

# Una fuente gráfica para *Las Lanzas* de Velázquez

Bonaventura Bassegoda  
Universitat Autònoma de Barcelona  
bonaventura.bassegoda@uab.cat

---

## RESUMEN

En este trabajo, se propone que, para la composición de *Las Lanzas*, Velázquez conoció y empleó una estampa del taller del grabador Frans Hogenberg (ca. 1530-1590) en que se representa el encuentro amistoso de Ambrosio Spínola y Mauricio de Nassau en febrero de 1608.

Palabras clave:

pintura española del siglo XVII; Frans Hogenberg; Mauricio de Nassau; Ambrosio Spínola; Justino de Nassau; Breda; Bernard Salomon; Claude Parradin; Diego Angulo

---

## ABSTRACT

### A Graphic Source for *The Surrender of Breda* by Velázquez

This paper proposes that Velázquez's famous painting, *The Surrender of Breda*, is based on an engraving made by the workshop of Frans Hogenberg (ca. 1530-1590), which depicts the friendly encounter between Ambrosio Spínola and Maurice of Nassau in February 1608.

Keywords:

seventeenth-century Spanish painting; Frans Hogenberg; Maurice of Nassau; Ambrosio Spínola; Justin of Nassau; Breda; Bernard Salomon; Claude Parradin; Diego Angulo

Fortuna es en verdad para la escuela española, que el presente cuadro, acaso el más sobresaliente de ella, represente una muy señalada hazaña de nuestros mayores.  
(*Semanario Pintoresco Español*, 1843, p. 145)

El estudio de la pintura española del Siglo de Oro tiene una de sus vías de interpretación y análisis más transitadas y fecundas en la identificación de los modelos gráficos italianos o flamencos, ampliamente usados por los artistas, tanto en su estructura compositiva como en simples motivos aislados. Sin duda, es una información que añade valor al conocimiento crítico de la obra de arte, pues nos permite adentrarnos en la «cocina» de los talleres y nos permite valorar el grado real de invención y originalidad de cada maestro. La pintura de Velázquez, a partir de su conocimiento masivo tras la apertura del Museo del Prado en el siglo XIX, ha suscitado una amplia admiración entre los artistas, aficionados y estudiosos. En primer lugar, por su habilidad técnica, por la singular facilidad de su pincelada, por su capacidad de sugerir rotundos efectos de forma y de ambiente con un mínimo de materia e insistencia, pero también por la singularidad de sus temas, por lo complejo y original de sus iconografías, especialmente cuando no trata el retrato, o cuando fuerza la estructura de este género convencional y lo convierte en una escena compleja, como hace en *Las Meninas*. No debe sorprendernos, pues, la curiosidad de los modernos investigadores al intentar penetrar en sus mecanismos de composición formal para desentrañar sus posibles fuentes de inspiración, ya sea ésta basada en estampas, en obras de otros artistas anteriores o contemporáneos suyos o incluso en posibles textos con descripciones literarias. Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), uno de los casi fundadores de la historia del arte en España, ya intentó, en una de sus obras de plena madurez —escrito a los 46 años—, este ejercicio intelectual de desvelar las fuentes de las composiciones del maestro. Nos referimos al jugoso librito titu-

lado *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros*, publicado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en 1947. Este texto fue reeditado en 1999<sup>1</sup>, junto con otros artículos suyos sobre Velázquez, con un prólogo de quien fue seguramente su discípulo más querido y fiel, Alfonso E. Pérez Sánchez (1935-2010), y de nuevo en 2007, en un volumen que recoge toda su producción sobre el tema: *Estudios completos sobre Velázquez*, con un largo ensayo introductorio de singular valor crítico a cargo de Javier Portús<sup>2</sup>.

El objetivo de esta nota es presentar una nueva fuente gráfica del famoso cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda*, también conocido como *Las Lanzas*, y comentar brevemente la idoneidad de las anteriormente presentadas en la copiosa bibliografía relativa a esta tela excepcional.

La ciudad de Breda, situada a unos cuarenta kilómetros de Amberes, ya había estado bajo la autoridad de Felipe II entre 1581 y 1590, y era una de las más importantes de las Provincias Unidas rebeldes a la Corona hispánica. Aparte de su valor comercial y estratégico, era la población originaria de la familia Nassau. Mauricio de Nassau (1567-1625), príncipe de Orange, era el responsable entonces del Ejército holandés y su hermanastro Justino de Nassau (1559-1631), el gobernador de la ciudad. La decisión de sitiar Breda en la primavera de 1624 parece que fue iniciativa directa del entonces capitán general del Ejército de Flandes, el genovés Ambrosio Spínola (1569-1630), y fue recibida con cierta frialdad y escepticismo en la corte. La habilidad de Spínola en la planificación de las defensas del sitio, la motivación de su ejército de 18.000 hombres, los errores de Mauricio de Nassau en sus intentos por ayudar a los sitiados y su

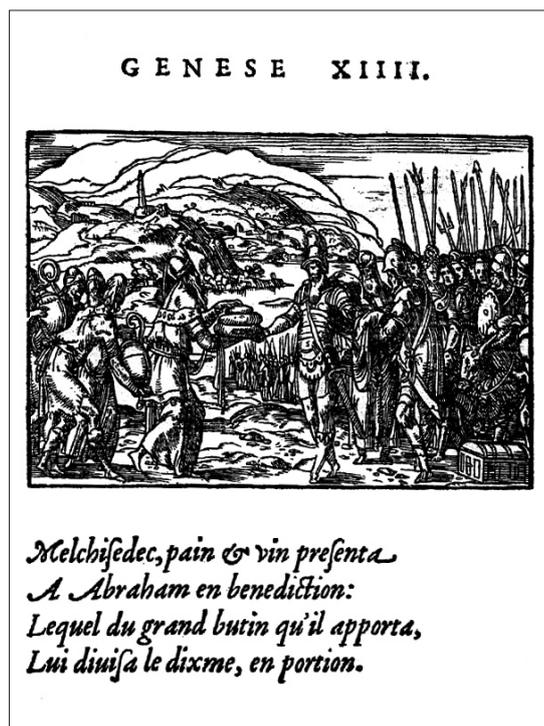


Figura 1.  
Bernard SALOMON, *Abraham y Melquisedec*, estampa xilográfica que ilustra el volumen *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1553.

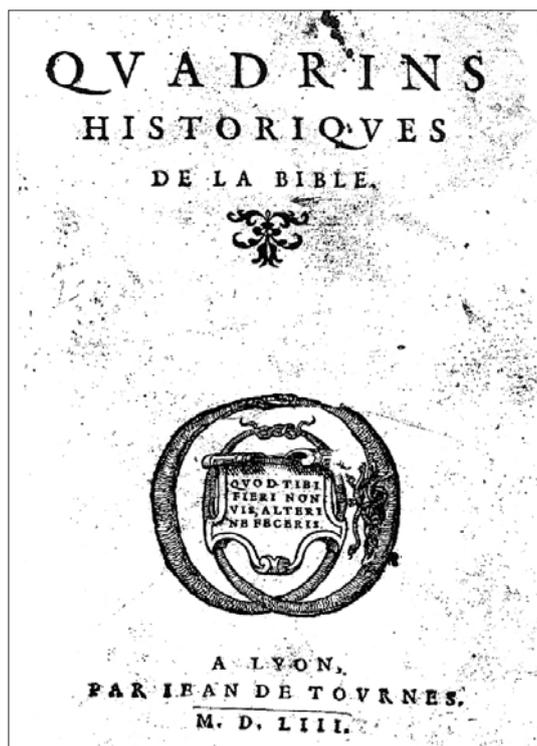


Figura 2.  
[Claude PARRADIN], *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1553.

propia muerte en abril de 1625 propiciaron que, el 5 de junio de ese mismo año, Breda tuviera que rendirse ante la escasez de alimentos y las epidemias. Este triunfo militar fue celebrado con gran entusiasmo y dio lugar a la publicación de numerosos escritos propagandísticos, que daban cuenta del evento militar y de las celebraciones consiguientes, empezando por la entrada solemne en Breda de la reina gobernadora de Flandes, la infanta Isabel Clara Eugenia, pocos días después de la toma de la ciudad<sup>3</sup>. El dominio hispánico de la plaza apenas duró trece años, pero todos los propagandistas de la época y luego los historiadores han coincidido en señalar su enorme importancia simbólica, pues marcó el final de la hegemonía del Ejército español en Europa, que apenas ha obtenido victorias posteriores, salvo en el aplastamiento de revueltas populares y en guerras coloniales o civiles. Victorias, por otra parte, obtenidas casi siempre con la ayuda de agentes exteriores más o menos directos.

Es probable que el episodio de la toma de Breda, a pesar de su importancia en la época, no formaría hoy parte de la cultura media popular sin la existencia del maravilloso cuadro de Velázquez. Sería tan poco recordado como las otras escenas de victorias militares representadas en el Salón de Reinos. *Las Lanzas* es la tela de mayor tamaño que realizó el sevillano y, sin duda, marcó un antes y un después en su propia

trayectoria como pintor. No podemos compararlo con el cuadro perdido en el incendio del Alcázar, cuyo tema era *La expulsión de los moriscos* —seguramente su primera intervención en una escena de historia y de gran formato—, pero es lícito suponer que, gracias a la plena madurez alcanzada tras el primer viaje a Italia en 1630, esta nueva pintura de historia —que también trata de un episodio histórico reciente— fuese muy superior a la anterior en composición y estructura cromática.

En relación con las fuentes gráficas de *Las Lanzas*, la más comúnmente aceptada es una pequeña estampa xilográfica (figura 1) con el motivo del encuentro entre Melquisedec y Abraham (Génesis 14,18-20), obra del grabador Bernard Salomon (ca. 1506-1561?)<sup>4</sup>, activo en Lyon, que colaboró mucho con el impresor Jean I de Tournes. En la bibliografía científica sobre Velázquez, fue Paul Jamot (1863-1939) quien, en 1934, propuso por vez primera la posible relación entre la estampa de Salomon con el cuadro hoy en el Museo del Prado<sup>5</sup>, indicando su procedencia del libro de Claude Parradin (ca. 1510-1573), *Quadrins historiques de la Bible*, cuya primera edición es de Lyon en 1553 (figura 2). Se trata de un repertorio de 231 episodios del Antiguo Testamento, brevemente glosados en cuartetas en verso por Parradin, con una evidente voluntad mnemotécnica. En ese mismo año de 1553, Tournes hizo una edición castella-

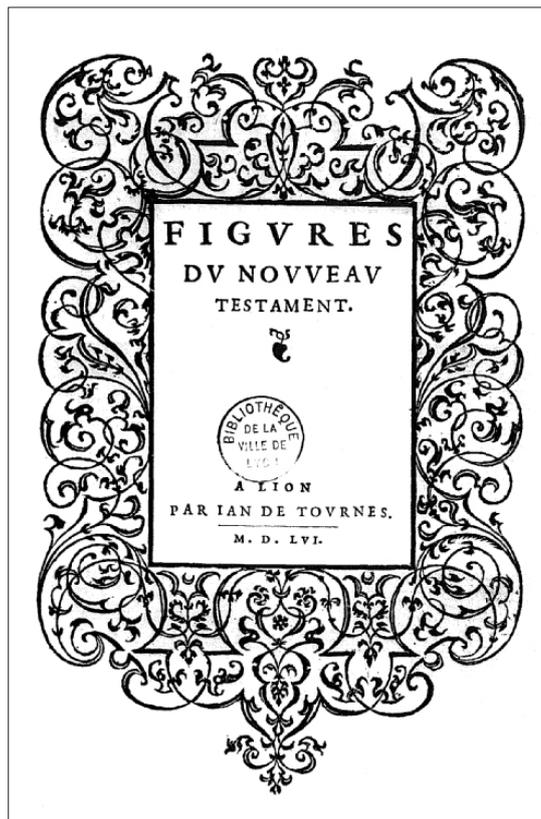


Figura 3. [Charles FONTAINE], *Figures du Nouveau Testament*, Lyon, Jean de Tournes, 1556.

na del mismo con el título *Quadernos ystoricos de la Biblia*. En 1556, el mismo impresor planeó la continuación de la serie, con el Nuevo Testamento glosado en versos de Charles Fontaine, *Figures du Nouveau Testament* (figura 3), con 96 estampas. Son obras que recuerdan muy directamente los libros de emblemas, en que imagen y texto se refuerzan mutuamente. A partir de esta fecha, se multiplican las ediciones en francés, latín, italiano y alemán, de ambos testamentos conjuntamente o por separado. Los mismos tacos xilográficos de Bernard Salomon fueron utilizados por el mismo impresor en una edición de la Biblia de Lyon de 1558 (figura 4), tal como ya había advertido Francisco Javier Sánchez Cantón en 1943<sup>6</sup>.

Aunque el catolicismo de Parradin y Fontaine está acreditado, conviene no olvidar que el editor Jean I de Tournes era protestante y también, seguramente, lo fue Bernard Salomon<sup>7</sup> al final de su vida. Además, como es sabido, la difusión de la Biblia en vulgar fue uno de los puntos centrales del debate entre reformistas y católicos. Por eso no debe sorprendernos que los *Quadrins/Quadernos* fuesen vistos como una lectura sospechosa, a pesar de que no figuren en los índices españoles de libros prohibidos, que sí censuran todas las versiones de la Biblia en lenguas vulgares<sup>8</sup>. En cualquier caso, los ejemplares

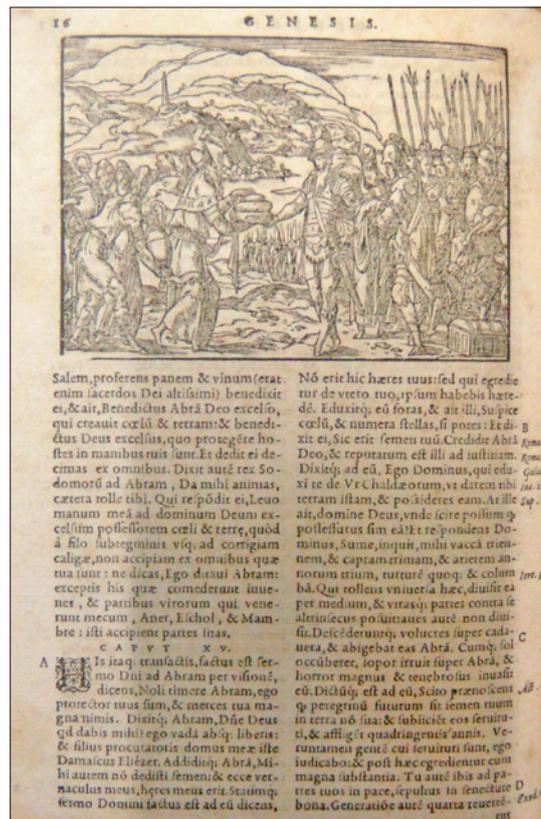


Figura 4. Bernard SALOMON, xilografía que ilustra la *Biblia Sacra*, Lyon, Imp. Joan. Tornaesium, 1558, p. 16.

conservados a día de hoy en las bibliotecas públicas españolas son muy escasos<sup>9</sup>. No se puede descartar de forma clara que esta modesta imagen fuera conocida por Velázquez, pero tampoco nos parece que deba considerarse, como lo hacen Jamot, Angulo y otros, como una fuente gráfica segura, pues la semejanza de estructura compositiva puede ser una simple coincidencia, por representar ambas el encuentro solemne de dos personajes en campo abierto, y la presencia de unas picas como armas en el ejército liderado por Abraham, que encontramos en la estampa, tampoco nos parece determinante para definir una necesaria relación.

La tesis de Angulo de que Velázquez se inspiró en la composición y el espíritu narrativo del famoso cuadro de Paolo Veronese, *Jesús y el Centurión*, ahora en el Museo del Prado (inv. n.º 492), ya ha sido desmentida con rotundidad por Javier Portús, pues es sabido que esta tela fue adquirida por Alonso de Cárdenas para Felipe IV en la primera almoneda del conde de Arundel hacia 1654. Es casi imposible que Velázquez hubiera conocido este cuadro, pues, en su viaje a Italia en 1630, la pieza no estaba en Venecia, sino en Padua, según el testimonio de Carlo Ridolfi en 1646<sup>10</sup>.

Sin pretender menoscabar la evidente capacidad de invención de Velázquez, creemos que,

para la composición de *Las Lanzas* (figura 5), el pintor pudo haberse inspirado en algunos elementos presentes en esta estampa del taller del grabador flamenco Frans Hogenberg (Mechelen, ca. 1530 – Colonia, 1590) (figura 6), que hemos conocido por un ejemplar del Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de Francia, pero que también se encuentra en el Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum de Amsterdam, pues forma parte de un álbum antiguo que agrupa una serie de estampas producidas en este taller con episodios de la guerra de los Países Bajos<sup>11</sup>. Este grabador se especializó en la representación de episodios políticos y militares de su tiempo, y su taller continuó esta tradición hasta bien entrada la década de 1630, con lo cual se constituyó en una especie de prensa popular de la época realizada mediante hojas sueltas. Resulta plausible, pues, que Velázquez intentara documentarse, para su composición, para el Salón de Reinos con imágenes directamente relacionadas con los episodios bélicos de la guerra y que, en dicha rebusca, conociera esta imagen impresa. Es obvio que la escena presentada no se refiere a la capitulación de Breda, ocurrida en 1625, sino a un episodio anterior: el encuentro amistoso entre los responsables de los ejércitos en lucha, Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola, en los arrabales de La Haya, el primero de febrero de 1608, y que fue el precedente directo de la firma formal posterior de la Tregua de los Doce Años (1609-1621)<sup>12</sup>. La estampa aparece claramente rotulada en alemán en la parte superior: «Eigentliche Abbildung welcher Gestalt Marquis Spinola von Graf Moritzen beÿ dem Hage in Holland den 1 febr. 1608 empfangen worden»<sup>13</sup>. Encontramos cinco inscripciones que identifican lugares y personajes: «Reyswick», «Graeven Hage», para ubicar las dos poblaciones entre las que sucede la escena; «70 Reutter», que precisa el número de participantes en la carga de la caballería que vemos en la zona media de la composición, y, finalmente, «Marquis Spinola» y «Graf Mauritz», que identifica a los dos generales que se saludan de forma respetuosa y cordial. Al pie de la estampa, encontramos unos versos que glosan las esperanzas de paz: «Wo ist ichmalen erhört / Das ein krieg so lang hat gewehrt / Als dieser in dem Niederland? / Nu aber ist, Gott lob, Stillstand», y continúan: «Hiezwischen wir auch wollen verhoffen / Das endlich der Frid werd getroffen / Zu welchem end Spinola weiss / Mit andern sich mit gantzem fleiss», para concluir: «Nachs Graevenhag hat begeben / Da ihn Graff Moritz hat gar eben / Empfangen mit gross freuntlichkeit / Wie solchs ist kundig weit und breit»<sup>14</sup>. La última parte es una composición en latín: «En Copulatas dexteras (mirabile) / Pau-



Figura 5.  
Diego VELÁZQUEZ, *La Rendición de Breda o Las Lanzas*. Museo del Prado, 1635.



Figura 6.  
Taller de Frans Hogenberg, *Encuentro de Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola el 1 de febrero de 1608*. Biblioteca Nacional de Francia, Cabinet des Estampes.

llo antea nifestas [*sic por infestas*] quidem, nunc candidae / Vinco ligatas pacis, nunc et nega / Quidquam esse, fieri quod pote unquam non siet»<sup>15</sup>. Velázquez, igual que nosotros, podría haber solicitado ayuda para la traducción del título de la estampa y los versos que glosan a la imagen, pero lo más probable es que le bastara retener alguno de los elementos compositivos centrales de esta, puesto que para la identificación de los personajes protagonistas, al estar claramente rotulados, no necesitaba de ningún esfuerzo.



Figura 7.  
Detalle de la figura 6.

Las semejanzas entre determinados elementos del cuadro de Velázquez (figura 7) y la estampa del taller de Frans Hogenberg empiezan en el motivo del saludo de los dos generales. En la estampa, Spínola está a la izquierda, acaba de descabalar y se acerca a su oponente. Mauricio de Nassau, por el contrario, acaba de abandonar el carruaje que vemos a la derecha, detalle que denota un cierto grado de superioridad del conde. Como es lógico, Velázquez invirtió esta disposición y no reprodujo coches en su composición, que serían inadecuados en un contexto narrativo de guerra. El gesto y la indumentaria del general genovés de la estampa se transforma en el Justino de Nassau del cuadro. Lo vemos de perfil con perilla, calza unas botas muy parecidas con espuelas, y simplemente modifica el orden de las piernas —la izquierda queda retrasada en el cuadro— y el gesto del brazo derecho, que ahora se extiende para entregar la llave de Breda. El conde Mauricio del grabado pasa a ser el marqués en la pintura y conserva la estructura de su pose, la pierna derecha avanzada, sostiene su sombrero con la mano izquierda y luce el fajín propio de su rango, pero aparece con un perfil más acentuado, más estático y erguido para recibir el homenaje del vencido que detiene con su brazo derecho. Su indumentaria se completa con una media armadura y un

bastón de general. Hay evidentes diferencias, pero también notables semejanzas, a pesar de la lógica sustitución de Mauricio de Nassau por su hermano Justino. Esta proximidad compositiva en esta escena no sería determinante para proponer el conocimiento y el estudio de la estampa por parte del pintor sevillano. Hay otros tres elementos que nos parecen también muy significativos. En primer lugar, el caballo visto desde la grupa y sujetado por un escudero que vemos de espaldas. La posición del animal con la pata derecha trasera ligeramente levantada y la cabeza girada hacia la izquierda es la misma que encontramos en el cuadro de Velázquez, quien, lógicamente, modifica el punto de vista —desde abajo y no desde arriba—, además de unos pequeños detalles del aparejo del caballo, y desplaza el escudero a la parte izquierda delantera, con lo que sólo podemos ver su brazo izquierdo, que sostiene una fusta, y la cabeza levantada de perfil. Esta es la cabalgadura de Spínola. Para sugerir en el cuadro la presencia de la cabalgadura de Justino de Nassau, el pintor se inspira parcialmente en otro detalle de la estampa. A la izquierda del caballo, con su escudero visto desde atrás, encontramos otro escudero que sujeta el animal por el freno. En este caso, Velázquez reelabora completamente el motivo, pues el caballo de Justino mantiene

la cabeza erecta y su escudero se nos aparece con el rostro de perfil recortado sobre el fondo de paisaje, en uno de detalles de más efecto y de mayor calidad de la tela.

Sin que quepa establecer un paralelismo formal directo, no deja de ser significativo también que, en la estampa, el grupo de soldados que cierran la comitiva española en la zona izquierda lleven unas imponentes picas, tal como vemos en la pintura, y también lo es que, en el grupo holandés, en la zona central de la estampa, encontremos unos infantes armados con cuatro alabardas, que en la pintura se convierten en tres lanzas y dos alabardas. El paisaje del fondo en la estampa es más detallado, con elementos en el medio plano de profundidad, tales como construcciones agrarias y el perfil de las dos localidades identificadas: Rijswijk y Gravenhage (La Haya), mientras que Velázquez no identifica apenas elementos contruidos. La carga de caballería que vemos en la estampa tampoco se incorpora al cuadro, pero la humareda derivada de la misma sí que

la encontramos magnificada en la tela para sugerir los desmanes de la guerra.

Esta estampa producida en el taller de Frans Hogenberg es, sin duda, una obra de calidad muy discreta. Su valor se circunscribe a un simple interés informativo y documental. Tomar de ella algunos elementos como punto de partida para la composición de *La Rendición de Breda* no empaña en modo alguno la extraordinaria capacidad de invención de Velázquez. Reconocer esta fuente gráfica es un simple dato positivo que arroja luz sobre su manera de trabajar. Y, lógicamente, tampoco creemos que condicione para nada las múltiples y diversas interpretaciones críticas que esta pintura singular ha merecido y merecerá en el futuro. Aunque bien es cierto que una de estas tradiciones críticas, aquella que ha insistido en cómo Velázquez presenta una rendición en clave de magnanimidad y respeto hacia el vencido, puede encontrar significativo que el artista se inspirara en una estampa que muestra precisamente un acto de conciliación y tregua entre enemigos.

1. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ (1999), *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo.
2. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ (2007), *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH.
3. El texto más importante es el del capellán del propio Spínola, el jesuita Hermann HUGO (1627), *Sitio de Breda rendida a las armas del rey don Phelipe IV*, Amberes, Plantin, con una bella portada grabada por Cornelis Galle a partir de un diseño de Rubens. Hay una edición moderna con introducción de Julio Albi de la Cuesta, publicada por Balkan editores (Madrid, 2001). Se puede ver un valioso listado de los folletos relacionados con las guerras de Flandes y una buena presentación del tema en el trabajo de Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (2006), «Las guerras de Flandes en la prensa: Crónica, propaganda y literatura de consumo», en: Bernardo GARCÍA GARCÍA (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense-Fundación Carlos de Amberes, p. 291-297. El impacto de esta victoria estuvo también presente en la obra de diversos literatos, como Lope, Calderón o Quevedo. Sigue siendo de consulta obligada al respecto el libro ya clásico de Simon A. VOSTERS (1974), *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books.
4. Sobre este singular grabador, clave en la ilustración del libro humanístico de Lyon, tenemos la monografía de Peter SHARRATT (2005), *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Ginebra, Droz, colección Travaux d'Humanisme et de Renaissance, que incluye un primer intento de catálogo de toda su obra de ilustrador.
5. Paul JAMOT (1934), «Shakespeare et Velázquez», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, tomo XI, p. 122.
6. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1943), *La espiritualidad de Velázquez: Conferencia leída el 23 de setiembre de 1942 en el Curso de Verano de la Universidad de Oviedo*, Oviedo. Texto ahora recogido también en el volumen de Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (2000), *Escritos sobre Velázquez*, Museo de Pontevedra, p. 121. Ahí se recuerda que Fernando de Arteaga y Pereira (1851-1934), profesor de español en la Universidad de Oxford, había realizado el descubrimiento de la posible conexión entre la estampa y la pintura en 1920 y se lo proporcionó al investigador español para publicarlo, pero al retrasarse éste, fue finalmente Paul Jamot quien lo dio a conocer por vez primera a partir de la estampa de los *Quadrins*. La estampa que señaló Arteaga a Sánchez Cantón figura en la *Biblia Sacra ad optima quaeque veteris, ut vocant, tralationis exemplaria summa diligentia, pariq. side castigata*, Imp. Joan. Tornaesium, Lyon, 1558, p. 16. Aunque conviene recordar que este impresor publicó otras biblias ilustradas anteriores en formato pequeño 12°, y también otras mayores en 4° y en folio.
7. Sobre esta cuestión, pueden consultarse las referencias que aparecen en el estudio de Betsy ROSASCO (1999), «The Sixteenth Century Limoges Enamel Tazza Illustrating the Judgement of Moses», en: *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, editado por Paul Corby Finney, Eerdmans Publishing, Grand Rapids, Michigan, p. 231-240. Sobre Fontaine, tenemos el artículo de Christine Pigné (2012), «La contribution de Charles Fontaine aux "Figures du Nouveau Testament": La poésie et l'image au service de la foi», *Seizième Siècle*, núm. 8, p. 303-326.
8. En el índice de 1559, se señala genéricamente: «Sacrae Scripturae libri omnes quacumque vulgari lingua», en: J. M. de BUJANDA (1984), *Index de l'Inquisition espagnole 1551, 1554, 1559*, Ginebra, Droz, p. 435.
9. Sólo hemos detectado dos ejemplares de la versión castellana, uno se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y otro, en la Biblioteca de la Real Academia Española.
10. Véase Diego ANGULO (2007), *Estudios completos sobre Velázquez, con un ensayo introductorio de Javier Portús*, Madrid, CEEH, en concreto, p. 26-27.
11. Véase <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=Frans+Hogenberg+&f=1&p=56&ps=12&maker=Frans+Hogenberg&ii=7#/RP-POB-78.784-332,667>. Sobre Frans Hogenberg, pueden consultarse ahora los volúmenes de la *New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Remigius and Frans Hogenberg*; y *Frans Hogenberg Broadsheets*, ambos a cargo Ursula Mielke y de Ger Luitjen, Ouderkerk aan den IJssel, Sound and Vision, 2009. Sin embargo, en estos volúmenes de dicho repertorio, no figura la imagen que comentamos, pues sólo se recogen estampas realizadas en vida de Frans Hogenberg.
12. Sobre esta etapa, tenemos ahora el catálogo de la exposición con motivo del centenario, *Tiempo de Paces 1609-2009. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundación Carlos de Amberes, 2009.
13. La traducción sería: «Imagen auténtica de cómo el marqués Spínola fue recibido cerca de La Haya en Holanda el 1 de febrero de 1608».
14. La traducción sería: «¿Dónde se ha escuchado jamás / que una guerra haya durado tanto / como ésta de los Países Bajos? / Ahora, gracias a Dios, se ha parado. / Así que tenemos la esperanza / de que finalmente se acuerde la paz. / Objetivo por el cual el sabio Spínola, / junto con otros, con toda diligencia / se ha dirigido a Gravenhage, / donde el conde Moritz lo ha / recibido con gran cortesía, / como es bien sabido por todo el mundo».
15. La traducción sería: «He ahí las diestras enlazadas (maravilla) / poco antes ciertamente enemigas, ligadas ahora / con el vínculo de una paz esplendente. Niega también ahora / que cualquier circunstancia, que acaso nunca se produciría, / se puede producir». Agradezco al Dr. Alexander Fidora la traducción de los versos alemanes y al Dr. José Martínez Gázquez, la de los latinos.