

# La rendición de Breda: variaciones sobre un tema histórico

**Erica McClellan**

Universidad de Carolina del Norte (Chapel Hill), EE.UU.

## RESUMEN

En torno al hecho histórico de *la Rendición de Breda*, en 1625, de los protestantes holandeses al poder español, en términos artísticos se han tejido varias obras. La autora pasa revista a esas producciones, no sin subrayar que se insertan en un mecanismo de propaganda para el Imperio español. Cúspide de este montaje es el cuadro de Velázquez, con el mismo nombre, también conocido como *Las lanzas*. El trabajo académico analiza así una cadena de obras de diversos géneros, en intertexto visible y con clara interferencia del momento político.

**Palabras clave:** Literatura española • Calderón de la Barca • Velázquez • Intertexto.

## ABSTRACT

*The Surrender of Breda*, in 1625, by the Dutch Protestants to the Spanish Empire has been the topic of multiple artistic productions. The author studies several of them in internal connection and shows how they worked together as propaganda for the Spanish empire. The climax of this multilevel construction is the superb painting of Velázquez, also known as *The Lances*. This academic investigation analyses a chain of works of different artistic forms, in visible intertext and with a clear interference of the political moment.

**Key Words:** Spanish Literature • Calderon de la Barca • Velazquez • Intertext.

Con miras a realzar la dignidad real de la monarquía española, el Conde Duque Olivares montó una campaña para transformar a Felipe IV en "Felipe el Grande," "el Rey Planeta," o el primer "Rey Sol". A tal efecto se inició la construcción del Buen Retiro y se encargó pinturas para el Salón del Imperio, una galería destinada a ser expresión visible de la grandeza de España. Uno de esos lienzos sería de Diego de Velázquez, a saber, *La rendición de Breda*, alusiva a la tan celebrada victoria de 1625 sobre los protestantes holandeses. Después de encontrarse sitiada la ciudad durante meses en esta batalla, al norte de

la actual Flandes, Justino de Nassau, el comandante holandés, se rindió a las tropas españolas bajo el mando de Ambrosio de Espínola. Como consta por documentación oficial, la rendición fue de naturaleza pacífica. A los vencidos se les concedió retirarse de manera ordenada, "al paso de tambores y con sus estandartes desplegados"<sup>1</sup>, dando pues cierta respetabilidad a la derrota. En España, el acontecimiento fue considerado como una gran victoria simbólica y, en las décadas siguientes, resultó objeto de numerosas evocaciones, tanto visuales como literarias. El estudio de esta batalla da particularmente

para ilustrar lo que denomino 'variaciones sobre un mismo tema'. Helmut Hatzfeld (1969) señala que

"un poema determinado o un cuadro específico, se prestan a visualizar cómo a un mismo motivo se le presenta una distinta encarnación artística según sea dado por las posibilidades y los recursos de un poeta versus un pintor"<sup>2</sup>.

Además, esas encarnaciones pueden tener influencia una en otra, tal como resulta con cinco trabajos particulares que se refieren a la citada obra: en 1625 Antonio Hurtado de Mendoza ofrece una loa cómica; más adelante, en el mismo año, va la obra teatral con el mismo nombre, por don Pedro Calderón de la Barca; en 1627 sigue el mapa de Jacques Callot; en 1634 tenemos el lienzo de Diego de Velázquez y, finalmente, para 1646 sigue un poema de Manuel de Faria y Sousa, donde alaba el trabajo de Velázquez.

Se cree que la loa de Hurtado de Mendoza iba junta con la obra de Calderón, como una especie de introducción<sup>3</sup>. Ahora bien, en vez de centrar su atención en la batalla misma o en la rendición como tal, el poeta presta enteramente atención a la acogida dada a la noticia de esta victoria en la corte, es decir, la alegría con la cual fue recibida la noticia: "*¿Qué será todo este aplauso?/ Por allí escucho, rendida/ queda Breda...*"<sup>4</sup>. Al proceder así, el énfasis es dado en la victoria española y en honor dado a Felipe, como rey<sup>5</sup>. En efecto, a Espínola, el talentoso general bajo cuyo mando se encontraban los españoles ese día, no se le presta atención. Es la victoria de todos, pero le pertenece al rey únicamente. Las otras personas que se citan a lo largo del poema no son soldados que conquistaron el triunfo para España, sino cortesanos que atienden al rey, aquellos mismos que recibieron la noticia de la caída de Breda y, en consecuencia, del nuevo prestigio del rey. La loa de Hurtado de Mendoza presenta *La rendición de Breda* desde el ángulo de la noticia y cómo fue acogida en la corte así como la fama que aquello le confería a Felipe como monarca. Se le deja a Calderón la tarea de retratar la batalla como tal.

Pese a cierta divergencia de criterios respecto de la fecha exacta de la composición, la mayoría de los investigadores concuerdan en que fue en 1625<sup>6</sup>, apenas un par de meses después de que la noticia de la rendición llegara a Madrid. También se ha dicho que más bien Olivares y no el rey mismo, fue quien encargó la obra y supervisó la producción<sup>7</sup>, calzando aquel propósito estupendamente en la estrategia del Conde-Duque para realzar la imagen del rey. Por eso, la obra va más allá de un entretenimiento o de una reseña de acontecimientos para el eventual interesado. La pieza teatral de Calderón puede ser todo lo acuciosa que es en lo histórico, aunque se enmarca dentro de lo magnánimo (o la clemencia) de soldados españoles y "sus jefes"<sup>8</sup>. La obra se abre sobre una confrontación de posibilidades para apoderarse de Breda. Como personajes encontramos a los mismos soldados, por ambos lados, así como una holandesa pescada en una refriega. A pesar de que la obra evoca el largo sitio contra Breda, Calderón evita toda pretensión de acción en vivo. No se presentan escenas de batalla ni refriega de armas. En realidad, cuando la posibilidad de acción se concreta, a los soldados españoles se les mantiene en retaguardia y se les recuerda la obediencia debida<sup>9</sup>. Una restricción parecida aparece en una escena al principio del Primer Acto, cuando Flora, la viuda, busca refugiarse en una ciudad cercana y es tomada en un ataque sorpresivo a Breda por lo que cae en poder del español Fadrique. Ella reacciona con gran temor. Completamente aterrorizada con la idea de ser violada, cae delante de su captor implorando merced y ofreciendo a cambio de su libertad las joyas que lleva puestas. Benevolente, Fadrique asume una postura más elevada y se compromete a que no se le hará daño. Al contrario, a ella, a su hijo y a su padre anciano les ofrece su propio caballo para escapar del peligro<sup>10</sup>.

Esta escena y otras de contención y casi pacifismo visualizan a los españoles como magnánimos y dispuestos a la clemencia. En contraste, y quizá en respuesta a la *leyenda negra*<sup>11</sup> respecto

de la conducta de los españoles afuera, Calderón parece decidido a presentar a sus protagonistas victoriosos como más que todo honorables. Pero quizá ninguna escena capta mejor esa idea que el encuentro entre dos rivales principales al final de la obra. Justino de Nassau, el comandante holandés se acerca a Espínola y le hace entrega de las llaves de la ciudad, a lo cual Espínola responde:

Justino, yo las recibo,  
y conozco que valiente  
sois; que el valor del vencido  
haze famoso al que vence<sup>12</sup>.

A pesar de no existir evidencia histórica sobre la cual puede haberse basado el poeta y dramaturgo para esta escena final, testigos oculares dan cuenta de que la retirada holandesa se llevó a cabo de manera pacífica y hubo varias muestras de trato cortés entre esos hombres<sup>13</sup>. Sin embargo, la entrega de las llaves tiene más de creación simbólica del artista y escritor<sup>14</sup>. Ahora bien, esa es precisamente la escena, simbólica más que histórica, que Velázquez plasma en su lienzo para su propia versión de *La rendición de Breda*, y nos da así un ejemplo acabado de una expresión artística que se inspira en una creación poética.

Sin embargo, antes de pasar a examinar el cuadro de Velázquez, deseo llamar la atención sobre otra representación visual de la victoria ganada por Espínola, la cual sugiere una perspectiva muy diferente a la de Calderón, a pesar de que existen algunas similitudes en términos geográficos.

Después de haber estudiado personalmente el terreno de Breda en julio de 1627, el cartógrafo Jacques Callot empezó a trabajar en un grabado en seis paneles para un mapa panorámico sobre la retirada de las tropas holandesas ante la Infanta Isabel. La ilustración constituye una mezcla de testimonio histórico y de reflejo artístico. En fuerte contraste con la loa de Hurtado de Mendoza y la comedia de Calderón, el mapa del sitio de Breda, de Callot, se centra completamente en las consecuencias. Al jefe español se le deja fuera de foco, mancha en el mapa, figura minúscula, irrelevante casi para

el conjunto de formaciones en marcha<sup>15</sup>. El eje narrativo presentado por Callot no es de una gran victoria, sino de una gran derrota, porque lo poco que de espacio existe para interpretación artística en un medio como lo es la cartografía, va dedicado a los holandeses derrotados más que a los españoles victoriosos. La contribución de Callot a la imagen de Breda se orienta más hacia el futuro que hacia el simbolismo artístico, pero lo que se puede considerar bajo la perspectiva de metáfora es lo que Gridely McKim-Smith y Marcia L. Welles (1992) consideran como “toma de posesión por el hecho de pintarlo.” Ellos observan correctamente que “la preeminencia de España en la exploración se dio por su encargo y consumo preferente de mapas”<sup>16</sup>. De manera que al tener en su posesión el mapa como tal, España entra en posesión del sitio que representa.

Tal como Jean Hagstrum nos lo recuerda en su *Artes hermanas*, existen muchos ejemplos famosos de pintores que miraban a sus compañeros artistas y su entorno en busca de inspiración y guía<sup>17</sup>. Poca duda cabe de que, siguiendo en ello la tradición, Velázquez pidió prestado el sujeto y el tema de su propia *Rendición de Breda* a partir de la representación dramática y literaria de Calderón, como también, quizá, en parte del mapa de Callot.

El cuadro *La rendición de Breda* de Velázquez fue pintado en un período de dos años, de 1634 a 1635 y se conoce familiarmente como *Las lanzas*. Es realmente único dentro de los que abordan el tema militar de las rendiciones. En contraste con la fórmula establecida que da énfasis al poder real que “aplasta a los enemigos”, *Las lanzas* ofrece al observador el encuentro sin precedentes del victorioso y del vencido en pie de igualdad. La escena subraya la benevolencia. En representaciones anteriores se entendía que al triunfador había que ponerlo sobre un pedestal, que podía ser un caballo, mientras que al desafortunado perdedor se le postraba en sumisión, sin armas ni honor<sup>18</sup>. Tal es el caso de todas, excepto una de las pinturas que cuelgan en el Salón del imperio<sup>19</sup>. Sin embargo, si bien ambos hombres se encuentran a la misma altura, a Espínola se le ve

un tanto más alto, justo lo necesario para crear una diagonal vertical a su favor. Y si bien Justino no se arrodilla ante su adversario, de hecho se inclina suficientemente como para tener que mirar hacia arriba al general español.

En otra desviación de la norma, Velázquez pinta al enemigo todavía en posesión de sus armas. Según consta históricamente, en efecto, a los holandeses se les permitió quedarse con sus armas, como fueron retratados mientras desfilaban en formación desocupando el lugar del sitio. Sin embargo, por muy históricamente exacto que puede haber sido el retrato por parte de Velázquez, en términos visuales, su rendición es única en el género como tal. Pero al pintar a las tropas vencidas todavía con sus armas, no cabe interpretar que Velázquez sugiere igualdad. Si bien los holandeses y los españoles quedan con sus armas, las de estos últimos se ven mucho más grandes y en posición vertical que las de la contraparte. Jonathan Brown (2003) explica que esta parte de la pintura sufrió una serie de cambios durante el proceso creativo y que las lanzas al principio eran mucho más cortas. La versión final logra el efecto deseado, una combinación del poderío y la fuerza de parte de las tropas españolas. A pesar de tan visible poderío, el mensaje predominante es de contención. Las lanzas apuntan hacia lo alto, pero se encuentran en posición de reposo.

A la tropa multitudinaria en retirada apenas se le ve, a lo lejos, entre columnas de humo. Este telón de fondo recuerda un tanto el mapa sobredimensionado de Callot, asunto investigado a fondo por McKim-Smith y Welles (1992), según los cuales el pintor se inspiró tanto de Callot como de Calderón, combinando la última escena de la obra dramática con el telón de fondo del cartógrafo. El resultado final conlleva un profundo significado simbólico. Tal como Jonathan Brown lo describe, a pesar de que esta versión de la rendición sea "ampliamente ficticia" se basa, de seguro, en la escena final de la obra por Calderón.

"En vez de aceptar las llaves que el vencido le ofrece, Espínola coloca su mano sobre la espalda del holandés, como un soldado que consuela al otro, en un clímax de líneas de uno hacia otro"<sup>20</sup>.

Tanto la pintura como la obra en la que se basa mantienen cierta simplicidad temática. La obra de Calderón subraya fuertemente la benevolencia del general español y desemboca en la presentación de las llaves de la ciudad, no por temor, sino solo a consecuencia de la adversa "*fortuna en el campo de batalla*"<sup>21</sup>. De manera que, como lo advierte Simon Voster (1993), en ambas obras destaca un elemento psicológico.

Velázquez simpatiza, caballerosamente, con el fracaso: la dolida nobleza del vencido no es inferior a la cortesía sonriente del vencedor, que casi parece disculparse al recibir a Nassau como digno colega. La vida es puro azar, parece decirnos Espínola, quien hace caso omiso de la llave: no le corre prisa recibir la prenda por la que ha sacrificado casi una fortuna<sup>22</sup>.

Su expresión no traiciona el sentido de superioridad. Es un triunfo tanto para el espíritu como para las armas. Lo que Velázquez, lo mismo que Calderón antes que él lograron fue la visualización de la rendición como "*metáfora de la superioridad moral de los españoles*"<sup>23</sup>. Se trata de la misma compasión demostrada por Fadrique hacia la viuda Flora, re-creada entre Espínola y Justino de Nassau. No se retrata una pérdida de dignidad. Más bien, a España se la evoca llena de generosidad y de respeto, vencedor honorable.

Está fuera de duda de que esta representación única de una victoria militar es la que cautivó la atención de Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) diez años más tarde, en 1646<sup>24</sup>. Este historiador y poeta portugués eligió Madrid como su domicilio y es allí, en el Salón imperial que debe haber visto colgar la obra de arte de Velázquez en medio de otros once lienzos políticos y militares de sus contemporáneos. No sabemos qué opinó de los cuadros alrededor, pero sí consta que compuso un solo trabajo lírico a propósito de su contemplación de la colección y este poema va dedicado a la *Rendición de Breda*, de Velázquez.

### A Diego Velázquez pintando la entrega de Breda

Copiaste a España invicta recogiendo  
a Breda, con pinceles tan subidos,  
que con los brazos de piedad tendidos,  
venciste al fin: parece estar diciendo.

Los ojos cuando menos, presumiendo  
están que dan cuidado a los oídos;  
y éstos sospechan, de esos suspendidos,  
que el oficio de oír están haciendo.

El Júpiter hispano en acción propia  
que de infanda invasión la Iglesia libre  
en este hablar visible (o Diego) copia.

Palas le dé los rayos, Él los vibre:  
y al oír su rumor, y ver tu copia,  
gima el Rin, tema el Indo, aplauda el Tibre<sup>25</sup>.

Hasta la fecha, se ha escrito muy poco sobre este panegírico a la obra maestra de Velázquez. Aunque mencionen la obra, la mayoría de los críticos no pasan de la primera estrofa. Un ejemplo es el de Simon Voster (1973), el cual valora la metonimia de las cuatro primeras líneas pero rechaza el resto como *"agudezas sobre el ver y el oír, en hipérbolos y en alusiones mitológicas"*<sup>26</sup>. Pero en los catorce renglones compuestos por Faria y Sousa, el poeta, además de una interpretación de múltiples capas en relación con la escena producida por Velázquez, no solo ofrece un comentario respecto de la calidad de la imagen en sí, sino con su estilo verdaderamente específico como que hace hablar al cuadro mismo. Línea tras línea el poeta elogia tanto al artista como a la imagen, compara pigmento con poesía, además de desarrollar la implicación mayor de lo que en el cuadro fue evocado.

En la primera estrofa, por vía de metonimia, Espínola, el que extiende sus compasivos brazos, se transforma en la misma España entera, la "España invencible", y las llaves que recibe representan Breda entera. Sin embargo, al adquirir dominio sobre sus materiales, sus pinceles y sus

pinturas, y de este modo dar cuerpo para la posteridad a ese glorioso momento en la historia de España, Velázquez se transforma en el verdadero "conquistador" de Breda<sup>27</sup>.

La escena adquiere tal viveza con su movimiento y aparente espontaneidad que lo que los ojos ven como representado sobre el lienzo, pareciera que los oídos son capaces de oírlo. El poeta se refiere quizá al eco producido por los versos de Calderón. No existe razón alguna como para no creer que no estuviera familiarizado con la obra popular.

De manera que el poema resulta escrito en homenaje tanto de Velázquez como de la orgullosa imagen de España que ofrece. Faria y Sousa no solo mira a la España entera en el cuadro de Velázquez sino, además, la Iglesia liberada de la herejía. Se ha de recordar, en efecto, que a la hora de la rendición, si bien fue una victoria para España, más allá resultó una victoria para la Iglesia Católica sobre los holandeses protestantes, de modo que Faria y Sousa tiene razón en lo que postula.

En la estrofa final del soneto sigue adelante la alabanza. Palas refiere lógicamente a Palas Ateneas o Atena, la diosa griega de la sabiduría y de la guerra. Su contraparte romana era Minerva, en este caso, diosa de sabiduría y las artes. Por dos razones estoy más tentada de leer el poema con la imagen de Minerva en la mente que con la de Atena. Primero, que siendo diosa de las artes, no resulta sino natural que ella ayudó a Velázquez en su trabajo. En segundo lugar, la falta de confrontación física o armada en el lienzo pareciera evocar más a la sabiduría que a la guerra. De manera que Palas ofrece a Velázquez sus pechos llenos de energía o chispas de inspiración. A cambio, él los utiliza para crear la imagen visual ponderada ahora por el poeta. Tan impactante resulta la imagen que al oír de los méritos y del mensaje que aporta, todas las naciones, desde las riberas del Rin, hasta los del Indus y el Tiber se pondrán temerosos.

Este soneto maravillosamente evocativo se encuentra repleto de múltiples alusiones a nivel de aprecio. Ya que la imagen en sí representa una de

las grandes victorias populares de España, Faria y Sousa elogia a este país como el representante del catolicismo. El poeta celebra a Velázquez por su acusiosa interpretación del evento y su talento de evocarlo de manera tan perfecta. Y cuando, finalmente, concluye el poema con la promesa que todos quedarán con reverencia, no solo refiere a la hazaña llevada a cabo por los españoles, sino, también, a la de tipo artístico que logró Velázquez. En efecto, así como Velázquez parece haber captado en forma visible el discurso teatral de Calderón, lo mismo Faria y Sousa traslada de nuevo la imagen visible en una forma audible.

Las diversas y variadas evocaciones de *La rendición de Breda* focalizan cada una elementos únicos de lo que en realidad el evento en cuestión representa. La loa refiere a las consecuencias inmediatas de la noticia en la corte: celebración y fama para el rey. La obra de Calderón, si bien representa una recapitulación de eventos en cuestión y una celebración de una victoria de España, elogia a los individuos comprometidos en el asunto, a saber, Espínola y el uso de la moderación. El mapa de Callot, la menos subjetiva de las representaciones, implica un comentario sobre el orden mantenido durante la retirada de los holandeses vencidos y muestra la expansión de nuevos territorios conquistados por el imperio español. Al combinar las dos variaciones anteriores sobre el tema, Velázquez crea un cuadro realmente único en su tipo, uno que no solo tributa al evento en sí sino, además, a su implicación mayor. La escena escogida por Velázquez para ser retratada viene a ser un símbolo icónico de lo que Breda en definitiva representa: la visión de España no solo como vencedora sino moralmente superior. Y, finalmente, el poema de Faria y Sousa coloca Breda en el contexto no solo de la victoria española, sino que implica una victoria para la Iglesia y, finalmente, para el artista capaz de interpretar correctamente la escena. Cada representación pone en relieve un rasgo especial en el tipo de rendición, de manera que lo que aflora cuando se reúne todo es una especie de colaboración entre las artes. A nosotros, la audiencia, se nos

ofrecen varios puntos de vista, sin que ninguno entre en conflicto con el otro. Más bien cada uno parece construir sobre el otro, teniendo como resultado que logremos una comprensión mucho mayor respecto de la importancia de este evento histórico, un tremendo despliegue de armas y la decisión de no recurrir a ellos.

(Traducción de Víctor Valembois).

## Notas

1. Ver en: Jonathan Brown. **Velázquez: Painter and Courtier** (New Haven: Yale UP, 1986) 118.
2. Helmut Hatzfeld. **Literature through art: a new approach to French Literature**. (Chapel Hill: UNC Press, 1969).
3. Shirley B. Whitaker argumenta certeramente, en este sentido, con base en eventos históricos específicos de 1625, entre otros, el hecho de que la reina estaba embarazada y que la flota inglesa estaba por llegar desde el puerto de Plymouth. Ver en *The first performance of Calderón's. El sitio de Bredá, Renaissance Quarterly*. 31 (1978): 515-31.
4. Antonio Hurtado de Mendoza. **Obras poéticas**. Ed. Rafael Benítez Clarós, vol. 2 (Madrid: Gráficas Ultra, 1947-48) 12.
5. Hurtado de Mendoza, 13.
6. Investigadores como Jonathan Brown, Marc Fumarola: *El abrazo de las lanzas* en **El museo de Prado. Fragmentos y detalles**, ed. Javier Portús (Madrid: Fundación Amigos del Prado, 1997) 39-61], lo mismo que Shirley Whitaker concuerdan todos en este punto, por lo que refutan a Simon Voster que pone como fecha 1628. El primer texto existente de la obra data de 1632 (se trata de un manuscrito firmado por el copista y vendedor de libros de nombre Diego Martínez de Mora) y fue impreso en la **Primera parte** de las comedias de Calderón en 1636.

7. Whitaker comenta que la falta de documentación en el ámbito de la corte es un indicio de que el encargo fue por Olivares con el propósito de utilizar las tablas como propaganda y así fortalecer la monarquía. Si así fuera, todas las notas y los recibos en relación con el financiamiento de la empresa quedaron con Olivares, el cual tuvo que salir exilado por lo que esos documentos o se perdieron en un incendio o de otro modo.
8. Ver: Gridley McKim-Smith y Marcia L. Welles. *Topographical tropes: the mapping of Breda in Calderon, Callot, and Velázquez*. **Indiana Journal of Hispanic Literatures** 1.1 (1992): 185-212. 191.
9. Pedro Calderón de la Barca, **El sitio de Bredá en Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca**. ed. A. Valbuena Briones (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974) 160. Acto III, 2474-81.
10. l. 677-799 / p. 108-111.
11. McKim-Smith y Welles 191, utilizan el término en referencia a abundantes "historias de violación, de saqueo, asesinato y avaricia" de los que los soldados españoles tenían fama afuera.
12. Calderón de la Barca 181-82. Acto III, 3214-17.
13. Ver: Herman Hugo, **Sitio de Breda rendida a las armas del Rey Don Phelipe IV. A la virtud de la Infanta Doña Isabel. Al valor del Marqués Ambr. Spínola**. Traducción de Emanuel Sueyro (Amberes, 1627).
14. John F. Moffit estudió exhaustivamente el gesto histórico y simbólico del "abrazo" así como la entrega de las llaves, desde el punto de vista del arte y la literatura. *Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda Artibus et historiae* 5 (1982) 75-90.
15. McKim-Smith y Welles, 194.
16. McKim-Smith y Welles, 195.
17. Hagstrum, 71-72.
18. Brown, **Velázquez**, 117.
19. **La Reconquista de Bahía**, de Juan Bautista Maino, constituye la otra excepción.
20. Brown. **The Golden Age of ainting in Spain**. (New Haven: Yale UP, 1991) 150.
21. Jonathan Brown y J.H. Elliott. **A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV**. (New Haven: Yale UP, 2003) 192.
22. Vosters. **La rendición de Breda en la literatura y el arte de España**. (London: Tamesis, 1973) 93.
23. Brown, **Velázquez**, 119.
24. Esta es la fecha de la primera publicación. Pareciera, sin embargo, que el poema fue compuesto mucho antes, quizá por el año 1637. Propongo esta fecha por el hecho de que en 1637 Manuel de Gallegos publicó sus **Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro dedicadas a la decoración del Buen Retiro**. En este texto o silva topográfica se encuentra la descripción de los cuadros en el Palacio imperial. Su prólogo es de Manuel de Faria y Sousa. Vosters propone la fecha de 1634, pero no ofrece argumentos. (Vosters, **La rendición de Breda**, 113).
25. Miguel Herrero García. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. En: **Revista de Filología Española** (Madrid: CSIC, 1943) 41 (original: **Fuente de Aganipe**, 1646).
26. Vosters, **La rendición de Breda**, 114.
27. Vosters, **La rendición de Breda**, 113.