

Los retratos políticos de los *Grandes Anales de quince días* de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidade de Vigo, España

Abstract This article examines the literary portraits of key political figures, including three Spanish kings – Philip II, Philip III, and Philip IV – and their prime ministers, the Duke of Lerma, the Duke of Uceda, and Friar Luis de Aliaga, as presented by Quevedo at the conclusion of *Grandes anales de quince días*. The study focuses on both aesthetic and iconographic perspectives, drawing connections between Quevedo's literary depictions and the known painted portraits of these individuals. Many of these artworks can be viewed in the Museo del Prado, which houses a significant portion of the Royal Collection – paintings that Quevedo likely had access to. The primary objective of this article is to explore the affinities between Quevedo's literary descriptions and the visual representations of these figures in the corresponding portraits.

Keywords Quevedo. Painting. Politics. Iconography. Aesthetics.

Sumario 1 Introducción. – 2 Felipe II. – 3 Felipe III. – 4 Felipe IV. – 5 Duque de Lerma. – 6 Duque de Uceda. – 7 Fray Luis de Aliaga. – 8 Conclusión.



Peer review

Submitted 2024-06-28
Accepted 2024-07-22
Published 2024-09-30

Open access

© 2024 Candelas Colodrón | © 4.0



Citation Candelas Colodrón, M.Á. (2024). "Los retratos políticos de los *Grandes Anales de quince días* de Quevedo". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 58, 125-150.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2024/01/007

1 Introducción

Las técnicas descriptivas de Quevedo han sido objeto de numerosos estudios, casi todos de orden retórico, estilístico o, en líneas generales, formalista, y en su mayor parte en poesía y textos poéticos, donde las audacias conceptistas han podido suscitar mayor interés, siempre en busca de un *usus scribendi* quevediano. Menos estudiadas han sido las etopeyas en textos graves, como las de algunos de los personajes centrales que aparecen descritos al final del texto de los *Grandes Anales de quince días*: fueron atendidas más como documentos históricos, empleadas para el acompañamiento del relato de los hechos que como objetos de estudio literario. Este es ahora el objetivo de este trabajo.

Quevedo describió, en formato híbrido de *relación* e historia, en estos *Grandes Anales de quince días* la muerte de Felipe III y la sucesión de Felipe IV. Contó con todo detalle el final de un reinado y la paulatina sustitución de los personajes del ambiente cortesano con la llegada del nuevo monarca. Se entretuvo en narrar los pormenores de esta transición política, con especial atención a las caídas en desgracia de los principales consejeros de Felipe III y la progresiva ascensión del entorno del nuevo y jovencísimo rey Felipe IV. Los *Grandes Anales* ofrecen una singular y compleja historia textual. Son numerosas las versiones y copias manuscritas del texto, prueba no siempre concluyente de su difusión considerable. No se conoció impresión hasta la del *Semanario Erudito* (1787), que reprodujo una de las versiones manuscritas que la tradición posterior consideró muy estragada. Hay que esperar a la edición de Aureliano Fernández Guerra (Quevedo 1852) para encontrar una edición solvente de este texto. La edición moderna de Victoriano Roncero (Quevedo 2005a) intenta poner orden en la complicada maraña de testimonios (con interpolaciones y eliminaciones), con la aceptación de una versión intermedia (en la que elimina una interesante semblanza de Juan de Espina) como la óptima.¹ No es objeto de mi estudio tal historia, pero conviene tenerla en consideración para comprender la naturaleza de los retratos.

Roncero especula con varias fases de redacción: una temprana, con la inmediatez de los hechos; una segunda, con precisiones ulteriores y adiciones como las de estas semblanzas; y una tercera, resultado de una poda y disminución de los entusiasmos que aparecían en las primeras versiones sobre el nuevo rey y sobre el privado Olivares que se afianza a su lado. Todas estas observaciones son pertinentes para comprender el sentido de estos retratos, compuestos con el propósito de afinar y enmarcar su relato inmediato de los hechos y contruidos bajo la premisa expuesta por el propio Quevedo

¹ Seguiré esta edición en lo sucesivo para las citas.

en su prólogo: «Yo escribo lo que vi y doy a leer mis ojos, no mis oídos. Con intención desinteresada y con ánimo libre me hallé presente a lo que escribo con más recato que ambición» (59). El lema de Tácito del *sine ira et studio* parece esconderse tras estas palabras proemiales, dictadas por la *captatio benevolentiae*, pero el texto no prescinde de una inequívoca mirada crítica.

La huella del modelo de Tácito en este texto es indudable: Villalba Álvarez (2004) explica con detalle las marcas del historiador romano: en el mismo título, en la concepción de la historia como *magistra vitae*, en la percepción de la veracidad del narrador y en algunos rasgos que él denomina de estilo. Entre estos últimos señala la tendencia al retrato psicológico de los protagonistas de la historia, ejemplificada de forma muy evidente en el colofón de *Grandes Anales de quince días*, en el que tradición historiográfica latina y, en concreto, la obra magna de Tácito, ejercen su influencia. La impronta tácita no es ajena a la especial vinculación de Quevedo con el entorno de Justo Lipsio y de los humanistas neoestoicos en los Países Bajos, que promovió en Europa una auténtica recuperación de los textos de Tácito no solo bajo la consideración de historiador sino como paradigmáticos exponentes de un pensamiento político presentado como síntesis del neostoicismo filosófico.

Aparte de esta ascendencia romana, los estudios recientes sobre los *Grandes Anales* se han ocupado de cuestiones no menores, como la determinación del género,² siempre en relación con su naturaleza esquivada de documento fiable. La vieja polémica entre *poesía e historia* cobra con este texto quevediano una importancia capital como evidencia de los límites inaprensibles de ambas categorías. Se calibra con este texto el valor referencial de las palabras de Quevedo, ajustadas al género de las relaciones históricas, si bien con el mantenimiento de ciertas cautelas condicionadas tal vez por la imponente voluntad de estilo del autor. Se aportan en ocasiones fuentes de información que pudo haber seleccionado Quevedo, pero, en general, se atiende a la posición privilegiada del poeta en el contexto cortesano para justificar el interés de su relato. En cualquier caso, sean anales a la zaga de Tácito, sean relaciones (como el propio Quevedo manifiesta) periodísticas, el caso es que *Grandes Anales* recrea un episodio capital en la vida de los Austrias y de ahí procede el interés de la historiografía por apropiárselo como base documental.

Las semblanzas incluidas como *dramatis personae* no figuraban, según Roncero, en sus primeras versiones: el editor moderno del texto especula con que estos retratos debieron de ser añadidos en una

² Véase, por ejemplo, el reciente trabajo de García Pinacho (2011) en el que vincula el texto quevediano a la producción numerosa de relaciones históricas de naturaleza periodística.

redacción intermedia, tal vez escrita ya dos o tres años de la llegada al trono de Felipe III. Los retratos son, en primer lugar, de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV; y, en segundo lugar, de los ministros y consejeros más destacados: el duque de Lerma, el duque de Uceda y el fraile Luis de Aliaga, confesor primero del duque de Lerma y luego confesor real. El objetivo de Quevedo aparece explícito justo antes de proceder a la descripción de tales figuras: «Por informar mejor la noticia apartada, mirad con atención en mis palabras a los que han intervenido en mis relaciones y tened sus cuerpos por señas de sus almas» (110). Esta última frase, que suena a tópico, permite enlazar la descripción física de los distintos personajes con la etopeya de alcance psicológico y, sobre todo, de dimensión política.

2 Felipe II

El primero de los retratos es el de Felipe II. Por edad, Francisco de Quevedo pudo haberlo conocido, dada su proximidad al ambiente del Alcázar, en los últimos años de su vida: Felipe II tiene 53 años cuando nace Quevedo y muere cuando Quevedo cumple los 18. Sin embargo, el retrato físico que nos ofrece parece obedecer más a una ékfrasis de alguna pintura de la época que a una pintura al natural del monarca:

fue de mediana estatura, bien proporcionado, el rostro hermosamente grave, a quien la majestad armaba de respeto; facciones elocuentes, pues con el mirar decretó muchas veces castigos, reprendiendo con la vista, porque era su semblante ejecutivo en advertir descuidos; supo entretener la mocedad, supo disimular la vejez. (Quevedo 2005a, 110)

Los cuadros que pudo haber tenido delante Quevedo son varios: la iconografía de Felipe II es relativamente amplia y las paredes del Alcázar (y las del Escorial), que Quevedo tuvo que conocer con toda seguridad, vieron colgados esos retratos. De joven hay tres cuadros que bien pueden ser fuente de inspiración para ese «rostro hermosamente grave» que recuerda Quevedo treinta y tres años después de su muerte. Todos de Tiziano: en uno de ellos, el monarca, que mira hacia el espectador, lleva armadura y posa con la mano en una mesa; se conservan dos versiones, una en Roma, en la Galería Corsini, y otra en el Museo del Prado. En el otro de Tiziano, que se conserva en el Museo di Capodimonte en Nápoles, procedente de la colección Farnese, el rey, figurado de costado, mira al horizonte, a la izquierda del cuadro, vestido con ropas talaras de cortesano [fig. 1]. El último de los modelos de Tiziano se conserva en dos copias, probablemente de su mismo taller, en Génova y en el Museo del Prado. En ellas [fig. 2], Felipe II mira a un lado indeterminado de la izquierda del cuadro, posa una

mano en una mesa cubierta de un damasco y la otra se apoya en una espada, a pesar de que el ropaje es de faena cortesana. Al parecer, los cuadros fueron encargos para enviar a las cortes europeas y, en concreto, a la inglesa para negociar el matrimonio con María Tudor.



Figura 1 Ticiano (taller), *Retrato de Felipe II*. 1549-50. Óleo sobre lienzo, 103 × 82 cm. Museo del Prado de Madrid

Adrián J. Sáez (2015; 2021, 169-93), a propósito de sendas composiciones de Aretino y Quevedo sobre Felipe II, recuerda el impacto extraordinario del pintor de Cadore entre los poetas de ese siglo. La correspondencia entre el pintor y Piero Aretino o las consideraciones de un amigo común como Ludovico Dolce en su *Dialogo della pittura* (cuando



Figura 2
Ticiano (y taller),
Retrato de Felipe II.
1554 (circa). Óleo sobre lienzo, 185 × 100 cm.
Palazzo Pitti de Florencia

habla de la «eroica maestà» del Ticiano) permiten establecer el fundamento teórico de las relaciones *ut pictura poësis* y, por tanto, la vinculación entre *imitatio* y representación ideal. Sáez (2015, 133-4) reproduce una de las *Lettere* de Aretino «Al principe di Spagna» (*Lettere*, V, nr. 185, febrero de 1548), en la que se incluye un poema de sumo interés para ponderar el significado del término *majestad* que aparece en el retrato de Quevedo:

Quello intento di magno e di sincero
che al gran Filippo in l'aere sacro splende,
mentre il valore il di lui petto accende
col fasto de la gloria e de lo impero;
quel non so che, terribilmente altero,
che natura, che'l fa, sol vede e intende
nel guardo ch'egli affige, u' si comprende
il mondo esser minor del suo pensiero.
Quel proprio in carne di color vitale
Tiziano esprime, e du' l'esempio move,
in gesto bel di maestà reale,
pare il ciel, con maraviglie nove,
gli sparga intorno ogni poter fatale,
come a nato e di Cesare e di Giove.

Interesa en este aspecto el verso undécimo, «in gesto bel di maestà reale», que coincide en esencia, pero también en la fórmula con la expresión quevediana «Hermosamente grave, a quien la majestad armaba de respeto». Fernando Checa Cremades (1989), que ha estudiado en varios artículos el retrato de la casa de los Austrias desde una perspectiva iconográfica, formal y funcional, ha intentado descifrar el sentido de la palabra *majestad* aplicada a los cuadros. El auxilio de Aretino y de Dolce permite comprenderlo: Dolce, al explicar los cuadros de Tiziano, trata de asociar ciertas formas del color en el rostro del retratado con ese concepto, aunque son los estudios iconográficos quienes más han precisado el sentido hermenéutico del mismo. Checa habla de hieratismo, de distancia, de frialdad, incluso de ausencia de objetos representados; también aduce una línea ideológica que comienza con los cuadros a Carlos V y que deben reproducir en sus sucesores: establece como una marca dinástica a partir de ese rasgo de la majestad, identificable con una apariencia rotunda de impasibilidad.

Antonio Sánchez Coello [fig. 3], Antonio Moro [fig. 4] y, sobre todo, Sofonisba Anguissola [fig. 5], en años posteriores, con un Felipe II maduro, o de Juan Pantoja de la Cruz en la Biblioteca de El Escorial [fig. 6], con un anciano monarca, intentan dar continuidad al modelo de Tiziano con la agudización de alguno de los rasgos esenciales. El de Anguissola además añade elementos de notorio interés, que el inventario del Real Alcázar de Madrid, de 1636 (que señala que se halla en una pieza del pasadizo que conduce a la cámara del rey) detalla: «de medio cuerpo arriba del Señor Rei Phelipe segundo bestido de negro con un rosario en la mano y la gorra puesta y capa». En la ficha técnica del Museo del Prado, de donde obtengo tales datos, también se puede leer:

la radiografía de la pintura nos muestra que, inicialmente, el rey se cubría con un voluminoso bohemio y la mano derecha sobre el pecho, señalando al Toisón. La intervención posterior en la pintura no representó cambio alguno en cuanto a la cabeza del Rey, pues sin duda éste quedó satisfecho por la juventud y serena distancia con que fue pintado en 1565. La artista enmendó, sin embargo, detalles de la vestimenta, sustituyendo el bohemio por una ligera capa de seda negra que hace más grácil la figura. Al tiempo, desplazó la mano derecha sobre el brazo de un frailer, un sencillo pero elocuente gesto para el espectador de la época, que evocaba de inmediato la *auctoritas regia*, una percepción que se refuerza con la espada que ciñe el monarca.³

³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/7d7280d6-5603-488a-8521-933acc357d7a>.



Figura 3 Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Felipe II*. 1570 (circa). Óleo sobre lienzo, 110 × 92 cm. Pollock House. Glasgow



Figura 4 Antonio Moro, *El rey Felipe II*. 1555-56. Óleo sobre lienzo, 41 × 31 cm. Museo del Prado de Madrid

La lectura de los trabajos sobre este asunto conduce a un bucle metodológico, ya que lo majestuoso o lo digno de majestad se ejemplifica con rasgos en el rostro, de severidad y ausencia de expresividad definida, que al mismo tiempo fueron asumidos como modos visibles para representar la majestad real. Es muy posible que a partir de esta época, con Tiziano como principal promotor, se estableciera o instituyera una convención iconográfica para que rostro severo e impasible equivaliese a ese concepto entre moral y político de la majestad de los monarcas. Algunos objetos pueden ofrecer además claves simbólicas, pero la mirada o la posición del rostro otorga esa categoría política y estética.

Quevedo, en esta semblanza, sigue esa vía del retrato real, si bien se sirve de la intermediación pictórica para realizarla. Pero va un paso más allá, porque señala que solo con el gesto, con la mirada, sin el recurso de la palabra, el rey Felipe II es capaz de sancionar. El rostro del monarca habla: «facciones elocuentes» escribe Quevedo, en una versión específica del *topos* de los tratados pictóricos de la



Figura 5 Sofonisba Anguissola,
Retrato de Felipe II. 1565.
Óleo sobre lienzo, 88 × 72 cm.
Museo del Prado de Madrid



Figura 6 Juan Pantoja de la Cruz,
Retrato de Felipe III. 1606.
Óleo sobre lienzo, 204 × 122 cm.
Museo del Prado de Madrid

pintura como *muta eloquentia*. En este caso lo aplica a la representación política, de tal manera que la imagen del rey habla por sí sola: Felipe II ejerce el poder con su sola presencia. Quevedo certifica (desde la posición del espectador) el éxito de la estrategia retórica de conformar la figura del monarca, sin acompañamiento de palabras, como un mensaje político. Se hace innecesario el recurso a la escritura, al imperio oficial de la ley escrita, ya que la misma compostura del soberano ejecuta todo un programa de gobierno. En cierto modo, Quevedo otorga a lo visual un poder superior a los términos de la burocracia o del corpus jurídico o político de un reino. No es extraño, pues, que la semblanza de Felipe II sea más éfrasis solemne de un príncipe que adecuada mimesis de su cuerpo. No interesa tanto la similitud del retrato con el rey como la capacidad de representación de las acciones de gobierno a través de los gestos y ademanes del rostro.

3 Felipe III

El segundo retrato es el de Felipe III:

fue de mediana estatura, fuerte de miembros, bien proporcionado, airoso, el rostro apacible con agrado divertido; la vista con sencillez indeterminada, sin disposición de ceño; sus facciones antes inclinadas a benignidad de una risa casual que a ira o enojo. No se le conocía otro ejercicio que la obediencia y con docilidad crédula se aplicaba a lo que querían las personas de quien se confiaba y a la caza y al juego y todos esos ejercicios eran inducidos, porque en su corazón solo asistía la religión y la piedad. (Quevedo 2005a, 111)

Conocer que en *El chitón de las tarabillas* adjetiva al monarca como «el grande, el bueno, el amado, el dichoso, el santo» (Quevedo 2005b, 226) permite trasladarle tenor irónico al retrato, pero, tomado en sentido recto, muestra también que a Quevedo el gobierno de Felipe III no le convenció en exceso.⁴ En el preliminar que escribe a la *Eternidad del Rey don Filipe Tercero, Nuestro Señor el Piadoso* de Ana de Castro Egás (1629, 32r), parece reducir sus méritos a vivir entre dos reinados: «Fue hijo de Filipe Segundo (aquí empezó su grandeza), fue padre de don Filipe Cuarto nuestro señor (aquí se colmaron y crecieron sus esclarecidos blasones), y en las grandes virtudes de tal hijo se disculpó de mortal con sus reinos».⁵

Felipe III y Quevedo compartieron espacio en las salas del Alcázar con una edad semejante: eran casi coetáneos, de manera que su retrato bien puede corresponder a su propia experiencia. Al margen de las expresiones formularias sobre la estatura o sobre la fortaleza o agilidad de sus movimientos, llama la atención el contraste con la mirada ejecutiva de su padre, ya que la vista de Felipe III es de «una sencillez indeterminada, sin disposición de ceño» (Quevedo 2005a, 111). Este pequeño gesto es interpretado en clave política, porque esa expresión del rostro cercena la posibilidad de la ira, una de las posibles acciones del príncipe (el par *amato/temuto* de Machiavelli). El monarca no muestra una disposición clara en su rostro; parece inclinado, en todo caso, a la *benignidad*, término que, según el *Diccionario de Autoridades*, significa «afabilidad, blandura y agrado en el modo de tratar» y «figuradamente se dice de las cosas inanimadas y equivale

⁴ Por contraste conviene traer a colación el cuadro de 1634, copia de otro del pintor italiano Felipe Ariosto, con armadura negra y bajo las armas del reino de Aragón, que lleva el título de *Felipe III, el piadoso y el bueno*, sintagmas a modo de epítetos épicos que constituyeron adjetivación propia del rey Felipe III.

⁵ Véase además el trabajo de Peraíta Huerta (2005).

**Figura 7**

Rodrigo de Villandrando
(atribuido), *Retrato de Felipe III*.
Principios del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo, 201 × 113 cm.
Museo de la Trinidad de Madrid

a templanza». Tal disposición de ánimo se traduce en risas casuales, que no es inconveniente considerar como síntoma político de una dejación de funciones en favor de la distracción o la piedad. Las facciones elocuentes de su padre se convierten aquí en facciones que se inclinan (verbo marcado con una connotación negativa por ser impropio de un monarca), o son dominadas por una especie de molición natural, no muy aceptable en los reyes. Quevedo añade, para mayor precisión en el retrato, que ni la caza ni el juego, considerados como ejercicios propios de un príncipe, análogos a los de la guerra, atraían al rey Felipe III, ya que tiende a realizarlos más por obligación ajena que por una indispensable convicción personal.

Contrasta esta información con las representaciones pictóricas. Los retratos de Felipe III son escasos, pero en todos ellos aparece vestido con armadura, con el rostro severo, a la manera de lo que impone



Figura 8 Pedro Antonio Vidal, *Felipe III con armadura*. 1617. Óleo sobre lienzo, 200 × 135 cm. Museo del Prado de Madrid



Figura 9 Tiziano, *Retrato de Carlos V sentado*. 1548. Óleo sobre lienzo, 205 × 122 cm. Pinacoteca Antigua de Múnich

la ya constituida tradición retratística de los Austrias, desde el primer cuadro, de Juan Pantoja de la Cruz, datado en 1606, con los repetidos objetos (tomados en sentido simbólico) de la bengala en una mano y de la espada en la otra, sobre un fondo de exteriores, muy a la manera de Tiziano. Posterior es el atribuido a Rodrigo de Villandrando [fig. 7], de principios del siglo XVII, en el que Felipe III aparece de nuevo con atuendo militar, de color negro, con gesto aún más grave sobre un fondo de interior muy oscuro. De semejante perfil y vestimenta es el retrato de Pedro Antonio Vidal, de 1617 [fig. 8], con un fondo indefinido pero más claro, que permite ver la silueta del rey que toca con sus manos los ya conocidos atributos de su poder, el cetro y la espada. La pintura del rey sentado, con ropa cortesana, de Bartolomé González, de hacia 1615, supone novedad y lo coloca más cerca de la semblanza quevediana. Desprovisto de sus atributos militares, Felipe

III parece mostrar, manteniendo su severidad en el rostro, la otra faceta del poder, la del monarca preparado para la administración interna del gobierno. La postura sedente era más bien propia de las autoridades eclesiásticas o de aquellas en las que se quería resaltar la virtud de la prudencia o la discreción en sus acciones. El modelo del cuadro de Carlos V atribuido a Tiziano [fig. 9], con analogías como los guantes recogidos en una mano, es evidente,⁶ si bien con el contraste notable del color blanco de la vestimenta del nieto con el negro austero del emperador.⁷ Quevedo parece estar más cerca de esta presentación menos belicosa del monarca, más próxima a esos términos de *agrado, benignidad o docilidad crédula* que el poeta madrileño le atribuye al rey como prolongación psicológica de su apacible retrato.

4 Felipe IV

El retrato de Felipe IV es breve:

su rostro hermoso, que con majestad juntaba lo agradable de la niñez con lo severo de la compostura; airoso con desenfado; la estatura respectivamente a los años: ni grande ni pequeña, con viveza tal, repartida en todas las acciones de su persona, que se conoce intento y providencia en la vista y en las acciones. (Quevedo 2005a, 112)

El final parece truncado o no del todo bien resuelto (la repetición de la palabra *acciones* parece insólita en Quevedo), pero apunta al mismo lugar de la representación de los demás reyes: la capacidad de la mirada de producir efectos políticos. Quevedo circunscribe el retrato a la vista, con la intención posible de acercarlo más a la figura de su abuelo (o de su bisabuelo) que a la de su padre. Así lo declara el autor madrileño, en una frase que compendia las distintas facetas del poder: la fuerza militar en Carlos V, la audacia en la construcción administrativa del imperio con Felipe II y el auxilio de la Iglesia como factor fundamental de la dinastía con Felipe III: «Sus manos nos prometen a Carlos V; en sus palabras y decretos se lee y se oye a su abuelo; y en su religión resucita su padre» (112).

⁶ Véase la ficha de este cuadro en la web del Museo del Prado: en uno de los inventarios se describe así: «Sentado en una silla de brocado, vestido de blanco, cuero en arpón -una alusión al dibujo en espiguilla del jubón-, botones de oro, lobos blancos, su gorra aderezada encima de un bufete. En un lienzo de dos varas de alto y vara y tercia de ancho» (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iii-rey-de-espaa-sedente/c82774e3-fe57-49e8-95ed-b17d13ddd9ab>).

⁷ El fastuoso retrato ecuestre de Velázquez destinado para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro parece escapar de esta iconografía tan severa [fig. 10].



Figura 10 Diego de Velázquez, *Retrato de Felipe III*. 1634-35. Óleo sobre lienzo, 300 × 212 cm. Museo del Prado de Madrid

La descripción psicológica que acompaña el retrato, siempre explicada en relación con el ejercicio del poder, se presenta bajo la fórmula de un pronóstico o de una declaración de deseo. El esquema sigue la escolástica división entre entendimiento y voluntad, para luego pasar a la condición y a su relación con los demás. Se especifican algunos rasgos superficiales, derivados de sus ejercicios físicos, también por contraste con los realizados a regañadientes por su padre en su formación como rey: «su ejercicio es robusto y decente, con señas del ardor que a grandes cosas le azora los pasos en tanta mocedad entretenidos» (112). Aparte de estas expresiones que invitan a pensar en un lenguaje heroico propio de un posible rey beligerante, los «pasos entretenidos» es fórmula quevediana, de corte estoico, que el poeta acomodó en un célebre soneto «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos», aparecido en 1631, en la versión de los *Sueños de Juguetes de la niñez* como poema moral y en *El Parnaso español* de 1648 como poema amoroso (Rey Álvarez 2007). El retrato del joven rey, ardoroso e inquieto, se completa con un sintagma que revela su disposición a la acción, tal vez militar, en el polo opuesto a su padre: «su caminar es por la posta; su holgura, la montería; su entretenimiento, las armas: todas promesas de aliento y empeños animosos para grandes victorias» (Quevedo 2005a, 112). El ocio (*caminar, holgura y entretenimiento*) se convierte en oficio propio de príncipe guerrero: *posta, montería y armas*. Los rasgos de su carácter, definidos por su cuerpo siempre activo, se presentan como síntomas de un gobierno esperanzador, ya que su determinación hacia la lucha o la guerra le convierten, siempre bajo la idea básica quevediana de que la paz es peligrosa, en virtuoso.

Se conocen un naípe [fig. 11], atribuido a Bartolomé González, del príncipe Felipe, de 1615, y un cuadro de un Felipe IV joven [fig. 12], siempre anteriores a la escritura quevediana, ambos conservados en el Museo Lázaro Galdiano. En el lienzo, el novísimo monarca aparece vestido de armadura, con bastón de mando en la mano derecha, apoyado en la espada con su mano izquierda, pintado con toda probabilidad por Rodrigo de Villandrando. De ambas imágenes, en consonancia con el modelo iconográfico impuesto por la dinastía desde Ticiano, no se desprende ninguna de las apreciaciones quevedianas, sin duda, derivadas de una relación estrecha con el personaje retratado. La muerte de Felipe III y la subida al trono de Felipe IV explica el tono laudatorio, centrado en la viveza del casi adolescente soberano. En textos posteriores, como en *El chitón de las tarabillas*, volverá sobre este asunto, ya que una de las acusaciones al rey era la de ser demasiado joven para el ejercicio monárquico: «Dime, ¿conoces a alguno que desde diecisiete a veinte y seis años no tenga con ceño todas las leyes, con ofensas todos los mandamientos, con cuidado todas las justicias, con inquietud todas las calles?» (Quevedo 2005b, 229). La ironía de estas palabras, interpretada al calor del contexto ambiguo del libelo anónimo escrito por Quevedo, resume la mudanza del narrador con respecto a este retrato elogioso, repleto de buenas palabras y mejores expectativas.



Figura 11 Bartolomé González (atribuido), *Retrato de Felipe IV*. 1615 ca. Naípe. Óleo en pergamino, 68 x 55 mm. Museo Lázaro Galdiano de Madrid

Figura 12 Sin atribución, *Retrato de Felipe IV*. s/d. Óleo sobre lienzo, 146 x 120 cm. Museo Lázaro Galdiano de Madrid

Figura 13 Diego de Velázquez, *Retrato de Felipe IV*. 1623-28. Óleo sobre lienzo, 198 x 101 cm. Museo del Prado de Madrid



El más célebre cuadro de Velázquez, conservado en el Museo del Prado [fig. 13], probablemente pintado al mismo tiempo que Quevedo incluía sus semblanzas en la nueva redacción de sus *Grandes Anales*, representa un Felipe IV jovencísimo, ataviado con ropas cortesanas de color negro y con austera profusión de adornos, en particular con cuellos ya recortados, conforme a las nuevas pragmáticas dictadas por el propio rey para reducir el exceso de ornamentación en los atuendos de los hombres. En este retrato se echan en falta los atributos militares y sí se hace notar la presencia de referencias a su tarea burocrática: el billete en la mano y el bufete donde apoya la otra, el gorro sobre la mesa y ese fondo indeterminado, donde asoma la sombra, tan particular de Velázquez que traslada al rey a un espacio un tanto intemporal. La imagen perfecta del tópico del *puer senex* parece evidente: el rostro muestra una mirada juvenil mientras la vestimenta recuerda la severidad y el porte de su carga real. La suma de opuestos se corresponde letra a letra con la cláusula quevediana con la que arranca su retrato: «su rostro hermoso, que con majestad juntaba lo agradable de la niñez con lo severo de la compostura» (Quevedo 2005a, 112). Velázquez y Quevedo, a la altura de 1623, coinciden en su apreciación del rey Felipe IV: el parangón entre pintura y poesía encuentra aquí un ejemplo extraordinario.

5 Duque de Lerma

Del valido duque de Lerma es el siguiente retrato. Tras la obligatoria identificación nobiliaria de los retratos (siguiendo el esquema ciceroniano para las etopeyas de comenzar por el *nomen*), Quevedo hace relatorio de la vida del duque de Lerma como servidor del rey, bajo sospecha de trabajar más para su propia fortuna que para la de la monarquía. En la descripción física, Quevedo apenas se extiende:

Tuvo persona autorizada no sin gala; mocedad venerable y vejez pulida; rostro con caricia risueña, halagüeño; mañoso más que bien entendido; de voluntad imperiosa con otros y postrada para sí: no generoso, sino derramado; antes perdido que liberal, no sin advertencia y nota, pues daba de lo que recibía. (2005a, 113)

En estas breves frases, Quevedo mezcla rasgos físicos con aptitudes y afectos con los demás. La «caricia risueña» se vincula a la inclinación de Felipe III a la risa: no parece favorable este rasgo en el gobierno de los príncipes, ya que, si en el rey era signo de su escaso interés por las cosas del gobierno, en el duque de Lerma es de estrategia para la maña. La ausencia de severidad en el rostro se adopta como defecto. Sus alegrías en el gasto parecen corresponderse con ese rasgo fisiológico de la risa, rechazable en todo gobernante. «Halagüeño» añade



Figura 14 Pedro Pablo Rubens, *Retrato del duque de Lerma*. 1603. Óleo sobre lienzo, 290 × 207 cm. Museo del Prado de Madrid

a estas notas el de adulator y complaciente con el poder, otra de las acusaciones que se le hicieron al duque, aunque tampoco se descarta la acepción más sencilla de *blando*, lo que, por otra parte, le conduce a un terreno poco admisible en un gobernante, a entender de Quevedo.

El alarde en el vestir que se destaca en «no sin gala» fue motivo de debate político nada más concluir su valimiento: las premáticas



Figura 15 Anónimo (taller vallisoletano), *Retrato del cardenal duque de Lerma*. 1625 (circa). Óleo en lienzo, 207 × 127 cm. Museo Nacional de Escultura de Valladolid

sancionadas unos años después por Felipe IV a instancias del conde de Olivares, ya comentadas, perseguían acabar con el adorno excesivo en el ropaje cortesano, sobre todo en época del duque de Lerma. El retrato ecuestre del duque, realizado por Pedro Pablo Rubens [fig. 14], permite ver esa figura repleta de ornamento, con los brillos de las joyas y las ropas que visten al valido del rey. La austeridad (al menos en la profusión de colores o de objetos suntuosos en su representación pictórica), que en Carlos V y Felipe II habían sido norma, se rompe con la exhibición notoria de galas sin cuento del privado real que Quevedo muestra en ese sintagma rotundo.

El tópico *puer senex* de los elogios a príncipes jóvenes pero prudentes, aplicado a Felipe IV, también aparece para designar al duque de Lerma: «mocedad venerable». Pero también aparece una expresión inversa, «vejez pulida», lo que, sin embargo, induce a considerarlo no tan elogioso o muy probablemente como disimulada *vituperatio* por el uso conocido (las informaciones sobre los gustos suntuarios del duque eran *vox populi*) de un exagerado adorno. El exceso en la vestimenta o en la apariencia externa del duque puede estar detrás de esa aparente alabanza de su buena presencia, en línea con una extensa tradición satírica contra los viejos que fingen ser más jóvenes o hacen todo lo posible por remendar su cuerpo contra el paso del tiempo.

Los elogios quevedianos deben ser siempre leídos con lupa: el lector tiende a sospechar de la sinceridad (palabra que admito insuficiente) del encomio. De esa manera, no es inoportuno reconocer en ese rasgo de la «vejez pulida» un dardo envenenado de orden burlesco.

Más adelante dirá del duque de Lerma que se hizo cardenal «cuando el capelo pasó plaza de retraimiento y el Consejo de trampa. Viose desterrado y el proceso y la persecución, embarazada en solo el bonete» (113). En efecto, el duque de Lerma, acosado por varias denuncias, consiguió del papa Sixto V el capelo cardenalicio como salvaguarda y protección. Este movimiento del valido, a la altura de 1618, al final de su privanza, fue criticado por las facciones contrarias: Quevedo se hace eco del malestar causado por esa burda estrategia. En un cuadro conservado en el Museo Nacional de la Escultura en Valladolid [fig. 15], todavía sin atribuir con seguridad, aunque de talleres vallisoletanos, se puede ver el semblante serio del duque, vestido de cardenal, con un billete en la mano izquierda y con el bonete en la derecha. Fue posible encargo para fomentar su imagen de severidad, pero bien pudo servir a Quevedo para comprobar cómo el bonete era utilizado como obstáculo y escudo para los procesos incoados contra el valido. La metonimia del retrato quevediano se exhibe en el primer plano, como objeto central y simbólico, de este cuadro sobrio y hierático del valido, tan opuesto al enérgico y lleno de colorido realizado por Pedro Pablo Rubens que formó parte de la colección real hasta que Felipe IV lo regaló al entonces Almirante de Castilla.

6 Duque de Uceda

El hijo del duque de Lerma, que gobernó como privado los últimos años del reinado de Felipe IV, el duque de Uceda, también tiene su retrato en esta galería final de los *Grandes Anales de quince días*. La *brevitas* es semejante, pero se acompaña de mayor detalle o precisión, con un ritmo en su conjunto que recuerda a la célebre caricatura del Dómine Cabra:

mediano de cuerpo, que con lo abultado se pudo llamar pequeño; aspecto placentero; barba, más de amenaza que de guía; talle delgado, más ceñido por abrigo que por bien parecer; el traje y el vestido, siempre ajados. Puso todo su cuidado en disimular solamente la falta del cabello, que en el remedio se descubrió con nota. (Quevedo 2005a, 113-14)

Las características del retratado no son las más favorables: se inclina, en estos sintagmas, a una *descriptio* satírica más que propiamente histórica. Quevedo empleará más adelante el adjetivo «abultado» como eufemismo de grueso: el *Diccionario de Autoridades* además

ejemplifica el término con el pasaje de su *Marco Bruto*: «tuvo César sospecha de Bruto y Casio, no de Marco Antonio y Dolabela, hombres abultados con los desórdenes de la gula». ⁸ Esta apreciación, más moral que solo descriptiva, rebaja desde el comienzo su consideración personal. El «aspecto placentero» le emparenta a la *caricia risueña* de su padre, pero aparece contradicho de inmediato con el carácter amenazador del rostro, marcado por su barba, que, en nueva versión del par *amato/temuto, guía/amenaza*, define su acción política. Es idea recurrente en Quevedo centrarse en la capacidad del rostro, de las facciones o de su mirada, para explicar las aptitudes del príncipe o del valido; siempre aparece una nota al respecto: en este caso, la supuesta contradicción entre el aspecto placentero y el gesto amenazante.

La vestimenta es el segundo rasgo: puede resultar casi opuesto el hecho de que sea grueso/abultado y que su talle sea delgado. Es muy posible que sea una caracterización de su vestuario: prefiere los vestidos ceñidos que los amplios. En cualquier caso, Quevedo reconoce el descuido en el vestir, que le separa de la gala ostentosa de su padre. Y queda, por último, una noticia sobre la calvicie del duque que puede enlazarse con la gran tradición satírica *contra calvos* que Quevedo cultivó con especial éxito, estudiada en bibliografía tan amplia como muy conocida; en este caso, contra la decisión de disimular la ausencia de cabello con trucos o remedios casi siempre insatisfactorios o contraproducentes. Traer a colación el número de fórmulas burlescas empleadas por Quevedo para este motivo, de origen epigramático, sería impropio: baste señalarlo y apuntar que, con este bagaje satírico, el retrato del duque de Uceda queda teñido de un ligero sabor degradante.

Solo se conocen dos retratos del duque: uno de ellos custodiado en el Hospital de Tavera, sede de la Fundación duque de Lerma, probablemente pintado por Carreño Miranda, bastante más tarde que este texto de Quevedo, con ropaje de cortesano, con rostro muy severo y con la cabeza sin cabello, y otro, que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, un grabado del siglo XIX, de Juan Serra [fig. 16], en el que se ve un duque joven, pero con un peinado que, mirado con los ojos del retrato quevediano, bien puede corresponder a un intento de tapar la parte alta de la cabeza con los cabellos de los lados. No es descartable que en el grabado la lectura de Quevedo haya surtido efecto. En todo caso, en la pintura del duque de Uceda, Quevedo halla una opción burlesca, no del todo explícita ni abierta, debido al género serio de la relación histórica y quizá a su pretendida voluntad de historiador, pero tal vez condicionada por el conocimiento directo

⁸ Sobre el retrato de Marco Bruto, léase Medina Barco 2007, quien ha trabajado en el aparato iconográfico quevediano (Medina Barco 2005), así como en las técnicas pictóricas en su poesía (2004).



Figura 16
Juan Serra,
Dibujo del duque de Uceda.
Siglo XIX. Biblioteca Nacional
de España

de las acciones del valido y por la necesaria denigración de los últimos días del régimen anterior para contrastarlo con los buenos augurios del siguiente: el privado Uceda paga en el retrato algo grotesco su pertenencia al viejo régimen defenestrado.

7 Fray Luis de Aliaga

Fray Luis de Aliaga, Confesor Real e Inquisidor General durante los últimos años del reinado de Felipe III y los primeros de Felipe IV, es el último de los retratados por Quevedo.⁹ No hay constancia de imagen alguna del dominico de origen zaragozano, plenipotenciario en los estertores del gobierno privado del duque de Uceda. En los *Grandes Anales* es protagonista de una de las purgas y persecuciones más intensas de los nuevos hombres del poder con Felipe IV. Por

⁹ Para comprender al confesor real de Felipe III, véanse los recientes estudios de Poutrin (2006) y de Galván Desvaux (2018). Ambos trabajos sirven para certificar la categoría del texto de Quevedo como documento histórico para atestiguar juicios o consideraciones sobre el fraile Aliaga.

ello, Quevedo le reserva la última de las semblanzas, breve, pero llena de referencias negativas: «fue de buena estatura, color turbio y facciones robustas; en la religión, mañoso; en la privanza, molesto: fue lo que le mandaron» (Quevedo 2005a, 114).¹⁰ Las notas físicas inciden en una complejión de envergadura, tal vez de rasgos algo autoritarios o imponentes. El adjetivo *turbio* aplicado al color de su piel le otorga, sin duda, algunas consideraciones morales no muy positivas, complementadas con ese adjetivo *mañoso* utilizado para definir su modo de actuación en el lugar político que denominaba. La brevedad con que Quevedo despacha a Luis de Aliaga, con ejemplos de una sintaxis lacónica, repleta de densidad semántica, abre las posibilidades de comprensión ambigua del personaje: su retrato físico parece anticipar, con esa mezcla de fortaleza corporal y de turbio colorido, el retrato político, abundante en maniobras y astucias ocultas para conservar el poder.

8 Conclusión

Se ignora la razón por la que Quevedo emprende el relato histórico de estos quince días. Lo comienza a escribir muy poco después: del 16 de mayo de 1621 es la fecha que figura en el prólogo, con el añadido del lugar desde donde lo escribe: en la prisión de la Torre de Juan Abad. Quevedo escribe estos *Anales* desde su casa, en pleno exilio u ostracismo, tal vez derivado de su posición en la corte. Escribe desde fuera, pero sobre todos los pormenores internos de la sucesión dinástica. No consta destinatario: tan solo el *Al que leyere* del prólogo ofrece algún insuficiente dato. De ello puede deducirse un trabajo intelectual (no en vano es una crónica de historiador puntual y cercano) *motu proprio*. Puede apuntarse, como se ha hecho en repetidas ocasiones, una emulación del modelo de Tácito, por el título, por la propuesta de comenzar con la muerte de un rey o de un emperador, por el tipo de observaciones y por ciertos rasgos de estilo. De manera que el humanista Quevedo no necesita en este caso del encargo o del estímulo externo para ponerse a la faena de contar lo sucedido en los días posteriores a la muerte de Felipe III. De esta manera, coloca el texto en una posición de mayor voluntad propia, apoyada, además, en que estos textos no conocieron la imprenta, pero sí una considerable multiplicación de versiones.

La contextualización de estos *Grandes Anales* no impide que estos retratos finales hayan cobrado con el tiempo una cierta autonomía. José Marchena, en sus famosas *Lecciones de filosofía moral* y

¹⁰ Véase Peraita Huerta 1997, 35 ss., en especial su tratamiento del término *maña* en estos contextos políticos.

elocuencia, publicadas en 1820, en Burdeos, consideradas como uno de los principales instrumentos sancionadores del canon decimonónico, incluye un extenso repertorio de textos de distinta naturaleza elocutiva: entre los que él denomina «Caracteres y retratos» se incluye uno de esos retratos, el del duque de Uceda, como ejemplo. Años después, el 30 de julio de 1890, en la *Revista contemporánea*, se incluye un artículo del historiador Juan Pérez de Guzmán, titulado «Ocho retratos históricos inéditos», que incluye los retratos de Quevedo y otros dos más: Juan de Idiáquez, y Pedro Henríquez, el conde de Fuentes. El afamado historiador ignora la procedencia de esos retratos: los coloca como curiosidad procedente de un manuscrito en el que se recogen, con variantes también sustanciales.

Ambas referencias sirven para calibrar el carácter singular o anómalo de los textos quevedianos, que adquieren en una recepción ulterior categoría de paradigma, justificada por el especial lugar que ocupan y, tal vez, por la condensación estilística, llena de paradojas y sentencias ambiguas, que exhiben. Quevedo pudo haberse sentido descontento con la percepción que los lectores pudieran haber extraído de los relatos de los acontecimientos y decidió ampliarlos con una ilustración personal, a modo de galería o pasillo de memorias visuales de aquellos días, bajo la premisa de que en el gesto o en la mirada se puede hallar explicación al ejercicio del poder. Sintió, quizá, que sus observaciones sobre las acciones de reyes y ministros necesitaban el apoyo de unos retratos físicos, exentos, colocados de forma jerárquica, ordenados con la aplicación de las reglas retóricas para la etopeya, para someterlos a un juicio político detallado y preciso, con el posible objetivo de dejar bien clara su posición ante las novedades del nuevo reinado. Años más tarde, en 1630, cuando se atreve a defender (con dudas y no poco sulfuro) las nuevas medidas del rey Felipe IV en *El chitón de las tarabillas*, las consideraciones críticas de las páginas finales de los *Grandes Anales de quince días* resonarán de nuevo con semejantes impresiones. No se contentó Quevedo con la construcción más o menos verídica del relato: lo adornó con las imágenes (fisonomía y comportamiento moral a un tiempo) de los personajes que lo protagonizaron, para fijar un retrato completo del final de una época y el incipiente nacimiento de otra.

Bibliografía

- Arroyo Esteban, S.; Vázquez Dueñas, E. (2011). «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla». *Pecia Complutense*, 8(15), 27-59.
- Castro Egás, A. de (1629). *Eternidad del Rey don Filipe Tercero, Nuestro Señor el Piadoso*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Checa Cremades, F. (1989). «Felipe II en El Escorial: La representación del poder real». *Anales de Historia del Arte*, 1, 121-39.
- Galván Desvaux, D. (2018). «El confesionario regio a inicios del reinado de Felipe IV; el caso de fray Luis de Aliaga». Serrano Martin, E.; Gascón Pérez, J. (eds), *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el católico al siglo XVIII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1383-96.
- García Pinacho, P. (2011). «De Quevedo a Peucer. *Grandes Anales de quince días y De Relationibus Novellis*». *Acta Poetica*, 32(2), 145-75.
- Marchena, J. (1820). *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*. Burdeos: Pedro Baume.
- Medina Barco, I. (2004). «“Estos que...” Écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos en sociedad». *La Perinola*, 8, 279-304.
- Medina Barco, I. (2005). «Realismo alegórico/ emblemático en la obra de Quevedo». *La Perinola*, 9, 125-50.
- Medina Barco, I. (2007). «Quevedo y la ilustración de portadas: *La vida de Marco Bruto y La caída para levantarse*». *La Perinola*, 11, 115-30.
- Peraíta Huerta, C. (1997). *Quevedo y el joven Felipe IV*. Kassel: Reichenberger.
- Peraíta Huerta, C. (2005). «Apacible brevedad de los renglones,abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egás, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio». *La Perinola*, 9, 151-70.
- Pérez de Guzmán, J. (1890). «Ocho retratos históricos inéditos». *Revista contemporánea*, 79, 113-26.
- Poutrin, I. (2006). «Cas de conscience et affaires d'état: le ministère du confesseur royal en Espagne sous Philippe III». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 53(3), 7-28.
- Quevedo, F. de (1852). *Grandes Anales de quince días*. Fernández Guerra, A. (ed.), *Obras*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles-Rivadeneyra, 193-220.
- Quevedo, F. de (2005a). *Grandes Anales de quince días*. Roncero, V. (ed.), *Obra en prosa completa*. Dir. por A. Rey. Madrid: Castalia, 43-115.
- Quevedo, F. de (2005b). *El chitón de las tarabillas*. Candelas Colodrón, M.Á. (ed.), *Obra en prosa completa*. Dir. por A. Rey. Madrid: Castalia, 185-247.
- Rey Álvarez, A. (2007). «El soneto de Quevedo “¡Qué perezosos pies, qué entretenidos” en dos contextos diferentes: *Jugetes de la niñez* (1631) y *El Parnaso español* (1648)». *Romanische Forschungen*, 119(3), 346-53.
- Sáez, A.J. (2015). «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica». *Calíope*, 20(2), 119-49.
- Sáez, A.J. (2021). *Desde Italia con amor: Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Valladares de Sotomayor, A. (1787). *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas*. Madrid: Alfonso López, 113-78.
- Villalba Álvarez, J. (2004). «La presencia de Tácito en los *Grandes Anales de quince días*. Una visión tacitea de España». *Norba. Revista de Historia*, 17, 205-23.

