

RECEPCIÓN DE QUEVEDO DESDE LA PINTURA
DEL XIX ESPAÑOL. DE NUEVO SOBRE UNA
*INTRIGA CONTRA FRANCISCO DE QUEVEDO Y
VILLEGAS EN LOS JARDINES DEL PALACIO DEL BUEN
RETIRO* (1876) DE ANTONIO PÉREZ RUBIO

EMMANUEL MARIGNO

Université Jean Monnet
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

1. PRÓLOGO

El presente trabajo procede de una larga reflexión acerca de un cuadro pintado por Antonio Pérez Rubio (1822-1888) titulado *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* (fig. 1), un óleo sobre lienzo de 55 x 90 cm que fue pintado hacia 1876, y actualmente almacenado en el Museo Nacional del Prado de Madrid¹.



FIGURA 1. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

¹ El Museo del Prado adquiere la obra el 23 de mayo de 1876, por un valor de 1.250 pesetas.

En distintos artículos de investigación científica, o de divulgación cultural, la *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* complementa el propósito textual a modo de «ilustración» —en el sentido más aminorado—, es decir, sin la menor relación pertinente entre imagen y texto. El problema radica en que el citado cuadro no «ilustra», terminantemente, el arresto de Quevedo. Dicho de otra forma, la representación artística del siglo XIX retuerce, por lo menos en su vertiente estética, la realidad histórica tal y como aconteció en el siglo XVII. La cuestión reside en averiguar el tipo de vinculación que establece el pintor decimonónico entre su obra y los acontecimientos históricos del XVII.

Por consiguiente, se trata en este artículo de definir e interpretar las modalidades de una recepción sobre la figura de Quevedo, presentada aquí en claves transeculares —siglos XVII y XIX— a la vez que transdisciplinares y transmediales —arte, historia y literatura—. Además de la vertiente interdisciplinar, trabajar sobre recepción implica esclarecer dos componentes claves: la interpretación y la representación de dicha recepción.

Partiendo de esta base, conviene considerar ¿cuál es la aportación de esta valiosa obra decimonónica en la recepción de Quevedo? ¿Qué tipo de diálogo transecular vincula esta representación plástica del XIX con el acontecimiento histórico del XVII? ¿Por qué elige Pérez Rubio para su óleo una escenografía eminentemente teatral ubicada en los jardines del Buen Retiro? Dicho de otra forma, ¿en qué medida la elección de la ermita de San Antonio de los Portugueses se aleja en parte de la realidad histórica del siglo XVII, para brindarnos al fin y al cabo una exégesis artística y personal sobre las relaciones entre Quevedo, su obra literaria y la política del Conde-Duque de Olivares? ¿Dicha exégesis es solo la del pintor, o involucra también parte del contexto ideológico del XIX?

Se responde a esta problemática empezando con un estado de la cuestión acerca de los archivos y datos históricos relacionados con la detención de Quevedo. Luego, se analiza la *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* desde una perspectiva plástica, con la meta de poner de realce el lenguaje artístico de Pérez Rubio. El último apartado propone una lectura hermenéutica del óleo, confrontándolo con la realidad histórica y literaria del XVII a la que se refiere, para apreciar la originalidad estética de la obra, su visión ética sobre Quevedo y la política de su tiempo.

Dicho de otra forma, se analiza e interpreta aquí una representación decimonónica sobre un acontecimiento clave del Barroco español: el encarcelamiento de Quevedo relacionado con sus implicaciones políticas en la corte de Felipe IV y del poderoso valido el Conde-Duque de Olivares.

2. LA REALIDAD DEL XVII BARROCO

2.1. REALIDAD HISTÓRICA Y LITERARIA

El compromiso político de Quevedo, tal y como se alude en el óleo de Pérez Rubio, le valió a don Francisco toda una serie de arrestos y encarcelamientos, aunque jamás en los jardines del Buen Retiro. Por cierto, registraron los historiadores las siguientes fechas: 1620 (prisión de Uclés y destierro forzado en Torre de Juan Abad [Jauralde, 1998: 414-417]), enero-agosto/septiembre de 1622 (nuevo destierro en Torre Juan Abad [Jauralde, 1998: 452-454]), abril-septiembre de 1628 (de nuevo desterrado en su señorío [Jauralde, 1998: 551-554]) y, por último, el monasterio de San Marcos de Ciudad de León desde 1639 hasta 1644 (Jauralde, 1998: 759-820; Elliott, 1982: 227-250; Crosby, 1997: 101-122). Como se puede notar, repetidas veces se encarceló a Quevedo porque reincidió en la crítica a potentes, bien en textos teóricos como son, por ejemplo, el *Discurso de las privanzas* o la *Política de Dios y gobierno de Cristo* (Quevedo, 1977 [1626]), bien en textos ficcionales como la *Historia de la vida del Buscón* (Quevedo, 2012a [1626]: 289-360), los *Sueños* (Quevedo, 1991 [1627]), o *La hora de todos y la fortuna con seso* (Quevedo, 2012b [1647]: 187-288). De hecho, desde la primera obra satírica como es el *Buscón* (escrita, según dataciones, por el año 1605), hasta la última titulada *La hora de todos y la fortuna con seso* (publicada *postmortem* en 1647), pasando por los *Sueños y discursos* (1627), Quevedo siempre asumió su papel de contrapoder político en la España del corrupto cardenal-duque de Lerma y del políticamente extraviado Conde-Duque de Olivares.

Quevedo esquivó durante un tiempo la censura inquisitorial, merced una estrategia de publicación doble, es decir, editando primero unas versiones manuscritas «clandestinas», cuya paternidad o publicación podía fácilmente desmentir, antes de someter en su segundo tiempo dichos textos a la censura inquisitorial (Ettinghausen, 2010: 297-318). A pesar de todo, conforme se fueron publicando las versiones escritas, no pudo salvarse Quevedo de las arremetidas violentas, como fueron *El Retraído* (Jáuregui, 1635), *El tapaboca que azota* (Anónimo, c. 1632) y *El tribunal de la justa venganza* (Narváez, 2008), unos ataques en parte también provocados por los argumentos de don Francisco en el *Memorial por el patronato de Santiago, y por todos los santos naturales de España, en favor de la elección de Cristo nuestro Señor*, donde se opone al copatronato de santa Teresa. Completa dicho listado de embestidas *El chitón de las tarabillas* (Quevedo, 1998 [1630]).

Volviendo a las tensiones entre Quevedo y los validos de Felipe III y de Felipe IV, existen motivos precisos que ayudan a entender dichos arrestos, y de los que disponemos archivos.

Empezando con el caso de Lerma, precisa Antonio Feros que:

Estas palabras, escritas por uno de los autores españoles del siglo XVII más distinguidos e influyentes, Francisco de Quevedo, quizá representan la visión más crítica y popular de todas las expresadas en contra de Felipe III (1598-1621). La crítica de Quevedo se extendía también al privado del rey, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, más conocido como duque de Lerma, y a sus aliados y clientes, a todos los cuales Quevedo vio como políticos corruptos e ineptos. Pero, más que estar expresando críticas personales, las palabras de Quevedo deben entenderse desde una perspectiva más global y por ello más trascendente; en su tiempo, la importancia de un periodo, un reinado o una monarquía se establecía valorando el carácter y las acciones de los individuos que estaban a cargo de la gobernación de la comunidad. Teniendo en cuenta este criterio, la valoración que Quevedo hacía de Felipe III, Lerma y sus aliados era realmente devastadora. Su denuncia de un rey que nunca llegó a reinar y de sus más cercanos colaboradores hacía que el reinado de Felipe III pasase a ocupar un lugar marginal sin ningún tipo de significación histórica, ciertamente sin posibilidad de compararse al «extraordinario» reinado de su padre Felipe II (Feros, 2002: 17).

Respecto al Conde-Duque de Olivares, retumban las feroces palabras de Quevedo en contra del valido de Felipe IV en *La hora de todos y la fortuna con seso*. En la conocida secuencia textual, el personaje «Pragas Chincollos», igualmente denominado Gaspar Conchillos en la versión manuscrita, representa un claro rasguño a los orígenes judíos del Conde-Duque²:

En Salónica, ciudad de Levante, que, escondida en el último seno del golfo a que da nombre, yace en el dominio del emperador de Constantinopla, hoy llamada Estambul, convocados en aquella sinagoga los judíos de toda Europa por Rabbi Saadías, y Rabbi Isaac Abarbaniel, y Rabbi Salomón, y Rabbi Nissin, se juntaron: por la sinagoga de Venecia, Rabbi Samuel y Rabbi Maimón; por la de Ragusa, Rabbi Aben Ezra; por la de Constantinopla, Rabbi Jacob; por la de Roma, Rabbi Chamaniel; por la de Ligorna, Rabbi Gersomi; por la de Ruán, Rabbi Gabirol, por la de Orán, Rabbi Asepha; por la de Praga, Rabbi Mosche; por la de Viena; Rabbi Berchai; por la de Amsterdán, Rabbi Meir Armahah; por los hebreos disimulados, y que negocian de rebozo con traje y lengua de cristianos, Rabbi David Bar Nachman, y, con ellos, los Monopantos, gente en república, habitadora de unas islas que entre el mar Negro y la Moscovia, confines de la Tartaria, se defienden sagaces de tan feroces vecindades, más con el ingenio que con las armas y fortificaciones. Son hombres de cuadruplicada malicia, de perfecta hipocresía, de extremada disimulación, de tan equívoca apariencia, que todas las leyes y naciones los tienen por suyos. La negociación les multiplica caras y los manda los semblantes, y el interés los remuda las almas. Gobiérnelos un príncipe a quien llaman Pragas Chincollos (Quevedo, 2012b [1647]: 261).

² Recuerda, por cierto, James Iffland que Olivares era de descendencia judía por parte de su abuelo, y que «los Conchillos eran famosos por su ascendencia conversa» (2010: 181, n. 43).

De los muchos motivos y textos que pueden explicar, o justificar, el arresto de Quevedo, John Elliott y Pablo Jauralde coinciden en que el citado texto contra el valido de Felipe IV, cuyo manuscrito debió de circular de mano en mano al poco de ser escrito, fue el que motivó el brutal arresto y severo encarcelamiento de don Francisco:

Entre los historiadores, la última interpretación es la de Elliott, quien abre el capítulo XIV es su espléndida monografía sobre el Conde-Duque narrando la prisión de Quevedo. Elliott acepta como de nuestro escritor algunos de los poemas que satirizan la política del Conde-Duque, particularmente el Memorial y el Padre nuestro glosado. Más acertada nos parece su opinión de que quizá se había difundido «la devastadora obra satírica *La isla de los Monopantos*», un ataque demoledor de Quevedo contra la camarilla de poder que rodeaba al valido. Si la obra se había difundido y si alguna copia había llegado al Conde-Duque o a cualquiera de los implicados —El Protonotario, José González, Hernando de Salazar...— ello era más que suficiente para encarcelar a Quevedo de por vida, por cierto que sin señalar la causa verdadera (Jauralde, 1998: 776).

Volviendo a los distintos prendimientos de Quevedo, fue el monasterio de San Marcos de León, sin la menor duda, el más riguroso y motivo directo de la muerte de don Francisco, en 1645, al año siguiente de recobrar libertad. Acerca de estas desavenencias de Quevedo con el poder político, en particular, con el Conde-Duque de Olivares, precisa Matas Caballero que de todas las cárceles que conoció Quevedo

tal vez fue la de San Marcos de León la que imprimió una huella más profunda tanto en su vida como en su obra. El presidio de Francisco de Quevedo en San Marcos, donde estuvo encarcelado desde diciembre de 1639 hasta junio de 1643, ha sido bien estudiado por diferentes especialistas en el autor, y solo el hallazgo de nuevos documentos podría introducir algunas variaciones en lo que se conoce hasta ahora (2009: 282).

Así mismo, recuerda el estudioso las aportaciones de Crosby (1997 y 2005), Elliott (1972, 1982 y 1998: 607-612), Gómez Bernal (1989), Jauralde (1982 y 1998: 759-820) y López Ruiz (1991: 139-153) sobre el dramático evento. Dentro de este material histórico, quizá el más factible es el testimonio del propio Quevedo, quien describe de modo pormenorizado en el primer *Memorial al Conde-Duque* las circunstancias exactas de su apresamiento:

Señor: Un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el

rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un años, a este convento real de San Marcos de León (Astrana Marín, 1946: 429)³.

En *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo apóstol*, confirma Quevedo las condiciones inhumanas de su arresto:

Fui preso con tan grande rigor, a las once de la noche, siete de diciembre, y llevado con tal desabrigo, en mi edad, que, de lástima el ministro que me llevaba, tan piadoso como recto, me dio un ferreruero de bayeta y dos camisas de limosna y uno de los alguaciles de corte unas medias de paño (1995 [1648]: 126).

Van además relacionadas las condiciones del arresto —brutal— de Quevedo, con el motivo que justificaba semejante despliegue de alcaldes y alguaciles. Por lo visto, detener a un caballero procedente de las órdenes militares, tal como lo era Quevedo con la Orden de Santiago, era un procedimiento, si no jamás visto, por lo menos muy poco usual. De hecho, solo el rey de España podía ordenar semejante dispositivo jurídico y policiaco, todo ello por motivos claramente políticos pues, de lo contrario, hubiera sido la Inquisición la que hubiera detenido a don Francisco. Así comenta Jauralde el acontecimiento:

Era insólito que acudieran dos alcaldes de corte, acompañados de una auténtica tropa policiaca: más de veinte alguaciles. Era muy riguroso que al escritor no se le permitiera ni vestirse ni comunicarse con su protector, el duque de Medinaceli, con el que fue a hablar el otro alguacil «de parte de su Majestad». Era normal, aunque severo, que se le requisaran todos sus papeles y pertenencias. Tal despliegue y tamaña severidad hacían temer lo peor para Quevedo, sobre todo cuando —en una carroza— se le llevó a las afueras de Madrid y allí se le obligó a cambiar a otra que le sacó de la ciudad. ¿Supo el escrito entonces cuál era su destino? Al menos podía interpretar que la detención era «civil» —no intervenía la Inquisición— y que la orden venía del Gobierno —una orden del Conde de Oñate, quizá— o del propio Monarca (1998: 762).

Si nos fiamos a los datos históricos, sean directos —testimonios del propio Quevedo— o sean indirectos —informes administrativos—, conviene relacionar la escena que representa aquí Pérez Rubio con el tercer y último arresto de don Francisco debido, entre otros argumentos, a la presencia significativa de alcaldes

³ Reitera Quevedo dichos propósitos, en particular, en el primer *Memorial* o *Carta a Felipe IV*, lo mismo que en el segundo, donde añade además don Francisco consideraciones de fidelidad a la Corona: ver «Carta CCXXXII. De Quevedo a Felipe IV» y «Carta CCXXXIII. Del mismo al mismo» (Astrana Marín, 1946: 453-455).

y corchetes, y debido también a la magnitud de dicho acontecimiento. En efecto, representar los destierros forzados en Torre de Juan Abad, o el paso por la prisión de Cuenca, hubiera sido, por parte del pintor decimonónico, un proyecto de menor alcance y relevancia, si no pictórica, por lo menos histórica. De hecho, aunque simbólicamente *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* pudiera ilustrar cualquiera de los tres arrestos sufridos por Quevedo, e incluso todos en un solo cuadro, el pintor se refiere de modo preciso a la detención de 1639. En efecto, relaciona sin la menor duda Concepción Iglesias dicho arresto con el de León por motivos de conmemoración en torno a dicha fecha:

En diciembre de 1639 Quevedo, que se encontraba temporalmente en Madrid, fue arrestado en casa de su amigo el Duque de Medinaceli, donde residía, y trasladado, en secreto, al convento de San Marcos en León, donde estuvo preso cuatro años.

[...] las murmuraciones de la Corte no iban descaminadas. Dos eran los principales cargos que se le hacían a Quevedo y que fueron disculpa para su encarcelamiento: vilipendiar la política de Olivares y estar en contacto con el rey Luis XIII de Francia. Existe una larga tradición sobre las causas de su prisión, que lo asocian a dos poemas satíricos; una glosa del *Padrenuestro* y un *Memorial* dirigido a Felipe IV que este encontró un día, al ir a desayunar, bajo su servilleta. Ambos tenían un tema común, alertar al rey de la situación de España: Castilla y Andalucía sumidas en la pobreza y aplastadas por enormes impuestos debidos al Conde Duque, que necesitaba dinero para las guerras de Flandes y para la construcción del Buen Retiro, atacándose duramente en ambos poemas al valido y a su camarilla. Parece probado que efectivamente Quevedo fue su autor y que alguien próximo a él le delató, presumiblemente el Duque del Infantado, amigo suyo.

Es muy posible que Pérez Rubio escogiera este hecho histórico como tema de su cuadro, por la coincidencia de fechas entre la finalización de las obras del Retiro y el arresto del propio Quevedo (1994: 188).

Sin embargo, si bien confirma Iglesias que dicho apresamiento se refiere al tercero sufrido por Quevedo, también subraya el historiógrafo la ausencia de rigor histórico por parte de Pérez Rubio en los acontecimientos pintados, a pesar de privilegiar el pintor la dimensión histórica en muchas de sus obras:

Así, su *Intriga contra Don Francisco de Quevedo y Villegas en los Jardines del Palacio del Buen Retiro* (Nº 33) responde al especial interés que mostró siempre este artista por recrear, a través de su personal imaginación, y sin pretender rigor histórico alguno, pasajes más o menos inventados, pero posibles, sobre destacados personajes históricos (Iglesias, 1994: 114).

Conviene, de hecho, confrontar ahora la realidad histórica con la representación artística, para poder apreciar ese *Entre-deux* o *gap* entre arte e historia, donde mora la hermenéutica de la obra. Por cierto, Quevedo no compartía aquel ambiente de Academias literarias —en particular la de 1637 que se celebró en el Retiro—, ni tampoco distracciones artísticas y demás fiestas regias. Don Francisco no entendía semejante derroche placentero mientras que España sufría profundas crisis militares, políticas y presupuestarias:

El año de 1637 se abre con una serie de festejos cortesanos deslumbrantes, que parecen esconder la realidad político-militar. Algunos son de obligada ostentación, propaganda cortesana para que se difunda por todo el orbe el esplendor de una Monarquía tambaleante [...].

Quevedo, que muchas veces había manifestado su repugnancia hacia tales festejos, sobre todo en tiempos de rigor, ha dejado dicho en la *Política*, de modo inequívoco [...].

El nombre de Quevedo no asoma en ninguno de estos casos, por supuesto. El poeta, por el contrario, manifestará en su epistolario una sana repulsa hacia aquellos encuentros (Jauralde, 1998: 741-742).

2.2. REALIDAD ARQUITECTÓNICA

El conjunto del Buen Retiro, formado por los jardines y el palacio, se finalizó en el año 1632, o sea, en un plazo muy apurado para gozar en España de prestigiosos edificios, a imagen de las cortes italianas o galas. En este conjunto, que muchos califican de «anárquico», aunque de apreciable sosiego, se fueron añadiendo una serie de ermitas, fechándose la de San Antonio de los portugueses de 1636, tal y como aparece en el plano de Alonso Teixeira, quien reproduce fielmente la arquitectura diseñada por el arquitecto Alonso Carbonell. Gozaba la ermita de cuatro columnas de mármol blanco, capitel herreriano y portada, formando así un conjunto geométrico austero a la vez que barroco, pues remataban el imponente edificio las ulteriores pinturas murales de Luca Giordano, fechadas en 1699, y consecutivas a las del Casón del Buen Retiro de dos años anteriores⁴. El camino políbulo y navegable de Lucas Rodríguez ceñía la ermita, como ensartándola en

⁴ A las añadiduras pictóricas de Giordano, se sumaron luego una reconstrucción del edificio, a la que tuvo que proceder posteriormente Felipe V debido al incendio de 1734. Prosigue azotando la ermita la fatalidad, con la remodelación del edificio por Carlos III, para ubicar en su lugar la conocida fábrica de porcelana española. La bestial y demoledora presencia napoleónica acabó con lo poco que persistía de la historia de la ermita en el lugar, ocupando el cuartel general de las tropas galas los jardines del Buen Retiro. La bien titulada estatua del Ángel Caído, de Ricardo Bellver (1845-1924), recuerda que en este lugar preciso hubo una ermita que se llamaba San Antonio de los portugueses.

este conjunto bucólico. La parte trasera del edificio, que no se puede divisar en el óleo de Pérez Rubio, constaba de cuatro torres que bordeaban un hermoso jardín donde el Conde-Duque solía organizar suntuosos festejos, para impresionar embajadores y demás ministros de las cortes europeas, a imagen de la gala que ofreció el 3 de mayo de 1640.

Pertenecía San Antonio de los portugueses a un conjunto de ermitas que cumplían la función de cerrar las perspectivas que trazaban los paseos de los jardines. El Conde-Duque, no solo había sido el gran impulsor de este magnífico proyecto que ponía la Corte imperial española al nivel de las demás coronas europeas, sino que incluso moraba en el propio lugar, más precisamente, en la ermita de San Juan —n.º 83 en Teixeira— cuya concepción se debe a Juan de Aguilar. De hecho, conviene hacer hincapié en el estatuto ambivalente, o ambiguo, de estas ermitas, a la vez lugar de ocio —impresionantes recepciones oficiales— y religioso —espacios en los que el rey podía dedicarse a un retiro meditativo—. Los propósitos de Iglesias confirman dicha dualidad:

Dentro del extenso parque que rodeaba el palacio se construyeron varias ermitas, edificios independientes dentro del recinto, con jardines y grutas, que no se utilizaban sólo para el culto sino como viviendas ocasionales de algún personaje, o para celebrar meriendas campestres y teatro al aire libre (1994: 188).

Precisa incluso Consuelo Durán Carmeño (2002: 3-9) que, en determinadas ermitas, incluso se celebraban misas los domingos y días festivos. Al propósito, disponemos de testimonios contemporáneos, en particular, la carta del padre Sebastián González al padre Rafael Pereyra sobre el dramático acontecimiento de 1640, que dio lugar a misa en una de dichas ermitas, pues

El lunes pasado, por la mañana, sucedió una grande desgracia en el Buen Retiro, que fue suerte que ya que hubo de suceder, fuese sin riesgo de las personas Reales y de los demás de su casa. Fue el caso que, según se cree y tiene por cierto, con la lumbre de las chimeneas prendió el fuego en el hollín. De ahí, fue creciendo en los desvanes tan a la sorda, que con haber estado a las cinco el P. Aguado en Palacio, a confesar al Señor Conde-Duque, no se había entonces descubierto. Poco después se empezó a manifestar con tanta más fuerza, cuanto el secreto antes había sido mayor. Quiso Dios que se avisó con tiempo a SS. MM. (Dios los guarde) y que se pusieron en parte segura con el Príncipe; y no sé si también estaba la señora Infanta [...].

S. M. oyó aquel día misa en una ermita, y la Reina, nuestra señora, y el Príncipe en Atocha (1640: 412-414).

3. LA REPRESENTACIÓN DEL COSTUMBRISMO DECIMONÓNICO

La presencia de temas auriseculares —bien históricos, bien literarios— en la pintura del XIX en general, y en la de Pérez Rubio en particular, se entiende por el contexto artístico, cultural y político de aquel entonces, que apuntaba hacia una españolidad nacionalista propia de la Restauración. Precisa al propósito Guillermo Jaberías Gracia que

tuvo lugar en España, desde mediados de la centuria, un periodo de auge del nacionalismo cultural español, cuestión que tuvo un impacto directo en la práctica artística. En este sentido, la pintura española vivió una progresiva identificación con los ideales del Estado liberal. Durante el reinado de Isabel II la «cuestión nacional» estaría presente en la vida cultural del país, siendo un momento de génesis de un canon nacional en la literatura, la música, la historia y también el arte. En este camino fue fundamental la «canonización» de los maestros de la escuela pictórica española —primero Murillo y Velázquez y más adelante Goya y el Greco— (2023: 70).

Además de dicha ambientación nacionalista de las artes, conviene añadir que el pintor arrancó su carrera con estudios de literatura clásica, antes de ser admitido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De hecho, «la elección de asuntos extraídos de la literatura del Siglo de Oro [...] llevaron a la crítica a apuntar desde fechas tempranas el carácter nacional de la pintura de Pérez Rubio» (Juberías Gracia, 2023: 70).

Ahora bien, constatar la pincelada goyesca y velazqueña de Pérez Rubio⁵, junto con la presencia de temas auriseculares, permite ubicar al artista dentro de un marco general, pero no aclara de ningún modo qué tipo de relación establece el pintor entre la pintura del XIX con la centuria del XVII. Para profundizar en el tema, podemos empezar apuntando que, en los cuadros de Pérez Rubio en general, y en *Intriga contra Quevedo* en particular, asoma una voluntaria remodelación de la realidad, que se puede apreciar aquí en los componentes arquitectónico e histórico.

Por cierto, la confrontación de la ermita de San Antonio de los portugueses, tal y como figura en el dibujo acuarelado de J. Muperton (fig. 2), da lugar a dos acotaciones. Primero, la perspectiva elegida por Pérez Rubio es imposible, o modifica la hechura del edificio, puesto que lo que se debería percibir en la parte derecha del cuadro no son los arcos bajo el camino de piedra y las escaleras sino las ventanas de la parte inferior de la ermita de San Antonio.

⁵ Nótese que Pérez Rubio reprodujo un número apreciable de obras inicialmente pintadas por Velázquez y Goya, muestra de sus claras influencias. Al propósito, véase Jaberías Gracia (2023: 73-75). Sobre la influencia precisa de Goya, ver además Lafuente Ferrari (1947: 218-19).

Se observa luego una reorganización paisajística, con la añadidura de árboles en la parte izquierda del cuadro cuando, según los planos de Teixeira (fig. 4), las arboledas si situaban del otro lado del camino de agua que rodea la ermita:

En Teixeira se observa San Antonio rodeada por una primera cerca cuadrada cuya separación del edificio es aproximadamente de esos 30 pies (poco más de 8 m) de que habla el contrato. Ese espacio, ajardinado con parterres, tenía su nivel a la misma altura de la planta de las bóvedas, que tiene unos huecos inusualmente grandes puesto que tenía vistas al jardín (Cruz Yábar, 2020: 116).



FIGURA 4. Pedro Teixeira, *Ermita San Antonio de los portugueses*, 1656.

Grabado, en *Topografía de la Villa de Madrid* [1656]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2000, p. 18, n.º 15.

El artista procede, incluso, a una redefinición de la temporalidad, más precisamente, de la estación y del horario en que fue arrestado Quevedo. En efecto, la abundante vegetación compuesta de frondosos árboles deja pensar que la escena del cuadro acontece sea en primavera, verano u otoño, en todo caso, queda descartado el invierno, precisamente el periodo en que ha sido arrestado Quevedo. Además, la muchedumbre que sale de misa permite ubicar el horario del prendimiento de don Francisco bien a finales de la mañana, bien al atardecer, lo cual viene confirmado por el juego de la luz, académica y diáfana, que procede de la derecha de los personajes, dibujando una sombra en su parte izquierda, señal de fin de tarde, cuando, como se sabe, Quevedo ha sido detenido en plena noche y en diciembre. Ahora bien, llama la atención la pareja y el binomio de caballeros

que están subiendo las escaleras como para entrar en la ermita, lo cual induciría a interpretar la escena ya no como una salida de misa, sino como una comitiva que entra y sale de rendir homenaje a la Virgen en esta fecha del 7 de diciembre, temporada de celebraciones mariales.

Otro interrogante es la ubicación de Quevedo en dicho lugar, es decir, ni salía de misa, ni iba disfrutando de un paseo por los jardines del Buen Retiro, quien más, sin ser acompañado. Por cierto, si no cabe duda de que los dos caballeros vestidos de negro son alguaciles, también queda claro que el que se ubica a la izquierda de Quevedo tampoco puede ser algún conocido de Quevedo, y aún menos el duque de Medinaceli con quien dicho caballero de traje marrón no tiene el menor parecido, despejándose así más juiciosamente la hipótesis de un alcalde que comprueba el cumplimiento de la orden de prendimiento por los dos alguaciles. De hecho, la incongruencia de la escenificación llama la atención por su artificialidad factual e inverosimilitud histórica: un Quevedo indefenso detenido mientras disfrutaba de un romántico y solitario paseo por los hermosos y soleados jardines del Buen Retiro al atardecer.

La incongruencia de dicha escenificación, que genera una forma de inverosimilitud histórica, procede del hecho de que, si Quevedo representaba semejante peligro para la monarquía del Felipe IV, el diminuto número de personajes oficiales que rodean a Quevedo y el contexto de su arresto, tal y como vienen representados en el cuadro decimonónico, aparecen como al revés del acontecimiento histórico. Por cierto, recordemos que, en la realidad histórica, fueron dos alcaldes de Corte, veinte ministros y cuatro guardias los que se presentaron ante Quevedo; también la bucólica y romántica temporada de otoño o primavera del óleo se halla desmentida por el glacial invierno de aquel 7 de diciembre; lo mismo que el ameno horario soleado del atardecer de los pintorescos jardines madrileños taja con el glacial horario nocturno en que fue sacado Quevedo, sin vestimenta adecuada, del palacio de los duques de Medinaceli.

Ahora bien, si la escenificación resulta políticamente inverosímil, conviene subrayar el realismo de su representación. En efecto, los alguaciles visten el reconocible traje de golilla, con capa española, calzones y chalecos negros, sombrero de alas y cuello blanco que los hace tan indudablemente reconocibles. La indumentaria, dándole dramatismo a la escena, se completa con la espada y el puñal en los que el alguacil de la parte derecha parece concentrar toda su atención. Dichos alguaciles, con mera función policial de carácter ejecutivo, van acompañados por un alcalde, de vestimenta totalmente distinta tal y como lo indica su traje de color marrón, junto con ademanes que dan a pensar que está supervisando, desde su función judicial, el buen desarrollo del arresto de Quevedo. Debido a la magnitud política del acontecimiento, se puede incluso deducir que se trata de alguaciles mayores, y no menores, lo mismo que el alcalde.

4. HERMENÉUTICA DE UNA (RE)ESCRITURA ENCRIPTADA

La ermita de San Antonio retumba, de hecho, para el pintor como símbolo de conflictos, de enredos y de intrigas políticas. Por cierto, la propia construcción de la ermita apuntaba a una paz y sosiego entre España y Portugal, unos tratos políticos que, como bien se sabe, iban plagados de desacuerdos. El lugar, pues, es a su vez símbolo de ajustes, de oposiciones y de tensiones, tal y como lo plantea Cruz Yábar:

La ermita de San Antonio de Padua [...], conocida como San Antonio de los portugueses, fue iniciativa del consejo de Portugal hacia 1634. Es probable que la oferta de patrocinar esa ermita partiera del deseo de que Felipe IV y su valido se congraciaran con aquella nación, cuya integración con Castilla era cada vez más problemática y aumentaban las desconfianzas que cristalizarían en rebelión en la década siguiente (2020: 108).

Esta ambigüedad del lugar también procede de su doble función, bien sagrada determinados domingos y demás días festivos, bien pagana en tanto que lugar de celebraciones y recepciones de carácter diplomático, a imagen de las fiestas organizadas por el Conde-Duque de Olivares, por ejemplo, el 27 de abril de 1640, que a continuación describe el jesuita Salazar:

El 27 dio el Duque un insigne banquete y comida en el Buen Retiro a los generales y maeses de campo que se hallan al presente en la Corte, y son el marqués de los Balbases, el de Mortara, el conde de Tyrone, maese de campo de los valones, el conde Gerónimo Roo, el marqués Bialto, el embajador de Alemania y don Juan de Garay. El banquete fue grande, como del Duque, y los convidados afirmaron (con ser todos ellos extranjeros) que la grandeza de España no admite igual (González, 1861: 412).

De manera más global, Cruz Yábar subraya el estatuto lúdico de la ermita:

Al acabar la ermita se hizo la casa para los oficios junto a la pared de levante de la cerca rectangular. La lejanía del Palacio y el carácter residencial y lúdico de esta ermita determinó la necesidad de alojar a los criados y habilitar cocinas, lo mismo que sucedía con San Bruno, donde también se hizo una construcción de importancia de este carácter. Seguramente no eran utilizados con carácter permanente, sino en las ocasiones en que se hacían allí festejos, que a veces duraban varias jornadas (2020: 115).

En relación con dicho ambiente festivo, se divisa en el óleo distintas parejas que, bien concurren a la ermita, bien van paseando por las inmediaciones del edificio. Desde el punto de vista de la composición, cabe subrayar que el pintor,

a la manera de un dramaturgo, escenifica la estructura del cuadro siguiendo una semiótica muy elocuente (figs. 5 y 6).



FIGURAS 5 y 6. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Por cierto, un eje homotético delineado por las cabezas de los personajes permite destacar una línea de fuerza horizontal exactamente por la mitad del óleo (fig. 7).



FIGURA 7. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

En la mitad de dicho eje, superpone el pintor otra línea, circular esta, y formada por el coro de corchetes de capa negra junto con el alcalde vestido de marón (fig. 8); vienen a detener a Quevedo que, por su parte, forma el centro de dicho círculo como lo demuestran las tres miradas que le apuntan.



FIGURA 8. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Es preciso notar que dicha estructuración céntrica, si bien se ajusta pertinentemente con el simbolismo de un arresto, incluso forma parte de la propia técnica del Pérez Rubio, quien solía estructurar de esta misma forma la mayoría de sus óleos, como una especie de autoría, de firma, precisando Iglesias que en nuestro cuadro precisamente, «la escena principal se concentra en su centro, dentro de los esquemas utilizados habitualmente por este pintor, distribuyéndose el resto de los personajes por el lienzo de forma anecdótica, como un mero decorado» (1994: 188)⁶.

Partiendo de esta doble estructura horizontal y circular, se destaca luego un movimiento centrífugo, es decir, desde Quevedo hacia la ermita, en dirección del camino de agua polibular y hacia los jardines. Este movimiento explica y justifica la inquietud del alguacil ubicado a la derecha de don Francisco, alguacil que

⁶ Al propósito, ver por ejemplo vinculados con la historia: *El rey Felipe IV en Navalcarnero*, 1884, óleo sobre lienzo, 45 x 60 cm, Madrid, Museo del Prado; *Francisco I, rey de Francia, entrando prisionero en la Torre de los Lujanes*, 1884, óleo sobre lienzo, 130 x 180 cm, Madrid, Museo del Prado. Y también, óleos con temáticas literarias auriseculares: *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, 1887, óleo sobre lienzo, 60 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado; *Don Quijote en el carro saliendo de la Venta*, 1866, óleo sobre lienzo, 34 x 47 cm, Madrid, Museo del Prado, etc.

adelanta pierna izquierda hacia Quevedo, lo mismo que el de la derecha avanza, de modo simétrico, la pierna derecha como para impedir un potencial intento de huirse por parte del sospechoso (figs. 9 y 10).



FIGURAS 9 y 10. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

A la inversa, la misma estructura está animada por un movimiento centrípeto, o sea, desde el conjunto de transeúntes que contemplan la detención de Quevedo hacia el propio arrestado, vuelto núcleo común de esta estructura concéntrica. De hecho, este doble movimiento circular consta de tres series de círculos concéntricos/excéntricos: el primero está formado por el par de alguaciles y por el alcalde, el segundo por el juego de parejas que rodean la escena central, a su vez rodeados de parejas que se vislumbran en los extremos del cuadro. Esta estructura y movimiento, en forma de espiral, traducen la estratagema que envuelve a Quevedo, lo captura y lo encierra, como si fuese una bestia peligrosa a la que neutralizar con la mayor cautela (fig. 11).

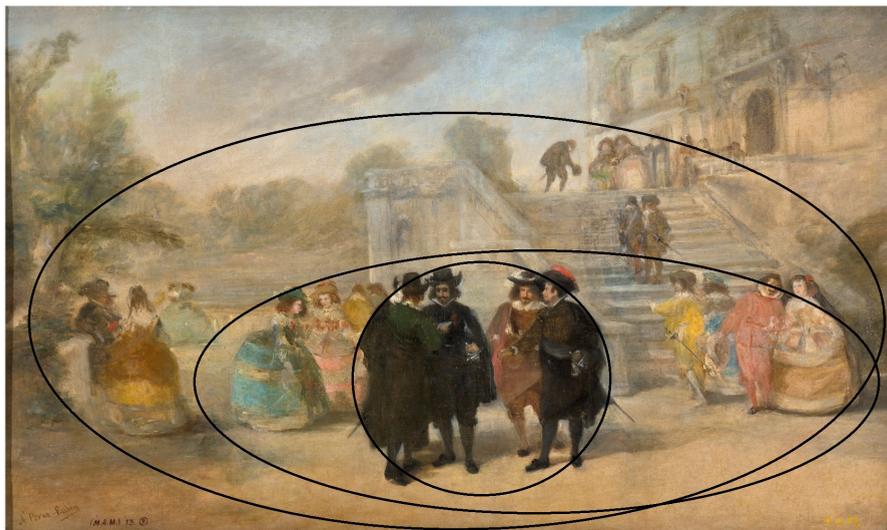


FIGURA 11. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Desde esta perspectiva, los mal llamados jardines del Buen Retiro —vuelos garras del Conde-Duque de Olivares, pues concibió en persona el esquema placentero de dicho lugar regio—, en lugar de asemejarse a un jardín de las delicias, se vuelven, al revés, un lugar de enredos y malicias, un malvado laberinto que prende al satírico Quevedo para engullirlo y encerrarlo en los infiernos carcelarios leoneses.

Por su parte, el juego de luces y sombras, además de infundir dinamismo visual en el cuadro, resulta también evocador en cuanto a hermenéutica. En efecto, la periferia del óleo aparece como ensombrecida con escenas y lugares oscuros, solapadas por la falta de luz natural, a imagen de la pareja de la izquierda que va como disimulada bajo la sombra del árbol (fig. 12), a ejemplo también del soportal de la derecha que carece de dinamismo y vida (fig. 13), o como esos nubarrones de mal agüero que ensombrecen el cielo (fig. 14) justo por encima de Quevedo, como anunciando la funesta premonición.



FIGURA 12. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle).
© Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.



FIGURA 13. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.



FIGURA 14. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

5. EPILOGO

Como hombre, Antonio Pérez Rubio vivió pobre y murió atropellado por un tranvía. Como artista, el Siglo de Oro, sus escritores y políticos, le dieron fama de reconocido pintor costumbrista del XIX, con pinceladas inspiradas en Francisco Goya. Ha sido premiado en distintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1862 y 1887⁷, donde se celebraron, entre otras, obras como el *Traslado de los restos de Calderón*, o las *Meninas y majas de la época de Felipe IV jugando al escondite*.

Estos últimos años, los estudiosos de Bellas Artes parecen volver a Pérez Rubio para apreciar de modo adecuado y justo el impacto en la historia del arte de este magnífico pintor cuya obra sigue desconocida, incluso entre algunos filólogos que hacen por veces uso desajustado de determinadas obras del pintor al relacionarlas con la literatura. Entre estas, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, repetidas veces citada, ninguna de ellas analizada.

Se espera que los datos modestamente aportados en este artículo permitan, por una parte, esclarecer las relaciones entre arte, historia y literatura y, por otra, alentar el interés por aquellas obras de temas auriseculares creadas por un pintor «al que la historiografía del arte no ha prestado todavía suficiente atención» (Juberías Gracia, 2023: 68). Esta aporía sobre estudios auriseculares, en la pintura del XIX en general y en la de Pérez Rubio en particular, presupone que se siga estudiando la recepción de la historia y de la literatura del XVII en la pintura del XIX desde los óleos de dicho pintor, pues:

⁷ Para la lista exhaustiva de las obras presentadas, consultar: *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1862, 1864, 1867, 1876, 1881, 1884 y 1887). Sobre listado limitado a las obras presentadas por Pérez Rubio, consultar Ossorio y Bernard (1883-1884: 525-527).

Conviene puntualizar que, del total de cincuenta y dos obras con que el artista concurrió a las Exposiciones Nacionales, los asuntos más representados fueron los ambientados en tiempos de los Austrias menores, seguidos de los situados en la época de Goya y, en tercer lugar, los lienzos de inspiración cervantina (Juberías Gracia, 2023: 74).

En todo caso, la representación pictórica decimonónica de un Quevedo neorromanticista procede de una causa intrínseca y de otra extrínseca. En efecto, son las producciones literarias del propio don Francisco, abundantemente satíricas, tal y como solía serlo el personaje en la vida y no solo en sus obras, las que le forjaron fama de autor feroz, intrigante y perseguido por los potentes, como lo recuerda Lía Schwartz:

La fama de Quevedo, pues, quedó primordialmente vinculada a su obra satírica, en la que desplegaba su discurso jocoso y agudo para denunciar los vicios, comportamientos ridículos o las actividades delictivas que eran características de su época. Esta fama se mantuvo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y comienzos del veinte. En parte, fueron sus propios escritos los que la motivaron, como los comentarios autorreferenciales que se hallan en los paratextos de sus sátiras, cuyo objetivo es afirmar las convenciones y códigos que Quevedo había puesto en juego al escribirlas y así, por ejemplo, las supuestas exigencias de sinceridad que gobiernan su escritura (2004: s.p.).

La explicación extrínseca procede del contexto cultural del siglo XIX, que interpreta las señaladas arremetidas de Quevedo contra los potentes como un rasgo de exaltación, aspecto del que la literatura da numerosos ejemplos pues, en palabras de Alfonso Rey,

Después de haber sido personaje literario en obras de Manuel de Melo y Joseph Hall, Quevedo lo fue de modo más asiduo en manos de escritores románticos, que encontraron en su biografía y leyendas anejas fuente de inspiración para dramas históricos y folletines. Convertido, según los casos, en caballero de capa y espada, amante platónico, galanteador, misógino, moralista o melancólico, fue también la antítesis del tirano Olivares, y probablemente éste es el rasgo más destacado de los dramas escritos por Escosura, Gil de Zárate, Florentino Sanz y Bretón de los Herberos, así como, ya en el siglo XX en *El caballero de las espuelas de oro* (2010: § 9).

En conclusión, la recepción de Quevedo, según se puede contemplar en el conmovedor y magnífico cuadro de Pérez Rubio, consta como una equilibrada síntesis de la realidad histórica y literaria del siglo XVII —un Quevedo intrigante y satírico— poetizada y enfatizada mediante una metáfora pictórica. Dicha metáfora paisajística y plástica, redefine incluso la arquitectura de la ermita y de los jardines grabados por Teixeira mediante el prisma de los códigos pictóricos del XIX español y madrileño.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (c. 1632). *El tapaboca que azota*. Girona: s.e.
- ASTRANA MARÍN, LUIS (1946). *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862* (1862). Madrid: Imprenta Manuel Galiano.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864* (1864). Madrid: Imprenta y litografía del Atlas.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866* (1867). Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876* (1876). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881* (1881). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884* (1884). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887* (1887). Madrid: El Cobreo.
- CROSBY, James O. (1997). «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 1, 1997, pp. 101-122.
- CROSBY, James O. (2005). *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*. Woodbridge: Tamesis Book.
- CRUZ Y ÁBAR, Juan María (2020). «Las ermitas del Buen Retiro en el siglo xvii. Arquitectura decoración y función». En José Manuel Barbeito Díez, Juan María Cruz Yábar, Pedro Moleón Gavilanes y Elena Serrano García (coords.), *El Paseo del Prado y el Buen Retiro, paisaje de las artes y las ciencias*. Madrid: Instituto de Estudio Madrileños, pp. 61-138.
- Diccionario panhispánico del español jurídico* (2023). Madrid: Real Academia Española <<https://dpej.rae.es/>> [Consulta: 10/12/ 2023].
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (1994). «Escenas biográficas de escritores». En José Luis Díez García (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo xix del Museo del Prado. Catálogo de la exposición itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, pp. 113-116.
- DURÁN CARMEÑO, Consuelo (2002). *Jardines del Buen Retiro*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- ELLIOTT, John H. (1972). «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169, pp. 171-182.
- ELLIOTT, John H. (1982). «Quevedo and the Count-Duque of Olivares». En James Iffland (coord.), *Quevedo in Perspective*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 227-250.
- ELLIOTT, John H. (1998). *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Teófilo de Lozoya (trad.). Barcelona: Editorial Grijalbo Mondadori.

- ETTINGHAUSEN, Henry (2010). «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo». En Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (coords.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 297-318.
- FEROS, Antonio (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Editorial Marcial Pons.
- GÓMEZ BERNAL, Antonio (1989). *Notas al cautiverio de Quevedo en San Marcos de León*. Salamanca: Prisma Publicaciones.
- GONZÁLEZ, Sebastián (1862 [1640]). «Madrid y Febrero 14 de 1640 (Tom. 129, Fól. 1150). Sebastián González al Padre Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, en Sevilla». En Pascual de Gayangos (ed.), *Memorial Histórico Español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Nacional, t. XV, pp. 411-414.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (2014). *Estudios sobre indumentaria española en tiempos de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- IFFLAND, James (2010). «¿Qué hacer con “textos tóxicos”? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 14, pp. 151-195.
- IGLESIAS, Concepción (1994). «Antonio Pérez Rubio (1822-1888). *Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro*». En José Luis Díez García (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de la exposición itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, pp. 188-189.
- JAURALDE POU, Pablo (1982). «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos». *Hispanic Review*, 50, pp. 159-171.
- JAURALDE POU, Pablo (1998). *Don Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia Ediciones.
- JÁUREGUI, Juan de (1635). *El Retraído. Comedia famosa de don Claudio*. Barcelona: Sebastián de Comellas.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2023). «Aproximación a la trayectoria de Antonio Pérez Rubio (1822-88). “Siempre Goya, y siempre don Diego”». *Boletín del Museo del Prado*, 39/59, pp. 66-80.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1947). *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, pp. 218-19.
- LAVER, James (2017). *Breve Historia del traje y la moda* (2017 [1988]). Madrid: Ediciones Cátedra.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio (1991). *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*. Almería: Zéjel Editores.
- MATAS CABALLERO, Juan (2009). «Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 13, pp. 281-297.

- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, pp. 525-527.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis (2008 [1635]). *El tribunal de la justa venganza*. Victoriano López Roncero (ed.). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, «Anejos de La Perinola».
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1946). *Epistolario completo*. Luis Astrana Marín (eds.). Madrid: Instituto Editorial Reus.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1977 [1626]). *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1991 [1627]). *Los sueños*. Ignacio Arellano Ayuso (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1995 [1648]). *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo Apóstol*. Valentina Nider (ed.). Pisa: Giardini Editori.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1998 [1630]). *El chitón de las tarabillas*. Manuel Urí Martín (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (2012a [1626]). *Historia de la vida del Buscón*. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (2012b [1647]). *La hora de todos y la fortuna con seso*. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- REY, Alfonso (2010). «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario». *Bulletin Hispanique*, 112 : 2 <<http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1235>> [Consulta: 30/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1235>.
- SCHWARTZ LERNER, Lia (2004). *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*. Madrid: Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/indice.htm> [Consulta: 30/03/2024].
- TEIXEIRA, Pedro (2000). *Topografía de la Villa de Madrid* (2000 [1656]). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Recibido: 12/05/2024

Aceptado: 27/06/2024



QUEVEDO Y SU RECEPCIÓN DESDE LA PINTURA DEL XIX ESPAÑOL. DE NUEVO
 SOBRE LA *INTRIGA CONTRA FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS EN LOS JARDINES
 DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO* (1876) DE ANTONIO PÉREZ RUBIO

RESUMEN: El presente trabajo parte de una larga reflexión sobre un cuadro creado por Antonio Pérez Rubio (1822-1888) titulado *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, un óleo sobre lienzo de 55 x 90 cm que ha sido pintado hacia 1876, y actualmente almacenado en el Museo Nacional del Prado de Madrid. Se trata en este artículo de definir e interpretar las modalidades de una recepción transecular —siglos XVII y XIX— a la vez que transmedial —arte, historia y literatura— tal y como aparecen en este óleo de Pérez Rubio sobre la figura de Quevedo. Además de la vertiente interdisciplinar, trabajar en la recepción implica esclarecer dos componentes precisos: la interpretación ética y la representación estética de dicha recepción.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, Antonio Pérez Rubio, literatura, pintura, transdisciplinariedad, intermedialidad.

QUEVEDO AND HIS RECEPTION IN THE PAINTING OF THE SPANISH CENTURY XIX.
 AGAIN ON THE *INTRIGUE AGAINST FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS IN THE
 GARDENS OF THE BUEN RETIRO PALACE* (1876) BY ANTONIO PÉREZ RUBIO

ABSTRACT: The present work starts from a long questioning on a painting by Antonio Pérez Rubio (1822-1888) entitled *Intrigue against Francisco de Quevedo y Villegas in the gardens of the Buen Retiro Palace*, an oil on canvas of 55 x 90 cm that has been painted around 1876, and currently stored in the Museo Nacional del Prado in Madrid. The aim of this work is to define and interpret the modalities of a transecular reception —XVII and XIX centuries— while transmedial —Art, History and Literature— as they appear in this oil by Pérez Rubio on the figure of Quevedo. In addition to the interdisciplinary aspect, working in reception involves clarifying two precise components: the interpretation and representation of such reception.

KEYWORDS: Quevedo, Antonio Pérez Rubio, Literature, Painting, transdisciplinarity, intermediality.

