi d'argento
[130] Dilettoso ricetto
De i popoli squamosi in più d'un lago
Provido raccogliete, e dilatando
La generosa man, perche irrigate
Da l'onda preziosa ogn'or più fresche
Fioriscan di Filippo
Le glorie, e le vittorie, i fiumi d'oro
Profusamente diffondete altrove.
Voi, Signor, da l'Olive
Pacifico cognome al fin traete,
[140] Mentre han le vostre imprese
Da le Palme guerriere il maggior vanto.
Or che dirà mia Clio di così varj
In un solo soggetto
Cumulati accidenti? Hà forse tolto
Da i natali del Mondo
La grand'Anima vostra esempio, e leggi?
Da contrarj elementi
Mirabilmente uniti
Egli hà sostegno, e vita, e Voi con questa
[150] D'opere gloriose
Diversità concorde a la gran mole
De l'Ispanico Impero
Date vita, e sostegno. In cotal guisa
Giove il Rè de le Sfere,
Di cui Voi sete emulator in terra,
Raccolto in pioggia d'oro
Cadde nel sen de la Donzella Argiva,
Ma in giust'ira acceso
Con diluvj di foco
[160] Tempestò de i Giganti
Le mal sensate, e temerarie fronti.
Così la virtù vostra
Ne l'arti di Bellona, e di Minerva,
E con discordi affetti
Sempre eguale a sè stessa,e il Vostro nome
Di doppia gloria adorno
Fia del secolo presente eterno fregio,
E de l'Età future eterna invidia.
Musa, ma troppo in alto
[170] Non si scostiam dal lido; Angusta vela
De i fiati d'Aquilon non è capace.
Voltiam la prora al porto;
Che sù la Nave d'Argo
Orfeo non corse mai mar così largo.

## Abbildungsnachweis

Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar: 3, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek: 23

Madrid, Museo del Prado: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19