

# **La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial**

**Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA**  
Patrimonio Nacional  
San Lorenzo del Escorial

- I. Reconstrucción pictórica de las series de retratos del Monasterio del Escorial.**
- II. Las Celdas Prioral Alta y Baja.**
- III. Biblioteca.**
- IV. Sacristía e Iglesia Vieja.**
- V. Palacio.**



Uno de los capítulos menos estudiados de las colecciones pictóricas del Monasterio del Escorial ha sido el dedicado a la retratística. La historiografía se ha limitado fundamentalmente a resaltar las famosas galerías de «uomini famosi»<sup>1</sup>, que colgaban en las salas de manuscritos y de libros repetidos de la Biblioteca y en la Celda Prioral Baja, y a considerar que la presencia retratística de miembros de la familia real se reducía prácticamente a los solemnes grupos orantes de Pompeo Leoni del Altar Mayor de la Basílica. Pero desde época de fundación, una serie de retratos de la Casa de Austria ha venido formando parte de la decoración usual de algunas de las habitaciones más emblemáticas del Monasterio, con una clara finalidad de exaltación dinástica de la Monarquía Hispánica.

Durante la Edad Moderna, la ausencia del monarca en los grandes dominios de sus reinos quedaba paliada con la «presencia verdadera» de su imagen retratada, íntimamente ligada a la cuestión de sucesión y a la idea de legitimidad de la corona<sup>2</sup>. Por ello, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVI asistimos al proceso de creación de toda una tipología del género del retrato cortesano, que quedará definitivamente fijado con las imágenes de Carlos V realizadas por Tiziano en Augsburgo entre 1548 y 1550-1551. Este modelo —el retrato de cuerpo entero sobre un fondo artístico en una estancia interior con un rico cor-

---

1. ANDRÉS, G. de, «Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587», en *D.H.M.*, VIII, 1965, pp. 129-158; SERRERA, M., «Un precedente del programa iconográfico de la Biblioteca del Escorial», en *Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras del Real Monasterio del Escorial*, Madrid 1987, pp. 157-166; CHECA, F., *Felipe II. Mecenaz de las artes*, Madrid 1992, pp. 380-387.

2. PORTÚS, J., «El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio», en *Cat. Exp. «El Real Alcázar de Madrid»*, Madrid 1994, pp. 115-117; CHECA, F., «Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II», en *Cat. Exp. «Felipe II, un príncipe...»*, Madrid 1998, pp. 25-55; FALOMIR, M., «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria», en *ibidem*, 1998, pp. 203-227; CHECA, F., «El retrato del Rey: la construcción de una imagen de la majestad en la Casa de Austria durante el siglo XVI», en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid 2000, pp. 144-150.

tinaje y acompañado de toda una serie de elementos simbólicos relacionados con la majestad y dignidad reales<sup>3</sup>— será el adoptado por la recién formada escuela retratística aúlica española, muy vinculada a la corte, y cuyo origen se halla en torno al pintor flamenco, Antonio Moro, que trabaja en España en la década de los 50. La primera generación de artistas que conforman esta escuela influirá de manera decisiva sobre los retratistas de corte del siglo XVII, quienes continuarán en la misma línea representativa de la Casa de Austria.

Desde el inicio de su reinado, Felipe II puso un gran empeño en preservar y dignificar la imagen de sus antepasados. De ahí, la formación de las espléndidas galerías dinásticas del Palacio del Pardo y del Alcázar de Madrid. Si la primera albergaba la mejor colección de retratos, con unas 50 obras, principalmente de Tiziano y Moro, que fueron sustituidas en época de Felipe III tras su desaparición en el incendio de 1604<sup>4</sup>, la segunda llegó a reunir, por su alto carácter representativo del poder real, el mayor número de retratos de personajes reales, con un claro mensaje de exaltación de la Monarquía Hispánica<sup>5</sup>. A ellas habría que añadir la espléndida galería de retratos creada por D.<sup>a</sup> Juana de Austria en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, cuya conservación casi íntegra en la actualidad permite mostrarnos el importante papel que desempeñaban los retratos en el ornato interior de los palacios<sup>6</sup>.

La decoración del Monasterio del Escorial coincide con los últimos años del reinado de Felipe II, momento en el que el Rey

3. GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972; y SERRERA, J. M., «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», en *Cat. Exp. de «Alonso Sánchez Coello»*, 1990, pp. 37-63.

4. KUSCHE, M., «La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *A.E.A.*, 1991, 253, pp. 1-29; ÍDEM, «La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica», *A.E.A.*, 1991, 255, pp. 261-283; e ÍDEM, «La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», *A.E.A.*, 1992, 257, pp. 1-22.

5. CHECA, F., *El Real Alcázar de Madrid*, pp. 16-42; ÍDEM, «Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II», en *Cat. Exp. «El Real Alcázar de Madrid»*, Madrid, 1994, pp. 142-147; y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «La pintura en el Alcázar», en *ibidem*, 1994, pp. 176-195.

6. PÉREZ PASTOR, C., «Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas», *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 1914, XI, pp. 315-380; JORDAN, A., «Las dos águilas del emperador Carlos V», en *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid 2000, pp. 429-472; GARCÍA SANZ, A., y RUIZ, L., «Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales», en *Cat. Exp. «El Linaje del Emperador»*, pp. 135-157.

muestra un interés especial por las galerías dinásticas, interés que se tradujo en la restauración y ampliación de algunas de las series icónicas bajomedievales de sus antepasados, como las del Alcázar de Segovia y los Reales Alcázares de Sevilla<sup>7</sup>. Este mismo entusiasmo se dejó sentir en el planteamiento de los programas decorativos de algunos espacios del Monasterio, que recibirían unas interesantes, aunque reducidas, series iconográficas de retratos reales, y que llegarían a feliz término con su hijo, Felipe III. Durante el mandato de éste último, se completaron los conjuntos dinásticos de la Celda Prioral Alta y de la Biblioteca, y se dispuso una serie genealógica tan importante como la de la Sacristía. La subida al trono de Felipe IV en 1621 supuso un enriquecimiento extraordinario de sus colecciones pictóricas y el Monasterio del Escorial recibió un importante lote de cuadros religiosos para decorar las salas principales del edificio y en cuya disposición intervino directamente el pintor de cámara y aposentador de Palacio, Diego Velázquez<sup>8</sup>. Pero también se incorporaron algunos retratos de personajes reales, incluso del propio Velázquez, así como se trasladaron definitivamente de lugar algunos conjuntos, como el de la Sacristía. En el inicio del reinado de Carlos II, la Reina Gobernadora termina de redecorar el Capítulo Vicarial y algunas habitaciones del palacio, como la antecámara del Rey o «Quadra del Mediodía», que recibirá por primera vez retratos de personajes regios. Pero el envío más importante de pinturas al Monasterio durante su mandato llegó en los años de reconstrucción del edificio tras el importante incendio de 1671<sup>9</sup>, que afortunadamente casi no afectó a la colección de retratos, si exceptuamos los de la Celda Prioral Alta. Ésta y la Celda Baja, así como la citada «Quadra de Mediodía» se vieron enriquecidas con los retratos de los nuevos Reyes y de la Reina gobernadora, en cuya disposición se ocupó personalmente su pintor de cámara y ayuda de furriera, Juan Carreño de Miranda<sup>10</sup>.

---

7. FALOMIR, M., «Imágenes y textos para una monarquía compleja», en *Cat. Exp. «El linaje del Emperador»*, Madrid 2000, pp. 60-77.

8. BASSEGODA, B., «El Escorial como museo o galería de pinturas», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998, pp. 133-165; GARCÍA-FRÍAS, C., «Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo del Escorial», *R.S.*, 1999, 141, pp. 29-38.

9. SANTOS, Fr. F. de los, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, IV parte, 1680, pp. 257-263; ANDRÉS, G. de, «Relación historial del incendio y reconstrucción del Monasterio del Escorial (1671-1677) por el P. Juan de Toledo», *Hispania Sacra*, 1976, pp. 125-126 y 140-141.

10. SANTOS, o.c., 1680, p. 257.



«Retrato de Carlos V», taller de Seisenegger.

## I. RECONSTRUCCIÓN PICTÓRICA DE LAS SERIES DE RETRATOS DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL

En las primeras entregas de objetos al Monasterio <sup>11</sup>, la presencia de retratos reales es bastante escasa. En 1576, se envía el famoso retrato de «Felipe II» armado «de la manera que andava quando la Guerra de sant Quintin» de Antonio Moro (E.<sup>a</sup> 1576, fol. 60); en 1577, otro de «Felipe II» de medio cuerpo, «con sayo forrado en lobos» y uno de «Juan de Austria», también de medio cuerpo, «con vanda roja» (E.<sup>a</sup> 1577, fol. 112), que parecen identificarse ambos con los dos mencionados por Almela <sup>12</sup> en la Librería Alta, formando parte de la galería de «uomini famosi», que decoraba la sala; en 1584, un retrato de «Carlos V» «a la hedad de treynta años» (E.<sup>a</sup> 1584, fol. 115). Y en las dos últimas entregas se observa la llegada de varios retratos, que anuncian el deseo de Felipe II de conformar dos conjuntos dinásticos claros en el edificio. En 1597, se entrega el retrato de «Felipe II anciano» (E.<sup>a</sup> 1597, fol. 46v.), que iría a parar a la Biblioteca, y en 1611, aparece oficialmente enviada la serie genealógica destinada a la Sacristía (E.<sup>a</sup> 1611, Fols. 19v.-20r.).

## II. LAS CELDAS PRIORALES ALTA Y BAJA

La Celda Prioral Alta, como sala de estar y de acogida de la máxima autoridad del Monasterio, el Prior de la Orden jerónima, recibe desde época de fundación una decoración retratística de personajes reales con un cierto sentido programático de lugar de representación de la monarquía. La exacta descripción de Sigüenza (1605) nos revela la doble ambivalencia de incluir «algunos retratos de personas santas», «como el del P. fray Luis Beltrán», «y el P. fray Nicolás Factor», junto a dos retratos reales, el del iniciador de la dinastía habsbúrgica española, «Carlos V», y el del fundador del Monasterio, «Felipe II» <sup>13</sup>. La descripción de ambos es tan pormenorizada, «entero y en pie», «entrambos casi de una edad» y con «los hábitos diferentes», que pueden ser fácilmente reconocibles. Su tamaño prácticamente similar hace posi-

---

11. Los Libros de Entregas de objetos al Monasterio del Escorial se encuentran en A.G.P., Patronatos, San Lorenzo, Leg. 1995.

12. ALMELA, J. A. de, «Descripción de la Octava Maravilla del mundo (1594)», pub. por ANDRÉS, G. de, en *D.H.M.*, VI, 1962, p. 61.

13. SIGÜENZA, Fr. J. de, *La Fundación del Monasterio del Escorial (1605)*, Madrid 1988, p. 253.

ble pensar que se ubicaran emparejados uno frente al otro, tal como están representados en sus respectivos retratos. El retrato de «Carlos V» «con las galas y atavío que en su tiempo se usaban» puede ser identificado con el retrato ya citado de la E.<sup>a</sup> 1584 «vestido de negro con un capotillo forrado en lobos çerbales», y que hoy se encuentra en el Palacio de la Almudaina (P.N. 10018673, 205 x 127,5 cm.). Aunque existen algunas variaciones en la pose y vestimenta, el modelo está claramente inspirado en el retrato original de Jakob Seisenegger de 1532 (Viena, N. 114) y su calidad permite encuadrarlo dentro del taller del pintor, cuya actividad en la realización de copias del retrato del Emperador fue intensa durante toda la década de los 30. La perdiz sobre el suelo enlosado es el tipo de detalle alegórico nada típico en la obra conocida de Seisenegger y seguramente es un añadido posterior<sup>14</sup>. Y el retrato de «Felipe II», «armado de la misma edad y forma que se halló sobre San Quintín», es el ya mencionado de Antonio Moro (P.N. 10014146, 198 x 102 cm), quien lo pintó a finales de 1557 en Bruselas, adonde el Rey acudió tras la famosa victoria. El propio Felipe II mandó instalar su retrato en el Monasterio, desde fecha muy temprana, en 1576, con una clara intención de conmemorar la batalla, único hecho bélico de su reinado en el que participó personalmente y que fue decisivo para el levantamiento de este edificio.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII, la serie de retratos reales se vió aumentada con un sentido estrictamente histórico, mostrándose al espectador una completa genealogía de la Monarquía Hispánica desde los Reyes de Castilla, con Enrique III de Trastámara, hasta el monarca reinante, Felipe IV. Gracias a las descripciones de Santos<sup>15</sup>, conocemos la identidad de los retratados y su exacta ubicación en la sala. Dipuestos por parejas en cada uno de los lados de la sala, aparecían «Enrique III» con «Juan II», «Fernando el Católico» con «Felipe I», los dos ya existentes del «Emperador» y «Felipe II», y por último, «Felipe III» con «Felipe IV». En esta ocasión, el

14. MATTHEWS, P. G., «Jakob Seisenegger's portraits of Charles V», *Burlington Magazine*, febrero 2001, pp. 86-90, considera que el retrato de Carlos V de la colección del marqués de Northampton en Castle Ashby, obra atribuida a Jacok Seisenegger y taller, O/L 222 x 111 cm, podría ser el que estuvo en El Escorial, dada su procedencia española. Pero esta hipótesis no puede ser sostenible, ya que el retrato de la colección de Patrimonio Nacional está perfectamente documentado y de forma continuada en el Monasterio desde época de fundación hasta su reciente traslado al palacio mallorquín.

15. SANTOS, Fr. F. de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1657, f. 69v. y 1667, f. 86r.

valor artístico no fue tenido tan en consideración como en época de fundación, ya que lo que importaba era la persona retratada<sup>16</sup>.

En el incendio de 1671, la celda quedó en un «lastimoso estado», pudiéndose rescatar «algunas pinturas»<sup>17</sup>. En la primavera de 1675, se finalizaron las obras de restauración y la galería se recompuso con los retratos recuperados y con otros de nueva realización<sup>18</sup>. Aunque la descripción de Santos de 1681 se limita a especificar que los «Retratos de Personas Reales son muchas»<sup>19</sup>, otras fuentes posteriores nos permiten saber que los retratos de «Carlos V» y «Felipe II» continuaron figurando en la nueva serie<sup>20</sup>. El retrato de «Felipe III», que figura en estos momentos en la sala, aunque quizás también lo hacía con anterioridad al incendio, parece corresponder por su descripción y tamaño<sup>21</sup> con el que hoy se encuentra en la Sala de Audiencias Ordinarias (P.N. 10014148, 208 x 110 cm), cuyo modelo responde al tipo establecido por Juan Pantoja de la Cruz para efigiar de forma oficial la imagen del Rey. La serie se inicia con el ejemplar del joven «Felipe III» de Viena de H. 1599, y tiene por uno de sus mejores ejemplares el de la propia Biblioteca del Escorial de 1608. Esta versión fue repetida casi sin variantes por sus discípulos Morán, González, Vidal, Villandrando o López, encargados de realizar las distintas réplicas de retratos de la familia real, y en cuya órbita habría que situar este ejemplar.

La Celda Prioral Baja servía normalmente de estancia en verano al Prior y ocasionalmente de morada a los invitados especiales que visitaban el Monasterio<sup>22</sup>. En época de fundación, los únicos retratos que

16. BOUZA, F., «Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una "Descripción" escorialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa (H. 1650)», *R.S.*, 143, 2000, p. 66; y SANTOS, *ibidem*, no se hacen eco de la autoría de los retratos.

17. SANTOS, 1680, p. 223.

18. *Ibidem*, 1680, p. 257.

19. *Ibidem*, 1681, f. 71r. y 1698, f. 86r.

20. XIMÉNEZ, Fr. A., *Descripción del Monasterio del Escorial*, Madrid 1764, p. 124, los califica de «muy bizarros y delineados con lindo ayre».

21. BERMEJO, Fr. D., *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus curiosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid 1820, p. 247; Quevedo, J., *Historia del Real Monasterio llamado comúnmente del Escorial*, Madrid 1849, p. 322; y Poleró, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*, Madrid 1857, n. 422.

22. Según la «Descripción del Escorial» de Cassiano dal Pozzo (1626), pub. por ANDRÉS, G. de, *AEA*, 1978, p. 10, el Cardenal Francesco Barberini se hospedó en ella a fines de junio de 1626.

la decoraban eran de pontífices romanos<sup>23</sup>, pero a partir de 1667 aparecen los primeros retratos de reyes<sup>24</sup>. Gracias a un memorial de cuadros realizados por Carreño para la corona entre 1671 y 1677, en el que figuran ocho parejas de retratos de «sus magestades», sabemos que «dos se hicieron para el Escorial y se pusieron en la Celda Prioral»<sup>25</sup>. Posiblemente estos dos ejemplares puedan corresponder con los retratos de «Mariana de Austria» y «Carlos II niño», de casi el mismo tamaño del autor, que hoy están en la Sala de Audiencias Ordinarias, porque además de poder ser emparejados, como lo hicieron en otras muchas ocasiones madre e hijo, efiados por separado, se encuadran precisamente en esta etapa artística del pintor. «D.<sup>a</sup> Mariana» (P.N. 10014142, 208 x 124 cm.) se la representa como Reina gobernadora, de acuerdo al modelo de legítima regente en nombre de su hijo Carlos II, que fue establecido por Mazo en 1666 (National Gallery de Londres y réplica en el Museo del Greco de Toledo), partiendo de los retratos de viudas de la familia Habsburgo, y que repetirán Carreño (entre otros Prado, Academia de San Fernando, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Sarasota) e incluso Coello (Escorial), casi sin variantes<sup>26</sup>. En él, la Reina siempre aparece vestida con su toca de viuda, sentada ante un bufete en actitud de despachar los asuntos de Estado, y para subrayar más el efecto propagandístico de su persona, presenta como fondo uno de los salones más emblemáticos del Alcázar de Madrid, el Salón de los Espejos, en el que también se representarán los retratos aúlicos de Carlos II realizados por Carreño. El de «Carlos II niño» (P.N. 10014143, 206,5 x 123 cm) es una de las versiones del prototipo oficial creado por el pintor en 1671 (hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias), que representa al Rey, todavía casi un niño, en pie, vestido de seda negra, apoyando la mano izquierda y el sombrero sobre un bufete y sosteniendo con la derecha un decreto firmado, símbolo de su poder. La única variación compositiva entre los sucesivos ejemplares, el del Museo de Berlín (1673), los dos del Prado (H. 1675), el del Museo de Córdoba (1676), también procedente del Prado, los dos del Escorial (H. 1675), el de la Colección Stirling-Maxwell de Glasgow

23. SIGÜENZA, 1988, p. 252; BOUZA, 2000, p. 66; SANTOS, 1657, f. 69r.

24. SANTOS, *o.c.*, 1667, 85r. y v.; 1681, f. 70v.; y 1698, f. 86v. no los identifica, únicamente considera que eran «de Autores modernos».

25. MARZOLF, R., *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Michigan 1961, p. 202 y 226-229.

26. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid 1986, p. 49; RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2000, XII, pp. 94-96.

(1675), o el del Banco Exterior de España, es el cambio en los rasgos faciales del monarca para indicar el paso del tiempo<sup>27</sup>.

### III. BIBLIOTECA

Si el programa decorativo de pintura mural para la Biblioteca estaba ya perfectamente pensado en 1585<sup>28</sup>, la idea de adornar los cuatro huecos de la estantería de la Biblioteca con retratos de reyes de la dinastía habsbúrgica debió concebirse muy poco después, quizás en 1589 cuando fue contratado el mueble de la librería «conforme al modelo que hubieren hecho Juan Serrano y Josephe Flecha»<sup>29</sup>, ya que los retratos tienen aproximadamente el mismo tamaño (188 x 102 cm) que el hueco entre estanterías que los acoge<sup>30</sup>. Siguiendo las recomendaciones de sus consejeros Guevara, Paez de Castro y Cardona, Felipe II quiso añadir a la consabida galería de retratos de personajes ilustres en toda biblioteca, aquí reproducida al fresco en los lunetos, una pequeña serie de personajes familiares, que se presentaran en la sala como los auténticos defensores de la sabiduría divina y humana. En esta pequeña galería dinástica estarían efigiados los monarcas que habían contribuido y contribuirían en el futuro al enriquecimiento y esplendor de la Biblioteca, es decir, además de la propia imagen del Rey, se encontrarían las de su padre, hijo y nieto herederos, todos de cuerpo entero y de acuerdo al modelo regio establecido, en una clara preocupación por mostrar la continuidad dinástica y familiar de la Casa de Austria<sup>31</sup>.

27. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid 1985, pp. 79 y 159; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1986, pp. 47-48; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 2000, pp. 97-109.

28. A.B.S.L.E., 3-X-1585, contrato con Andrés de Rueda para preparar de estuque la bóveda de la librería para recibir la pintura al fresco; y 15-X-1586, Pellegrino Tibaldi, desde su llegada al Monasterio en ese año, debe estar ideando las decoraciones del claustro principal y biblioteca, ya que desde septiembre está percibiendo «parte del pago por las obras de pintura que haze y a de hazer» en ellos.

29. A.B.S.L.E., 29-XI-1589.

30. Como ya indica KUSCHE, M., «Sánchez Coello. La imagen de la madurez y vejez de Felipe II», en *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid 2000, p. 516, la reciente restauración de la librería (1997-1998) ha permitido confirmar que los cuatro vanos que ocupan los retratos fueron concebidos desde el primer momento para no romper la perfecta simetría arquitectónica del mueble, ya que coinciden con los arcos fajones de la sala y su resalte impide la disposición del correspondiente cuerpo de estantería.

31. ANDRÉS, G. de, «Los cinco retratos reales en la Biblioteca del Escorial», *A.E.A.*, 1967, pp. 360-363; y GARCÍA-FRÍAS, C., *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial*, Madrid 1991, pp. 53-59.



«Retrato de Felipe IV», Diego Velázquez.

La recomposición inicial de la galería resulta en cierta forma complicada, dado que Sigüenza, en su detallada descripción de la Biblioteca Principal (1605), a la que dedica los discursos IX y X, no hace referencia al único de los retratos que podía estar ya presente en la misma, el de «Felipe II», cuya entrada en el Monasterio se produjo en 1597. Los otros tres retratos fueron encargados ya a principios del siglo XVII por su hijo Felipe III: el de «Carlos V» y el suyo propio, a su pintor de cámara Pantoja de la Cruz, y el del príncipe heredero, todavía niño, el futuro Felipe IV, a Bartolomé González, que trabajaba ya para la corte tras la desaparición de Pantoja, a pesar de que no obtendría su plaza de pintor del Rey hasta 1617. En cuanto a su colocación en la sala, lo más probable es que el propio Pantoja se hiciera cargo, al igual que con la galería retratística del Pardo, de la ordenación de los tres primeros en el mismo año de su muerte, 1608, en que también aparecen firmados, aunque su recepción «oficial» a El Escorial se confirma en 1611 (E.<sup>a</sup> 1611, Fol. 9r.). La efigie del príncipe «Felipe niño» se situó en el último hueco libre, posiblemente en el año de su entrega, en 1614. Los retratos se dispusieron de acuerdo a unas determinadas reglas, a través de las cuales se exaltaba la idea de linaje o de estirpe, y de esta forma, el lugar principal, el primer hueco a la derecha desde la entrada del convento, lo ocupa Carlos V, enfrente su hijo, y en los siguientes, Felipe III y Felipe IV.

El primero de los realizados fue el de «Felipe II» (P.N. 10034484), «vestido de raja, con gorra de rizo y botas negras picadas, con un tusoncico al cuello...», cuyas dimensiones –181 x 95 cm– sugieren su ejecución expresa para el hueco de la estantería de la sala. Este retrato se ha venido atribuyendo tradicionalmente a Pantoja de la Cruz, no sólo por el aspecto realmente anciano de Felipe II, sino también por las similitudes estilísticas con otras obras de su producción<sup>32</sup>. Recordemos que Pantoja trabaja para la corte ya desde mediados de la década de los 80, pero es desde 1590, después de la muerte de Alonso Sánchez Coello, en 1588, cuando el pintor

---

32. BERUETE, A., *Pintores de Felipe II*, Madrid 1911, pp. 101-105; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los reyes de España*, Madrid 1916, p. 128; ÍDEM, «Sobre la vida y obras de Juan Pantoja de la Cruz», *A.E.A.*, 1947, p. 114; SALAS, J., *Pintura española y flamenca en las colecciones escurialenses*, t. II, Madrid 1963, pp. 419-446; ANGULO, D., *Pintura del siglo XVI*, Madrid 1954, p. 306; CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid 1983, p. 355; GARCÍA-FRÍAS, C., 1991, pp. 171-176; CHECA, F., 1992, p. 445; MULCAHY, R., «Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando V de Medici», *Burlington Magazine*, 1121, agosto 1996, pp. 517-521.

comienza propiamente su carrera cortesana, justo en la década que puede encuadrarse este retrato. Éste debió ser pintado antes de 1594, ya que en ese mismo año fue adquirida una copia bastante exacta por el patriarca Juan de Ribera, copia que había sido realizada por Antonio Rizzi para el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia<sup>33</sup>. Sin embargo, Kusche, desde su monografía de Juan Pantoja de la Cruz, viene sosteniendo para este retrato la autoría de Sánchez Coello, no sólo por razones de estilo, sino también por la falta de documentación y por la rara inexistencia de la firma de Pantoja<sup>34</sup>. Pero el hecho de que no aparezca atribuido a Pantoja en la citada entrega de 1597 no significa que no se le pueda adjudicar, ya que una buena parte de las pinturas enviadas al Monasterio no presentan autoría. Otra fuente que viene a apoyar la teoría tradicional es la recién aparecida relación anónima de la Biblioteca de Ajuda de Lisboa de H. 1650<sup>35</sup>, en la que se atribuye por primera vez el retrato de «Felipe II» a Pantoja, junto a los de «Carlos V» y «Felipe III», hecho bastante relevante, ya que dicha adjudicación dista en sólo medio siglo a la de su propia realización.

El retrato armado de «Carlos V» (P.N. 10034482, 181,5 x 96 cm) es copia realizada por Juan Pantoja de la Cruz entre 1607-1608, sobre el famoso original de Tiziano, pintado en Augsburgo en 1548<sup>36</sup> y cuyo enorme éxito en la corte le valió ser elegido como modelo para las muchas versiones de cuerpo entero o de tres cuartos del Emperador llevadas a cabo por los pintores de corte<sup>37</sup>. Originalmente era de cuerpo entero, pero sus piernas se cortaron para acoplarlo a la dimensión de tres cuartos exigida para la Galería del Palacio del Pardo, según resulta de una anotación en el Inventario del Alcázar de Madrid de 1600<sup>38</sup>. Pantoja rehizo el cuadro de cuerpo entero para la Biblioteca del Escorial en una primera versión en 1605 (Prado, N. 1033), pero sus medidas no

33. ROBRES LLUCH, R., *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia 1951, n. 34; y BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y Pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia 1980, pp. 142-143 y 310-313.

34. KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964, p. 204; ÍDEM, «El retrato cortesano en el reinado de Felipe II», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1999, pp. 372-377; e ÍDEM, 2000, pp. 511-519.

35. BOUZA, 2000, p. 67.

36. WETHEY, H., *The paintings of Titian*, vol. II, Londres, 1971, pp. 34-36.

37. CHECA, 2000, pp. 148-150.

38. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Inventarios reales bienes muebles que pertenecen a Felipe II», *B.R.A.H.*, II, 1959, p. 248, n. 4.109.

se ajustaron al hueco de la librería, porque «salió grande», y tuvo que pintar esta segunda copia entre 1607-1608<sup>39</sup>.

El retrato armado de «Felipe III» (P.N. 10034481, 180 x 94,5 cm) también de Juan Pantoja de la Cruz, responde al tipo oficial establecido para el Rey, que el pintor repite casi sin cambios en sus distintas versiones y cuya cercanía con el retrato de Carlos V anterior es evidente. El primero de la serie es el realizado en 1605 para ser enviado a Inglaterra, de tamaño ligeramente mayor (196 x 150 cm) (hoy en Hampton Court), que presenta un fondo con paisaje y una tienda roja, elementos que desaparecerán en el de la Biblioteca para representar un simple interior de habitación<sup>40</sup>.

El retrato de «Felipe IV», de Bartolomé González, aparece perfectamente descrito en la «Memoria de retratos» pintados por el artista entre 1608 y 1617<sup>41</sup> y su descripción tan detallada «... armado, con calzas blancas bordadas, con un bastón en una mano y la otra en la espada y un bufete con un morrión encima», permite reconocerlo con el «Retrato de Felipe IV niño» del dicho pintor, existente en El Escorial (P.N. 10014151, 158 x 98,5 cm). En dicha «Memoria» se indica claramente su destino en la Biblioteca, donde debió ser colocado a partir de 1614. El lienzo aparece en la actualidad recortado en altura, lo cual explicaría la diferencia de 20 cm con respecto al hueco de la estantería. El retrato plasma la imagen oficial del príncipe niño, al igual que los retratos infantiles de su padre, lo que demuestra un cierto interés por seguir la misma línea representativa del Emperador y de Felipe II. Antes de 1650, este retrato fue sustituido por otro del mismo personaje, pero que lo representaba ya en su nueva condición de Rey<sup>42</sup>. Se trata del famoso «Felipe IV en marrón y plata» de Velázquez, de H. 1632-1633, que viene siendo considerado como uno de los primeros retratos que anuncia la nueva etapa técni-

---

39. «Quenta de las obras de pintura que Juan Pantoja de la Cruz» hizo entre 1603 y 1608, en *A.G.P.*, Sig. antigua Felipe III, Leg. 22, carpeta de Juan Pantoja de la Cruz, pub. por Aguirre, R., «Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara», *B.S.E.E.*, XXX, 1922, pp. 270-274; Kusche, 1964, p. 167, n. 42; y García-Frías, C., 1991, pp. 164-171.

40. KUSCHE, 1964, n. 8, p. 145; n. 9, p. 146; n. 10, pp. 146-147; n. 11, p. 147; GARCÍA-FRÍAS, 1991, pp. 176-181.

41. El n. 7 de la «Memoria de los retratos que Bartolome Gonçalez, Pintor, ha hecho por mandado del Rey Ntro. Señor ... desde primero de enero de 1608 hasta fin de agosto de 1617», en MORENO VILLA, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «97 retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González», *A.E.A.E.*, 1937, p. 139.

42. BOUZA, 2000, p. 67.

PERFIL DE LA MERIDIANA TIRADA EN LA SALA DE CORTE DEL REY N. S. EN SU R. PALACIO DEL ESCURIAL.  
 POR EL F. JUAN WENDLINGEN DE LA COMP. DE JHS SU GEOGRAPHO MAYOR. AÑO. 1766.

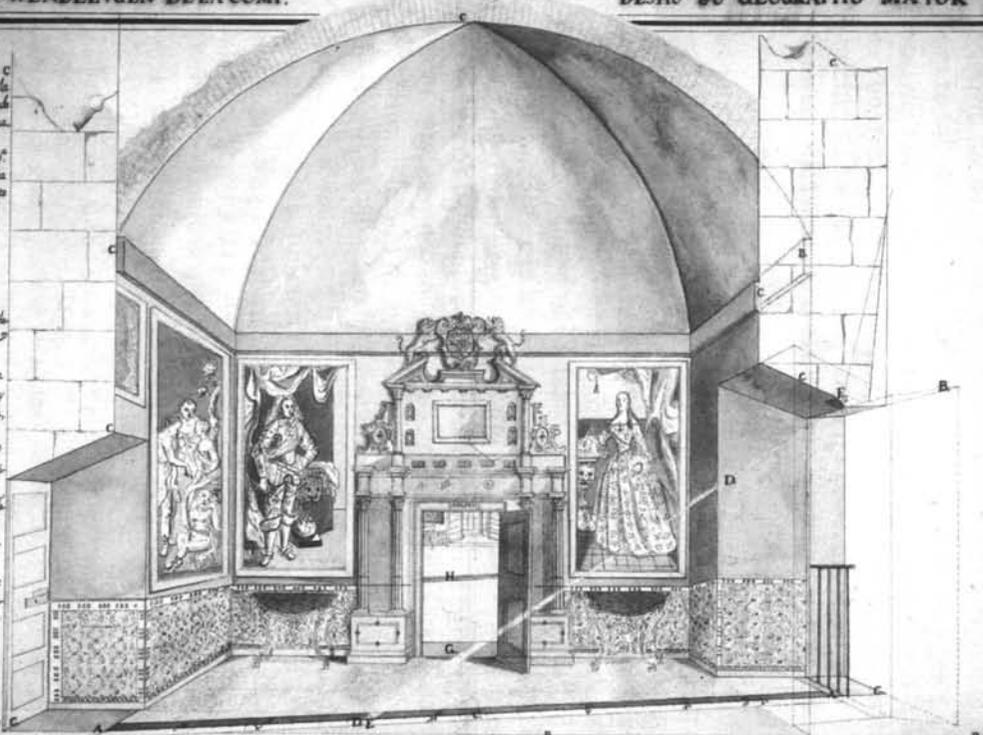
**PLANTA.**

AA Meridiana.  
 BB. Dos líneas que determinan la imagen del Sol para vez cuando se levanta en la Meridiana.  
 CC. Signos Zodiacales.  
 DD. Dos Grados de cada Signo, o' en su parte de la Ecliptica en que está el Sol diametralmente a los doce.

**PERFIL.**

AA Meridiana.  
 BB. Perfil imaginario que se tira paralela a la pared del oriente.  
 CC. Perfil verdadero que se tira con la misma Meridiana y corta por un lado el balcón, y por el otro una columna.  
 DD. Radio solar que forma la imagen del Sol sobre la Meridiana en forma eliptica.  
 E. La imagen del Sol en la ecliptica.  
 F. La abertura por donde entra el Sol.  
 G. La Puerta desde la qual se dejan ver las dos Meridias.

Alto de 500. particulas.  
 Equivalen a 57 y 4 de pies cast.



nas AA y H. a uno mismo tiempo.  
 H Meridiana del Cuadrante.

**NOTA.**

Quando el Sol al venir toca en V. empieza la Primavera.  
 Quando al O el T. verano.  
 Quando al uojar llega a mto, empieza el Otoño.  
 Quando en Z. el Invierno.  
 Los signos y su graduacion están calculados en un punto de ver la máxima declinacion de la Ecliptica 23 grados 28 minutos y 30 segundos segun la hallé en Madrid.  
 La latitud del Corno al S. su altura de 46 o' más por observaciones hechas en 24 de Octubre de 1766.

**PLANTA DE LA MERIDIANA.**

Alto de 500. particulas.  
 Equivalen a 57 y 4 de pies cast.

«Perfil de la Meridiana», Jan Wendlingen.

ca del artista, tras su primer viaje a Italia, claramente influenciada por la pintura veneciana, con una factura mucho más fugaz y desmaterializada y un colorido mucho más vivo y luminoso<sup>43</sup>. El recorte sufrido<sup>44</sup> seguramente para su instalación en la estantería de la Biblioteca Laurentina obliga a pensar que no fue encargado expresamente para la misma, sino que su colocación debió ser ordenada por el propio monarca para verse representado con su nueva imagen adulta.

La serie dinástica no sufrió cambios hasta la invasión napoleónica. En 1809 fue trasladada al completo al ex convento del Rosario, adonde fue a parar la mayor parte de las pinturas del Monasterio, con idea de formar el famoso Museo Josefino.

Pero el retrato de «Felipe IV», de Velázquez, tendría pronto otro destino, ya que fue regalado en 1810 por José Bonaparte al general Dessollé<sup>45</sup>, perdiéndose para siempre de la colección escurialense<sup>46</sup>. A partir del decreto de enero de 1814, el Monasterio recupera una buena parte de sus colecciones artísticas y los retratos de la Biblioteca regresan a su lugar de origen. El de «Felipe IV» queda restituido por una de las versiones del retrato de «Carlos II» de Juan Carreño de Miranda (P.N. 10034485, 176,4 x 93,7 cm)<sup>47</sup>, semejante a la ya mencionada en la Celda Prioral Baja, teniendo como fondo el mismo Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, testigo permanente del crecimiento del Rey. Sus grandes similitudes compositivas con el ejemplar del Museo Provincial de Córdoba (1676) ha llevado a pensar a Marzolf que el retrato del Escorial es una copia del cordobés<sup>48</sup>. Pero como dice Pérez Sánchez, se trata de un original, aunque no sea uno de los mejores ejemplares<sup>49</sup>. La procedencia anterior de este retrato no se conoce con certeza hasta este momento, pero parece lógico que pudiera tratarse de un retrato de «Carlos II»

---

43. BERUETE, A., *Velázquez*, Madrid 1906, p. 60; JUSTI, C., *Velázquez y su estilo*, 1888, Madrid 1953, p. 456-460; LÓPEZ-REY, J., *Velázquez: The artist as a maker...*, París 1978, p. 312; GUDIOL, J., *Velázquez*, Barcelona 1982, pp. 142-143.

44. MACLAREN, N., *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, rev. por Allan Braham, Londres 1970, pp. 114-117.

45. MARQUÉS DEL SALTILLO, *Frederic Quilliet, Comisario de bellas artes del gobierno intruso*, Madrid 1933, p. 32.

46. GARCÍA-FRÍAS, 1991, pp. 181-191. Desde 1882 pertenece a la National Gallery de Londres.

47. BERMEJO, 1820, pp. 274-275.

48. MARZOLF, 1961, p. 159.

49. PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 81.

ya existente en el Monasterio, aunque el documentado formando pareja con el de su madre sea el de la citada Celda.

#### IV. SACRISTÍA E IGLESIA VIEJA

Tal como indica fray Jerónimo de Sepúlveda, fue el propio Felipe III quien mandó disponer una pequeña «galería dinástica» de gran valor emblemático en la Sacristía del convento en el año 1600, al mismo tiempo que se terminaba de instalar el grupo orante de Felipe II, de Pompeo Leoni, en el Altar Mayor de la Basílica<sup>50</sup>. La Entrega de 1611, por la que se recibían oficialmente los cuadros en el Monasterio, es muy detenida en su descripción, y las «molduras de bronce dorado y las cortinas de maraña de seda azul» que los ornamentaban, nos ponen de manifiesto la importancia dada al conjunto<sup>51</sup>. La serie se componía de ocho cuadros del mismo tamaño (177 x 160 cm): los dos «grupos orantes de Carlos V y Felipe II», de Juan Pantoja de la Cruz<sup>52</sup>, los cuatro «árboles genealógicos» de sus progenitores, atribuidos a Fabricio Castello<sup>53</sup>, y dos retratos armados y de tres cuartos de dichos reyes. Hasta el momento, se ha venido considerando que los seis primeros ya formaban de por sí un conjunto que reflejaba la disposición y ornamentación pensadas para los grupos orantes de los laterales del Altar Mayor de la Basílica. Dos eran la trasposición pictórica, y no el proyecto, de los grupos escultóricos de las familias de «Carlos V» (P.N. 10014042) y de «Felipe II» (P.N. 10014043), o más bien de las réplicas idénticas que se realizaron en yeso pintado y colocaron en 1593, en las tribunas de ese Altar Mayor, a la espera de que finalizasen las de bronce de Pompeo Leoni. Y los otros cuatro representaban los blasones de los antepasados por línea paterna y materna de ambos reyes —«Juana I de Castilla» (P.N. 10014038), «Felipe I» (P.N. 10014039), «Carlos V» (P.N. 10014040) e «Isabel de Portugal» (P.N. 10014041)—, con que se habían de decorar las paredes interiores de

50. SEPÚLVEDA, Fr. J. de, «Relación de las cosas notables...», *D.H.M.*, III, Madrid 1924, pp. 225-226.

51. SAENZ DE MIERA, J., en *Cat. Exp. «Felipe II, un príncipe ...»*, Madrid 1998, p. 540.

52. KUSCHE, 1964, pp. 168-171, n. 43 y 44.

53. La crítica moderna es unánime en considerar la atribución de estas genealogías a Fabricio Castello, a quien se pagaron en 1597 unos «escudos de armas de la Casa de Austria para los entierros de San Lorenzo, al olio», pub. en MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos...*, Madrid 1901, p. 276.

las tribunas que cobijan los citados grupos orantes<sup>54</sup>. Pero la lectura de esta serie quedaba incompleta, al no incluirse los retratos de los dos grandes protagonistas de la misma, cuando el desarrollo de todo este plan genealógico convertía en aquel momento a esta serie en un auténtico homenaje a la dinastía de los Austrias. A lo largo del tiempo, las descripciones del Monasterio han ido reflejando claramente la presencia primordial de los dos retratos en la misma, primero en la Sacristía<sup>55</sup>, y a partir de 1656, con la nueva redecoración pictórica en época de Felipe IV, en la Iglesia de Prestado, quizás como recordatorio de que bajo la cripta situada bajo su altar mayor se cobijó el primer panteón de restos de personajes reales del Monasterio<sup>56</sup>. Pero la omisión de los dos retratos en el conjunto se ha debido fundamentalmente a la desaparición del retrato de «Felipe II» durante la invasión napoleónica<sup>57</sup> y la consiguiente desvinculación del de «Carlos V» al situarse en otra sala del Monasterio<sup>58</sup>, tras la recomposición de la serie en 1814 en la misma Iglesia Vieja.

El retrato del Emperador «armado con un baston en la mano derecha y un bufete con cubierta de terçiopelo carmessi y una celada con plumas carmesies», se identifica claramente con la primera copia conocida de Juan Pantoja de la Cruz, realizada en 1599 sobre el famoso original de Tiziano (P.N. 10014145, 176 x 159,5 cm.), que en esta ocasión lo retrató de tres cuartos y no de cuerpo entero, como las otras conocidas del pintor (ver Biblioteca)<sup>59</sup>. Esta copia, así como la pintada por Rubens durante su estancia en España, entre 1603-1604 (Detmold, Alemania, col. Goepel), reproducen el retrato de Tiziano

---

54. MULCAHY, R., *La decoración de la Real Basílica del Monasterio del Escorial*, Madrid 1992, p. 201; GARCÍA-FRÍAS, C., «Genealogías de Carlos V e Isabel de Portugal», en *Cat. Exp. «La fiesta en la Europa de Carlos V»*, Madrid 2000, pp. 263-265.

55. SIGÜENZA (1605), 1988, p. 345, localiza cinco de la serie «a la parte de las ventanas», mientras que la «Relación anónima», en BOUZA, 2000, p. 66, nos da una perfecta ordenación de la serie. En las dos esquinas, se ubicaban los retratos de Carlos V y Felipe II, a su lado las genealogías maternas, después los dos grupos orantes y en el centro las genealogías paternas.

56. Esta sugerencia nos la hace pensar CHIFFLET, J., «Relación del viaje que su Majestad ha hecho a El Escorial en este año 1656», en ANDRÉS, G. de, en *D.H.M.S.*, t. VII, Madrid 1964, p. 421, al indicar que fue expresamente Velázquez quien los colocó en la Iglesia Vieja.

57. TORRE, FR. P. DE LA, «Ropas, alhajas, cuadros y libros del Escorial recobrados después de la guerra de la Independencia (1814)», *C.D.*, 1908, p. 413, indica que el retrato fue regalado al general Dessollé.

58. BERMEJO, 1820, p. 203, lo ubica en la Sala Vicarial.

59. KUSCHE, 1964, p. 166, n. 40.

ya recortado, tal como figuraba en la galería dinástica del Pardo, ya que en ambos el casco aparece drásticamente cortado. El hecho de estar realizado por el mismo pintor que los grupos orantes y en el mismo año sugiere la posibilidad de haber sido encargados al unísono. Y el «Felipe II» «armado y con un baston en la mano derecha y calzas carmessies bordadas de oro y un bufete con sobremesa de terçiopelo carmesi, y sobre el una çelada con plumas carmesies», se encuentra hasta el momento en paradero desconocido, pero podría tratarse también de una copia de tres cuartos del de cuerpo entero de Tiziano (hoy Prado), como la versión original del autor que figuraba en la Galería de retratos del Pardo<sup>60</sup> y que se conoce gracias al ejemplar atribuido a Jorge de la Rúa (colección particular inglesa) o a la copia de Rubens (Colección Devonshire, Chatsworth). La atribución a Pantoja no parece desacertada<sup>61</sup>, ya que el retrato debía formar pareja con el del Emperador, original del autor. La versión-réplica de cuerpo entero de este retrato, que sólo se conoce a través de copias, como la de la National Portrait Gallery de Londres, tuvo una gran repercusión en la pintura cortesana española como retrato modelo de la edad madura del Rey.

## V. PALACIO

La parte del Monasterio dedicada a Palacio ha tenido escasa importancia en las descripciones más antiguas del edificio y el resultado final de esta información es la imprecisión decorativa de algunas de sus habitaciones y, en este caso concreto, de la posible existencia de retratos de la familia real en ellas. En 1667 se documenta un cambio de decoración en la llamada «Quadra al Mediodía»<sup>62</sup>, y entre las nuevas pinturas enviadas figuran cuatro imágenes regias de cuerpo entero. La nueva ornamentación debió al menos haberse pensado durante los últimos años del reinado de Felipe IV, y de ahí la inclusión de su retrato y el de Mariana de Austria, como reina y no como regente, de su pintor de cámara, Diego Velázquez. Sin embargo, su terminación debió desarrollarse ya durante la regencia de D.<sup>a</sup> Mariana, quien mandó colocar con una clara intención de continuidad dinástica los retratos de sus dos hijos, «Carlos II niño» y «Margarita de

60. ARGOTE DE MOLINA, G., *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo*, n. 3, en KUSCHE, 1991, 253, Documento 4, p. 16.

61. BOUZA, p. 66; y PONZ (1787), 1988, pp. 400-401.

62. SANTOS, 1667, f. 100v.



«Retrato de Carlos II», Juan Carreño de Miranda.

Austria», cuyo autor y descripción nos son obviados. Seguramente Juan Bautista Martínez del Mazo, el yerno y sucesor de Velázquez como pintor de cámara entre 1660 y 1667, fue su ejecutor y quien dispuso las cuatro imágenes por parejas en los lugares más destacados de la galería, flanqueando las dos puertas de maderas finas de los testeros de la sala: los dos primeros en el occidental y los otros dos en el oriental.

El retrato de «Felipe IV» es el retrato armado, con guante de gamuza que sujeta bengala de general en la diestra y un león a sus pies, de Velázquez, que hoy se encuentra en el Prado (N. 1219), y el de «D.<sup>a</sup> Mariana» es el maravilloso retrato también del autor y en el Prado (N. 1191), que la representa vestida con traje negro y plata, tocado con lazos rojos y plumas, y con un enorme pañuelo de moda en la corte. Aunque ambos cuadros coinciden en fecha de ejecución (entre 1652-1653), tamaño (seguramente recompuesto por las añadiduras que presentan ambos en su parte superior para conseguir los 231 x 131 cm), y entorno (bufete y cortinaje de terciopelo rojo), el retrato del Rey es claramente de inferior calidad al de la Reina, lo que hace cuestionarse su emparejamiento. La crítica no es unánime en cuanto a su autenticidad, pero la gran mayoría considera la participación del maestro en zonas tan atractivas como la armadura negra o el rostro de expresión tan cansada, y obra de su taller las partes inacabadas como el león o la mesa con piezas de la armadura. El de «D.<sup>a</sup> Mariana» es uno de los más bellos retratos de la última década del pintor, en el que hace gala de su majestuosidad y sencillez. La pincelada es muy suelta y perfectamente armonizada en esos bellos grises, rojos, blancos, negros azulados y amarillos dorados<sup>63</sup>.

Carlos II había nacido en 1661, por tanto, el retrato sin autor que se describe en esta galería, en 1667, lo representaba, sin duda, como un niño de menos de seis años. Pocos son los retratos que se conocen de «Carlos II» a esta edad, pero el Museo de Historia del Arte de Viena posee un retrato de «Carlos II a los cuatro años», atribuido a Carreño, aunque lógicamente debe ser de Mazo, que bien pudiera responder al modelo de este retrato. Como dice Palomino, Mazo «retrató también en su menor edad a el señor Carlos Segundo..., con gran acierto y semejanza»<sup>64</sup>. Sus retratos infantiles, como el «Niño vesti-

63. PÉREZ SÁNCHEZ, *Cat. Exp. «Velázquez»*, Madrid 1991, p. 418, n. 72 y pp. 408-417, n. 71.

64. PALOMINO, A., «El museo pictórico y escala óptica» (1714), t. III, Madrid 1988, p. 311.

do de cardenal» (Toledo, Ohio), son fieles repetidores de los tipos oficiales de Velázquez, pero sin llegar a su perfecta precisión. El de «D.<sup>a</sup> Margarita» podría tratarse del retrato en pie, enlutada, con la diestra sobre el respaldo de un sillón y en la mano izquierda, unos guantes, también de Mazo, y que hoy pertenece al Prado (N. 888, 209 x 147 cm). La crítica considera que el cuadro se pintó hacia 1666, fecha en que se casó con el emperador Leopoldo y un año después de la muerte de Felipe IV, por lo que Santos podría haberlo visto colocado en el palacio escurialense un año después. Las fuentes documentales lo localizan por primera vez en 1695 en el Alcázar de Madrid, pero como en los últimos años del siglo XVII, la «Quadra de Mediodía» vuelve a redecorarse con nuevos cuadros, bien podría haberse trasladado para esa fecha al dicho palacio madrileño.

El Inventario de Carlos II de 1700<sup>65</sup> nos da cuenta de la sustitución de los estos dos últimos retratos por las imágenes oficiales del rey, ya adulto, y de su primera mujer, María Luisa de Orleans, en la decoración de la «Quadra». Felipe de Silva, encargado de la tasación de las pinturas del «Quartto de su Magestad», atribuye el retrato de «Carlos II» a Carreño, pero no así el de la Reina, que lo considera obra de «Un Pintor Moderno». Pero gracias a un dibujo inédito encontrado en la Library of Congress de Washington<sup>66</sup>, podemos identificar con seguridad esta pareja de retratos, e incluso conocer su disposición exacta en la sala, con Carlos II en el lugar principal, como solía hacerse en las parejas reales, es decir, a la derecha de la magnífica puerta de marquetería. El dibujo titulado «Perfil de la Meridiana tirada en la Sala de Corte del Rey N.S. en su Rl. Palacio del Escorial...» representa muy exactamente la planta de la meridiana solar que se dispuso en la dicha sala, tal como está inscrito, en el año 1755 por el jesuita matemático húngaro y «geographo mayor» de Fernando VI, Jan Wendlingen, cuyos comentarios en las dos columnas laterales explican detenidamente el funcionamiento de este curioso instrumento científico, que todavía se conserva en la sala, al igual que su homónima en la galería oriental colindante, tal como se vislumbra en el dibujo. Algunos elementos de la «quadra» aparecen dibujados y coloreados con una especial atención, como el zócalo de azulejos, la puerta de marquetería e incluso los cuadros, entre los que encuentran las efigies de los reyes, que aparecen ingenua y graciosamente retratados de cuerpo entero,

65. «Inventarios reales. Testamentarias del rey Carlos II», pub. por FERNÁNDEZ BAYTÓN, G., Madrid 1985, p. 93, ambos con el n. 18.

66. Library of Congress de Washington, n. 5167.

junto a unas consolas sostenidas por leones de bronce y cortinajes solemnes de fondo, que nos remiten al recurrente Salón de los Espejos, que ya había sido utilizado por el Rey para sus retratos adolescentes de pareja con la Reina gobernadora.

El retrato de «Carlos II armado» puede ser identificado con el firmado y fechado en 1681 (234 x 127 cm), que procedente de las colecciones reales pasó al Prado en el siglo XIX, estando hoy depositado en el Museo del Greco de Toledo desde 1910<sup>67</sup>. La versión del Monasterio aparece por última vez mencionada en las fuentes del edificio en la «Razón de los quadros del Monasterio del Escorial que se han inbentariado en el Combeno del Rosario» para ser trasladados a la Academia de San Fernando de 1813<sup>68</sup>. Pero después no se devolvió al Monasterio, pudiendo haber quedado depositado en algún otro lugar, hasta su incorporación al Prado bien avanzado el XIX. El retrato es repetición más o menos fiel del primero de una serie que Carreño pintó hacia 1679 para ser enviado a Francia, según el testimonio de Palomino, «cuando se trató el primer casamiento de Su Majestad con la Serenísima Reina doña María Luisa de Orleans»<sup>69</sup> y por el que cobró en 1681 3.344 reales<sup>70</sup>. El Rey está representado a la edad de veinte años, armado, con una bengala de general en la diestra, todo resuelto en la línea de representación para la Casa de Austria. La vistosa armadura le permite esconder la eclenque constitución física y, de esta forma, dotarle de una apariencia majestuosa y distante propia de su persona. El rostro es el que encontraremos ya en todos sus retratos de adulto.

La imagen de la Reina en el dibujo de Washington no corresponde con la de su primera mujer, sino con la de la segunda, Mariana de Neoburgo, representándola de forma similar a un retrato que conserva el Monasterio del Escorial (P.N. 10034432): de cuerpo entero, en traje de corte de rica seda rameada, con anchísimos puños de encaje y un riquísimo lazo de pedrería en el escote, y el pelo en crenchas que caen sobre el pecho y sobre los hombros. Incluso en el dibujo, aparece con el mismo detalle de sujetar con la diestra una flor dis-

67. MARZOLF, 1961, pp. 81-82 y 161-162; PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, pp. 74-75.

68. AGP, Caja 222/2, 24 de mayo de 1813, n. 82.

69. PALOMINO (1714), 1988, p. 408.

70. PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, pp. 48-49 y 232-233, n. 54. Otras repeticiones del prototipo pintado para Francia son la del Monasterio de Guadalupe, de análoga calidad a la de Toledo, seguramente de 1683, la de la colección Lafora de Madrid y la de la Hispanic Society de Nueva York.

puesta sobre un cuenco, del que surge otra dispuesta en vertical. Además, la derivación evidente de los modelos de Carreño, la pose de la retratada y el tamaño del cuadro (204 x 114,5 cm)<sup>71</sup> permiten su posible emparejamiento con el «Carlos II armado» de Toledo. Aunque su estado de conservación no deja apreciar todas las calidades que sin duda podrá ofrecer cuando finalice su restauración (en la actualidad en pleno proceso), el modelado terso del rostro y manos, armonizado a la perfección con la pincelada suelta de las guedejas del cabello, el magnífico tratamiento de los encajes y telas suntuosas, así como la propia expresividad de su rostro, directo pero a la vez majestuoso, son muy significativos del modo de retratar de Claudio Coello. Otros retratos femeninos del autor presentan las mismas características estilísticas, como el de «María Luisa de Orleans», en colección particular madrileña<sup>72</sup>, o el de «Nicolasa Manrique» del Instituto Valencia de Don Juan, que presenta además la peculiaridad de sujetar una flor con la misma delicadeza<sup>73</sup>. Este retrato podría ser el prototipo oficial hasta ahora no identificado, perteneciente a una serie de ejemplares que Coello como pintor de cámara desde 1685 hubo de realizar a D.<sup>a</sup> Mariana, apenas llegada a Madrid en 1689<sup>74</sup> y que serviría de modelo a otros retratistas del momento, como a Jan van Kessel II<sup>75</sup>.

---

71. El cuadro aparece rajado en toda su parte inferior, y la diferencia de tamaño en altura –204 x 114,5 cm.– puede deberse a este recorte.

72. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., en «En torno a Claudio Coello», *A.E.A.*, 250, 1990, pp. 139-142.

73. PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p. 302, n. 136; y SULLIVAN, E. J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989, p. 216, n. p. 88.

74. PALOMINO (1714), 1988, p. 459: «Y habiéndose celebrado el segundo matrimonio del señor Carlos Segundo en el año de 1690, retrató también Coello a la Reina nuestra señora D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, hoy reina viuda de España».

75. Una pequeña miniatura, propiedad de la galería Caylus, representa un busto de D.<sup>a</sup> Mariana con el mismo traje, broche y pendientes.