

# Pintura e imprenta a inicios de la escisión portuguesa. Velázquez y la imagen de la Monarquía de Felipe IV

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

La imagen de la Monarquía de Felipe IV según los pinceles de Velázquez, es valorada y puesta en paralelo con los contenidos de una publicación, auspiciada por Portugal en pro de su escisión, impresa en Barcelona, 1644, y que alienta la revuelta de Cataluña, en sintonía con la política antihispana de Francia.

**Palabras clave:** Velázquez. Felipe IV. Monarquía hispánica. Jornadas aragonesas. Fraga. 1644. Escisión portuguesa. Revuelta de Cataluña. Francia. Ana de Austria. Isabel de Borbón. Conde duque de Olivares.

## Painting and printing in the beginig of the Portuguese's rupture. Velázquez and the image of the Philip IV's monarchy

## ABSTRACT

The image of Philip IV's monarchy according to the brushes of Velázquez, is valued and put in parallel with the contents of a publication, under Portugal's auspice and legitimating his rupture, printed in Barcelona, 1644, and that encourages the revolt of Cataluña, in syntony with the France's policy against Spain.

**Key words:** Velázquez. Philip IV. Spanish monarchy. Jornadas aragonesas. Fraga. 1644. Portuguese's rupture. Cataluña's revolt. France. Ana de Austria. Isabel de Borbón. Conde duque de Olivares.

**SUMARIO:** Letra impresa. Imagen pictórica: Velázquez. *Addenda*. Apéndice documental.

(...) estaua (sic) retratando al Rey Felipe IV. Diego Velasquez (sic), con tan ayroso mouimiento, y tal espresión (sic) de lo magestuoso (sic), y augusto de su rostro, que en mi se turbò el respecto (sic), y le inclinè la rodilla, y los ojos.  
Diego de Saavedra Fajardo<sup>1</sup>.

(...) Assi que los lugares, è imagenes son como las plumas en los paxaros, que antes causan agilidad que estoruo (sic) (...) Y es cierto, que el estímulo de la imagen hiere tan viuamente, que obliga se acuerde aquello, que sin ella fuera imposible (...).  
Juan Velázquez de Acevedo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> “REPÚBLICA/ LITERARIA./ ESCRIVIOLA (sic)/ DON DIEGO/ DE/ SAAVEDRA/ FAXARDO Cavallero (sic) de la Orden de Santiago, del Consejo de/ su Magestad, en el Supremo de las Indias, y su Ple-/ nipotenciario para la paz universal./ EN AMBERES,/ En Casa de IVAN BAVTISTA VERDVSSSEN,/ Impressor, y Mercader de Libros./ M. DC. LXXVIII.”, (por tanto, Amberes, 1678), p. 4, citamos por ejemplar de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.), sig. BH DER 12160; la obra se imprime conjuntamente con la “*Idea de un Príncipe Politico Christiano, representada en cien Empresas*”, y se señala en el título general que, como segundo tomo, incluye la “*Corona Gothica, Austriaca y Castellana dividida en tres partes*” que finalmente no está, ambas asimismo obras de Saavedra Fajardo. El frontispicio general lleva el título: “OBRAS/ DE/ DON DIEGO/ DE/ SAAVEDRA/ FAXARDO (...)”. Amberes, 1681. La cita se recoge en *Varia Velazqueña*, vol. II. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, pp. 57-58, como referida al año 1655, seguramente el de la primera edición de la *República literaria* de Saavedra Fajardo (1584-1648); corresponde, al parecer, a una segunda redacción de la obra, fechable c. 1640-1642, y de edición póstuma (vid. edición de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2006; la cita en p. 205). En la citada Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.), se conservan, ya del siglo XVIII, tres ejemplares de la *República literaria*, ahora como obra independiente: BH FOA 1509: “DALA À LUZ/ DOÑA ANGELA DE APONTES,/ Vecina, è Impressora en esta Corte,/ (...) CON LICENCIA: EN MADRID/ AÑO DE 1759.”, la cita en p. 14; BH FLL Res. 380: “CON LICENCIA DEL REAL CONSEJO./ En Valencia: Por Salvador Fauli, junto al/ Real Colegio de Corpus Christi./ Año 1768.”, la cita en p. 21; BH DER 19138: “EN MADRID: AÑO DE MDCCXC/ EN LA OFICINA DE D. BENITO CANO./ CON LICENCIA”, la cita en p. 16. Las ediciones de Amberes, 1678 y Madrid, 1759 y 1790, incluyen un amplio preámbulo: “PROLOGO/ AL LECTOR/ AMIGO DE LAS MUSAS./ Por el Dr. D. FRANCISCO IGNACIO DE PORRES,/ Canonigo de la Santa Iglesia Magistral de S. Iusto, y/ Pastor, y Cathedratico de Griego en su Vniuersidad.”; o sea Alcalá de Heneres y catedrático Complutense; en la edición de 1759, se incluye además una “Dedicatoria a Nuestra Señora de la Ribera, del convento de San Luis Obispo, Franciscanos Descalzos, extramuros de la villa de Paracuellos” y, como curioso colofón, se añade una “LISTA/ DE LOS SEÑORES SUBSCRIPTORES/ À LAS OBRAS/ DE DON DIEGO SAAVEDRA FAXARDO”. La edición de Valencia, 1768, sustituye el prólogo complutense por una “ORACION/ DE D. GREGORIO MAYANS/ I SISCÁR/ EN ALABANZA DE LAS OBRAS/ DE DON DIEGO/ SAAVEDRA FAXARDO”, y se hace constar que se trata de: “REPUBLICA/ LITERARIA/ OBRA POSTHUMA (sic)/ DE DON DIEGO/ SAAVEDRA FAXARDO”.

<sup>2</sup> “EL FENIX/ DE MINERVA,/ Y ARTE DE MEMORIA./ DE DON IVAN VELAZQVEZ DE/ Azevedo: que enseña sin maestro a aprehender/ y retener./ DEDICADO AL SS. SACRAMENTO, REY/ de los Reyes, y Señor de los señores./ Año 1626/ Con Priuilegio en Madrid, Por Iuan Gonçalez.”, “Libro Primero, Leccion XIII. XVIIII”, fol. 50 recto; se trata de la *editio princeps* de la obra, de la cual la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.) guarda cinco ejemplares, con las siguientes signaturas: BH FG 1784; BH DER 12324; BH FLL Res. 570; BH FLL Res. 573 y BH FLL 26223. En el interior de la publicación es siempre: “*El Fenix de Minerua, ò Arte de Memoria*” (vid. ed. Valencia, Tératos, 2002, con estudio introductorio de Fernando R. de la Flor; transcripción, actualización y maquetación de Ana Esmeralda Torres; asesoría filológica de Sergio G. Mateo y diseño gráfico y edición de imágenes de I. Galindo; la cita en p. 82).

*La existencia de la Monarquía española se desarrolla [bajo la Casa de Austria] (...), de modo ritual, acompasado, alegórico: cada ademán, cada gesto, cada paso, cada objeto, desempeñan un papel y tienen un significado muy preciso. Este concepto de la vida influirá directamente en los pintores de la Corte, desde Antonio Moro hasta Carreño de Miranda.*  
 Julián Gállego<sup>3</sup>.

Pretendiendo que las citas expuestas sean ejes vertebradores y fundamentales puntos de apoyo, intentaremos aquí, como homenaje al Profesor Julián Gállego<sup>4</sup>, reflexionar en paralelo -planteando sincrónicamente relaciones, concomitancias y sintonías- sobre imagen pictórica y literatura impresa, ambas insertas en los parámetros enunciados en el título, y teniendo muy en cuenta que *en los siglos XVI y XVII existía una clara conciencia de que lo oral, lo icónico-visual y lo escrito, tanto en su versión tipográfica como manuscrita (...) cumplían la misma función expresiva, comunicativa y rememorativa (...) correspondiendo a las figuras y a los caracteres escritos la posibilidad de, además de presentar, re-presentar el conocimiento. En otras palabras, lo que se asegura es que imágenes y textos sirven para la difusión*<sup>5</sup>; por más que las imágenes a las que se alude, se refieran más a ilustraciones -grabados fundamentalmente- que acompañen, aclaren y complementen los comentarios escritos, en efecto, de muy amplia difusión que no es el caso de los retratos que luego trataremos, algo diferente y de ámbito más reducido y específico. En cualquier caso, resulta un magnífico referente, aunque la publicación de nuestro interés aquí es anicónica.

## Letra impresa

La fuente escrita<sup>6</sup>, cuyo autor es Antonio Monis de Carvalho<sup>7</sup>, es una publicación en español impresa en Barcelona en 1644. Se trata de un programático y calculado alegato político-militar, que fundamenta toda una serie de razones y considerandos justificativos de la escisión de Portugal (1640-1668), al tiempo que constata los puntos débiles de la Monarquía hispánica, incluso los financieros, y

<sup>3</sup> *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972, p. 143.

<sup>4</sup> Ya realizábamos una breve semblanza suya en: Diego Suárez Quevedo: "A Julián Gállego Serrano, *in memoriam*", *Anales de Historia del Arte*, núm. 16 (2006) pp. 7-16.

<sup>5</sup> Fernando Bouza: *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, SEMYR (Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas), 2000, p. 31.

<sup>6</sup> "FRANCIA/ INTERESADA/ CON PORTVGAL...", Barcelona, 1644. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.), sig. BH FLL 14029; para el título completo y demás detalles, remitimos al Apéndice documental.

<sup>7</sup> Dado los obvios caracteres e intenciones del texto, seguramente inspirador, controlador y responsable de la redacción del mismo, más que autor en el sentido estricto del término. Para todos los datos y reseñas al respecto, remitimos al Apéndice documental.

pondera la operatividad de estrategias militares seguidas por Portugal y Cataluña, que estrangulan y debilitan constantemente a los ejércitos españoles, favorables y concordantes con la política e intereses antihispanos de Francia, en el marco de lo que, desde 1635, es un conflicto -auténtica guerra abierta- en que ambos países pugnaban por una respectiva hegemonía europea. Invariablemente referenciado en las figuras claves del cardenal Richelieu, hasta 1642, por parte francesa y del conde duque de Olivares, hasta su caída en 1643, como *factotum* del devenir hispano<sup>8</sup>, no concluirá hasta 1659 con la Paz de los Pirineos. Las sublevaciones de Portugal y Cataluña de 1640, alentadas por Francia, fueron decisivas en este contexto bélico<sup>9</sup>; Portugal alcanzará su independencia que será formal y oficialmente sancionada por Mariana de Austria (1634-1696), segunda esposa de Felipe IV, en 1668, como regente (1665-1675) durante la minoría de su hijo Carlos II, en tanto que Cataluña, a cuya rebelión se dio prioridad de actuación, quedará reintegrada a la corona española, si bien con una rectificación de fronteras en beneficio de Francia<sup>10</sup>.

El citado autor, se presenta a sí mismo como hidalgo perteneciente a la *Casa del serenísimo rey de Portugal don Juan el IV*<sup>11</sup>, *Caballero de la Orden de Cristo, Comendador de Vimioso*<sup>12</sup> y *Oidor de la Real Cancillería de Oporto*, que actúa de Secretario de la embajada ante Francia, presumiblemente en 1644; dado que en el texto se alude, entre otras datas anteriores, a julio de 1643<sup>13</sup>, el proceso para su impresión fue relativamente rápido pues consta como colofón la fecha de *17 de julio de 1644*.

Se trata, por tanto, de una publicación auspiciada por Portugal, a presentar en embajada ante Francia e impresa en Cataluña, en los, al parecer, importantes tórculos de la *impreña administrada por Sebastián de Cormellas, mercader*<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Vid. el ya clásico estudio de Gregorio Marañón: *El Conde-Duque de Olivares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980 (15ª ed.); John H. Elliott: *Richelieu y Olivares*. Barcelona, Crítica, 2001 e *Idem: El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona, Crítica, 2004.

<sup>9</sup> Vid. John H. Elliott: "Revueltas en la Monarquía española", en *Revoluciones y rebeliones en la Europa moderna (cinco estudios sobre sus precondiciones y precipitantes)*. Madrid, Alianza, 1978 (3ª ed.), pp. 123-144.; Rafael Valladares: "La Escisión (1640-1668)", en *Portugal y la Monarquía Hispánica, 1580-1668*. Madrid, Arco/ Libros, 2000, pp. 37-55; Geoffrey Parker: "Los problemas de la monarquía, 1624-1643" (pp. 55-103) y "Los problemas de la monarquía, 1643-1648" (pp. 105-140), en *La crisis de la monarquía de Felipe IV* (Geoffrey Parker, coord.). Barcelona, Crítica, 2006.

<sup>10</sup> En 1659, el condado del Rosellón y parte de la Cerdaña (Cerdagne o Alta Cerdaña), hasta entonces integrantes de Cataluña, pasaron a Francia en su frontera pirenaica del sudeste.

<sup>11</sup> En rigor, aún octavo duque de Bragança, será luego, en efecto, el rey João IV (1604-1656) el Restaurador, primer soberano de la Casa de Bragança. Consumada la escisión, quedó su reinado datado entre 1640 y 1656.

<sup>12</sup> Se trata de la correspondiente encomienda de la Orden; hoy día Vimioso es una pequeña localidad entre Miranda do Douro y Bragança.

<sup>13</sup> Apéndice documental, V; aquí, y en los siguientes párrafos del apéndice documental que intercalamos en el texto, hemos optado por redactarlos en caligrafía actual y destacarlos en cursiva.

<sup>14</sup> Que nos conste, aquí vio la luz de la impreña, a costa del autor Luis López, en 1639, la obra: *Tropheos y antigüedades (sic) de la Imperial ciudad de Zaragoza y general historia suya, desde su fundación (...) hasta nuestros tiempos (...)*. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.), sig. BH FLL Res. 1009.

Destinataria de la misma era Ana de Austria (1601-1666), hermana mayor de Felipe IV, reina de Francia, entonces viuda de Luis XIII y, a la sazón, regente (1643-1651) por su hijo, el futuro Luis XIV (1638-1715), entonces de seis años de edad. Hábilmente se apela a su *Majestad Cristianísima* que ahora sólo es *alma de Francia, elevándose en sí misma, desde un cuerpo de España*, en que la *Cesárea Casa de Austria* ha dejado *lo más sublimado de su sangre*. En este sentido, se alude a la *soberana divisa* adoptada por la Reina, que es un *Águila Real con manos armadas y alas abiertas, defendiendo a sus hijos y a su reino*, y cuyo mote *Natos, & nostra tuemur*, conlleva asimismo en el *nostra* el *conservar, defender y amparar [a] los aliados*; y no deja de recordarse a la Regente que *el Serenísimo Rey de Portugal D. Juan el IV, es aliado de Vuestra Majestad*, y que en dicha alianza *es (sic; está) Francia interesada*<sup>15</sup>.

Se efectúa una glosa encomiástica de Portugal como reino, con sus provincias que comprenden *diez y ocho ciudades, de las cuales algunas han sido Cortes de los Reyes antiguos*, con lo que el enlace con la Casa de Avis, previa al Portugal de los Tres Felipes, queda asegurado, e incluso su relación de continuidad respecto a las anteriores dinastías Capetanas y de la Casa de Borgoña. Se citan expresamente al respecto *Évora* y la *celebradísima Coimbra, en la cual la sapiencia edificó su casa soberana*, como metafórica reseña de su afamada Universidad, *con insignes profesores de todas ciencias y letras* que, aquí formados, han sido *muchos de ellos de los mayores luceros de Europa*. Asimismo, quedan nombradas las ciudades de *Braga, Oporto, Guarda, Miranda do Douro, Viseu y Elvas*<sup>16</sup>.

Por su parte, la referencia a la capital es, a nuestro juicio, contundente y definitiva *per se*, en su condición de *umbiculus* del reino: *la Corte y asistencia de los reyes portugueses es Lisboa, reina de las ciudades de España* (*sic*; entendida como la península Ibérica), y ella en sí misma *un reino, emporio marítimo y universal teatro de todo el orbe*<sup>17</sup>.

La atención personal del rey al frente de Cataluña, así como el quedar la reina Isabel de Borbón (1603-1644), primera esposa de Felipe IV, como regente en la capital, quedan constatados, con referencia aquí a fines de mayo de 1643, en la relación de las campañas bélicas del conde de Castelmilhor, *gobernador de las armas de su majestad de Portugal en la provincia de Entre-Duero y Miño*, mediante la cita: *la Reina Católica, que entonces gobernaba en Madrid por ausencia del Rey Católico*<sup>18</sup>.

Como conclusiones a tener en cuenta, así como estrategia a continuar de presión al enemigo, ya en julio de 1643, se hace constar fehacientemente el

<sup>15</sup> Apéndice documental, I.

<sup>16</sup> Apéndice documental, II.

<sup>17</sup> Apéndice documental, III.

<sup>18</sup> Apéndice documental, IV. Referidas a siguientes campañas de inicios de 1644, los mismos sujetos y objetos quedan refrendados, que sepamos, en: *Relaçam dos sucessos, que o conde de Castelmilhor governador das armas de Entre Douro, & Minho, teve em 16. 18. & 22. de fevereiro passado de 1644*. Lisboa, na Officina de Domingos Lopes Rosa, 1644.

desgaste y ocupación ocasionados por Portugal en su frontera<sup>19</sup>, que impide al ejército español *acudir poderoso a Cataluña*, y que con ello se *puede contribuir más cada día a los designios e intereses de Francia, la cual en liga defensiva y ofensiva es siempre interesada con Portugal*<sup>20</sup>. De modo aún más crudo y contundente, se insiste en que, situada *Castilla en medio de Portugal y Cataluña, jamás podrá armarse contra Francia*, sin que el primero *le pegue de una mano*, y la segunda *de la otra*, quedando *su Majestad Católica constreñida en los límites de su reino*<sup>21</sup>. Incluso es resaltada la debilidad económica hispánica, en exceso dependiente de la *dudosa plata de Indias*, y la dificultad de atender también a *lo que en Flandes y en Italia le queda*<sup>22</sup>. Con lo que se exponen todos los conflictos que entonces agobiaban a Felipe IV, en los años cuarenta del siglo XVII.

Ahora con alusión a Bruselas y 1642, se puntualiza la enemistad entre Portugal y Francia, de una parte, y España de otra, en unas claves lúdico-teatrales, refiriendo que *los castellanos solemnizando, como siempre acostumbran, sus desgracias y pérdidas con comedias, hicieron representar e imprimir, la denominada Reina de las Flores. España era la Rosa, y Francia y Portugal eran dama y galán enamorados; y la primera, rabiando de celos, transformada en una serpiente quería envenenar a Portugal*<sup>23</sup>.

Las esperanzas de una paz inmediata son prácticamente nulas, se hace constar, siendo necesario para ello, *que lleguen algunos accidentes, en este caso no previstos*<sup>24</sup>. No obstante, todo el discurso del portugués se encamina, como fin último, a conseguir el entendimiento, la concordia y la paz que, mediante sutil símil mitológico, se enfatiza en la expresión: *se pondrá Marte en olvido y Venus quedará Señora*<sup>25</sup>.

### Imagen pictórica: Velázquez

Ante tanto revés y tanta adversidad, cúmulo de fatalidades aún no concluidas en ese año de 1644, la respuesta de la Monarquía hispánica, al menos desde la óptica histórico-artística, fue contundente, eficaz y extraordinaria, conformando una imagen del rey Felipe IV (1605-1665), entonces cúspide y vértice supremo de la Institución, que aglutina todos los conceptos al respecto sabiamente enumerados e inmejorablemente resumidos por Julián Gállego en la cita reseñada; imagen que

<sup>19</sup> Al respecto, y en lo que atañe al arte militar, remitimos a la Tesis Doctoral, en curso de elaboración, de Raúl García Girón; un importante capítulo de la misma, que en su día constituyó el Trabajo de Investigación de sus Estudios de Tercer Ciclo, *Las fortificaciones de la frontera de Castilla tras la sublevación portuguesa (1640)*, será publicado en breve por la FUE (Fundación Universitaria Española).

<sup>20</sup> Apéndice documental, V.

<sup>21</sup> Apéndice documental, IX.

<sup>22</sup> Apéndice documental, X.

<sup>23</sup> Apéndice documental, VII.

<sup>24</sup> Apéndice documental, VIII.

<sup>25</sup> Apéndice documental, VI.

entonces en España, y no sólo, únicamente podían plasmar los pinceles de Diego Velázquez (1599-1660), en un todo donde exquisitez, refinamiento y majestad se dan la mano, con auténtico *primor* -en el sentido que lo usara el cronista aragonés Ustarroz- cuyo fundamento cifraba *en pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, que el estudio parezca acaso y no afectación*; aquí, como casi siempre Velázquez, *con sutil destreza, en pocos golpes, muestra cuánto puede el Arte, el desahogo y la ejecución pronta*<sup>26</sup>. En este sentido de *unicum*, se nos revela el sevillano como auténtico *pájaro solitario*, cuya *grandeza no consiste sólo en ver lo que ve, sino en no malograr, en no estropear lo que ha visto. Velázquez dispone, sin duda, de una mano un tanto milagrosa, pues se trata, nada menos, que de... vaciar la realidad de todo su sobrante sin haber tocado, alterado en nada su corteza externa, y poder llegar así hasta el centro de su luz escondida, fija, resistente como un hueso*<sup>27</sup>. El *pájaro solitario* que, según el místico de Fontiveros, es el *alma contemplativa*, tiene como condición primera *que se va a lo más alto* en su anhelo de luz y amor de Dios<sup>28</sup>; en nuestro Siglo de Oro, Velázquez, sobre todo por el uso magistral que hace de la luz, es el que se va a lo más alto y sublime del arte de la pintura; es por antonomasia *Luz de la Pintura*.

Nos estamos refiriendo evidentemente al retrato conocido como *Felipe IV en Fraga*<sup>29</sup>, realizado en esta localidad oscense, en junio de 1644, al parecer, en muy pocas sesiones en que posara el rey y en condiciones de trabajo para Velázquez realmente penosas<sup>30</sup>; tras la caída del conde duque de Olivares<sup>31</sup> a inicios de 1643,

<sup>26</sup> Cita de Juan Francisco Andrés Ustarroz de su *Obelisco histórico i honorario (...)*, Zaragoza, 1646, que recoge Julián Gállego en su *Diego Velázquez*. Barcelona, Ánthropos, 1983, p.8.

<sup>27</sup> Ramón Gaya: *Obra completa (tomo I)*. Valencia, Pre-Textos, 1999 (2ª ed.); la cita corresponde a "Otras anotaciones", p. 173; que complementan el capítulo "Velázquez, pájaro solitario", pp. 115-148, apelativo basado, como su cita de inicio constata, en San Juan de la Cruz.

<sup>28</sup> San Juan de la Cruz: *Dichos de luz y amor*, p. 167; citamos por *Obras completas*, edición, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid, BAC (Biblioteca de Autores Cristianos), 1994 (14ª ed.; reimpresión).

<sup>29</sup> Óleo sobre lienzo, 133,5 X 98,5 cm. The Frick Collection, New York. *Vid.* Jonathan Brown; *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza, 1986 (y reeds., hasta la 6ª, 2006), pp. 172-174; José López-Rey: *Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*, vol. II (vol. I: *Velázquez. Painter of Painters*). Colonia, Taschen, 1996, cat. núm. 100, pp. 242-243; asimismo en la versión española, *Velázquez. El pintor de los pintores. Obra completa*; un sólo volumen, Colonia, Taschen, 1998, cat. núm. 100.

<sup>30</sup> *Vid.* *Varia Velazqueña*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. 2, doc. 91, pp. 255-256 y, sobre todo, *Corpus Velazqueño*, Documentos y Textos, tomo I: 177.[91] y 178. [92], 1644, pp. 162-163. A destacar de estos documentos, el costo -venticuatro reales- de *abrir una ventana*, en el habitáculo, calificado como *campana de chimenea*, donde Velázquez se disponía a retratar al rey (Fraga, 1 de junio de 1644), y además, con la misma data, otros seis reales gastados en *dos marcos* hechos para *dos ventanas de el (sic) aposento de Su Mgd. Para retratarse*; es decir, dos ámbitos distintos donde actuara Velázquez, y ambos obviamente por su relación con esa luz que tan sabiamente usa, modera y distribuye don Diego en todas sus obras, muy particularmente en los retratos y que en éste de Fraga precisamente es manejada con infinita maestría, como algo que ya hacía tiempo, como diría Julián Gállego, era *patrimonio suyo*. Interesante también es el gasto de *seis reales* por confeccionar el caballete correspondiente y que *tardó en hacerse el retrato tres días, en diferentes veces* [de ejecución rápida, en cualquier caso], así como dieciséis reales que fue el precio de *una caja de madera para llevar el retrato que [Velázquez] hizo de Su Mgd., Dios le guarde, a la Reina nuestra señora*; envió que se hizo a Madrid, como diremos, donde el retrato fue

es el propio Felipe IV quien toma las riendas del poder de manera directa y activa, al menos durante la etapa conocida como Jornadas aragonesas, y que quedan dramáticamente clausuradas para la Monarquía hispánica con la muerte, en 1646, del príncipe heredero Baltasar Carlos. En la Jornada que nos ocupa, Velázquez formaba parte del séquito real ya como Ayuda de Cámara de Felipe IV; se inició en enero de 1644 y precisamente volviendo el rey a Madrid en octubre de dicho año, supo del fallecimiento de la reina Isabel de Borbón, que en la capital había quedado como regente.

El retrato realizado en Fraga nos presenta a Felipe IV en una dimensión inusualmente militar según los pinceles de Velázquez, con la vestimenta salmón y plata que vistiera en la revista de tropas previa a la toma de Lérida; importante victoria sobre los franceses<sup>32</sup> que, de modo inmediato, fue instrumentalizado enviando el lienzo a la reina que, a petición de la colonia catalana en Madrid, fue solemnemente expuesto bajo el correspondiente dosel, en la desaparecida iglesia de San Martín<sup>33</sup>, en ceremonia de acción de gracias y de pleitesía monárquica, el 10 de agosto de 1644, festividad de San Lorenzo, fecha de honda significación en el seno de la dinastía, que conmemoraba y actualizaba el triunfo de San Quintín y el consiguiente voto de Felipe II de erección de San Lorenzo el Real de El Escorial, ahora una realidad prácticamente completa. Imagen verdaderamente excelsa del rey, en estos momentos prevalente respecto a la literatura impresa como mensajes encomiásticos y propagandísticos. *No es casual*, como certeramente se ha señalado, *que la librería de la Torre Alta*, atesorada en el alcázar madrileño por el rey a modo de *tandem* y réplica de la biblioteca escurialense, *viviese sus años de apogeo en el período olivarista de Felipe IV, ni tampoco que empezara a languidecer a partir de 1643. Coincidiendo con la caída del Conde Duque, la escena del rey sufrió una transformación y los años del príncipe entre libros parecen haber pasado en beneficio del activo monarca de las jornadas aragonesas. También es entonces cuándo, después del inicial entusiasmo de los primeros años de la década de 1640, el recurso a las prensas tipográficas contra catalanes y portugueses viene a ralentizarse. La coincidencia podría ser atribuida, en parte, al mencionado cambio en la majestad del rey que, por así decirlo, dejaría el libro para empuñar*

---

expuesto públicamente, como también señalaremos, y esto es noticia del 16 de agosto de 1644, *debaxo de un dosel bordado de oro, y concurrió mucho pueblo a verlo*, concluyendo la reseña con el dato más que significativo de que *de él se hacen ya copias*.

<sup>31</sup> Caída casi impensable entonces, del que fuera todopoderoso desde el mismo año, 1621, de inicio del reinado de Felipe IV. El protagonismo político recaerá en don Luis Méndez de Haro (1598-1661), aunque el monarca tardó y estuvo muy remiso a su nombramiento como valido, título que finalmente le concedió.

<sup>32</sup> Ahora por Francia y su política, fallecido Richelieu, el personaje clave es el cardenal Giulio Mazarino o Jules Mazarin (1602-1661), tanto durante la regencia de Ana de Austria como en los primeros años del reinado efectivo de Luis XIV, durante el intervalo 1643-1661.

<sup>33</sup> Iglesia que con estos referentes, actúa como auténtico espacio público, donde se presenta la imagen del soberano, con todo su efecto y potencia de *maiestas*, a un significativo sector de la población.

*la bengala*<sup>34</sup>. Es en este contexto donde este retrato velazqueño debe ser valorado e inserto, y donde adquiere toda su significación, obviamente como Retrato de Estado, al margen de su dimensión artística.

Que el efigiado es perfectamente reconocible, casi es baladí señalarlo tratándose de Velázquez; es decir, la *imitatio*, cualidad primigenia de un retrato de tal índole y tal alcance, queda fehacientemente cumplimentada. Indisolublemente imbricada con ésta, a la que imprime solemnizado carácter, queda plasmada la idea de distanciada majestad, sobria, contenida, con pausados ademanes y gestos, con sencilla y asumida nobleza de cuna, todo sabiamente orquestado y teatralmente mensurado por Velázquez, con firme medida, con justo y muy cuidado efectismo y con una casi inexistente expresividad, como congelada en una levisima y prácticamente imperceptible melancolía, que aísla y ensimisma al regio personaje, netamente destacado y realizado sobre un propicio fondo neutro y oscuro. De este modo, se asegura todo el *decorum* reclamado al efecto en este tipo de retratos. Es más, articulando todos los datos reseñados, el soberano, entonces considerado como un ser semidivino, se muestra al espectador casi a modo de una teofanía: *la majestad del rey de las Españas*, en expresión de la época, se nos manifiesta visualmente como con vida propia y presencia constante e insistente. La luz natural -a estas alturas de su carrera pictórica, algo personal y propio del sevillano- suave y sin estridencias, acaricia, oscurece y enciende a dosis e intervalos la superficie pictórica, nunca efectista y siempre sin concesiones gratuitas, de auténtico mago del pincel y el color; ante un retrato como éste, al que por fechas no puede referirse, se entiende, que Saavedra Fajardo inclinara rodilla y ojos con respeto *quasi* devocional, y realmente capaz de producir una profunda herida de indeleble recuerdo en la memoria, según el juicio de Velázquez de Acevedo, en ambos casos, según las citas-pórtico de este trabajo. Queda efigiado, de este modo, el hombre y el príncipe, humano y al tiempo semidivino, cuya actuación, dimensión y condición primordiales han de apuntar -deben enderezarse a- la *res publicae*, a ser y a manifestarse mediante su presencia, actos y comportamiento, como *exemplum* y referente inequívoco de los súbditos, como obligación ética de su rango como encarnación de la institución monárquica, dispensado y auspiciado por Dios, casi como representación suya en la Tierra. Todo ello, a la sazón, algo ya codificado en la augusta Casa de Austria, con todo un ceremonial, derechos, privilegios y deberes, con un amplio entorno devocionalmente entregado y consagrado a su servicio, que ponderaba, resaltaba y potenciaba su dignidad, en la dimensión de esa dualidad humano-divina indisoluble e inseparable, que tácitamente ya señalara Fadrique Furió Ceriol (1527-1592) en su última obra impresa, en 1559, en Amberes, consagrada y dedicada a Felipe II: *Todo Principe es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de naturaleza en quanto se le comunica un mesmo (sic) sér con todos los hombres. La otra es merced de fortuna,*

---

<sup>34</sup> Fernando Bouza: *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca, IHLL (Instituto de Historia del Libro y de la Lectura), 2005, p. 15.

*i favor del cielo, hecha para gobierno i amparo del bien publico, a cuia causa le nombraremos persona publica; i restriñendole este su nombre de una tan grande generalidad en mas particular (...) De manera, que todo i qualquier Principe se puede considerar en dos maneras distintas i diversas. La una en quanto hombre; i la otra como a Principe (...) conviene sea instruido en aquellas artes, que mas necessarias fueren al uso, oficio i gloria de la segunda persona (...) como un pintor, un platero, un escrivano (sic) no puede llevar buena labor, ni hacer su oficio, faltandole el devido (sic) aparejo de instrumentos*<sup>35</sup>.

Velázquez en este retrato se nos muestra calmo, seguro de sus posibilidades y eminentemente pictórico, concretizando lo que conviene, singularmente el rostro, en el que es perfectamente reconocible el prognatismo de la estirpe, y las refinadas manos, la izquierda sosteniendo con un cierto desdén un chambergo oscuro, la derecha que firmemente mantiene enhiesta la bengala o bastón de mando<sup>36</sup>, como, en su condición de general supremo de los ejércitos, conviene ahora destacar de manera inequívoca. Las calidades textiles de la indumentaria del rey se nos hacen asimismo notorias: valona y puñetas de blanquísimo encaje, mangas plateadas y adornos, también en plata, que, en exquisitas cenefas, ribetean la vestimenta salmón, mediante *manchas distantes*, según el tópico -no obstante, contundentemente cierto- de Quevedo, que se acercan cuando conviene, y que la luz rielando constantemente sobre la superficie pictórica, acaricia, destacándolas o atenuándolas. Un refinadísimo tahalí cruza el pecho del monarca, sirviendo de sujeción a la espada, cuya repujada empuñadura, es también un preciso elemento parlante; con casualidad calculada -en un *acaso* que diría Ustarroz-, en cambio, se nos muestra el distintivo del Toisón de Oro. Si bien lo apuntado no hace sino abundar en el *decorum* del efigiado, el efecto de conjunto de estos datos y su un tanto inusitado lujo para los pinceles velazqueños, son los que cabrían aducir, en este caso, y como contrapunto a las crisis que acongojan y se ciernen sobre la Monarquía y a las que esta imagen, de algún modo, quiere responder, como una suerte de *dissimulatio*, utilizada a menudo para ocultar, o al menos para no hacer excesivamente evidente, algún defecto del personaje, tercera cuestión a resaltar en los Retratos de Estado de la época y que, de modo estricto, en éste es inexistente. Este auténtico icono velazqueño que amalgama majestad y marcialidad, debió ser concebido para ser colocado a cierta altura, de manera que nues-

<sup>35</sup> “EL CONCEJO/ I CONSEJEROS/ DEL PRINCIPE: OBRA/ DE F. FURIÓ CERIOL:/ Que es el libro primero del quin-/ to tratado de la/ INSTITUCION DEL PRINCIPE./ EN MADRID: AÑO M. DCC. LXXIX.”; por tanto reedición del siglo XVIII, Madrid, 1779, pp. 219-220, incluida en “DOCTRINA/ POLITICA CIVIL/ ESCRITA EN APHORISMOS/ POR EL DOCTOR/ EUGENIO NARBONA/ NATURAL DE TOLEDO. (...)”. Madrid, 1789 (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (U.C.M.), sig. BH FLL Res. 1076). *Vid.* La edición con estudio preliminar y notas de Henry Méchoulan. Madrid, Tecnos, 1993; la cita en pp. 5-6.

<sup>36</sup> Éste, de modo contundente, se destaca y recorta sobre la zona del fondo, neutro pero no homogéneo, ante el rey (izquierda del cuadro) ligeramente -y muy a propósito, diríamos- más oscura que la que queda a espaldas de la figura (derecha según vemos el lienzo). Por lo mismo, la manga plateada correspondiente, realmente refulge sosteniendo la citada bengala; elemento situado más hacia el fondo, y por tanto más alejado del espectador, pero que así adquiere toda la importancia y significación que aquí se le demanda.



Fig. 1. Velázquez: *Retrato de Felipe IV en Fraga*, 1644. The Frick Collection, New York.

tros ojos queden a nivel del amplio sombrero en primerísimo plano y auténtico reclamo visual, tras el que se eleva en diagonal la bengala, cuestión presuntamente tenida en cuenta en la citada exposición del retrato en San Martín de Madrid, quedando el rey de este modo erguido sobre el espectador, que tiene la impresión de asistir a un sosegado ceremonial en que Felipe IV desfila pausadamente como augusto *numen*.

### *Addenda*

Para concluir, sólo unas breves reseñas, esbozos de todo y llenas de interrogantes, dudas, hipótesis y propuestas que, en cualquier caso, no queremos dejar de incluir y plantear aquí, precisamente como homenaje a Julián Gállego, bajo la premisa de un *seguramente* que, respecto a Velázquez, casi siempre es preciso y conveniente.

El *retrato ecuestre del conde duque de Olivares*

del Prado, usualmente fechado en 1634, podría, en cambio, referirse, como se ha apuntado, a la batalla de Fuenterrabía, ganada a los franceses en 1638, y ser ésta entonces la data del cuadro, y por tanto relacionable con el conflicto bélico que tratamos; éxito de la política y estrategias del Valido que, de modo ostentoso, parece querer celebrar con este encargo a Velázquez, como si *de facto* hubiera dirigido *in situ* la citada batalla. A ésta aludirían las humaredas que se elevan al fondo izquierda del lienzo, hacia las que Olivares parece dirgirse, y que se

situarían, en efecto, en las inmediaciones de Fuenterrabía, presentado como río-ría en la desembocadura del Bidasoa<sup>37</sup>.

Don Gaspar de Guzmán, *no puede asumir la calma, el sosiego típico de los soberanos de la casa de Austria, ese distanciamiento afable, pero inexorable, que separa el gesto del Felipe IV, a caballo con el caballo de perfil, mirando al frente con indiferencia, baja la bengala, con el de su favorito, que caracolea, en un contraposto circense, como si al alejarse de nosotros hacia la batalla, se volviera a mirarnos, pendiente de nuestra atención, imperativo pero subalterno*<sup>38</sup>.

La imagen triunfalista y arrogante del conde duque de Olivares ecuestre, cuya calidad y autoría eran entonces tan evidentes que Velázquez parece no querer plasmar su firma en el papel a propósito del ángulo inferior izquierdo, se torna casi lúgubre en el retrato de busto del Valido del Ermitage<sup>39</sup>; si aceptamos la primera como de 1638, en función de la victoria de Fuenterrabía citada, última gloria bélica para don Gaspar e imagen, por ende, exaltatoria de la Monarquía hispánica y su política, el lienzo del museo de San Petersburgo, acaso algo más tardío (c. 1639-1640), preludia todas las decadencias subsiguientes, palpables las físicas del efigiado que Velázquez nos transmite en las flácidas carnaciones y abultamientos epidérmicos, que podríamos leer como los de su política; es un retrato donde casi se ha desnudado el alma del personaje, con una extraordinaria economía de medios, pero donde se apuran tanto los matices y



Fig. 2. Velázquez: *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares*, c. 1638 (?). Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>37</sup> En el catálogo de la exposición *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, cat. 4, pp. 80-81, donde se asigna al cuadro la fecha de c. 1632, se asegura que topográficamente no puede ser esta localidad guipuzcoana, al no aparecer su carácter costero; Velázquez, como a menudo apuntara J. Gállego, no nos muestra en sus obras más que lo que ve, y bien pudieran estar esas columnas de humo un tanto tierra adentro, en el estuario del Bidasoa. *Vid.* Jonathan Brown, *op. cit.*, pp. 125-128; José López-Rey, *op. cit.*, cat. núm. 66.

<sup>38</sup> Julián Gállego: "Catálogo", núm. 42, pp. 254-263, en *Velázquez*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990: la cita corresponde a la p. 262.

<sup>39</sup> *Vid.* Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 128; José López-Rey, *op. cit.*, cat. núm. 87 y, sobre todo, *Velázquez*. Milán, Electa, 2001, pp. 206-209, donde se propone la fecha de c. 1638, o algo más, para este lienzo (67 X 54,5 cm.).



**Fig. 3.** Velázquez: *Retrato del conde duque de Olivares*, c. 1638. Museo del Ermitage. San Petersburgo.

**Fig. 4.** Velázquez: *Retrato-miniatura del conde duque de Olivares*, c. 1638. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

brillos de toda clase de gamas de negro, como los leves toques rojizos avivando y definiendo facciones y rasgos del cerúleo rostro, y la viveza de los ojos de mirada sagaz y penetrante, así como la violácea banda que le cruza el busto de factura totalmente deshecha, todo ello hitos de un Velázquez sencillamente genial<sup>40</sup>.

En todo dependiente de la última obra citada, aunque muy deteriorado y de difícil lectura, el retrato-miniatura del conde duque de Olivares (Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid)<sup>41</sup>, es considerado como una réplica con ligerísimas variantes de la intensa imagen del cuadro del Ermitage.

<sup>40</sup> Los argumentos inconsistentes y absolutamente simplistas de María del Mar Doval Trueba, para atribuir la obra a Alonso Cano, no merecen consideración alguna (“Alonso Cano, Velázquez y los <<velazqueños>>”, *Goya*, núm. 298 (2004), pp. 25-31).

<sup>41</sup> Retrato oval, óleo sobre cobre, 10 X 8 cm., y también c. 1638 o algo más, como tal réplica también de Velázquez. Vid. P. M. Bardi: “Estudio analítico de la obra pictórica de Velázquez”, en *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona-Madrid, Noguer, 1970, p. 97; José López-Rey, *op. cit.*, cat. núm. 88.

## Apéndice documental

Transcripción efectuada literalmente, con las oportunas aclaraciones tras el vocablo problemático y entre paréntesis. Los extractos hechos de la publicación que aquí nos ocupa, aparecen ordenados, en caracteres romanos, a modo de documentos.

Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM), sig. BH FLL 14029: “FRANCIA/ INTERESADA/ CON PORTVGAL./ EN LA SEPARACION DE CASTILLA./ CON NOTICIAS DE LOS INTERESES/ comunes de los Principes, y Estados de Europa./ A LA MAGESTAD/ CHRISTIANISSIMA/ DE DOÑA ANA/ DE AVSTRIA; REYNA REGENTE DE FRANCIA./ Y DE NAVARRA./ OFRECE HVMILDEMENTE, Y/ consagra con deuido culto./ ANTONIO MONIS DE CARVALLO./ Fidalgo de la Casa del Serenissimo Rey de Portugal Don Iuan el/ IV. Cauallero Professo, y Comendador de Vimioso del Orden de/ Christo, Oydor de la Real Chancelleria del Puerto [sic; Cancillería de Oporto] , y Secretario/ de su Magestad de Portugal en la Embaxada a la/ Magestad Christianissima./ EN BARCELONA./ En la Emprinta (sic) administrada por Sebastian de Cormellas Mercader./ Y à su costa. Año M. DC. XXXXIV.(sic)”; es decir, Barcelona, 1644.

-obra paginada, desde la portada (p. 1) hasta la p. 64; en esta última, colofón: “Die 17. Iunij 1644. Imprimatur./ Roig V. G. & Offic.”; o sea, 17 de junio de 1644.

-medidas: alto: 20.5 cm; ancho: 15 cm.

-sellos: “UNIVERSIDAD CENTRAL/ BIBLIOTECA/ DE LA FAC. DE FILOSOFIA” y “FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS. MADRID”.

-La estructuración de la obra, cuyo autor sería, pues, Antonio MONIS DE CARVALHO, es como sigue: p. 1: portada; p. 2: blanca; pp. 3 y 4: dedicatoria a Ana de Austria; y luego siete apartados o capítulos que, tras repetir el título general de la obra, son los siguientes: capítulo 1: “DEMONSTRACION (sic) I./ *En la razon de Estado general.*”, pp. 5-23; capítulo 2: “DEMONSTRACION (sic) II./ *DE LA ALIANÇA.*”, pp. 23-36; capítulo 3: “DEMONSTRACION (sic) III./ *DE LA MARINA.*”, pp. 36-41; capítulo 4: “DEMONSTRACION (sic) IV./ *EN LA DIVERSION DEFENSIVA, Y/ ofensiva, que ha causado Portugal a Castilla.*”, pp. 41-50; capítulo 5: “DEMONSTRACION (sic) V./ *DE LOS INTERESES PARTICVLARES DE LOS VASALLOS.*”, pp. 50-53; capítulo 6: “DEMONSTRACION (sic) VI./ *Para hazer los tratados de pazes a (sic; según, para) sus ventajas.*”, pp. 53-60; capítulo 7: “DEMONSTRACION (sic) VII./ *PARA QVE SE CONSERVE LA PAZ DE/ todos, se guarden los tratados, y no se rompan.*”, pp.61-64.

### I.- Dedicatoria a Ana de Austria; extracto, pp. 3-4.

“SEÑORA./ BIEN conozco, que no ay necesidad de hazer a Vuestra Magestad Christianissima demostraciones (sic) o memorias de los intereses de Francia, pues no puede auer persona en el mundo, que mas los entienda, porque no ay alguna, que mas los ame: Vna, y otra cosa se prueua de la soberana diuina, que Vuestra Magestad honrò por suya. Es vna (sic) Aguila Real que con manos armadas, y alas abiertas, defendiendo a sus hijos, y a su Reyno, se explica en esta letra: Natos, & nostra tuemur (...) Manos armadas para defender hijos, y Reyno; Alas abiertas, para conseruar, defender, y amparar los aliados (...) no se conoce en el Rey Christianissimo menoridad (sic), siendo ya Luis XIII. (sic) en la dicha, sino ( sic; si no) en los años, y que si la Cesarea Casa de Austria con lo mas sublimado de su sangre, concurriendo las venas de Portugal (se está aludiendo a la emperatriz Isabel esposa de Carlos V), pudo formar en Vuestra Magestad vn cuerpo de

*España, Vuestra Magestad eleuandose en si misma, ha depuesto el cuerpo, y la sangre, y quedò sola vna (sic) alma de Francia, igualando a Vna Reyna Blanca, tambien de España, madre de Luis el Santo, otra que ha sido esposa de Luis el Iusto (se trata de Luis XIII, el Justo) (...) El Serenissimo Rey de Portugal D. Iuan el IV. (...) Es aliado de Vuestra Magestad, es Francia interessada, (...) Dios prospere la Real Persona de Vuestra Magestad, por muchos siglos, y que en ellos, viua siempre Augusto, y (sic) inuicto el Rey Christianissimo Luis XIII. (sic) con muchos herederos de su Corte./ Antonio Monis de Caruallo.”*

**II.-** Alusión al reino de Portugal y sus principales centros urbanos; extracto, p. 11.

“Tiene Portugal en todas sus Prouincias diez y ocho Ciudades, de las quales algunas han sido Cortes de los Reyes antiguos, Ehora (*sic*), y la celebradissima Coimbra, en la qual la sapiencia edificò su casa soberana, poniendo en ella los mas raros milagros de sus poderes, con insignes Professores de todas ciencias, y letras, saliendo de aquella coronada, y rica Vniuersidad muchos de los mayores luzeros de Europa. Demas de otras Vniuersidades menores que ay en el Reyno.

Son las otras ciudades de mucha grandeza, tanto en los edificios, como en el trato, la de Braga, la del Puerto (*sic*, Oporto), las de Guarda, Miranda (*sic*, Miranda do Douro), Viseu, Eluas, y las demas que hazen el numero referido. (...)”.

**III.-** Referencia a Lisboa, su capital; extracto, p. 12.

“La Corte y asistencia de los Reyes Portugueses es Lisboa, Reyna de las ciudades de España, y sola vn Reyno, emporio maritimo, y vniuersal teatro de todo el Orbe. (...)”.

**IV.-** Referencia a fines de mayo de 1643 y a la reina Isabel de Borbón, regente en Madrid por ausencia de Felipe IV; extracto, p. 45.

“En el fin de Mayo proximo passado del dicho año de 1643, el Conde de Castel-Millor, Gouernador de las Armas de su Magestad de Portugal en la Prouincia de Entre-Duero, y Miño (...) Continuò el Conde de Castelmillor con tan gloriosos sucesos, que mando la Reyna Catolica, que entonces gouernaua en Madrid por ausencia del Rey Catolico, (...)”.

**V.-** Conclusión de la “Demostración IV” -se alude a julio de 1643- respecto a que la neutralización de la revuelta de Cataluña, por un lado, y los continuados ataques portugueses, por otro, constriñen a las tropas de Felipe IV, lo cual favorece, ajustándose a su política, los intereses antihispanos de Francia; extracto, p. 50.

“Vltimamente se deduze de todo, la consecuencia de las conueniencias euidentes con que atemorizando, y entrando (*sic*; atravesando) las fronteras del enemigo, diuirtiendole (*sic*; ocupándole, entreteniéndole) para que no pudiesse acudir poderoso a Cataluña ni a otra parte, y venciendo (*sic*; ocupándole, conquistándole) plaças dentro de España, ha contribuido, y puede contribuir mas cada dia, la Corona de Portugal a los designios, e intereses de Francia, la qual en liga defensiva, y ofensiva es siempre interesada con Portugal.”.

**VI.-** Como no podía ser de otro modo, en el discurso del portugués quedan engarzadas las ideas de paz y concordia como fines últimos; lo cual, en p. 56, queda expresado mediante símil mitológico.

“(...) se pondra Marte en Oluido, y Venus quedara Señora (...)”.

**VII.-** Con referencia a Bruselas y 1642, es glosada en claves lúdicas -se habla de comedia- la enemistad entre Portugal-Francia y España; extracto, p. 60.

“(...) y así (*sic*) en el año de 1642. en Brucelas (*sic*), los Castellanos, solenizando (*sic*) (como siempre acostubran) sus desgracias, y perdidas (*sic*, pérdidas) con comedias,

hizieron representar y (*sic*) imprimir, la que llamaron Reyna de las Flores, en que era España la llamada Rosa (y para parecerlo fue necessario, que la representasse vna dama, que ha sido Portuguesa) y Francia, y Portugal, eran dama, y galan enamorados, y la tal dicha Rosa rabiando en zelos, buelta (*sic*; convertida, transformada, metamorfoseada) en vna sepiente fingió a Portugal flor venenosa, por querer dar veneno, hasta a las flores (...)

**VIII.-** A pesar de todo, se constatan las casi nulas esperanzas de paz inmediata, según las condiciones del momento; extracto, p. 57.

*“No estamos en Estado de poder esperar la paz, por las vias ordinarias, es necessario, que lleguen algunos grandes accidentes, en este caso no preuenidos, que traigan consigo vna mudança inopinada, (...)”.*

**IX.-** Se insiste en valorar las posiciones y estrategias luso-catalanas, ahogando militarmente a España, lo cual es beneficioso para Francia; extracto, p. 64.

*“(...) Castilla en medio de Portugal, y Cataluña, jamas podrá armarse contra Francia, sin que Portugal le pegue de vna mano, Cataluña de la otra, y no puede salir el Castellano, y es fuerça que quede muy deuoto de los tratados, y que deste (*sic*) modo en sus limites conserue, y aumente su Magestad Catolica los Reynos, y Estados que le quedan (...)”.*

**X.-** Se incide en la difícil, por no decir angustiosa, situación económica hispana, en exceso dependiente de la llegada de la plata americana; crisis aún más cruda ahora si cabe, al haberse ampliado el número de frentes bélicos a atender; extracto, p. 64.

*“(...) y es la dudosa plata de Indias, solo para tenerse, y conseruarse, sin que passe los terminos de sus Reynos; Lo que en Flandes, y en Italia le queda, harto tiene que hazer en sustentarse, con esto no tendrá fuerça para encender en Francia guerras ciuiles, porque tendrá el cuydado en impedir, y vigilar, que no se le enciendan en Castilla, quedando tan vezino Portugal”.*