

La pintura barroca española en El Escorial

Antonio MARTÍNEZ RIPOLL
Universidad de Alcalá de Henares

- I. A la sombra de Felipe II.
- II. ¿Pintura barroca española en El Escorial?
- III. A falta de encargos, el viaje de estudios al Escorial.
- IV. El Panteón Real y la redecoración del Monasterio.
- V. Diego Velázquez, pintor de Cámara, aliña y adorna los palacios del Rey.
- VI. Un ensayo general: los espacios anejos al Panteón.
- VII. Velázquez redecora el Monasterio.
- VIII. Los criterios museográficos de Velázquez.
- IX. El admirado y coleccionado Jusepe de Ribera.
- X. *La Sagrada Forma*, de Claudio Coello: la renovación de la Piedad Austríaca.

I. A LA SOMBRA DE FELIPE II

Parece una perogrullada afirmar que cualquier pretensión que se tenga sobre el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial deberá contar de uno u otro modo con Felipe II. Y es que al margen de la inexorable factura que el tiempo a todos y a todo pasa, y de que el *Rey Prudente* sea el ideador del edificio, el verdadero proyectista de su fábrica, el supervisor de sus obras, el tenaz comitente de su decoración, el acaparador de sus tesoros, el mecenas de sus artífices y, en fin, el patrono de su complejo y transcendente mensaje, al morir, en 1598, El Escorial era un monumento estructuralmente definido, en el que poco quedaba por hacer, incluida su decoración, y mucho menos por improvisar. Sólo su núcleo más íntimo, su razón última de ser: la cripta real, había quedado sin forma definitiva. Todo lo cual hace que su sombra, imperceptible unas veces y sofocante otras, planee sobre sea cual sea el intento que se aborde, incluido un estudio como el que nos ocupa. Y ello se comprueba al analizar El Escorial de los Austrias o al examinar el de los Borbones, y aun al hollar el más cercano a nosotros, reduciéndose casi todo lo que no hizo Felipe II, o lo que él no llegó a idear, prever o proyectar, a ser, salvo muy contadas excepciones, simples entretenimientos deliciosos o, a veces, tropiezos chungos. Y es que, en verdad, Felipe II lo fue todo para El Escorial, y éste, la obsesión en grado superlativo del *Rey Prudente*.

Para corroborar lo dicho, basta con hojear el programa del *Simposio* y ver el orden y número de las ponencias. De un total de once, exceptuando la inaugural de carácter general y otra específica de índole icónica, tan sólo ésta, centrada en la pintura barroca española, y otra, dedicada a Luca Giordano, nuestro Lucas Jordán, caen por cronología fuera del reinado de este Monarca, y por ello de su diverso e ingente mecenazgo, aunque él siempre aparezca al fondo, como una sombra.

II. ¿PINTURA BARROCA ESPAÑOLA EN EL ESCORIAL?

Así las cosas, teniendo presente que las obras del citado pintor italiano se desgajan de nuestra ponencia por razones obvias, cabe preguntarse de qué debemos, en realidad, ocuparnos, o dicho de otro modo, qué es lo que debemos estudiar. Máxime, si tenemos en cuenta que la gran mayoría de las pinturas de artistas españoles del Barroco que atesora El Escorial no fueron ejecutadas para el Monasterio, ni tampoco se concibieron bajo el influjo de sus colecciones. Por el contrario, entraron a formar parte de sus fondos en data muy tardía, no teniendo sentido que las estudiemos aquí y ahora. Así, la tela con la *Presentación de la Virgen en el Templo*, del taller de Zurbarán, contratada en 1629 para el sevillano Convento de la Trinidad Calzada, entró en El Escorial en 1963, procedente del Palacio Real¹. Las que representan el *Abrazo en la Puerta Dorada* y la *Presentación de la Virgen en el Templo*, de hacia 1645, atribuidas al valenciano Jerónimo J. de Espinosa, fueron donadas al Monasterio en 1818². O, en fin, las que figuran a *Elías y el ángel* y a *Agar en el desierto*, de hacia 1668, asignadas al cordobés afincado en Madrid Juan A. de Escalante, ingresaron en la colección escurialense no antes de 1828³.

Por lo demás, de otras pinturas barrocas españolas conservadas en El Escorial no merece que hagamos muchos recordatorios⁴, a no ser que sea para negar algunas de las cojas o forzadas atribuciones que se han hecho, así: la de una *Virgen con el Niño* a Cano, la de un *David, joven*, y un *San Pedro de Alcántara* a Murillo, y la de un Na-

1. SERRERA, J. M., (com.), *Zurbarán*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1988, pp. 174-176.

2. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, 1972, pp. 32 y 63, y lám. 10.

3. BUENDIA, J. R., «Escalantes inéditos en El Escorial», en *Real Monasterio-Palacio del Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, pp. 279-284.

4. Sobre la pintura escurialense, cfr. POLERÓ, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*. Madrid, 1857. A partir de la creación de la pinacoteca, vid. la guía de LÓPEZ SERRANO, M., *El Escorial. El Monasterio y las Casitas del Príncipe y del Infante*. Madrid, 1971 (7ª edic.). La bibliografía específica es muy amplia; por su carácter de pioneros, vid. LOZOYA, Marqués de, «Los Nuevos Museos del Escorial», en *Goya*, 56-57 (1963) 116-129; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «La pintura de la escuela italiana en El Escorial», en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Real* (2 vols.). Madrid, 1963, t. II, pp. 373-417; y, SALAS BOSCH, X. de, «Pintura española y flamenca en las colecciones escurialenses», en *Ibidem*, pp. 419-446.

cimiento de la Virgen a Valdés Leal, o a J. Leonardo, y que quizá sea de Camilo. De esta criba se salvarían la *Vista del palacio de la Aceca* por Juan B. Martínez del Mazo, el *San Juan Bautista* por Herrera Barnuevo, ya citado con otras pinturas suyas por el P. Francisco de los Santos, o el *Carlos II niño*, de hacia 1675, por Carreño de Miranda, al que podrían sumarse dos parejas de retratos que figuran por separado a *Felipe IV* y a *Mariana de Austria*, en una de las cuales aparecen como orantes, según el prototipo velazqueño del Prado, y que, de manera indistinta, unas veces han sido asignados a Carreño, o a su taller, y otras a Antonio Arias, e incluso en ocasiones a Velázquez, si bien mejor sería decir que son obras del obrador madrileño del Alcázar Real, ejecutadas, en todo caso, bajo la supervisión de Velázquez o, inclusive, de Mazo.

Así las cosas, si durante el último tercio del siglo XVI, tanto en su conjunto como por la obra contratada o adquirida de propósito por Felipe II, los pintores españoles que trabajaron en la decoración del Escorial y que, además, figuraron en sus colecciones, ya fueron, en relación con flamencos e italianos, escasos en número, al margen de la probada calidad de su obra⁵, a lo largo del Seiscientos, y no digamos del primer Setecientos, ese tono no sólo no se mantuvo, sino que se reveló cada vez más disminuido. Por esto, solamente la excepcionalidad tardía de un par de notables decisiones, una tomada por Felipe IV y algunas más por Carlos II, salva un panorama de abandono de por sí bastante decepcionante.

III. A FALTA DE ENCARGOS, EL VIAJE DE ESTUDIOS AL ESCORIAL

Con todo, a salvo queda el extraordinario papel jugado por la pintura del Monasterio del Escorial desde el momento mismo de su erección, con respecto a la entrada de novedades formales y a la difusión de tendencias estilísticas foráneas, primero en Madrid y Toledo, por cercanía, y más tarde en el resto de España, por un lado gracias a las diversas labores ejecutadas *ex profeso* para su decoración, y por otro, a la importante colección acumulada en sus dependencias

5. Recordemos a Navarrete *el Mudo*, Diego de Urbina, Sánchez Coello, Luis de Carvajal y *El Greco*, sin olvidar a Miguel Barroso y Pantoja de la Cruz, ni al muy arcaizante Bartolomé González. Para todo lo relativo a este punto, bibliografía incluida, remitimos a la ponencia de la Profesora ANTONIO, T. DE, en este Simposio, y para los retratistas palatinos en El Escorial, a lo expuesto en su comunicación por la Sra. García-Frías Checa, C.

por mor de Felipe II. El Escorial se convertiría así en un gran taller pictórico, siempre vivo, al tiempo que en una puerta abierta a la renovación y al constante flujo de las novedades extranjeras. Esta academia de arte permanente, museo vivo⁶, en que se había convertido El Escorial de Felipe II, que acrisolaba elementos en apariencia tan contradictorios como el brillante cromatismo véneto junto al franco naturalismo lombardo, a los que se agregaría cierto tenebrismo romano atemperado por el clasicismo reformado de los toscanos, caminaba en pos de lograr una verosimilitud más creíble, una naturalidad más expresiva y un patetismo más humanizado. Gracias a ello, por ejemplo, mientras vivieron con sus mayores y entre sus muros, de allí salieron formados los hispano-florentinos Vicente Carducho, hermano de Bartolomé, Eugenio Cajés, hijo de Patricio, o Félix Castello, hijo de Fabricio, pero cuyo estudio tampoco viene al caso, pues nada de lo creado por ellos lo fue para el Monasterio o se conserva en sus dependencias⁷.

Si con Felipe II el mecenazgo regio había funcionado gracias a su firme y sostenida voluntad y al acierto en los diversos encargos realizados, durante el mandato de sus dos inmediatos sucesores el patronato y la comitencia del rey con El Escorial al fondo dejaron de funcionar, o al menos se estancaron, aminorándose poco a poco el peso específico y la influencia del Monasterio en la evolución de las formas artísticas españolas y en la introducción en España de las novedades estilísticas foráneas. Durante el primer tercio del siglo XVII, el eco de sus pinturas —medido por la cantidad y la continuidad de las visitas de estudio efectuadas por artistas y aficionados a la pintura, ya nacionales, ya extranjeros, y las estancias de príncipes laicos, altos dignatarios eclesiásticos, diplomáticos y nobles, etc., en su mayoría cultos coleccionistas de pintura y diletantes artísticos⁸— hizo que se mantuvieran constantes a la hora de conocer, admirar y valo-

6. Sobre esta consideración del Monasterio, cfr. BASSEGODA I HUGAS, B., «El Escorial como museo o galería de pinturas», en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, 1998, pp. 133-165.

7. Sobre estos pintores nos remitimos a la bibliografía recogida por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España*. Madrid, 1992, passim.

8. Para tener una visión general sobre el particular, cfr. ANDRÉS, G. de, «Presencia de ilustres visitantes en El Escorial durante el siglo XVII», en *Cuadernos de investigación histórica*, 5 (1981) 183-232; y CABRA LOREDO, M.^a D., «El Escorial visto por los viajeros. Una bibliografía comentada», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Cat. Exp. IV Centenario del Monasterio del Escorial, Madrid, 1985-1986, pp. 497-558. Algunos viajeros seiscentistas dejaron por escrito su descripción, que ha sido editada: ANDRÉS, G. DE, «La descripción de San Lorenzo el real de la

rar las obras atesoradas por Felipe II en las salas del Escorial⁹. A falta de nuevos encargos, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV no hubo artista que se preciara de tal y no visitara en alguna ocasión las salas públicas, los ámbitos privados o las dependencias eclesiales del Monasterio, estudiando, anotando y copiando las pinturas allí atesoradas, atraídos sobre todo por la rica paleta y el esponjoso *ductus* de los venecianos, muy en especial los de Tiziano. Dicho fenómeno es el que se manifiesta evidente en las obras escorialenses, débiles de factura, bien que jugosas de color, de la *Magdalena penitente* y el *San Jerónimo azotado por los ángeles*, del burgalés Diego Polo «el Menor», discípulo de Lanchares que, en 1630, a la muerte del maestro, se trasladó al Escorial para estudiar las obras de Tiziano, hasta alcanzar tal grado de asimilación de su brillante colorido y de su deshecha técnica, que algunos de sus lienzos han provocado la confusión, llegando a pasar por obra tardía suya¹⁰. Y en fin, otro tanto es lo que evidencia el zaragozano Bartolomé Vicente, aprendiz de Carreño en Madrid que, tras una larga residencia en El Escorial, completó su formación, según Palomino, copiando las mejores pinturas del Monasterio, hasta hacer suyo el rico y atractivo colorido de raíz bassanesca, precisamente lo de mejor calidad en su obra, como muestra el escorialense *San Agustín escribiendo*, de hacia 1665, pintado quizá en el mismo Real Sitio, poco antes de marchar definitivamente a su tierra¹¹.

Pero, entre tantos más artistas que realizaron el correspondiente viaje de estudios al Escorial, ningún ejemplo mejor para explicar el fuerte imán que durante décadas han ejercido los tesos-

Victoria del Escorial por Lorenzo van der Hamen (1620)», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX (1973) 251-276; y HARRIS, ENRIQUETA, y ANDRÉS, G. DE, «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)», en *Archivo Español de Arte*, Anejo al t. XLV, 179 (1972), pp. 1-33.

9. Sobre las pinturas enviadas al Escorial en tiempos de Felipe II, cfr. ZARCO CUEVAS, J., «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al monasterio del Escorial. Años de 1571 a 1598», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 96 (1930), pp. 545-668, y 97 (1931) 35-144; y ANDRÉS, G. DE., «Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1965, t. VIII, pp. 127-158.

10. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 250-251, y láms. 246-247.

11. ANSÓN NAVARRO, A., «Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708), en *El Arte Barroco en Aragón*. Actas, III Coloquio de Arte Aragonés, Sección I, Huesca, 1985, p. 321, y fig. en p. 340.

ros pictóricos escorialenses como el de las dos estancias protagonizadas por el joven Velázquez. La primera, realizada en 1622, tras su fallido intento de retratar al Rey y de entrar a su servicio; y la segunda, siendo ya su pintor de Cámara, efectuada en 1628 para acompañar al artista flamenco Pedro Pablo Rubens, enviado a España en misión diplomática por la infanta Isabel Clara Eugenia, tía del joven Felipe IV y gobernadora de los Países Bajos. Lo que, dada su condición de pintor, fue considerado por muchos, incluidos el Monarca y el Conde-Duque de Olivares, como una afrenta a la dignidad del Rey y una grave merma de la reputación de la Monarquía Católica, para Velázquez fue una oportunidad que no podía desaprovechar. Hasta abril de 1629 permaneció Rubens en Madrid como huésped real, guiándole Velázquez en su visita al Monasterio. Pronto, el guía sería tutelado por el visitante para descubrir con él y de su mano las posibilidades del rico colorido y del toque libre y valiente de los maestros venecianos, explorando con nueva óptica el ámbito huidizo del humanismo italiano e internándose en el intrincado mundo de la mitología clásica. Esto provocó en el joven pintor español un ansia insaciable por ir a Italia para, tras estudiar su arte, subsanar carencias y desaciertos, sobre todo los de orden compositivo que aún perduraban en sus pinturas de historia como *Los Borrachos* (c. 1629) (Madrid, Museo del Prado)¹².

Como consecuencia de esta segunda estancia en El Escorial, a consejo tal vez de Rubens, pero en todo caso a petición propia y con la venia del Conde-Duque, Felipe IV le autorizó a viajar a Italia. Desde junio de 1629 a enero de 1631, Velázquez pasó por Génova, Milán y Venecia —en busca de la *mejor* pintura—, visitó Ferrara y Cento —para conocer, quizá, al Guercino—, marchó a Bolonia y Loreto, y llegó a Roma, ciudad en donde residió hasta el otoño de 1630, para finalmente recalar en Nápoles, capital del virreinato en la que seguramente conocería a Jusepe de Ribera. Fruto de este primer viaje a Italia son dos de sus más italianizantes obras con sendas historias sobre la conducta humana en torno al engaño: *La fragua de Vulcano* (Madrid, Museo del Prado) y *Jacob recibe la túnica de José*, la única pintura del maestro que, aunque una vez muerto, decoró con

12. Se comentan las visitas escorialenses de Velázquez en PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*. Edic. de BASSEGODA, B., Madrid, 1990, pp. 202-203. Más información en VOSTERS, S.A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid, 1990, sobre todo los caps. III y VII.

absoluta seguridad El Escorial¹³, en donde aún permanece. Concebida con un acusado aliento de modernidad que le permitió explorar las últimas orientaciones formales y lingüísticas del naturalismo caravaggiesco al tiempo que las del clasicismo carracciesco, esta pintura figura en medio de una suave luminosidad que abre la arquitectura a la naturaleza, la historia bíblica de la más torva de las envidias, la filial, evidenciando el alto nivel logrado en sus estudios de la ana-

13. A pesar de la impetuosa interrupción de que fuimos objeto en mitad de la exposición pública de nuestra ponencia por D.^a Carmen García-Frías Checa, delegada del Patrimonio Nacional en el Monasterio del Escorial, para contradecir la referencia que de pasada hicimos a que hay estudiosos que, como ella (y citamos su nombre, pues escrito está: GARCÍA-FRÍAS CHECA, M.^a C., *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial*. Madrid, 1991, pp. 181-191), desde que así lo hiciera G. de Andrés (y también citamos su nombre, pues es de recibo hacerlo: ANDRÉS, G. de, «Los cinco retratos reales de la Biblioteca del Escorial», en *Archivo Español de Arte*, XL, 160 (1967) 360-363), defienden que la vieja referencia a un «Retrato de Felipe IV por Velázquez», que aparece en descripciones, inventarios, catálogos de ventas, etc., debe aludir forzosamente al retrato de Felipe IV, hoy en la National Gallery, de Londres, conocido por el «*Felipe IV de castaño y plata*», y por lo mismo que dan por seguro que esta efigie, y no otra, es la que estuvo originariamente en la Biblioteca del Monasterio. Ante todos, nos reconvinó públicamente al decir que tal hecho quedaba probado documentalmente en un artículo del Prof. BOUZA, F., «Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa», en *Reales Sitios*, 143 (2000) 64-75, que confesamos no conocer. Desde aquí, lo cortés no quita lo valiente, nuestro agradecimiento por darnos la referencia bibliográfica con amabilidad tan fogosa. Sin embargo, nos vemos en la obligación de dejar constancia de que la lista de cuadros publicada por el Prof. Bouza, que nosotros fecharíamos hacia 1654, y no antes, tampoco prueba taxativamente que el bello retrato, hoy en Londres, sea el mencionado por la documentación, como pretende la Sra. Delegada del Patrimonio Nacional. Ni sus medidas aproximadas (por cierto, que las del retrato londinense no coinciden con las de los otros tres retratos, con los que presenta una diferencia de 0,10 cm de más, tanto de alto como de ancho), ni su descripción por somera que fuese, ni una referencia al rico y extraño vestido que luce el Rey, ni ninguna otra cosa, nada nos dicen los documentos que persuade a ello. Por lo demás, la identificación del cuadro hecha en 1814 por un fraile jerónimo no lo fue *de visu*, sino una pretensión inducida a partir de lo que le había comunicado el pintor Manuel Nápoli (ANDRÉS, G. de, «Los cinco retratos...», *op. cit.*, p. 363), que quizá fue el mismo funcionario que suplicó a José Bonaparte que no se gratificara al general Desolle con dicha obra (vid. J.B., «Felipe IV de castaño y plata», en BROWN, J. (com.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Cat. Exp. Museo del Prado. Madrid, 1999, p. 129).

Por el momento, sin negar que en El Escorial pudiera haber habido otra obra de Velázquez, seguimos al socaire de una prudente espera que nos permita comprobar fehacientemente cuál fue y en qué fecha ingresó.

tomía humana y el dominio alcanzado en la aplicación de las proporciones armónicas y de las reglas de la perspectiva renacentista¹⁴.

IV. EL PANTEÓN REAL Y LA REDECORACIÓN DEL MONASTERIO

Pero, mientras tanto, ¿qué se hizo de nuevo para aumentar la riqueza pictórica del Escorial? Lo primero que llama la atención es que de los dos inmediatos sucesores de Felipe II, su religioso hijo Felipe III y su lúdico nieto Felipe IV, ninguno atendió la comisión de nuevos encargos y, de hacerlo, no lo fue en el grado deseado y de ellos esperado. Y no digamos de los primeros reyes de la Casa de Borbón, que huyeron del Monasterio como si de la peste se tratara. Caso bien distinto, por peregrino que parezca, fue el del menguado Carlos II, el *Hechizado* biznieto de Felipe II, que quizá por estar necesitado de un plan de propaganda personal y dinástica, o tal vez por verse obligado por las consecuencias del desastroso incendio de 1671¹⁵, retomó el mecenazgo artístico escorialense como nadie, ni tan siquiera su padre, el refinado esteta y coleccionista Felipe IV, lo había afrontado hasta entonces después de Felipe II: dejando a un lado, la amplísima campaña decorativa, empresa que hoy tildamos de museográfica, iniciada por su padre Felipe IV, sostenida por su madre la reina Mariana

14. Vid. COLOMER, J. L., «Roma 1630. *La túnica de José* y el estudio de las «pasiones»», en *Reales Sitios*, 141 (1999) 39-49. A pesar de lo afirmado por este autor, el cuadro ingresó en El Escorial con posterioridad a 1657, fecha de la primera edición del libro del P. de los Santos, en la que no aparece citado, y con anterioridad a 1667, año de la segunda edición del citado libro, en la que aparece el famoso comentario al cuadro en cuestión. Probablemente lo hizo por orden de Felipe IV poco anterior a su muerte, en 1664 ó 1665, pero ya ejecutada por mandato de la reina gobernadora Mariana de Austria. Cfr., al respecto, lo indicado muy acertadamente por MARÍAS, F., «*La túnica de José*: la historia al margen de lo humano», en VV. AA., *Velázquez*. Barcelona, 1999, pp. 277-296, citado por el anterior estudioso, pero de cuyo contenido no parece hacerse eco.

15. Para conocer todo lo relativo a los diversos incendios escorialenses es preciso recurrir a ANDRÉS, G. de, «Relaciones sobre los incendios del Monasterio del Escorial», en *Documentos para la historia de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1965, t. VIII, pp. 65-136. Sobre el «apocalíptico» de 1671 y el posterior esfuerzo reconstructivo se conserva un relato coetáneo, publicado por *Ídem*, «Relación historial del incendio y reconstrucción del monasterio del Escorial (1671-1677), por el P. Juan de Toledo», en *Hispania Sacra*, XXIX (1976) 77-256. De lo destruido en este devastador incendio existe un detallado estudio de ÍDEM, *El incendio del Monasterio del Escorial del año 1671. Sus consecuencias en las artes y las letras*. Madrid, 1976, en concreto, para las pinturas, que dicho sea, no fue de lo que más sufrió, vid. pp. 22-26.

y mantenida por él mismo, incluso ampliándola a las zonas del Palacio, a Carlos II se deben las mejores y más importantes intervenciones pictóricas del Seiscientos en El Escorial: el gran cuadro de altar de la capilla de la Sagrada Forma, y su camarín anejo, en el testero sur de la sacristía del templo¹⁶, y las pinturas parietales al fresco en las bóvedas de la Basílica y en la de la escalera de honor del Convento¹⁷.

Pese a que Felipe III mantuvo las jornadas reales en El Escorial, hasta el final de su reinado no cayó en la cuenta de la imperiosa necesidad que se le presentaba de perfeccionar el monumento escurialense, gran bastión de la piedad habsbúrgica al Santo Sacramento y perenne mausoleo a la memoria del emperador Carlos Quinto y de sus sucesores los reyes de España, dando fin a aquella parte que le otorgaba su sentido global y su razón de ser última. En 1617, ordenó que se ejecutara la pieza que, real y simbólicamente, corona al edificio: el Panteón de Reyes, ideado por Juan B. de Toledo y definido por J. de Herrera como cripta de planta circular y estructura abovedada, situada debajo del altar mayor de la basílica, y en uso como osario regio desde 1586. Trazado el proyecto inicial por el pintor y arquitecto Giovanni B. Crescenzi, decorador romano de estirpe tardomanierista, su idea fue replanteada por J. Gómez de Mora entre 1618 y 1620, diseñando las trazas definitivas y dando las condiciones para su construcción. El espacio quedaba organizado como una cámara cupulada de planta octogonal y se respetaba el suntuoso aparato decorativo diseñado por Crescenzi, potenciador del ornamento como parte esencial de la arquitectura. Convertido en director de los trabajos, y desde 1630 en superintendente de las Obras Reales, Crescenzi libró una perenne lucha con Gómez de Mora¹⁸. El triunfo en la

16. Cfr. más adelante.

17. Sobre los ciclos murales pintados por L. Giordano, así como sobre sus obras de caballete, y la oportuna bibliografía, nos remitimos a la ponencia del Prof. F. PORTELA SANDOVAL.

18. La construcción del Panteón ha suscitado una gran controversia historiográfica y crítica. Los principales aportes documentales para su historia desde los inicios, en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Panteón de San Lorenzo del Escorial», en *Archivo Español de Arte*, 32 (1959) 199-213, e ÍDEM, «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón del Escorial», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXVI (1960), pp. 230-235; en igual sentido, pero para la fase final, NAVARRO FRANCO, F., «El Real Panteón de San Lorenzo del Escorial», en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real* (2 vols.). Madrid, 1963, t. II, pp. 717-737; y, ANDRÉS, G. de, «Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes, 1654», en *Documentos para la*

Corte de este pintor y decorador romano como arquitecto preparó el camino a Velázquez, y hasta le presagió en sus enfrentamientos por celos con los profesionales de la arquitectura.

Por su parte, Felipe IV no parece que se sintiera atraído por la mole arquitectónica levantada por su abuelo, al menos hasta las décadas finales de su vida. Ni tan siquiera para gozar de alguna jornada de caza. Con todo, nada fue óbice para que durante los primeros años de su reinado no se afrontara, con lentitud y por inercia, casi como obligación de Estado, la prosecución de la fábrica del Panteón, hasta que las obras inexplicablemente se detuvieron entre 1630 y 1638, retomándose tan sólo para apenas colocar el pavimento del suelo. A partir de 1643, año de la caída del Conde-Duque de Olivares, lo que significó el final de la política de reputación que pretendía devolverle a España la grandeza y el poder perdidos, una cadena de desdichas familiares y de fracasos públicos potenciaron en el Rey el afloramiento de un obsesivo fatalismo religioso que, sin duda, tuvo sus repercusiones en estas obras del Escorial. Reanudadas en 1645, bajo la intendencia del P. Nicolás de Madrid y la dirección facultativa de Alonso Carbonel, Felipe IV, mucho más reflexivo que antes, decidió atender personalmente el proyecto, supervisando las obras al detalle. Por entonces, la cripta había sido invadida por la filtración de un acuífero subterráneo, que obligó a levantar la solería y a realizar trabajos de desviación del manantial, afrontando labores de reparación y consolidación de toda la cámara. En 1652, a punto de finalizar las obras, se volvió modificar la traza original al añadir una portada monumental y una escalera de acceso a la cripta, mejorando su iluminación y diseñando un nuevo pavimento, al tiempo que se ultimaba su ornato con barroquizantes apliques de bronce dorado e incrustaciones de mármoles y jaspes, hasta darse por acabada en los inicios de 1654.

A partir de entonces, El Escorial comenzó a figurar de nuevo en el itinerario anual de los reyes españoles, no tanto por aflorar en Felipe IV una macabra religiosidad latente, como ha creído ver algún historiador, cuanto por un más sencillo afán de búsqueda de alivio

historia de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid, 1965, t. VIII, pp. 159-207. La polémica interpretación lanzada por TAYLOR, R., «Juan Bautista Crescenzo y la arquitectura cortesana española (1617-1635)», en *Academia-Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48 (1979) 503-566; tuvo una cumplida respuesta de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El panteón del Escorial y la arquitectura barroca», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLVII (1981) 265 y ss.

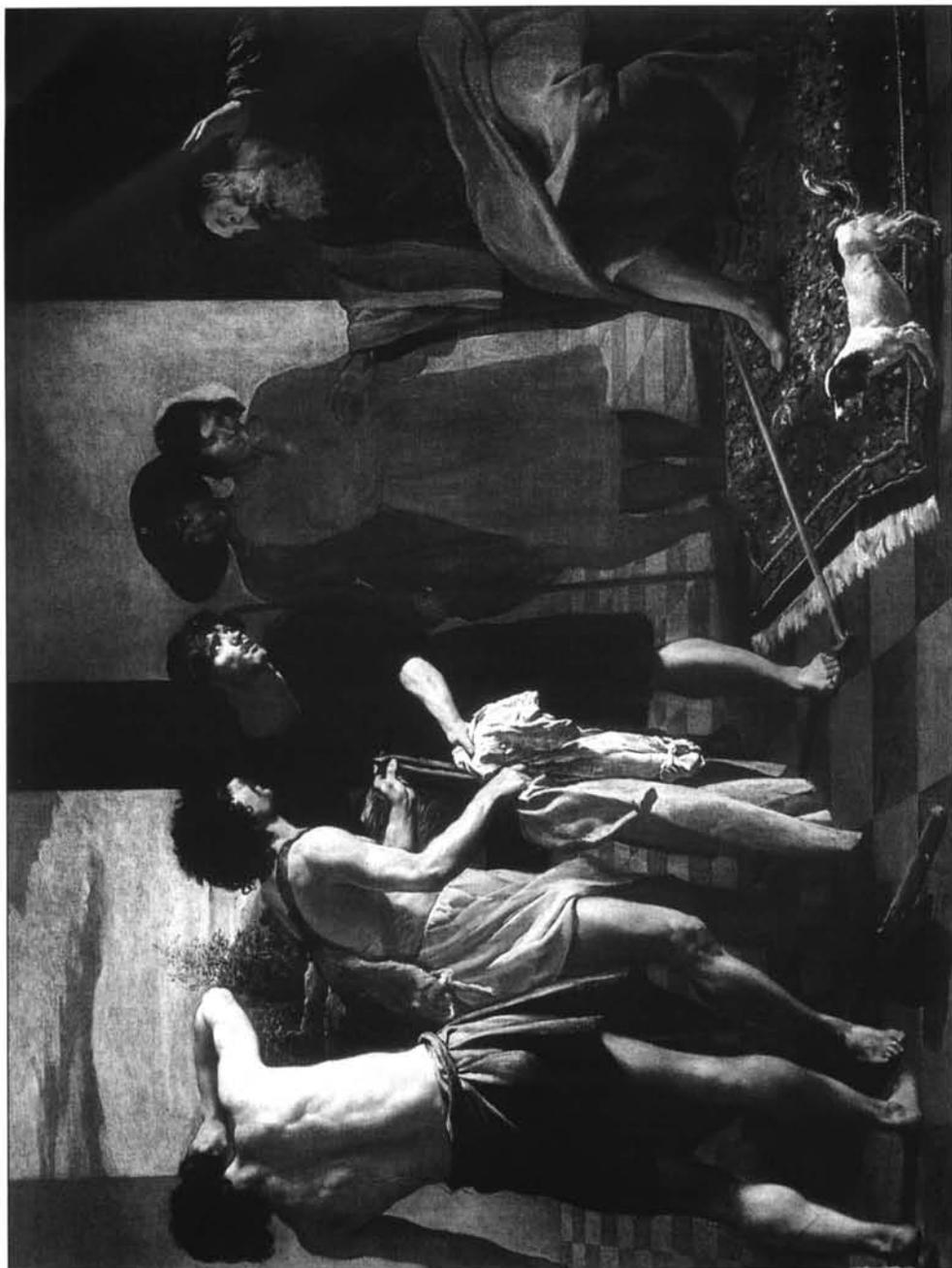
espiritual y de demanda de descargo que sirviera para enderezar la ruina de la Monarquía que él dirigía. Esa necesidad de sosiego y de relajación anímica es la que se manifiesta cada vez con mayor fuerza en las cartas que, entre 1643 y 1665, le escribió el Rey a su confidente espiritual sor María de Jesús de Ágreda, en las que a medida que se intensificaban sus afectos religiosos y sus inseguridades políticas, ocupa su pensamiento cada vez más con las reflexiones sobre la grandeza y la reputación de la Monarquía en franco declive y sobre el postrer destino de su infeliz persona, y de su alma¹⁹.

V. DIEGO VELÁZQUEZ, PINTOR DE CÁMARA, ALIÑA Y ADORNA LOS PALACIOS DEL REY

De modo paralelo, luego de la exoneración política del Conde-Duque de Olivares (1643), pero, sobre todo, después de realizar su segundo viaje a Italia (1652), Diego Velázquez buscó el modo de coordinar sus trabajos como primer pintor de Cámara con la tareas administrativas y de gestión propias de su cargo de aposentador mayor de Palacio. Desde entonces, Velázquez canalizó todos sus esfuerzos para compatibilizar la creación y la ejecución de su singular obra pictórica, por demás escasísima, con el diseño de proyectos decorativos de más altos vuelos y la supervisión ejecutiva del aderezo arquitectónico, estable o efímero, de grandes espacios palatinos interiores y del ornato de destacados ámbitos

19. De este epistolario existen dos ediciones, una de SILVELA, F., *Cartas de la Venerable Madre Sor María de Ágreda y Felipe IV*. Madrid, 1885; y otra, ampliada con otros textos y un estudio preliminar, de SECO SERRANO, C., *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV* (2 vols.). BAE, 108-109. Madrid, 1958. Una selección antológica, con una introducción, ha sido editada por BARANDA, C., *María de Jesús de Ágreda. Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de Estado*. Madrid, 1991. Para un análisis crítico de este epistolario, cfr. PÉREZ VILLANUEVA, J., «Sor María de Ágreda y Felipe IV. Un epistolario en su tiempo», en *Historia de la Iglesia en España*, BAC, t. IV dir. por MESTRE SANCHÍS, A., Madrid, 1979, pp. 359-417.

Un papel similar, bien que con un perfil diferente, es el desempeñado por las cartas entre Felipe IV y la Condesa de Paredes, editadas y comentadas por PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito (Felipe IV, escritor de cartas. Un epistolario inédito con Velázquez al fondo)*. Salamanca, 1986. Una selección de las cartas, en las que aparece mencionado Velázquez, fue editada por MORENO GARRIDO, A., y GAMONAL TORRES, M. A., *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1987. Cfr. un análisis de estas cartas en PÉREZ VILLANUEVA, J., «Felipe IV escritor y coleccionista de arte. Velázquez colaborador y amigo», en *Reflexiones sobre Velázquez*. Madrid, 1992, pp. 95-130.



Diego de Velázquez, *La túnica de José* (1630). Monasterio del Escorial.

cortesianos de representación estatal. Fue por esas fechas, durante la década final de su vida, entre 1650 y 1660, cuando concentró su actividad artística creadora en idear y dirigir varias de las empresas artísticas y decorativas ordenadas y puestas en marcha por Felipe IV, tanto en el Alcázar y otros Sitios Reales como, y éstas son las que nos interesan, en el Real Monasterio-Palacio de San Lorenzo del Escorial.

Cuando la construcción del Panteón llegó a su fin, y se inauguró con la solemne traslación de los despojos reales el 17 de marzo de 1654, al abrirse las viejas urnas, Felipe IV descubrió asombrado que el cuerpo del Emperador estaba incorrupto, lo que le conmovió y le hizo reflexionar sobre el papel de defensores de la Fe y protectores de la Iglesia de Roma asumido por los soberanos españoles, su grado de implicación personal en esa lucha, de la que su alma era la responsable última, y el acuciante problema sucesorio al imperio patrimonial heredado. Fue entonces, a raíz de tales reflexiones, cuando decidió remozar la colección real del Escorial, pero no sólo como acto cultural cuanto como decisión de propaganda política, y cuando debió encargarle a Velázquez que empezase por la decoración de las piezas anejas a la cripta real que, sitas a ambos lados de la escalera de acceso, funcionarían la una como sacristía del Panteón de Reyes y la otra como sepulcro de infantes.

A este propósito, en relación con su oficio de primer pintor de Cámara más que con su empleo de aposentador mayor de Palacio, en contra de lo que erróneamente se suele afirmar²⁰, alude sin duda el testimonio del grefier de Su Majestad, D. Gaspar de Fuensalida, al asegurar que Velázquez, en tanto que pintor, como antes que él Crescenzi, «*se aplicó también a las traças y fábricas de S.M. que le hizo behedor de las obras de dentro de palacio y San Lorenço el Real, y es éste quien acabó y perficionó el panteón*»²¹.

20. En efecto, es lo que afirma un mayordomo real tan seguro de lo que asevera como D. Baltasar Barroso de Rivera, grande de España, marqués de Malpica, ministro del Consejo Real en su Junta de Obras y Bosques y miembro de la de Competencias, además de superintendente general de todas las obras del Rey, y, por tanto, superior jerárquico de Velázquez durante buena parte de su vida, al decir que siempre le ha conocido en el servicio del Rey, «*en los oficios, primero de ugier de cámara y ahora en el de aposentador y ayuda de cámara, cuidando del aliño y adorno de palacio como pintor de cámara*» (el subrayado es nuestro). Vid. su declaración como testigo 98 en el Expediente Informativo incoado a Diego Velázquez como pretendiente a un hábito de la Orden de Santiago, en GALLEGO Y BURÍN, A. (dir.), *Varia Velazqueña* (2 vols.). Madrid, 1960, t. II, p. 334.

21. El testimonio de Fuensalida, como testigo 95, forma parte del mismo Expediente Informativo citado en la nota antecedente, vid. ÍDEM, *Ibidem*, p. 333.

VI. UN ENSAYO GENERAL: LOS ESPACIOS ANEJOS AL PANTEÓN

Como si de un ensayo piloto se tratara, previo a una intervención de mayor envergadura, justo en 21 de septiembre de 1654, el Rey ordenaba que todo lo elegido por Velázquez en su Guardajoyas con destino a la sacristía del Panteón de Reyes se le facilitara sin traba. Para dicho fin, Velázquez había elegido un suntuoso tabernáculo de ébano con un *Crucifijo* de marfil, «*de famosísima inventiva*»²², que colocó entre grandes espejos, hacedores de brillos y efectos ópticos²³. Para completar la decoración, de entre lo que se le ofrecía, Velázquez, con inexplicable sincretismo, seleccionó un conjunto ecléctico de veinticinco obras, de desigual calidad, entre ellas dos antiguos trípticos flamencos; uno con la *Anunciación* y otro con la *Adoración de los Reyes* (¿Prado, 1361?), además de una tabla de la *Crucifixión*, de la estela de Van der Weyden, asignada apócrifamente a Durero (Prado, 1886), junto a una *Creación del mundo*, con atribución genérica al pincel de Brueghel (?), que mandó colgar junto a unas copias de Parmigianino y Volterra, y otra de Rubens, y pinturas originales de A. del Sarto, dos de

22. SANTOS, P. F. de los, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, única maravilla del mundo*, Madrid, 1657, p. 141 v. En la actualidad, dicho tabernáculo se expone en las habitaciones de la infanta Isabel Clara Eugenia. Vid. los documentos relativos a todo lo que Velázquez halló de escultura y pintura en los almacenes reales y se llevó al Escorial, en MUÑOZ GONZÁLEZ, M.ª J., «Nuevos datos sobre los oficios y puestos de Velázquez en la Casa Real», en *Archivo Español de Arte*, LXXII, 288 (1999) 546-551. En una nota marginal al inventario de 28 de diciembre de 1653, presumiblemente escrita por el propio guardajoyas, D. Jerónimo de Villafuerte y Zapata, poco después del decreto real de 21 de septiembre de 1654, se lee: «Entregóse este tabernáculo a Diego Velázquez, Aposentador de palacio para llevarlo a San Lorenzo el Real a la Sacristía nueva del panteón». Publicado por HERNÁNDEZ PERERA, J., «Un Cristo de marfil llevado por Velázquez al Panteón del Escorial», en *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130-131 (1960) 295-297, este historiador lo fecha muy tardíamente, hacia 1656.

23. Al parecer, aunque los datos documentales no sean tan explícitos, Velázquez también debió de intervenir en lo demás de la decoración de la cripta, como en el encargo del gran *Crucifijo* de bronce que hoy preside el altar del Panteón a Domenico Guidi, sobrino del escultor Giuliano Finelli, que había trabajado para él durante su última estancia en Roma. Llegado a España en 1659, Velázquez, según Palomino, dirigió su instalación, sustituyendo al *Crucifijo* de Pietro Tacca, originalmente instalado en dicho altar y que él, hacia 1660, poco antes de morir trasladaría al altar de la capilla en la Sacristía. Sobre esto y más, relativo a la escultura en El Escorial, cfr. PORTELA SANDOVAL, F., «*Varia sculptorica escorialensia*», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial*. Actas del Symposium, Septiembre, 1994. Madrid, 1994, pp. 215-253; y, NIETO ALCAIDE, V., «Bibliografía crítica de la escultura del Escorial», en *Ibidem*, pp. 287-311.

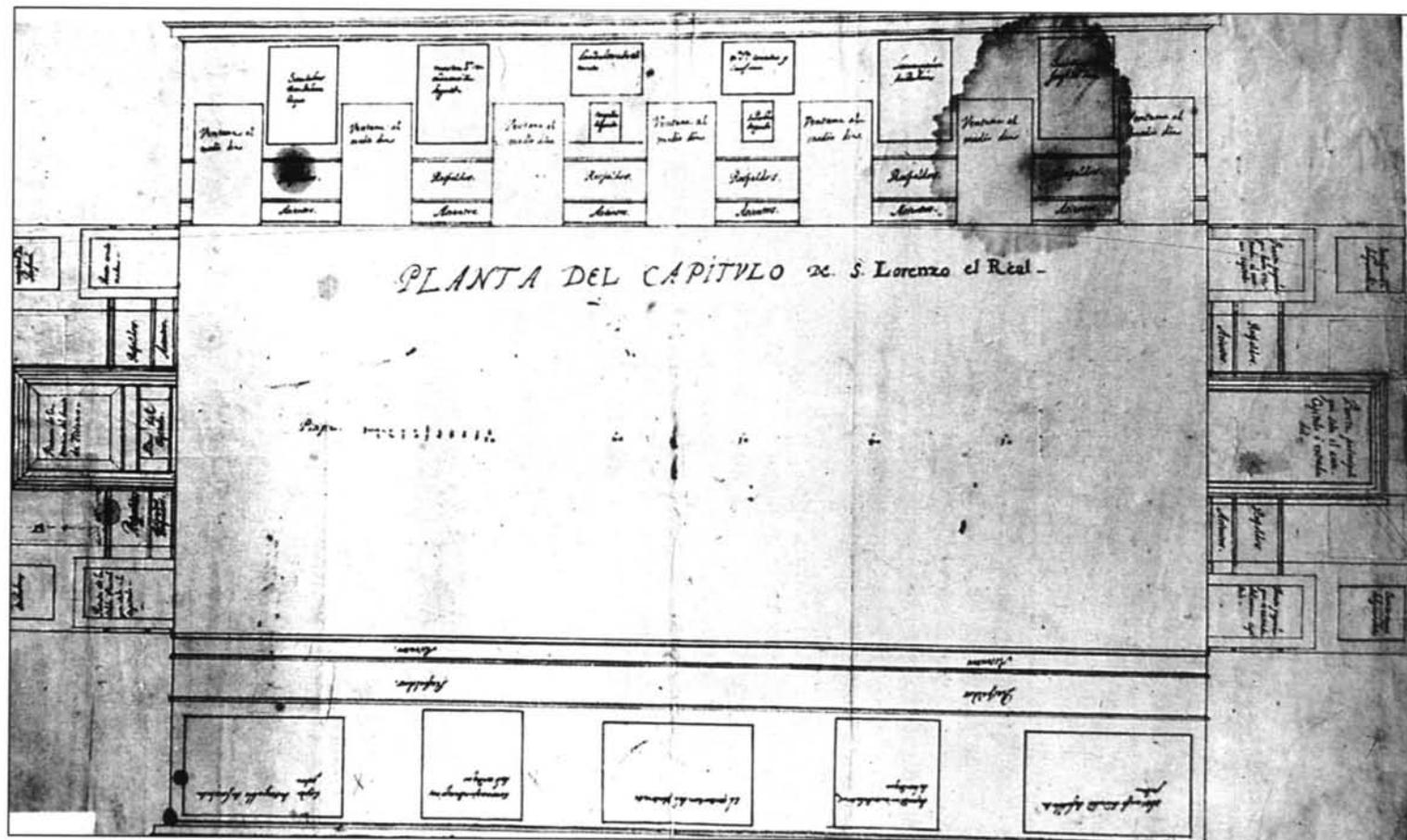
Leandro Bassano, cuatro floreros de Mario Nuzzi, sendas telas de Reni y Albani, y dos prototipos de Ribera, rodeando a la joya destacada del grupo: la *Gloria* de El Greco – hoy conocida por *Adoración del Nombre de Jesús* o *Alegoría de la Liga Santa* (El Escorial)–, a la que el P. de los Santos califica, más allá de sus contenidos icónicos (que sin embargo serían los verdaderamente decisivos para colocar este cuadro donde se colocó), como «*de lo mejor que él pintó*», y a la que valora positivamente, sin duda siguiendo muy de cerca, como para el resto de sus apreciaciones y pareceres, los juicios críticos y de valor escuchados al propio Velázquez de sus labios, o leídos en sus notas de trabajo. Ante estos datos, parece obligado preguntarse por el criterio, en absoluto restrictivo, que siguió Velázquez a la hora de sistematizar, bajo la supervisión del Rey, la decoración de este espacio, marginal por su ubicación y uso, pero capital por su significado político.

Por lo demás, es verosímil deducir que el mismo Velázquez fue el encargado de seleccionar las pinturas con que se decoró la segunda cripta, o Panteón de Infantes. Aprovechando lo que tenía a mano, y ante el hecho de estar ocupadas las paredes laterales de la cámara por los diversos pisos de ataúdes con los restos de los miembros de la familia real, Velázquez dispuso en el testero principal un *Crucificado*, copia del original de Tiziano que está en la Sacristía, encarado a otro lienzo, situado a los pies de la cámara, que figuraba a «*dos Ángeles con una Custodia*»²⁴, con lo que de nuevo con una imagen parlante se indicaba la verdadera razón de ser de determinadas intervenciones regias en El Escorial: «*para que se vea aquí también el Timbre Heroico de la piedad Austríaca*»²⁵.

24. Nada se sabe de este cuadro, que muy probablemente sería obra de algún artista español, ya que recuerda el tipo iconográfico del *Santísimo Sacramento adorado por dos ángeles*, figurado en cuadros destinados a oratorios más que a retablos; cultivado por Zurbarán y su taller, hay se conocen un posible original autógrafo, de c. 1630 (Murcia, Presidencia del Consejo Regional de la Comunidad Autónoma), y una réplica con variantes (Estocolmo, Nationalmuseum). Sobre el particular, vid. GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París, 1960, p. 224, Cat. 130-131. Se desconoce la antigua procedencia de ambas pinturas, pero de la obra hoy en Murcia ha sido posible retrotraerse hasta finales del siglo XVIII, cuando su propietario era D. José García de León y Pizarro, cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A., «La antigua colección García de León Pizarro, de Madrid, y las pinturas del asilo-hospital de Villanueva del Segura, en Murcia», en *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba*, 6-1 (1986) 159-198.

En la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares se conserva un lienzo anónimo, obra quizá de un pintor madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, de similar iconografía.

25. SANTOS, *Descripción...*, o.c., edic. 1657, p. 139 r.



Anónimo, según Diego Velázquez, *Planta de la Sala Capitular del Prior en el Monasterio del Escorial* (c. 1656). Madrid, Palacio Real, Biblioteca.

Parece, pues, que no cabe seguir afirmando que el Rey y Velázquez, estetas de refinado gusto, no tuvieron en gran estima la *Gloria* de El Greco por haberla colocado en este apartado ámbito, pues la pintura se dispuso en aquel espacio por sus connotaciones significantes derivadas de su figuración iconográfica. Ni tampoco vale aducir la escasa calidad artística de todas estas obras, porque muy pocas hayan podido ser localizadas en la actualidad, ya que muchas de ellas fueron paulatinamente retiradas y llevadas a otras salas en cuanto se apreciaron los más insignificantes signos de deterioro (por la humedad) o se detectó que su buen hacer y su belleza no se apreciaban suficientemente (por la falta de luz). Tal es lo que sucedió con el bello *San Juan Bautista*, de Ribera, que «*mandó Su Magestad*», creemos que Carlos II, se mudase de la sacristía del Panteón al zaguán distribuidor de los Capítulos, «*porque se goza mejor y tiene más al caso la luz*»²⁶. Pieza aislada y poco visitada, mal iluminada y sobre todo húmeda en exceso, ya empezó a desmontarse en pleno siglo XVII, poco a poco, hasta que a mediados del siguiente ya no tenía

26. SANTOS, *Descripción...*, o.c., edic. 1698, p. 247. Por las medidas que aporta: un lienzo «*de alto más de vara y media y de ancho más de una*», aproximadamente unos 128x90 cm; y por la descripción dada: «*un San Juan Bautista con el cordero en los brazos... en el Desierto, como lo significan unos riscos y distancias, de edad y estatura de muchacho ya crecido y abultado, desnuda la mayor parte del pecho y el brazo izquierdo y lo demás vestido con el Pellico y sobre él una ropa colorada; el rostro hermoso y risueño y tan natural todo que aquel agrado de su mirar, le causa en todos cuantos le miran. Ninguno entra aquí que al mirarle no se llene de alegría. El Cordero es también crecido y de muy perfecta imitación; la lana o bellón no parece cosa pintada, sino la misma verdad*», creemos poder identificar esta pintura escorialense con el cuadro que en 1834 pertenecía a la colección Florencio Choquet, de Madrid, y posteriormente a la Galería Lucien Baszanger, de Ginebra (Suiza), lienzo de 130x101 cm, publicado con atribución a Ribera por FOSCA, F., «*Saint Jean Baptiste par Ribera*», en *Pro Arte*, III (1944) 91; posteriormente, primero FELTON, C.McF., *Jusepe de Ribera: A Catalogue Raisonné*. Ann Arbor, Michigan, 1971, p. 526, cat.º X-278, y luego SPINOSA, N., *La obra pictórica completa de Ribera*. Barcelona-Madrid, 1979, p. 144, cat.º 469, lo excluyen de las obras auténticas, catalogándolo como obra de taller, copia con variantes del cuadro del mismo tema del North Carolina Museum of Art, de Raleigh (USA), obra de c. 1640, con el que no vemos la posible relación.

Todos los autores que, al margen de situarlo en el zaguán capitular, lo describen, aseguran que es representado como un muchacho, de figura no entera, abrazado al cordero y riéndose, así PONZ, A., *Viage de España* (18 vols.). Madrid, 1788 (3.º ed.), t. II, pp. 123-124, carta iv, n.º 28; y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (6 vols.). Madrid, 1800, t. IV, p. 190. Por todo ello, de establecerse una relación de derivación sería, en todo caso, con la pintura de igual tema en la Apsley House, Wellington Museum, de Londres (Reino Unido).

Que la pintura hoy en Suiza se encontraba en otro tiempo en el Monasterio del Escorial, lo probaría el hecho de que todavía se conserva una antigua copia anónima,

«cosa notable, después que se sacaron algunas pinturas para que no se perdiesen por la humedad, y se colocaron en otros parajes»²⁷.

VII. VELÁZQUEZ REDECORA EL MONASTERIO

La terminación del Panteón motivó en el Rey la necesidad de remozar todas las dependencias y zonas importantes del Escorial, descuidadas hasta entonces en su ornato desde los tiempos de la fundación del Monasterio, tal como lo cuenta su capellán, D. Julio Chifflet, al describir la visita real girada al Monasterio en octubre de 1656. Asegura que lo primero que hizo el Rey al día siguiente de su llegada, fue inspeccionar la sacristía «nuevamente ornamentada con muy bellas tablas originales de tema religioso que él tenía, las cuales ha enviado a este lugar, diciendo que hace tiempo tenía intención de adornarla con lo más bello que hubiera en este arte, puesto que sus restos van a descansar aquí para siempre»²⁸.

En esta empresa de renovación decorativa, los deseos del Rey fueron secundados, de inmediato y con diligencia, como no podía ser menos, por el primer ministro D. Luis de Haro, metido a coleccionista al tiempo que Felipe IV ordenaba la remodelación pictórica escorialense. De por entonces, hacia finales de 1654, será la carta que el de Haro dirige al embajador español en Londres, D. Alonso de Cárdenas, en la que le marcaba el objetivo de adquirir pinturas para regalárselas al Rey y la elevada calidad a la que debía aspirar, pues le aseguraba que «aunque en San Lorenzo el Real hay tantas cosas tan grandes del Ticiano, hay otro mucho pedazo de pintura muy malo, indigna de estar en aquel lugar y entre las otras; y como aquel es un teatro adonde continuamente van a parar todo el año tantos extranjeros, y lo admiran por maravilla tan grande, holgaría yo que se pudiese ir quitando todo lo malo, y subrogándolo, puesto que no se po-

dieciochesca tal vez, de idéntica iconografía y similar figuración, no de mala calidad, pero sí de pésima conservación, colgada como sobrepuerta en el ángulo sures-te alto del Claustro de los Frailes junto a la puerta de la Capilla del Colegio. Mi agradecimiento al P. Alonso Bermejo, OSA, director del Real Colegio Alfonso XII, por su amabilidad como guía y por la información facilitada.

27. PONZ, A., *Viage..., o.c.*, t. II, p. 99, carta III, n.º 68.

28. ANDRÉS, G. de, «Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656) por su capellán Julio Chifflet», en *Documentos para la historia de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1964, t. VII, p. 407.

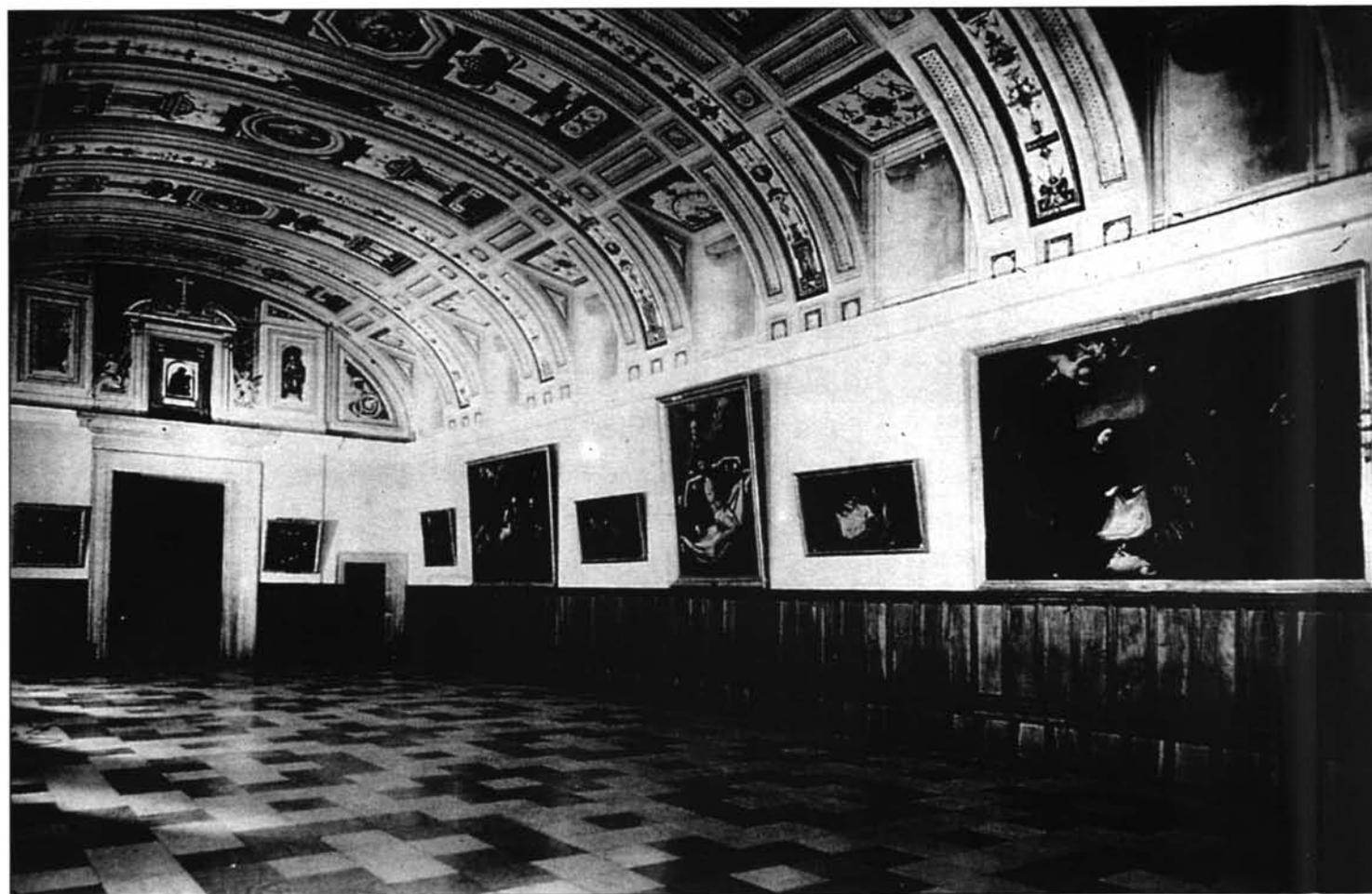
dría con obras de los maestros de primera clase, por lo menos con otros» de más elevada calidad²⁹.

La mayor parte de las pinturas elegidas y enviadas al Monasterio del Escorial procedió de las piezas originales atesoradas en la colección real desde tiempos de Felipe II, y otra parte no menor pasó al mismo destino a partir de las múltiples incorporaciones que llevaron a cabo sus sucesores, sobre todo el refinado diletante y apasionado coleccionista Felipe IV, que ya en 1640 se había hecho con buena parte de los cuadros de la testamentaría de Rubens. Con todo, los más sonados ingresos de obras de arte se produjeron por la vía de la donación y del regalo de que era objeto el Rey por parte de la nobleza y de la alta burguesía adinerada. Esta forma de complacer al monarca fue la elegida por muchos como antesala de interesadas peticiones ulteriores. La lista de personas a las que no les importó poner en marcha esta práctica es interminable. Sólo entre los parientes, amigos y clientes del Conde-Duque de Olivares, coleccionistas destacados y experimentados en esa práctica desde la época del adecentamiento del Alcázar Real y de la construcción del Palacio del Buen Retiro, la lista de personajes a destacar sería larga, pero no pueden ser olvidados su primo el Marqués de Leganés, su cuñadísimo el Conde de Monterrey, su yerno el Duque de Medina de las Torres o su otro pariente el Conde de Castriello. Y entre los no Guzmán, el Almirante de Castilla, D. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, y el Conde de Castilla. Pero, por la importancia intrínseca del lote de pinturas donado como por el interés mostrado en su deseo de mejorar la colección escurialense, merece mención aparte el primer ministro D. Luis de Haro, sobrino y sucesor en el cargo y en los títulos de D. Gaspar de Guzmán, por el lote de pinturas que él regaló, procedentes en su mayoría de las compras efectuadas en Londres para él por el embajador D. Alonso de Cárdenas en la almoneda del difunto rey Carlos I de Inglaterra³⁰.

De este modo, se reunieron un total de cuarenta y una pinturas, que Velázquez seleccionó y ordenó para su instalación en El Esco-

29. BERWICK Y DE ALBA, Duquesa de, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*. Madrid, 1891, p. 492.

30. Sobre estos coleccionistas, y sobre el coleccionismo en general del Seiscientos, cfr. MORÁN, M., y CHECA, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985; BROWN, J., *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, 1995; y, MORÁN TURINA, M., y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, 1997. La figura del Rey la analiza BROWN, J., «Felipe IV, el rey de coleccionistas», en *Fragmentos*, 11 (1987) 4-20.



Vista de la Sala Capitular del Prior. Monasterio del Escorial.

rial, hecho que menciona el P. de los Santos, un testigo presencial y fiable, que se ocupó de la cuestión en la segunda edición de su libro (1667), asegurando que «*Su Majestad [le] honró mucho por sus prendas y lealtad con que le sirvió... y por el [mucho cuidado] que mostró aquí [en El Escorial] también en la composición de esta maravilla en ese mismo género, para que fuese tan admirable en la pintura como en la fábrica. De orden de Su Majestad compuso la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior y otras piezas de tan grandiosas pinturas originales... unas que se estaban aquí desde Felipe Segundo, otras que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa*»³¹.

Aunque en la primera descripción del Escorial escrita por el P. de los Santos, publicada en 1657 —que incluye la remodelación ya terminada de la Sacristía, con el cambio total de su altar, ahora presidido por el *Crucificado* de Pietro Tacca a plomo sobre la *Perla* de Rafael, y con la nueva selección y distribución de los cuadros—, para nada menciona a Velázquez, todo parece evidenciar que el monje jerónimo conoció, y usó ampliamente, una perdida «*descripción, y memoria,*» de las pinturas llevadas al Escorial, en la que Velázquez, al decir de Palomino, «*da noticia de sus calidades, historias, y autores, y de los sitios donde quedaron colocadas, para manifestarla a Su Majestad, con tanta elegancia y propiedad, que calificó en ella su erudición y gran conocimiento del arte*»³². Es probable que Velázquez redactara algunas notas para presentarlas a Felipe IV, y que tales anotaciones, consideradas por Palomino como una *Memoria* digna de elogio, las conociera y manejara el P. de los Santos. Supuestamente editada por Juan de Alfaro en Roma en 1658, en 1871 se redescubrió el único ejemplar impreso de dicha *Memoria*, que de inmediato fue aventado y editado por Adolfo de Castro, y hasta traducido, admitido primero como auténtico y considerado más tarde como una burda falsificación en toda regla³³.

31. SANTOS, *Descripción...*, o.c., edic. 1667, f. 81.

32. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Edic. Madrid, 1947, p. 922.

33. El único ejemplar de la supuesta *Memoria de las pinturas que la Magestad Catholica del Rey nuestro Señor Don Philipe IV embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de MDCLVI descritas y colocadas por Diego de Sylva Velazquez...* *La ofrece, dedica y consagra a la posteridad Don Juan de Alfaro*. Roma, 1658, fue publicado por su descubridor CASTRO, A. de, «Noticia de Don Diego Velázquez y Silva como escritor», en *Memorias de la Academia Española*, Año II, III, Madrid, 1871, pp. 479-520. Su traducción francesa, por DAVILLIER, C.,

Si bien no es posible fijar con seguridad la secuencia cronológica que siguió Velázquez en la decoración de las distintas estancias escorialenses, es muy probable que, al margen de la experiencia piloto puesta en marcha a fines de 1654 en la cripta de infantes y en la sacristía del Panteón, la sacristía y la antesacristía del templo fueran los ámbitos por donde se iniciaría, hacia principios de 1655, el plan de remodelación decorativa. En cualquier caso, entrecruzando las fuentes documentales y los testimonios coetáneos con los que contamos, es posible adelantar una periodización aproximada. Así, a mediados de 1656 ya estaría terminado con seguridad el montaje de esos dos espacios, en los que «*Diego de Velázquez, pintor y ayuda de cámara de Su Majestad, ha estado varios meses ocupado en disponerlo todo y ha dispuesto labrar marcos dorados para los cuadros*»³⁴. Por entonces se inició la remoción de las distintas zonas a redecorar, comenzando por la iglesia vieja, afrontada su remodelación a lo largo de la misma campaña y a un mismo tiempo, siguiendo por el aula de moral, el camarín de las reliquias, el coro de las capas y una buena parte del claustro principal alto. A partir del año 1657, Velázquez empezaría a preparar el montaje del zaguán distribuidor y la decoración de los dos capítulos, el prioral y el vicarial, que se ejecutaría por ese orden, pero que ni él llegaría a terminar, quedando en manos su ejecución de Martínez del Mazo y de Herrera Barnuevo, ni el Rey llegaría a ver la finalización del montaje, pues «*no pudo Su Majestad ver puestas las del Capítulo del Vicario porque murió al tiempo que las estaban previniendo en su Palacio Real para traerlas. Mas la Reyna Nuestra Señora Doña María Ana de Austria, q. D. g., Gobernadora de la Monarquía de España, atendiendo en esto como en todo a el piadoso zelo de Su Majestad, que goze del Cielo, mandó se acabasen de componer y se truxesen y pusiesen luego, como se hizo, y se procurase que-*

Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escorial. París, 1874. Una edición moderna del texto en GALLEGO Y BURÍN, A. (dir.), *Varia Velazqueña* (2 vols.). Madrid, 1960, t. II, pp. 294-299.

Con posterioridad, han ido deshaciendo el entuerto CRUZADA VILLAAMIL, G., *Anales de la vida y las obras de Diego de Silva Velázquez escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid, 1885, pp. 205-224; JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1953, pp. 627-637; MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España* (2 vols.). Madrid, 1974, t. I, pp. 903-906. Por no aparecer entre sus libros, es rechazada como auténtica por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Los libros españoles que poseyó Velázquez», en GALLEGO Y BURÍN, A. (dir.), *Varia Velazqueña* (2 vols.). Madrid, 1960, t. I, p. 647.

34. ANDRÉS, G. de, «Relación... por... Julio Chifflet», en *Documentos...*, o. c., t. VII, p. 409.

*dasen los Capítulos con la grandeza que están»*³⁵. Con bastante posterioridad y tras el incendio de 1671, al margen de pequeñas y puntuales intervenciones, por ejemplo, cambiando uno o dos cuadros, por orden de la reina Mariana Carreño de Miranda afrontará en 1675 la decoración de las zonas de Palacio, que se corresponden con los llamados Aposentos Reales, concentrando los esfuerzos en el Cuarto del Rey y el Dormitorio de Felipe II. Más adelante, poniendo fin a tarea tan dilatada en el tiempo, el propio Carlos II, «siguiendo el gusto que mostraron de eso sus gloriosos antecesores», continuó estas labores por la Galería de Oriente y la Cuadra del Mediodía.

Así las cosas, cuando Felipe IV quiso comprobar lo que se había hecho en la Sacristía y la visitó el 17 de octubre de 1656, pudiendo ver complacido cómo había cambiado su apariencia. Al parecer, se había llevado a cabo, según Chifflet, un enlucido de las paredes y una limpieza de las bóvedas de la antesacristía y la sacristía, refrescando y repasando las pinturas decorativas ejecutadas por N. Granello y F. Castello. Vale la pena pasear por la Sacristía siguiendo de cerca sus notas, «*el altar, que está al fondo, tiene, como un nuevo adorno, además del Crucifijo de tamaño natural que ya estaba allí, un cuadro original de Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan Bautista del pincel de Rafael; esta pintura está allí aislada de las demás, como la más exquisita, pues, es cierto que Su Majestad acostumbra a llamarla su favorita.*

«*El flanco derecho está más repleto de cuadros que el opuesto [en donde se abren las ventanas], y así en él hay una Cena [por Lavatorio] de Tintoreto que procede del difunto rey de Inglaterra Carlos, la cual fue regalada al monarca por el señor don Luis de Haro; ésta ocupa el mismo centro y atrae los ojos de todos aquellos que entran por primera vez en esta pieza, por la excelencia de su pintura como por su amplitud de dimensiones. La parte restante de este costado, que es donde se revisten los sacerdotes, está muy alhajada, como también el lado opuesto, con otros originales de igual tamaño, todos los cuales son de mano de los más grandes maestros tanto antiguos como modernos, como Ticiano, Rubens, Ribera, Van Dick, Guido el Boloñés y otros».*

VIII. EL GUSTO Y LOS CRITERIOS MUSEOGRÁFICOS DE VELÁZQUEZ

A la vista de la descripción de la Sacristía por Chifflet, todo había cambiado, y hasta en el cubo de la Antesacristía, que la enlaza con la

35. SANTOS, *Descripción...*, o.c., edic. 1667, f. 83.



Pedro Pablo Rubens, *Inmaculada Concepción*. Madrid, Museo del Prado.

Basílica, se prelude también el tajante criterio que se aplicará en la remodelación decorativa de todo el Monasterio a partir de entonces³⁶. Un decidido y lógico criterio condujo a la eliminación, a partir de aquí, y desde ahora, de toda la pintura de los primitivos flamencos y de los pintores españoles, que estaban en la base del sincretismo estético y de la diversidad estilística tan del gusto de Felipe II, a quien de un modo harto contradictorio también le subyugaba la rica y suntuosa pintura veneciana. A partir de entonces, serían sustituidos por una soberbia selección de pintura italiana de los siglos XVI y XVII, en la que la pintura veneciana, con Tiziano a la cabeza, seguido de Giorgione, Veronés, Tintoretto y Palma el Joven, y la tendencia clásica altorrenacentista con Rafael y Correggio, Sebastiano del Piombo o A. del Sarto y Schiavone al frente, más la obra de sus herederos artísticos seiscentistas los clasicistas boloñeses, con Annibale Carracci y Guido Reni a la cabeza, sin olvidar al Guercino y a Albani, y hasta algunos tenebristas naturalistas como Serodine o Vaccaro, atacados de cierto clasicismo. Junto a todos estos artistas, aparecen con algún cuadro los flamencos Rubens y Van Dyck, que son auténticos sucesores de los pintores venecianos y de la tendencia clasicista de la pintura italiana, y a la par de ellos, el único español, Jusepe de Ribera, sin duda por el acentuado italianismo de su pintura, pero sin olvidarse de El Greco.

Al margen de la obvia consideración de una temática religiosa para la selección de cualquier obra destinada al Monasterio, la idea rectora en la que Velázquez basó toda la nueva decoración fue, en primer lugar, además de la primacía del gusto clasicista, la ordenación de los cuadros por encima del amontonamiento, todavía por entonces vigente como criterio museográfico, basándose para ello en el tamaño y forma de las obras, en la temática de sus figuraciones y en las características estilísticas más apreciables a primera vista. A pesar de que el conjunto escurialense se ha desmantelado hace ya mucho tiempo, por fortuna la mayoría de los cuadros se han conservado, pudiéndose reconstruir parcialmente el aspecto de muchas de las salas que se redecoraron en el siglo XVII, y ello de la mano del texto del P. de los Santos.

36. Sobre las cuestiones del gusto estético y los criterios museológicos que Velázquez aplicó en la remodelación escurialense, cfr. BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, 1986, pp. 231-240; MORÁN TURINA, J. M., y CHECA, F., «Las colecciones pictóricas del Escorial y el gusto barroco», en *Goya*, 179 (1984) 252-261; y, GARCÍA-FRÍAS CHECA, M.^a C., «Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo del Escorial», en *Reales Sitios*, 141 (1999) 29-38.

Sin embargo, ni la ocasión ni la extensión del trabajo nos permiten analizar todas y cada una de las piezas y cámaras, por lo que hemos de hacer necesariamente una selección. Testimonio de los trabajos realizados, y de cómo se llevaron a cabo, es un diseño con la «*PLANTA DEL CAPÍTULO de S. Lorenzo el Real*», en el que se representa de modo convencional y esquemático la planta de la Sala Capitular del Prior del Monasterio del Escorial³⁷, en cuyo proyecto y montaje el mismo P. de los Santos establece la participación de Velázquez. En la hoja se figuran con detalle los principales rasgos arquitectónicos de la estancia, con precisión y limpieza propias de un estudio de arquitectura, además de identificarse con meticulosidad los nombres de cualquier detalle en una grafía ejecutada con tinta parda. El croquis presenta la particularidad de figurar los cuatro muros de la sala abatidos, desarrollándose sobre sus superficies los recuadros de las pinturas a un tamaño proporcional, en cuyos campos se inscriben los títulos y los nombres de sus autores con tinta algo más oscura y con letra diferente, lo que sugiere que sobre un croquis facilitado por el arquitecto real de turno (por la fecha, c. 1656, más que Juan Gómez de Mora, muerto en 1648, tal vez sea mejor proponer el nombre de Alonso Carbonel), trabajó Velázquez o un ayudante, ubicando las obras en los lugares previstos, para presentárselo como propuesta al Rey, y proceder a su estudio y discusión. Sea como fuere, por la limpieza del diseño y la seguridad con que los cuadros se ubican y están identificados, de modo coincidente a la descripción del P. de los Santos, todo sugiere que esta planta se utilizó para la reinstalación de las pinturas en la Sala Capitular Prioral. No obstante, nada nos asegura que estemos ante un documento autógrafo de Velázquez, ni que la grafía sea la suya, pues es la genérica al siglo XVII, y ello a pesar de que sea lógico pensar que tuvo que utilizar este diagrama, u otro similar, con el fin de poder planificar y ordenar la nue-

37. Madrid, Biblioteca del Palacio Real. Tinta parda sobre papel verjurado, de 455x751 mm. Lo publicó por primera vez LÓPEZ SERRANO, M., *Catálogo de Dibujos. Y: Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*. Madrid, 1944, pp. 12-14, 23 y 32-33, y lám. XXIX, que atribuyó a J. Gómez de Mora la planta y a Velázquez los rótulos de los cuadros. Con posterioridad, aceptando estas identificaciones hipotéticas, ha sido estudiado y reproducido por ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales», en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, t. I, p. 679. Expuesto como anónimo por TOVAR, V. (comis.), *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid*. Cat. Exp. Museo Municipal. Madrid, 1986, p. 362, n.º 203.

va decoración de la sala, examinarla con el Rey y discutirla y ejecutar posteriormente su instalación³⁸.

La selección de obras hecha por Velázquez y el Rey para esta pieza, la Sala Capitular del Prior, un espacio largo y angosto, como la Sacristía, nos demuestra que ambos eran excelentes entendidos en la materia. Como ya lo hemos señalado, no se puede establecer con absoluta certeza la fecha de su nueva instalación, pero probablemente tuvo lugar una vez terminada la remodelación de la Sacristía, ya que está ausente de la primera edición del libro del P. de los Santos (1657), pero aparece incluida en la segunda (1667). En esta Sala Capitular la decoración se compone de dieciocho lienzos. Como en la Sacristía, la palma se la llevan los maestros italianos del siglo XVI, alto-renacentistas como Rafael o venecianos como Tiziano, Veronés, Tintoretto y Palma «*el Joven*», ampliándose a alguno del XVII, como Reni y Guercino, además de a Rubens y Van Dyck, los dos flamencos modernos más ligados estilísticamente a Italia, sin olvidar al único pintor español que mereció ser seleccionado por el Rey y por Velázquez, Jusepe de Ribera «*el Españolito*», pero que si lo fue, no lo fue por ser español, sino por ser profundamente italiano en su estilo.

Sólo había un Tiziano, *La oración en el huerto* (El Escorial, 10014718), pero éste ornaba el altar que en el testero oriental presidía la sala, flanqueado por sendos cuadros con *Guirnaldas de flores*, del jesuita flamenco Daniel Seghers, a derecha e izquierda, y sobre las puertas laterales de acceso a la sala desde el cuarto bajo del Prior por la derecha la *Virgen de la rosa* (Prado, 302), de Rafael, y por la izquierda la *Sagrada Familia con Santa Ana* (Prado, 1639), de Rubens. Enfrente, en el muro occidental, junto al zaguán de entrada, a ambos lados de la puerta principal de entrada otros dos cuadros de Seghers similares a los del otro testero, y sobre las puertas laterales dos lienzos del Guercino, *San Jerónimo* (perdido) y *Santo Tomás* (El

38. Que estamos ante un instrumento de trabajo, y no ante un testimonio ilustrativo obtenido con posterioridad a la ejecución de la remodelación, ya ha sido señalado entre otros por BROWN, J., *Velázquez... o.c.*, p. 238. Lo demuestra la existencia de unos muy débiles trazos, ejecutados a lápiz, señalando el lugar de ubicación, con sus dimensiones, de unos cuadros que debían ir, como al final lo fueron, a ambos lados del altar situado en el muro oeste de la sala, y que se corresponden con cuatro lienzos con guirnaldas de flores pintados por Daniel Seghers y que debían colgarse en dichos puntos en uno y otro de los testeros de la sala.

Igualmente, un error de identificación del autor de una de las pinturas, la que figura a *Jesús y el centurión*, obra pintada por Veronés, y no por Tintoretto, como dice el dibujo, sugiere que se está trabajando sobre borradores.



Jusepe de Ribera, *Santiago el Mayor* (1631). Madrid, Museo del Prado.

Escorial, 10014660). En el muro norte, que recibía más luz por dar a las ventanas situadas enfrente, Velázquez con una enorme coherencia crítica, siguiendo los tres principios museológicos universalmente aceptados: igualdad de tamaño de los cuadros emparejados, correspondencia estilístico-formal de los autores y similitud icónico-temática de las figuraciones, ordenó colgar cinco grandes pinturas, dos telas de Palma «*el Joven*» en los extremos de la pared, una con *David, vencedor de Goliath* (Prado, 271), a la izquierda, y otra con *La conversión de San Pablo* (Prado, 272), a la derecha; hacia el interior y a ambos lados, otras dos de Van Dyck, respectivamente *La Piedad* (Prado, 1642) y *La coronación de espinas* (Prado, 1474); y en fin, centrando la pared, un Veronés, que por cierto el anónimo autor que escribió los títulos y nombres en el diagrama se lo asigna por error al Tintoretto, *Jesús y el centurión* (Prado, 492).

En el muro meridional Velázquez, volviendo a poner en práctica su «*famoso gusto y elección*», como de él decía el P. de los Santos, sometió a un orden sistemático el caótico amontonamiento que se le presentaba con una serie de obras de gran calidad pero de muy diversa autoría, temática y estilo. Obligado por el número impar de vanos que se abren en este muro, ninguna pintura axializó la superficie jerarquizando al resto de cuadros allí colgados. En los dos huecos laterales que dejaban las dos grandes ventanas situadas en los extremos, dispuso dos grandes lienzos verticales en los que la figuración estaba dominada por la figura enhiesta de un mártir, *San Sebastián*, de Van Dyck (perdido), a la izquierda, y de un apóstol, *Santiago el Mayor*, de Ribera (Prado, 1083), a la derecha. Similares en forma y tamaño a las dos telas anteriores, a continuación Velázquez situó dos obras excelentes, riquísimas de color y espectaculares de composición, *La Virgen de la silla* (Prado, 210), de Reni, a la siniestra, y *La Inmaculada Concepción* (Prado, 1627), de las más bellas pinturas de Rubens, a la diestra; ocupando los dos huecos a ambos lados de la ventana central, dos pinturas apaisadas con varias figuras en su representación, a la izquierda, *Cristo y la mujer adúltera* (perdida), asignada a Tintoretto por el autor del diagrama, y a Veronés por el P. de los Santos, y a derecha, una *Virgen con el Niño* y *San Juan* (perdida), sin atribuir por el anónimo autor del croquis, y del Veronés según el P. de los Santos, colocadas por encima de otros dos lienzos, más pequeños y verticales, con sendas cabezas de apóstoles, *San Pedro*, a la izquierda, y *San Pablo*, a la derecha (ambas, Prado, 219 y 220), las dos de Reni.

Contigua a la Sala Capitular del Prior se encontraba la del Vicario, que fue decorada durante los últimos años del reinado de Felipe IV, que no llegó a verla acabada, pues le sorprendió la muerte, terminándose su instalación durante la regencia de la reina Mariana, su viuda, bajo la supervisión técnica de Mazo y Herrera Barnuevo. Los criterios museográficos seguidos por estos artistas fueron los planteados y llevados a la práctica por Velázquez, aunque en cuanto a la selección de obras cabe advertir la introducción de obras de El Greco.

IX. EL ADMIRADO Y COLECCIONADO JUSEPE DE RIBERA

Sólo nos resta subrayar de toda esta inmensa labor de redecoración del Monasterio del Escorial, la sugerente selección que Velázquez, y el Rey al fondo, llevó a cabo de obras del pintor español Jusepe de Ribera, orgulloso por recordar sus orígenes setabenses y envanecido por indicar su naturaleza valenciana, y, todo ello, para jactarse de ser español, apelativo que vanidoso utilizó como firma. A este respecto, no debemos olvidar que Felipe IV fue uno de los grandes coleccionistas españoles de Ribera, así como también uno de los más tempranos³⁹.

No debemos olvidar que de entre los grandes artistas presentes en las diversas salas recién decoradas en El Escorial, empezando por los espacios eclesiásticos y conventuales y terminando por los ámbitos palatinos, desde que Velázquez se hiciera cargo de esas labores, a partir de 1654, pasando por su yerno Mazo que le sustituyó desde 1661, y continuando después de 1667 por Herrera Barnuevo y de 1671 por Carreño de Miranda, para seguirlos a partir de 1685 Coello y desde su llegada por Jordán, Ribera sólo será superado en número de obras expuestas en los diferentes ambientes escurialenses por Tiziano, el mítico maestro de Cadore. De no estar equivocados, llegaron a acumularse en el Monasterio del Escorial un total de 29 cuadros del pintor valenciano, tan sólo uno menos que Tiziano y diez más que Jordán.

Si con Velázquez al frente, Ribera a duras penas fue seleccionado con dos cuadros en la sacristía del Panteón, un *San Jerónimo* y un *San Juan Bautista* (vid. *ut supra*), éste inmediatamente sacado de tan húmedo espacio para ser colocado en el zaguán de distribución de

39. Cfr. BROWN, J., «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera», en *Goya*, 183 (1984) 140-150.

las dos Salas Capitulares, en las que también se podían ver un *Santiago el Mayor* (Prado, 1083) en la Prioral y un *San Roque* (Prado, 1109) en la Vicarial, donde a su vez colgaba un *San Sebastián y las Santas Mujeres* (perdido, no creemos que sea el del Museo de Bilbao, pues no coinciden las medidas ni el formato), más una pintura en la Antesacristía del templo que agrupaba en un cuadro a los *Santos Pedro y Pablo* (Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts), con sus sucesores encargados de adornar las salas palatinas del Monasterio Ribera multiplicó su presencia. Únicamente, en las dependencias del Palacio escurialense llegaron a contabilizarse hasta un total de 23 pinturas, de creer al Inventario de 1700. Casi todas, de tema religioso, si bien podían verse colgadas algunas representaciones de filósofos, como el *Demócrito* (Prado, 1121), de 1630, o el conocido por *El tacto* (Prado, 1112), fechado en 1632⁴⁰.

Cualquiera que sea la razón de la gran cantidad de obras acumuladas de Ribera, lo cierto es que entre lo acumulado por Felipe IV y lo reunido durante el reinado de Carlos II, tan meticuloso como su padre en el control de los detalles del montaje de la nueva decoración, se constata, como dice el P. de los Santos, que en el Palacio, en concreto en la Galería de Oriente, «*Carlos Segundo, en los primeros viajes que hizo a ver aquellas maravillas la mandó adornar tan majestuosamente que es de lo grande que hay en ella esta Galería. Así a la parte de las ventanas como a la correspondiente se visten las paredes de numerosas Pinturas originales por toda su longitud: unas son de Jusepe de Ribera, que son las más; otras, de Lucas Jordán, imitando al Ticiano; y otras, de otros autores excelentes*»⁴¹. De un total de 23 pinturas, no pocas eran de Ribera y, por fortuna, la mayoría aún se conservan en el mismo Monasterio: una *Adoración de los pastores*, un *Jacob y el rebaño de Labán*, una *Liberación de San Pedro de la cárcel*, un *San Felipe, apóstol*, un *San Francisco*, un *San Antonio de Padua*, un *San José*, además de un *San Jerónimo*, al que flanqueaban sendos cuadros del Bassano, en la conocida por Cuadra del Mediodía. Si a las apuntadas por el P. de los Santos añadimos las que, tras la muerte del Rey, fueron asentadas en el Inventario de 1700, el elenco se dispara.

40. No es este el lugar para estudiar una a una estas pinturas, la mayoría de ellas restauradas y seleccionadas por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., y SPINOSA, N. (com.), *Ribera (1591-1652)*, Cat. Exp. Museo del Prado. Madrid, 1992, «*passim*». Vid. la bibliografía citada *ut supra* en nota 26.

41. SANTOS, *Descripción...*, o.c., edic. 1698, f. 263.



Josepe de Ribera, *Jacob y el rebaño de Labán* (1632). Monasterio del Escorial.

Si exceptuamos al mismísimo Velázquez, tan capitidisminuido en las colecciones escorialenses, el prestigio de Ribera ante el coleccionista español, sobre todo y por antonomasia, el Rey, pero también los nobles destacados en misiones en Italia (Roma y, en especial, Nápoles), se antoja aplastante, pero del todo justificado.

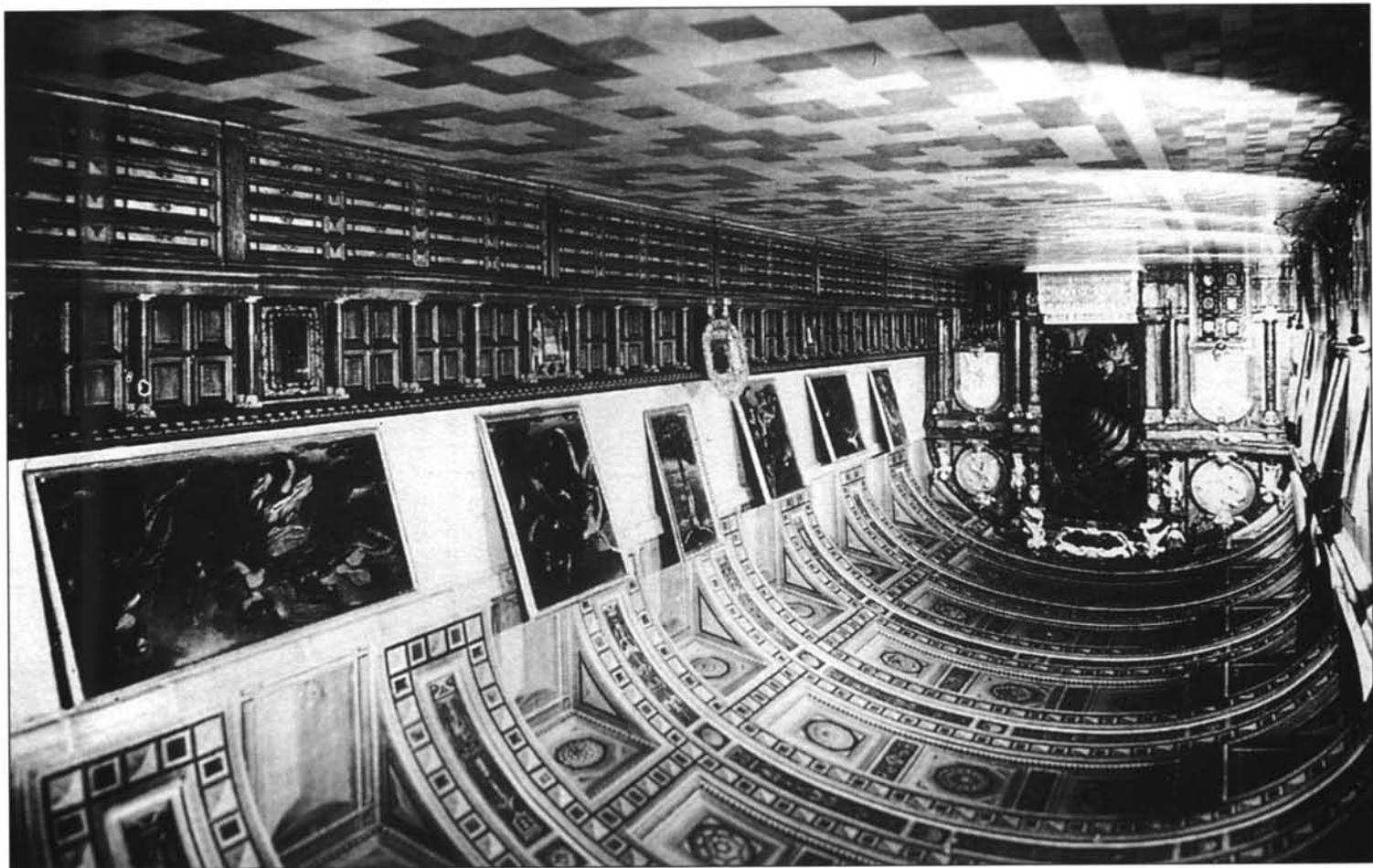
X. *LA SAGRADA FORMA*, DE CLAUDIO COELLO: LA RENOVACIÓN DE LA PIEDAD AUSTRIACA

Sin duda, aunque suene a tópico, el gran canto del cisne de la pintura barroca española de finales del Seiscientos se encuentra en El Escorial, y no es otra sino *La Sagrada Forma*, de Claudio Coello, descomunal tela de 5x3 m, iniciada en 1685 y terminada en 1690, que todavía se encuentra sobre su emplazamiento original, en el altar del testero meridional de la Sacristía de la basílica del Monasterio del Escorial. En esta enorme, que representa al rey Carlos II junto los altos dignatarios de su gobierno y de la Corte en el momento de adorar la Eucaristía, sigue funcionando como bocaporte al Santo Sacramento⁴².

El motivo de la fundación de la capilla está vinculado al hecho acaecido en 1572 cuando seguidores de Zwinglio irrumpieron en la iglesia parroquial de Gorkum, o Gorinchem, villa cercana a La Haya, en la Holanda Meridional, llevando a cabo una violenta profanación del templo, hasta el extremo de pisotear una forma consagrada, que llegó a sangrar. Uno de los agresores, arrepentido, avisó al cura ecónomo Jan Van der Delft, y ambos salieron huyendo hacia Malinas.

42. De la ingente bibliografía sobre el cuadro de Claudio Coello, cfr. GUTIÉRREZ CABEZÓN, P. Mariano, OSA, «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio del Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 85 (1905) 405-429; ESTEBAN, P. Eustasio, OSA, *La Sagrada Forma del Escorial*. El Escorial, 1911; ÁLVAREZ CABANAS, A., *La Santa Forma. Cuadro de Claudio Coello existente en El Escorial*. Madrid, 1935; ÍDEM, «En torno a un centenario. Claudio Coello en El Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 154 (1942), pp. 319-332; ÍDEM, «La Sacristía de la Real Basílica del Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 155 (1943) 309-329; TORMO, E., *El cuadro de la Santa Forma de Claudio Coello, su obra maestra. Discurso leído con motivo del tricentenario de su nacimiento celebrado en la Sacristía del Real Monasterio del Escorial el 29 de junio de 1942*. Madrid, 1942; PEQUE IGLESIAS, P. S., *Sagrada Forma del Escorial*. El Escorial, 1952; GAYA NUÑO, J. A., *Claudio Coello*. Madrid, 1957, pp. 20-21, 27 y 36-37; SULLIVAN, E.J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989, pp. 83-85 y 109-135; MEDIAVILLA MARTÍN, P. B., *La Sagrada Forma del Escorial*. El Escorial, 1994.

Vista de la Sacristía hacia el altar de la Sagrada Forma. Monasterio del Escorial.

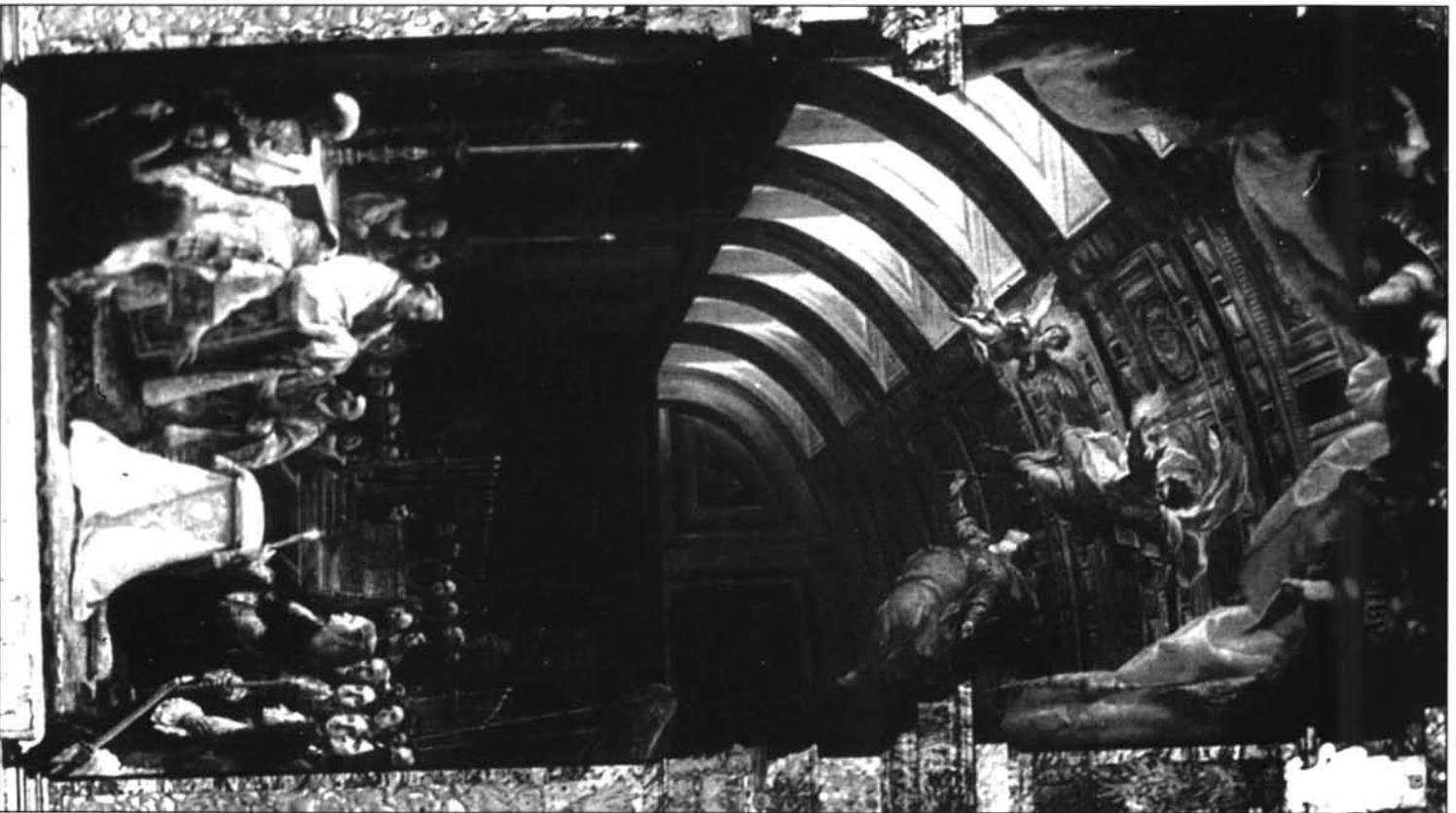


Desde esta ciudad, la sagrada reliquia fue a Amberes y Viena, pasando allí a la posesión de los Barones de Dietrichstein, y viajando a Praga. Durante el reinado del emperador Rodolfo II, y a ruegos del agustino Fr. Martín de Guzmán, la baronesa viuda D.^a Margarita de Cardona se la regaló a Felipe II, enviándosela a España en 1594, pasando al Escorial, donde la depositó el Rey para ser allí custodiada en el relicario del altar de la Anunciación⁴³.

Durante el incendio de 1671, ante el pavoroso despliegue de las llamas, los frailes jerónimos sacaron todas las reliquias del templo y las llevaron a la Lonja. Una vez extinguido el incendio, las reliquias volvieron a su sitio en la basílica. Mientras tanto, declarada la mayoría de edad del Rey, en 1675, Carlos II visita el Monasterio al año siguiente, haciéndolo ya como soberano. Sea cierto o no, el caso es que ha triunfado el cuento, haciéndose creíble para todos que la decisión real de remodelar el altar de la Sacristía para acoger la sagrada forma de Gorkum y para ser consagrado a la Eucaristía, vino motivada por la profanación violenta de que fue objeto el templo y otras zonas sagradas del Monasterio del Escorial a raíz de que el valido D. Fernando de Valenzuela, protegido por el Rey, se acogiera a sagrado. El prior, el P. Marcos de Herrera, lo oculta por cumplir con el mandato real, pero los partidarios de D. Juan José de Austria penetraron armados en la Basílica, en enero de 1677. El Prior, vencida su paciencia, consume el Santísimo, suspende el culto divino y excomulga a los nobles que encabezaban la tropa por no haber respetado la inmunidad eclesiástica del lugar y haber pisoteado su autoridad prelaclial. Costosa en dineros y larga en tiempo consumido, pero la situación en 1678 ya estaba solucionada, y todo había quedado resuelto con el pago por parte del Rey, que asumió los gastos como corresponsable de los excomulgados, donando para la ocasión un rico reloj de filigrana, valorado en 24.000 reales de a ocho, y que había recibido como regalo del emperador el año anterior⁴⁴. Pronto el reloj se convirtió en relicario y, en nada, pasó a ser un ostensorio para el Santísimo Sacramento.

43. Sobre esta historia y los documentos referidos a su llegada al Monasterio, cfr. ANDRÉS, G. de, «Dos documentos inéditos sobre *La Sagrada Forma* del Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 170 (1957) 665-670.

44. Sobre la cuestión de la inmunidad eclesiástica y su violación en El Escorial, cfr. MARQUÉS, J.M., *La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini. 1675-1685*. Roma, 1981-1982, pp. 109-117.



Claudio Coello, *La Sagrada Forma* (1690). Sacristia Monasterio del Escorial.

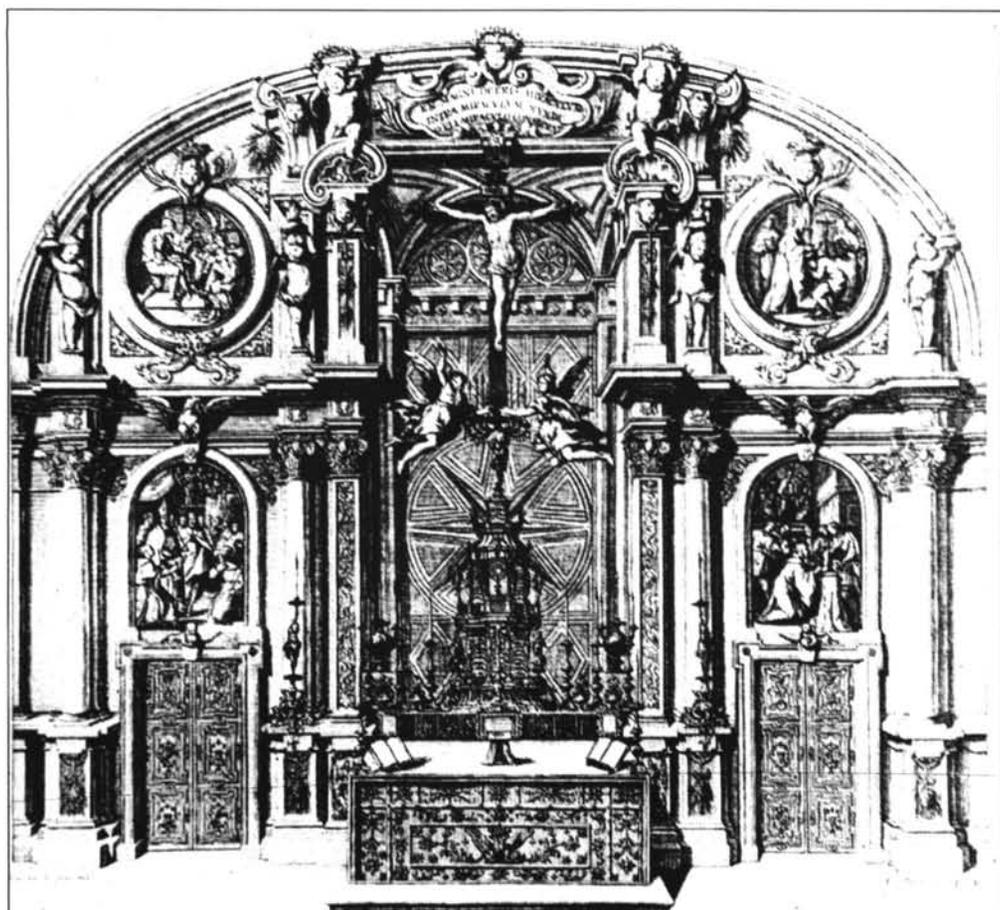
De todo lo expuesto someramente, se deduce que nada tiene que ver la profanación ejecutada por el Duque de Medina Sidonia y por D. Antonio de Toledo, heredero del Duque de Alba, entre otros nobles, al frente de las tropas que entraron en el Monasterio del Escorial, con la capilla en sí misma de la Sacristía, ni mucho menos con la pintura de Claudio Coello.

De una relación coetánea, redactada por el P. Francisco de los Santos⁴⁵, no sólo testigo de los luctuosos hechos de la profanación, sino fautor del acto sagrado representado en el lienzo por Coello, se colige que lo que motivó el traslado de la sagrada forma de Gorkum a la Sacristía para fundar en su altar la capilla de la Sagrada Forma, fue un acto de *renovatio* del conocido como Patrocinio Austríaco dirigido a la defensa y culto de la Eucaristía. Y la espoleta que lo hizo detonar fue la batalla de Kahlenberg, en 1683, gracias a la cual la liberación de Viena, la otra sede de la Casa de Austria, del asedio turco fue un hecho. Precisamente, la primera celebración del traslado eucarístico tuvo lugar el 19 de octubre de 1684, acto que es el representado como *ex voto* en el gran cuadro de Claudio Coello.

Fue entonces encargada esta pintura a Francisco Rizi, que murió nada más abocetarla. El reto lo recogió Coello al año siguiente, en 1685, rebajando el punto de vista de la perspectiva del cuadro tal y como lo había planteado el anterior maestro. Obra culminante de la producción de Coello, éste hace un alarde en la aplicación de las leyes de la perspectiva y de la visión especular, usando de licencias escenográficas hasta el límite, convirtiendo la realidad del angosto y largo espacio de la Sacristía en un ámbito imaginario e irreal, jugando con el espectador y haciéndole creer que ve una prolongación del espacio real. Ostentación digna sólo de Velázquez, al que Coello intenta imitar y aproximarse.

Pero ya no hay espacio, ni quedan fuerzas. Digamos sólo que la galería de retratos, tan magistralmente fijada, no representan a los profanadores del templo escorialñense como tantas veces se ha dicho. Los en él figurados, que rodean por detrás al Rey, tal como nos lo señala el P. de los Santos son el Duque de Medinaceli, primer mi-

45. Vid. SANTOS, P. F. de los, «Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio del Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año 1690», edic., prólogo y notas de MEDIAVILLA, P. B., en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1962, t. VI, pp. 99-137.



José del Olmo, *Altar y retablo de la Sagrada Forma*. Grabado según J. B. PALOMINO.
Estampa del Escorial de Ximénez.

nistro en 1684, el Duque del Infantado y de Pastrana, montero mayor del Rey, el Conde de Baños, caballero mayor de Su Majestad, el Marqués de Quintana de las Torres, gentilhombre de la Cámara, y el Marqués de la Puebla de Ovando, su mayordomo.

Terminemos con la frase con la que el P. de los Santos da inicio a su discurso sobre esta magnífica pintura, haciéndola nuestra: «*Las augustísimas águilas de Austria, que con las dos grandes y extendidas alas de Alemania y España se han elevado a la mayor altura del Orbe en potencia y majestad, en ofreciéndose el motivo del culto al Divino Sol Sacramentado siempre han mostrado con gloriosos ejemplares de su devoción especial que deben ese encumbrado vuelo a lo superior de sus sagradas luces; siguiéndose a este reconocimiento el ofrecer, para la mayor decencia de su trono, en la tierra con los corazones las riquezas, y con la veneración los Imperios y coronas, sin pestañear en la mira de que las Majestades reinan por la Majestad de las Majestades, y que más bien prueban lo legítimo de la grandeza cuanto más firmes atienden a dedicarla a tan divino esplendor*»⁴⁶. Así, ensalzando el culto eucarístico tan propio de los Habsburgos, concatenamos con tantas otras pinturas, más arriba vistas, también dedicadas a la Santa Forma.

46. ÍDEM, *Ibidem*.