

# SYMPOSIUM INTERNACIONAL VELÁZQUEZ

## ACTAS

SYMPOSIUM INTERNACIONAL VELÁZQUEZ  
Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

# VELÁZQUEZ Y LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE EL ESCORIAL

## EN 1656

Bonaventura Bassegoda i Hugas

### LA RELACIÓN DE

Velázquez con el Monasterio de El Escorial es un episodio antiguo en su biografía. Ya Pacheco nos indica como

en la primavera de 1622 visitó el edificio en su primer viaje a la corte: «Deseoso, pues, de ver El Escorial, partió de Sevilla por el mes de abril del año 1622»<sup>1</sup>. En agosto de 1628, Rubens llegó a Madrid, ciudad en la que va a residir durante nueve meses, y fue precisamente el joven pintor sevillano quien le acompañó, en noviembre de ese año, durante su visita al monasterio. Así nos lo acredita de nuevo Pacheco: «Con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes por carta, correspondido), hizo amistad y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver el Escorial»<sup>2</sup>.

La presencia de la corte de Felipe IV en el monasterio se producía a veces durante los oficios de la Semana Santa, pero era más prolongada y frecuente durante la «jornada», es decir durante dos o tres semanas, entre los meses de octubre y noviembre, cuando se producía la brama o berrea causada por el período de celo de los ciervos y de otros animales en los bosques y dehesas del monasterio, que eran un privilegiado cazadero real. Según la documentación económica conservada en el archivo del Palacio Real, la corte se desplazó al real sitio de El Escorial durante la jornada de los años de 1626, 1631, 1643, 1647, y de forma continua entre 1649 y 1663<sup>3</sup>. Velázquez, por su condición de ayudante de cámara desde marzo de 1643 y de aposentador mayor desde marzo de 1652, es muy probable que asistiera de forma regular a la jornada, especialmente en las fases últimas de su carrera palaciega. Palomino recuerda que fue precisamente en el monasterio, en la Semana Santa de 1658, cuando Felipe IV anunció a su servidor la concesión de la gracia que él más ansiaba, el grado nobiliario, mediante su promoción a una orden militar<sup>4</sup>.

La estancia más extensa y más importante de Velázquez en el monasterio se produjo en la primavera-verano de 1656 cuando el rey le encargó la re-

novación a fondo de la decoración pictórica mueble de alguna de las zonas más importantes del monasterio, como son la sacristía, la antesacristía, el aula de moral y la sacristía del panteón. Su misión consistió en instalar una serie de cuadros donados por el rey, que se unificaron mediante nuevos marcos con otros ya existentes en el monasterio desde los tiempos de Felipe II. Esto lo escribe el padre Santos en su famosa *Descripción Breve*<sup>5</sup> y también lo menciona Palomino<sup>6</sup>, pero quien lo declara con mayor detalle es el capellán del rey Julio Chifflet, en una *Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial* de 1656, en donde se lee textualmente: «El Rey, que Dios conserve, estando mejor de salud, fue a ver, al día siguiente, [ca. 18 de octubre] 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. [...] 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.»<sup>7</sup>

Esta gran empresa decorativa se emprende tras la finalización de otras tareas semejantes en el Buen Retiro, en el Alcázar de Madrid, con la pieza ochavada y el salón de Espejos, y en el mismo Escorial, cuyo panteón fue solemnemente inaugurado en marzo de 1654. En los años finales del reinado se pone de manifiesto cada vez más la afición y el respeto del rey por las iniciativas de sus predecesores, y de forma especial por el monasterio de San Lorenzo, símbolo dinástico por excelencia. Un pequeño detalle de la biografía más íntima y familiar del monarca

nos permite, tal vez, comprender su especial interés por la iniciativa decorativa escurialense, y también explicar la regularidad de la jornada en el monasterio entre 1649 y 1663. Entre el 1 de octubre y el 3 de noviembre de 1649, Felipe IV y su hija María Teresa residen en El Escorial y allí se produce el solemne recibimiento de la nueva y joven reina doña Mariana de Austria, sobrina del rey y prima de la Infanta, y ahora su esposa y madrastra respectivamente. Una relación de las fiestas realizadas fue redactada y publicada con prontitud por un anónimo monje de la casa para dejar constancia escrita de tan notable acontecimiento para la monarquía española y para demostrar que el monasterio había sido de nuevo objeto de la benevolencia real, gracias a la celebración en él de este recibimiento, que en la práctica fueron unas fastuosas fiestas nupciales<sup>8</sup>.

La tarea de Velázquez en la redecoración del monasterio estaba terminada en su primera fase en octubre de 1656, cuando el rey visitó complacido la nueva presentación pictórica de la sacristía, de la antesacristía, del aula de moral y de la sacristía del panteón, que contenían respectivamente 32, 9, 12 y 25 pinturas. El texto de la primera edición del libro del padre Santos aparecido en abril de 1657, es ya una completa descripción de estas significativas novedades. La nueva decoración provocó algunos efectos colaterales, pues numerosos cuadros fueron levantados de sus antiguos emplazamientos. Con algunos de ellos, en concreto 32, se compuso un primer montaje de la iglesia vieja, hasta ese momento sólo decorada con los tres famosos Tizianos de los altares. Santos, en su primera edición, no precisa la ubicación de todas estas pinturas de la iglesia, seguramente porque existía una cierta conciencia de provisionalidad, ya que estaba aún pendiente el montaje de los capítulos, y porque estaban en curso unas obras menores de mejora en la misma iglesia vieja que se realizaron unos años más tarde, entre septiembre de 1660 y marzo de 1661<sup>9</sup>. Otros pocos cuadros desplazados pasaron provisionalmente a las salas capitulares, cuya redecoración completa no se concluyó hasta agosto de 1660 en el caso del capítulo prioral, a partir de las instrucciones y de una traza de Velázquez, y hasta finales de 1665 o ya en 1666 en el caso del capítulo vicarial, a partir del modelo creado por el pintor, pero ya sin su intervención ni directa ni indirecta, pues ya ha-

bía fallecido en agosto de 1660<sup>10</sup>. Veamos ahora el detalle de las intervenciones decorativas directas de Velázquez en 1656.

## SACRISTÍA

La sacristía es uno de los espacios más espectaculares de todo el monasterio de San Lorenzo. Recordemos como Sigüenza exclama al comenzar su descripción<sup>11</sup>: «En entrando por la puerta de la sacristía parece que se ensancha el corazón viendo una pieza tan grande, tan clara, tan hermosa, tan llena de variedad de cosas divinas, tanta compostura, riqueza, aseo, de más que humanas manos y diligencia, y luego se le echa de ver que es puramente recámara de la casa de Dios.» Destaca por sus generosas dimensiones (ca. 30 x 9 m.) y por la riqueza de su ornamentación, en concreto por su bóveda decorada al fresco y de forma especial por la suntuosa cajonería de maderas preciosas, que ocupa todo el lateral de poniente. Por todo ello es perfectamente lógico que el programa de redecoración pictórica propuesto por Felipe IV en 1656 y ejecutado por Velázquez empezara precisamente por la sacristía y por su complementario y natural acceso, la antesacristía.

La disposición anterior a la descrita por Santos en 1657 nos es ahora conocida gracias a la relación de la Biblioteca da Ajuda de Lisboa<sup>12</sup>, pues el carácter no sistemático de las otras fuentes, Sigüenza y Cassiano Dal Pozzo<sup>13</sup>, nos impedía conocer la estructura total del conjunto. La decoración comprendía 32 pinturas, dos en el altar, ocho en los paños de las entreventanas, nueve en las sobreventanas y trece en la pared derecha, en el espacio que existe entre el final de la cajonería y la cornisa de arranque de la bóveda. Sin pretender una identificación exhaustiva, merece destacarse en primer lugar el cuadro que presidía el altar, la maravillosa tabla con el *Calvario* de Roger van der Weyden, que aparece ya descrita en la primera entrega de 1574, p.198: «Una tabla grande en que está pintado Christo nuestro Señor en la cruz, con nuestra Señora y Sant Juan, de mano de masse Rugier, que estaba en el Bosque de Segovia, que tiene treze pies de alto y ocho de ancho, estaba en la cartuja de Brusellas»<sup>14</sup>. A pesar de la claridad de este asiento tanto Sigüenza (p. 354) como Dal Pozzo y el anónimo autor de la relación lisboeta ignoran la autoría de esta pieza,

que hoy todavía se conserva en el monasterio. Encima de ella se encontraba, según el manuscrito de la Biblioteca da Ajuda, «un Salvador con Nuestra Señora y San Juan Bautista. Es esta pintura el remate del retablo que ay agora en la capilla real del palacio de Madrid». Gracias a esta descripción detallada se puede identificar esta pieza con la copia de Jan van Eyck atribuida a Mabuse que ahora se conserva en el Museo del Prado, cat. nº 1510, de segura procedencia escurialense.

Las ocho entreventanas se decoraban con la serie de seis cuadros de Pantoja de la Cruz, con sus marcos de bronce dorado, que representan los sepulcros reales de la basílica y los blasones heráldicos correspondientes, y que se completaban con dos retratos también de Pantoja de media figura y de tamaño y formato semejante a los anteriores, que representan al emperador y a su hijo Felipe II. El primero aún se conserva en el monasterio, mientras que su pareja se encuentra desaparecido desde 1809. Toda esta serie de ocho piezas pasaron a decorar la iglesia vieja tras su descarte por Velázquez en 1656<sup>15</sup>. En las nueve sobreventanas se disponían sendos cuadros, entre los que destacan cinco Tizianos, *santa Catalina*, la *Magdalena* (destruido, S9), el *Tributo del César* (S11), y la pareja del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, que fueron del emperador y ahora se encuentran en el Museo del Prado. También puede identificarse sin problemas el Miguel Coxcie de *santa Cecilia*. El cuadro que el anónimo autor de la Biblioteca da Ajuda describe como «Nuestra Señora con el niño Jesús y con san Juan de Boñaroto», es seguramente la tabla de la *Virgen con el Niño*, *San Juanito y San José*, de Bernardino Luini, ahora en el Museo del Prado, que para Sigüenza (p.378) era obra de Miguel Angel o de Leonardo, mientras que para el más avisado Cassiano dal Pozzo su autor sería Leonardo o Luini. Las otras dos piezas de las sobreventanas parecen de más compleja identificación.

En la pared de la cajonería se disponían trece pinturas. En el centro el impresionante *Descendimiento* de Roger van der Weyden, conservado desde 1939 en el Museo del Prado. A su lado se encontraba la *Virgen con el niño* de Tiziano que ahora para en el Museo de Munich (S6). Los otros dos cuadros atribuidos a Tiziano en la relación anónima de Lisboa, son seguramente el *San Jerónimo* de Lorenzo Lotto, que después pasará al atrio de los capítulos,

y que ahora está en el Museo del Prado, y la tela de Carlos Verónés con el tema de las *Marías en el sepulcro*, conservada todavía en el monasterio. De Coxcie había dos pinturas, el célebre *David y Goliat*, conservado en El Escorial, y seguramente el *san Pedro en las lágrimas*, ahora en la colección Orts-Bosch de Valencia<sup>16</sup>. Otras dos piezas se atribuían al Bosco, unas *Tentaciones de San Antonio*, y un *san Cristóbal*. Es probable que el primero sea, la tabla de Bosco con este tema, ahora conservada en el Museo del Prado (cat. nº 2913), mientras que el segundo cabe identificarlo sin problemas con la tabla de Joachim Patinir, conservada en el monasterio (Poleró, nº 359). De los tres anónimos flamencos «antiguos», es decir del siglo XV, dos se pueden identificar sin dificultad. Uno sería el Robert Campin con los *Desposorios de la Virgen*, del Museo del Prado, (cat. nº 1887), y el otro el Vranke van der Stockt con la *Presentación de la Virgen en el templo*, conservado en el monasterio (Poleró nº 330). El tercero que representa una *Ascensión* parece de identificación compleja. Lo mismo ocurre con una *Oración en el Huerto* de la que no se precisa el autor ni la escuela. Un último cuadro sí puede identificarse gracias a lo relativamente original de su tema, «San Antonio de Padua y aquel milagro del Santísimo sacramento quando le adoró una mula», es decir el *Milagro en Tolosa de San Antonio de Padua*, ahora atribuido al Maestro de la Pasión de Brujas y conservado en el Museo del Prado (cat. nº 1917).

A la vista de todo este conjunto de piezas, en las que destacan las de tradición flamenca, se comprende mejor el breve pero jugoso comentario que suscita su contemplación a Jehan Lhermitte, «Ceste piece est à voussure totte peinte a destrempe, aornée de plusieurs belles peintures de celles du Pays Bas, desquelles Sa Majesté a eu dez long-temps grande provision, et ce sont des meilleures que me souvient avoir veu en ma vie»<sup>17</sup>. Merece destacarse, también, la estricta coincidencia de lo que apunta Sigüenza en diversos lugares de su texto y lo que sumariamente describe Dal Pozzo, y la completa relación de la Biblioteca da Ajuda. Parece evidente que nada ha cambiado en la decoración de la sacristía desde los tiempos finales de Felipe II, o mejor, desde los primeros años del reinado de Felipe III, que es cuando en realidad escribe el padre Sigüenza. No podemos discutir ahora el sentido y el alcance de esta curiosa mezcla entre pinturas flamencas e italianas que

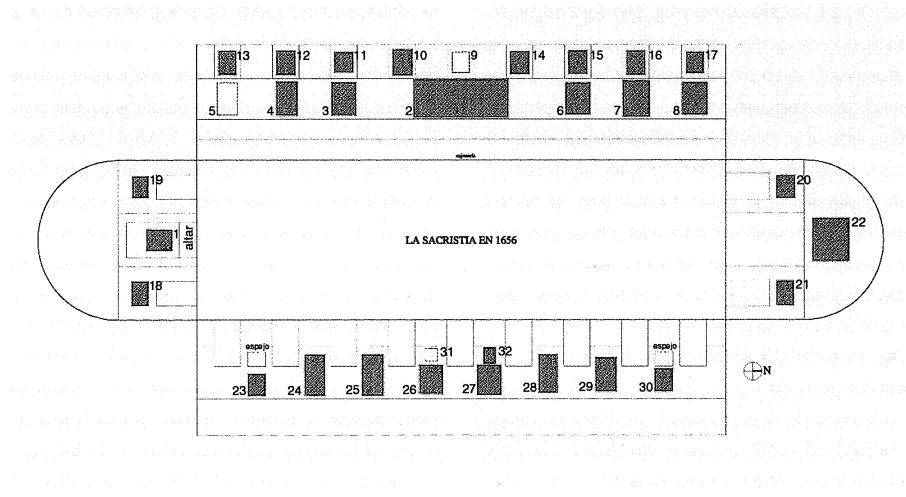
vemos dispuestas en la sacristía y si esto efectivamente refleja o depende de los gustos artísticos personales del rey Felipe II. En cualquier caso no cabe duda que, a los ojos de su nieto Felipe IV y de Velázquez, la sacristía presentaba un aspecto muy heterogéneo por la diversidad de los formatos, de los géneros, de la calidad y de los estilos o escuelas de las obras allí dispuestas. Parece lógico que de las 32 pinturas que decoraban en un primer momento la sacristía sólo tres se mantengan en el nuevo montaje. Son tres Tizianos de excepcional calidad, la *Virgen con el Niño* (S6), el *Tributo del César* (S11), y la *Magdalena penitente* (S9), siendo desplazadas las otras 29 pinturas restantes a otros lugares del monasterio.

El padre Santos en 1657 describe con detalle la nueva decoración de la sacristía con un total de 32 pinturas. En realidad describe 31, pero es muy evidente que se trata de un *lapsus* del autor que olvida mencionar a la famosa *Visitación* de Rafael, hoy en el Museo del Prado. No cabe duda al respecto, pues el mismo Santos en el recuento del total de las piezas la considera, y en la edición de 1667 ya se corrige el olvido. Por otra parte en la *Memoria de Velázquez*<sup>18</sup> también se la menciona, y la hipótesis de que no estuviera ahí en 1657 debería justificar un vacío muy clamoroso y una descompensación de toda la decoración pictórica de esa pared.

La ordenación que describe Santos y que hemos reconstruido gráficamente<sup>19</sup> (fig. 1) supone la distribución homogénea de los cuadros en todas las superficies disponibles. En primer lugar se menciona a la *Perla* de Rafael en el altar, después se cita al *Lavatorio* de Tintoretto que centra la pared sobre la cajonería, por debajo de la cornisa de arranque de la bóveda. A ambos lados de esta gran tela se disponen seis cuadros de formato vertical y medidas semejantes, tres a un lado y tres a otro. Sobre la cornisa, entre los arcos de la bóveda, en unos espacios rectangulares, que se corresponden con las ventanas altas del otro lado, se sitúan en un segundo registro, nueve pinturas de formato vertical, pero algo menores que las del nivel inferior. En el centro destaca la famosa *Magdalena penitente* de medio cuerpo de Tiziano, hoy perdida, pero que conocemos por numerosas copias antiguas. Tras describir los 16 cuadros que componen esta pared de poniente, Santos nos presenta los cuadros que decoran las paredes cortas de la

sacristía. Primero los dos cuadros medianos y de formato horizontal que se sitúan como sobrepuertas en la pared del altar, y que son correspondidos por otros dos de formato y ubicación semejantes en la pared opuesta, la norte. Sobre la gran puerta de entrada, Santos menciona un gran cuadro de formato horizontal de Van Dyck, con el tema de *Cristo y la mujer adúltera*. Aquí se produce la diferencia más importante entre el discurso de Santos y la supuesta *Memoria* de Velázquez, pues en esta última no se menciona para nada esta pintura. Esta diferencia puede explicarse o como un olvido de Velázquez o como un añadido de última hora, después de finalizada la misión del pintor en el monasterio. Nos inclinamos por esta última hipótesis pues conviene tener presente que la zona de la pared en que se dispuso el cuadro de Van Dyck está pintada al fresco, por lo que es probable que el artista sevillano no hubiera considerado este espacio como susceptible de ser cubierto por un cuadro al óleo. La probable adquisición tardía del valioso original de Van Dyck tal vez forzaría la situación en favor de su incorporación a la sacristía, en el único espacio disponible.

La pared de oriente sólo admite decoración pictórica mueble por debajo de la cornisa, pues por encima de ella se alternan las nueve ventanas altas y el arranque de los siete arcos torales que sostienen la bóveda. Por debajo de la cornisa sólo se aprovechan en esta propuesta de Velázquez los ocho espacios verticales entre las ventanas, dejando en blanco los nueve espacios entre las ventanas bajas y la cornisa. La causa de ello es la forma casi cuadrada de estos paramentos y las dificultades de iluminación de los mismos. En los espacios disponibles, de acusada verticalidad, el pintor y apoyador del rey nos propone cuatro telas que se ajustan a esas extremadas proporciones, tres de Tiziano y una de Sebastiano del Piombo, en los vanos segundo, tercero, sexto y séptimo, mientras que en los extremos, los vanos primero y octavo, se coloca un cuadro vertical pero más corto, lo que obliga a compensar la diferencia con el artificio de disponer un espejo, que lleva el mismo marco que las pinturas, y que cubre ese espacio. Los dos paramentos que acompañan a la ventana central, el quinto y el sexto, se enriquecen con la superposición de dos telas, de formato vertical las dos superiores, y casi cuadradas las dos inferiores, con lo que se crea un cierto énfasis pictórico en la zona central de este lado de la sacristía.



1 Rafael, Sagrada Familia, conocida como La Perla. Museo del Prado, nº 301, 144 x 115 cm. Tabla. Adquirido en la almoneda de Carlos I de Inglaterra.

2 Jacopo Tintoretto, El Lavatorio. Museo del Prado, nº 2824, 210 x 533 cm. Adquirido en la almoneda de Carlos I.

3 Andrea del Sarto, La Virgen y el Niño entre Tobías y San Rafael. Museo del Prado, nº 334, 177 x 135 cm. Tabla. Adquirido en la almoneda de Carlos I.

4 Luca Cambiaso, Cristo atado a la columna. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10035371, 183 x 114 cm. No citado en Poleró. Seguramente adquirido en la almoneda de Carlos I.

5 Paolo Veronese, Ecce Homo. Perdido. Medidas aproximadas, 182 x 140 cm. Adquirido en la almoneda de Carlos I.

6 Tiziano, Virgen con el Niño. Munich, Alte Pinakothek, nº 464, 174 x 133 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1003).

7 Rafael, La Visitación o la Madonna del passeggi. Museo del Prado, nº 300, 200 x 145 cm. Tabla pasada a lienzo. Regalado por el Conde de Castrillo, virrey de Nápoles.

8 Tiziano, Oración en el Huerto. Museo del Prado, nº 436, 176 x 136 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1006).

9 Tiziano, Magdalena penitente. Perdido. Medidas aproximadas 115 x 95 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1009).

10 Giovanni Serodine, Santa Margarita resucita a un joven. Museo del Prado, nº 246, 141x104 cm. Regalado por el Almirante de Castilla.

11 Tiziano, El tributo del César. Londres, National Gallery, nº 224, 109 x 101 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1010).

12 Annibale Carracci, Asunción de la Virgen. Museo del Prado, nº 75, 130 x 97 cm. Regalado por el Conde de Monterrey.

13 Paolo Veronese, El sacrificio de Isaac por Abraham. Museo del Prado, nº 500, 129 x 95 cm. Adquirido en la almoneda de Carlos I.

14 Sebastiano del Piombo, Jesús con la cruz a cuestas. Museo del Prado, nº 345, 121 x 100 cm. Regalado por el conde de Monterrey.

15 Guido Reni, San José y el Niño Dios. San Petersburgo, Museo del Ermitage, 126 x 101 cm. No consta su procedencia.

16 Antonio Correggio, Noli me tangere. Museo del Prado, nº 111, 130 x 103. Tabla pasada a lienzo. Regalado por Niccolò Ludovisi, Príncipe de Piombino.

17 Guido Reni, Virgen con el Niño. Raleigh, North Carolina Museum of Art, 114 x 92 cm. No consta su procedencia.

18 Tiziano, Virgen con el Niño, Santa Jorge y Santa Catalina. Museo del Prado, nº 434, 86 x 130 cm. Tabla. Aparece en la entrega de 1593 (Zarco, nº 1017).

19 Tiziano, Ecce Homo con Pilatos. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014723, 84 x 112 cm. Poleró nº 333, con atribución a Tintoretto.

Seguramente es el que aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1005).

20 Tiziano, Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juanito. Londres, National Gallery, nº 635, 101 x 124 cm. Regalado por Niccolò Ludovisi, Príncipe de Piombino.

21 Giorgione o Tiziano joven, La Virgen y el Niño entre San Antonio de Padua y San Roque. Museo del Prado, nº 288, 92 x 133. Regalado por el Duque de Medina de las Torres.

22 Anton Van Dyck, Cristo y la mujer adultera. Madrid, Hospital de la Venerable Orden Tercera, 200 x 235 cm. No consta su procedencia.

23 Tiziano, Santa Margarita. Museo del Prado, nº 446, 116 x 91 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1446).

24 Tiziano, San Sebastián. Perdido. Medidas aproximadas 224 x 112 cm. Regalado por el conde de Monterrey.

25 Sebastiano del Piombo, Bajada de Cristo al Limbo. Museo del Prado, nº 346, 226 x 114 cm. Regalado por don Diego Vich y Mascó.

26 Jacopo o Domenico Tintoretto, La Magdalena penitente. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014558, 158 x 128 cm. Poleró, nº 93. No consta su procedencia.

27 Anton Van Dyck, San Jerónimo. Rotterdam, Museo Boymans, 165 x 130 cm. Adquirido en la almoneda de Rubens.

28 Tiziano, Cristo en la Cruz. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014803, 208 x 103 cm. Poleró, nº 88. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 998).

29 Tiziano, San Juan Bautista en el desierto. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014726, 185 x 111 cm. Poleró nº 98. Aparece en la entrega de 1576 (Zarco, nº 1019).

30 Jacopo Tintoretto (taller de), La Magdalena despojándose de sus vestiduras. Museo del Prado, nº 403, 123 x 96 cm. Depositado desde 1940 en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián. No consta su procedencia.

31 Andrea Schiavone, Nacimiento de Cristo. Perdido. Medidas aproximadas, 91 x 70 cm. Seguramente adquirido en la almoneda de Arundel.

32 Giulio Romano, Madonna de las Ruinas. Colección Banks, Kingston Lacy, Dorset, Gran Bretaña, 81 x 56 cm. Tabla. Adquirido en la almoneda de Carlos I.

El resultado final sorprende por su estricta regularidad y simetría, y constituye un muy brillante ejercicio de adaptación al espacio disponible, sin que ningún registro aparezca sobrecargado en relación con los demás, y sin que puedan inferirse diferencias de calidad o de estilo entre unas u otras zonas, al margen de un cierto orden de lectura y jerarquización que la *Descripción* de Santos y la *Memoria* de Velázquez ponen en evidencia. Las piezas elegidas corresponden al criterio artístico vigente en la España de Felipe IV. Destaca la nutrida representación de la escuela veneciana del siglo XVI con diez piezas de Tiziano, tres de Tintoretto, dos de Veronés, una de Pordenone (en realidad un Giorgione o Tiziano joven), una de Giorgione (en realidad un Tiziano de juventud), y una de Andrea Schiavone (perdido). Le sigue en importancia un grupo muy selecto de pinturas del mundo toscano-romano, tres piezas de Rafael (una de ellas es en realidad un Giulio Romano), dos de Sebastiano del Piombo, una de Andrea del Sarto, y un soberbio Correggio, el *Noli me Tangere* del Museo del Prado. Un Lucas Cambiaso completa la nómina de maestros del siglo XVI. De la centuria siguiente se presentan un Caravaggio (en realidad un Serodine), un Aníbal Carraci, dos Guido Reni y dos Van Dyck. Todas ellas son de tema religioso, como es lógico por el lugar, y son originales de una elevada calidad, aunque algunas han perdido su atribución primera. La inmensa mayoría son de nueva incorporación al monasterio, mediante donación del rey Felipe IV, como oportunamente precisa la *Memoria* de Velázquez, y también en menor medida el texto del padre Santos. Todas se conservan —en lugares muy dispares— excepto cuatro, que han desaparecido o no han sido identificadas. Se trata de la ya citada *Magdalena penitente* de Tiziano, que se perdió en un incendio en 1873 en la colección privada inglesa donde se conservaba, del *San Sebastián* de cuerpo entero de Tiziano, de un misterioso *Ecce Homo* de Veronés, que fue donado por Luis Méndez de Haro a Felipe IV, del que no hay referencias desde la invasión francesa, y finalmente de un *Nacimiento de Cristo* de Andrea Schiavone.

Este espacio sagrado sufrirá diversas alteraciones en su decoración pictórica mueble entre 1656 y 1809. La primera de ellas deriva de la completa remodelación de la pared de mediodía, con nuevas columnas de mármol, dos relieve-

ves escultóricos en las sobrepuertas y dos medallones circulares en el ático, además de la incorporación del altar y camarín de la *Sagrada Forma*, obra excepcional y maestra de Claudio Coello, todo ello debido a la munificencia de Carlos II y ejecutado entre 1685 y 1690. Esta transformación supone un enriquecimiento evidente de la estancia pero también comporta el desplazamiento de las tres pinturas que decoraban esa pared en la propuesta de Velázquez, una de las cuales era la famosa *Perla* de Rafael, que presidía el altar, flanqueada por los dos Ticianos de las sobrepuertas, el *Ecce Homo con Pilatos*, y la *Virgen con el Niño, San Jorge y Santa Catalina*. Gracias al testimonio de la relación anónima de ca. 1698 sabemos donde se dispusieron<sup>20</sup>, pues curiosamente el padre Santos en la última edición de su *Descripción* en 1698, olvida dar noticia del nuevo altar, a pesar de haber sido uno de los promotores principales de la obra y de haber dejado manuscrita una completa relación sobre el tema, que se ha editado modernamente<sup>21</sup>. Los tres cuadros desplazados fueron a parar al único espacio disponible, a las sobreventanas de la pared de oriente. La *Perla* se dispuso encima de la ventana baja central, la quinta, mientras que los Ticianos de formato apaisado se dispusieron sobre las dos ventanas contiguas, la cuarta y la sexta, que ya desde antiguo estaban cegadas y su espacio habilitado como alacena.

La segunda alteración de la decoración pictórica de la sacristía consiste en el añadido de unas veinte pinturas de pequeño formato y calidad discreta, procedentes algunas de ellas del desmontaje de la sacristía del pantheon. Diez de ellas se incorporan a la pared de poniente, encima de la cajonería, dando una mayor densidad decorativa a este paramento. No conocemos al responsable de esta transformación, ni las causas que la justificarían. En cualquier caso ésta tendría lugar entre 1755, fecha del viaje del padre Norberto Caino que no las menciona, y 1764, en que el padre Andrés Jiménez ya las describe<sup>22</sup>, aunque en algún caso se trata de una simple mención. Sin embargo conviene no perder de vista que, a pesar de los cambios, existe una mayor continuidad de la que parece, pues lo sustancial a retener es que ninguna de las pinturas instaladas en 1656 sale de la sacristía, y que la mayoría de ellas no se mueve de su primitivo emplazamiento hasta el brutal traslado a Madrid organizado por Frédéric Quilliet en 1809.

## ANTESACRISTÍA

La antesacristía comprende un espacio casi cuadrado de 9,20 x 9,32 metros, presidido en su muro oriental por un monumental lavabo litúrgico de mármol gris de 4,5 metros de largo por uno de ancho. Está flanqueado por dos puertas pequeñas, una de las cuales comunica con el pasillo de acceso a los Panteones. Las paredes norte y sur están centradas por dos grandes puertas, una se orienta hacia la Basílica y la otra sirve de entrada a la sacristía. Una tercera gran puerta, que da acceso al claustro principal del convento, se halla colocada en el extremo meridional del muro de poniente, e incluso presenta un intradós sesgado para garantizar su correcta colocación en el ritmo compositivo del claustro. El techo se cubre con amplia bóveda, que desde la cornisa aparece decorada al fresco por Nicolás Granello con motivos de tradición grutesca. El medallón central representa a un ángel volando con una jarra y una toalla, en clara alusión a la funcionalidad litúrgica de este espacio. La antesacristía es en buena medida un lugar de paso, pero destaca por su clara monumentalidad, por la belleza de sus proporciones, y por la relativa solemnidad de su función de lavatorio, práctico y a la vez simbólico, necesario y preparatorio a las funciones del ministerio sagrado. Tiene una suave iluminación mediante una sola ventana alta que accede a la fachada de oriente, con lo que se crea un ámbito de relativa penumbra previo a la eclosión de luz de la sacristía o, algo más allá, a la magnificencia de la Basílica.

La decoración pictórica mueble de la antesacristía no podía ser desgajada de la fundamental de la sacristía, ya que constituye su atrio natural e imprescindible. Por eso su cronología coincide con la de la primera fase de ese proyecto, que como es sabido se debe a la iniciativa de Felipe IV, y a la elección y dedicación de Velázquez en la primavera y el verano de 1656. El testimonio de Santos (1657, fol.42) es muy explícito y no necesita mayor comentario: «Las paredes hasta la cornija, están vestidas de excelentes quadros de pintura, joyas sagradas con que ha enriquecido esta Maravilla el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacándolas de las que de todo género adoran el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nuevo y singular testimonio de su amor a esta santa casa. Advirtió su Magestad estar pobres de pintura al-

gunas piezas, en particular esta y la de la sacristía; y como en todo quanto le dexó lugar su grande abuelo en esta estupenda fábrica de su piedad, ha empleado su Real ánimo en la exornación y aumento, sin que aya parte alguna donde no se hallen prendas devidas a su zelo y grandeza; no permitió se dilatasse el reparo de esta falta; y assí ordenó que con las pinturas antiguas, que aquí estavan, se compussiesen otras piezas menos principales, y en estas se ajustassen las que iremos refiriendo, juntamente con las que avía en ellas de estimación.»

El conjunto que describe Santos en 1657 comprende nueve pinturas, de las cuales sólo se conservan siete en la actualidad. Cuatro permanecen en el mismo monasterio, dos pertenecen a los fondos del Museo del Prado, y una se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Las otras dos han desaparecido sin dejar rastro, a pesar de que una de ellas era la pieza más destacada de este lugar. Se trata de un Paolo Veronese, con el tema de la *Purificación de la Virgen*, ampliamente descrito y elogiado por todas las fuentes antiguas desde Santos hasta Ponz y a Ceán, y que ahora sólo conocemos por una copia antigua conservada en la galería Pallavicini de Roma<sup>23</sup>.

Cassiano dal Pozzo en su visita de 1626 sólo recuerda en su reseña tres pinturas de la antesacristía, los dos Tizianos, y el San Jerónimo, por su preciosista calidad y por la curiosa anécdota de su procedencia que le fue contada y que nos refiere con detalle. La disposición de los cuadros citados por Sigüenza nos es conocida gracias a la relación de la Biblioteca da Ajuda en Lisboa, publicada recientemente por Fernando Bouza. La copia de Piombo estaba sobre el lavabo, flanqueada por el San Jerónimo de Massys y el San Lucas de autor anónimo. *La Anunciata* por su gran formato horizontal estaba en el paño mayor, en la pared de poniente hacia el claustro. Los dos Tizianos, de formato vertical, estaban afrontados en las paredes norte y sur, entre las puertas y la zona del claustro, pues los vanos del otro lado de las puertas resultan de menor altura, pues en ellos se disponen las toallas, al estar más próximos al lavabo, que ocupa el vano de oriente.

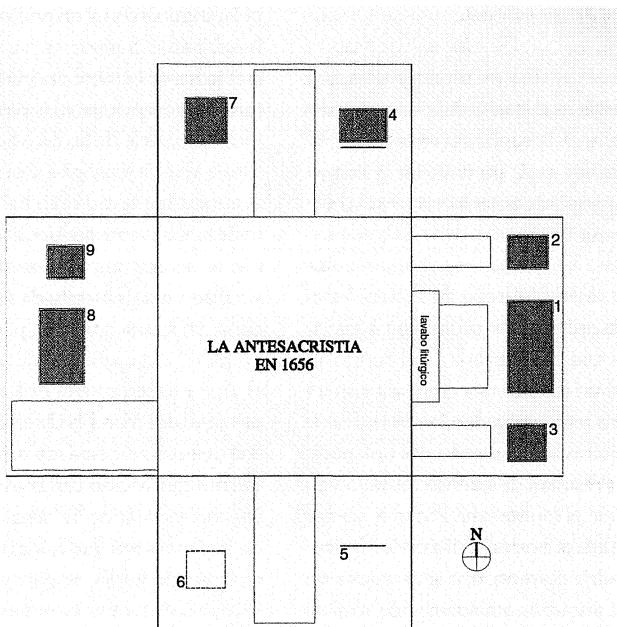
Este conjunto, a los ojos de un espectador del siglo XVII, debería resultar incompleto y heterogéneo en sus formatos y calidades artísticas. Conviven algo absurdamente

mente obras más propias de un gabinete, por su tamaño medio y delicada ejecución, como el *San Jerónimo* de Massys, con piezas de gran impresionismo pictórico y de audaz claroscuro como la *Oración en el Huerto* de Tiziano. Además esta última obra, aunque la supongamos no oscurecida ni estropeada, como hoy está, sin duda luciría poco, incluso sería poco visible, en un espacio en relativa penumbra como es la antesacristía.

De ahí la radical transformación que propone Velázquez en 1656 (fig. 2). Recordemos en primer lugar que se trata de un espacio de acentuada verticalidad, con tres puertas de gran altura, y con una bóveda cuya cornisa de arranque se sitúa casi un metro más arriba que la cornisa de la sacristía contigua. Es decir que los paramentos disponibles para colocar las telas resultan de intenso formato vertical. Pero al mismo tiempo la fuente o lavabo que preside la estancia establece una cierta horizontalidad que la propuesta de Velázquez vendría a acentuar. Por eso nos propone una selección de cuadros mayoritariamente de formato horizontal, cuyas piezas más destacadas se disponen en el eje oriente-poniente. Destaca de manera especial el Tiziano del *Descanso en la huida a Egipto*, (AS1) ingresado hacia poco en las colecciones reales como regalo del Duque de Medina de las Torres tras su regreso del virreinato de Nápoles en 1644, seguramente para ganarse de nuevo el favor del rey tras la caída de su poderoso primer suegro, el Conde Duque de Olivares. Este cuadro alargado se dispone sobre la fuente presidiendo la estancia. Sobre las puertas pequeñas se articula una pareja de cuadros de Paolo Veronese o de su taller. Se trata de una *Adoración de los Reyes* (AS2) y de una *Crucifixión* (AS3) de medidas casi iguales y que funcionan bien como sobrepuertas, pues tal y como indica la *Memoria* de Velázquez: «se ajustan al ancho de las puertas», detalle que repite también el padre Santos. En la pared opuesta, la que da al claustro, un cuadro de Verónés, *Predicación de San Juan*, (AS8) preside este vano y guarda correspondencia —colgado al mismo nivel del suelo— con el cuadro de Tiziano sobre la fuente, pues es de igual altura, aunque algo más corto. Una tela de Ribera (AS9) con dos medias figuras completa la zona izquierda de esta pared.

La decoración de las paredes norte y sur según la *Memoria* atribuida a Velázquez presenta una disposi-

ción algo diversa respecto de la definitiva que describe el padre Santos en 1657 y que permanecerá invariable hasta 1809. En la pared norte se disponen a ambos lados de la puerta la *Cena de Emaús* de Rubens, hoy en el Museo del Prado (AS7), y *Cristo llevado al sepulcro* de Tintoretto, conservado en el monasterio (AS4). Enfrente, en la pared sur, estaban los dos cuadros perdidos, el Verónés con la *Presentación de la Virgen* (AS6) y el Van Dyck con la Virgen, el Niño, la Magdalena y dos santos (AS5). La diferencia entre la descripción de Santos y el texto de la *Memoria* consiste en tres cambios de lugar. El Van Dyck de la pared de mediodía se dispone justo enfrente en la pared norte, el Rubens de la pared norte pasa al lugar del Van Dyck en la pared sur, y finalmente el Tintoretto se desplaza al otro lado de la puerta en el mismo muro. Son cambios de escasa importancia dados los formatos y las medidas semejantes de los cuadros y de los espacios que los acogen. Sin embargo es un hecho muy insólito, que no sabemos explicar, dada la habitual coincidencia entre el orden de la *Memoria* y la *Descripción* de Santos en los otros espacios escurialenses. Hay una segunda diferencia aún más enigmática. El texto atribuido a Velázquez incluye un cuadro más en la antesacristía, por lo que su disposición comprende 10 pinturas. Debajo del famoso Verónés —hoy perdido— con la *Presentación de la Virgen*, y también regalado por el Duque de Medina de las Torres, se describe el cuadro del mismo autor, con el tema de Cristo y la mujer adúltera, hoy depositado en la Casa-Museo Colón de Las Palmas, y que Santos en 1657 menciona (fol.60v.) en el atrio de los capítulos, para pasar luego al capítulo prioral cuando éste toma su configuración definitiva, ya descrita en la edición de Santos de 1667. Sin duda, esta primera ubicación del cuadro, a pesar de la coincidencia de autor, y de su medida a lo largo, con la tela de la *Presentación* que tenía encima, podía ser considerada como provisional o inconveniente, pues cuestionaba la simetría y la regularidad del conjunto de la estancia, al sobrecargar un vano en detrimento de los otros. Por eso ese cuadro fue casi inmediatamente desplazado al atrio de los capítulos, un espacio de montaje aún provisional en 1657. La decoración pictórica final de la antesacristía, la descrita por Santos en 1657, por fortuna, no registra cambios de ningún tipo hasta la francésada<sup>27</sup>.



1 Tiziano, *Descanso en la huida a Egipto*. Museo del Prado, nº 435, 155 x 323 cm. Depositado en El Escorial desde 1943. Regalado por el Duque de Medina de las Torres.

2 Paolo Veronese (taller de), *Adoración de los Magos*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014560, 138 x 112 cm. Poleró, nº 364, como Carlos Veronés. Regalado por el Conde de Monterrey.

3 Paolo Veronese (taller), *El Calvario*. Museo del Prado, nº 496, 131 x 125 cm. Depositado desde 1970 en Granada, Palacio de Carlos V. Regalado por el Conde de Monterrey.

4 Jacopo o Domenico Tintoretto, *Entierro de Cristo*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014721, 110 x 162 cm. Poleró, nº 396. No consta su procedencia.

5 Anton Van Dyck, *Virgen con el Niño, la Magdalena y dos santos*. Perdido. No consta su procedencia.

6 Paolo Veronese, *La Presentación de la Virgen en el Templo*. Perdido. Medidas aproximadas 133 x 140 cm. Regalado por Niccolò Ludovisi, Príncipe de Piombino.

7 Peter Paul Rubens, *La Cena en Emaús*. Museo del Prado, nº 1643, 143 x 156 cm. Adquirido en la almoneda de Rubens.

8 Paolo Veronese (taller), *San Juan predicando en el desierto*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10034641, 155 x 262 cm. Poleró, nº 210. No consta su procedencia.

9 Jusepe de Ribera, *San Pedro y San Pablo*. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts, nº 103, 126 x 112 cm. No consta su procedencia.

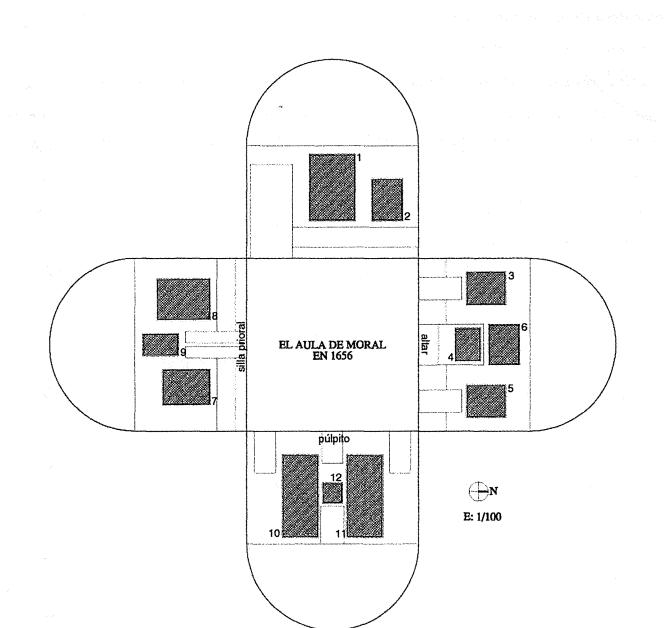
## AULA DE MORAL

En el ángulo nororiental del claustro principal alto, justo encima de la antesacristía, encontramos la llamada aula de moral, o aula de escritura, o aula del convento, o —de forma más coloquial— aulilla, cuya función era la lectura y el comentario diarios, reservada a los monjes excluyendo a legos y novicios, de un fragmento de la Sagrada Escritura o de alguna «materia Theológica», tal como indica el padre Santos. Es un espacio cuadrado de 9,20 m., con un altar en el centro de la pared norte, que tiene a los lados dos puertas pequeñas que comunican con el ándito alto de la basílica. La pared de oriente está centrada con un púlpito desde donde se leía y que ciega la zona baja de una doble ventana. Este púlpito está flanqueado por una puerta pequeña que da acceso al llamado camarín de las reliquias, mientras que al otro lado le responde una ventana. La pared de mediodía está presidida por una alta silla prioral, mientras que la pared de poniente contiene una gran puerta de entrada desde el claustro, dispuesta en la zona más alejada de la pared de la basílica.

La ordenación de la decoración pictórica mueble de este espacio creemos que debe atribuirse también a Diego Velázquez, pues ya la encontramos perfectamente definida en la descripción del padre Santos de 1657 (fig. 3). Además en la edición de 1667, fol. 81, en la breve biografía que este monje realiza del pintor sevillano tras comentar su cuadro de la *Túnica de José*, recién incorporado al monasterio, dice: «De orden de su Magestad, que Dios aya, compuso [Velázquez] la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior, y otras piezas, de tan grandiosas pinturas originales como hemos visto, y iremos viendo, unas que se estavan aquí desde Filipo Segundo, otras que por su diligencia se truxeron de diversas partes de Europa». En la *Memoria* de Velázquez, las cinco pinturas nuevas regaladas por Felipe IV, que encontramos en este lugar según el testimonio de Santos en 1657, ya aparecen descritas y se indica su destino a esta aula, aunque en dos ocasiones impropriamente es llamado «capítulo». No existe sin embargo en la *Memoria* una enumeración final de todas las pinturas de este espacio, como sí se hace en el caso de la antesacristía y de la sacristía. Esta circunstancia tal vez pueda explicarse por la importancia menor de este lugar en comparación de la monumental sacristía, o porque su instalación definitiva fue-

ra ligeramente posterior. Lo más razonable es pensar que la aulilla fue compuesta por Velázquez con anterioridad a mediados de octubre de 1656 con doce pinturas. Cinco son piezas nuevas, regaladas por Felipe IV y las otras siete ya formaban parte de la colección del monasterio. De estas últimas, seis ya estaban colocadas en este espacio. Gracias al impresionante testimonio del anónimo autor del manuscrito de la Biblioteca da Ajuda sabemos que la decoración pictórica de este lugar antes de la intervención del pintor sevillano estaba formada por once cuadros, y podemos conocer incluso su colocación precisa. *La Gloria de Tiziano* (AM1), presidía en solitario la pared de occidente. En el altar estaba la tabla de Coxcie con el tema de *San Joaquín expulsado del templo* (Poleró, nº 107), encima tenía el cuadro pequeño de Andrea del Sarto, *Virgen el niño y san José*, ahora en el Museo del Prado (cat. nº335), a la derecha el *san Juan Bautista* de Tiziano (S29) y a la izquierda el *Cristo atado a la columna* de Luqueto (AM9)<sup>28</sup>. En la pared opuesta, la de mediodía, se encontraba la *Crucifixión* de Tiziano (S28) en el centro justo encima de las sillas, y a su derecha el *San Jerónimo en la penitencia* que la relación da a Tiziano, pero que en realidad es de Palma el joven (AM5), y a la izquierda el Navarrete con el *Entierro de San Lorenzo* (AM8), que había estado en época del padre Sigüenza en el altar de la capilla del colegio. Es importante saber que ya estaba aquí antes de la intervención de Velázquez, pues es el único autor español que el aposentador real mantiene, con un simple cambio de lugar, en su propuesta de decoración pictórica de los cinco espacios en los que tiene directa participación. En la pared de la cátedra, a oriente, ya estaban y se mantienen sin cambios, la *Anunciación* de Verónés (AM10) y la *Natividad con pastores* de Tintoretto (AM11). La undécima pintura del montaje anterior a 1656 estaba encima de la cátedra y era un *San Jerónimo* atribuido por el manuscrito de la Biblioteca da Ajuda a Francesco Veronese, que no hemos sabido identificar.

Las cinco pinturas nuevas regaladas por Felipe IV son impresionantes, en primer lugar la famosísima *Virgen del Pez* de Rafael (AM2), preciada rapiña del Duque de Medina de las Torres durante su virreinato en Nápoles, y regalada al rey en 1644. En segundo lugar, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, ofreció, según la *Memoria* atribuida a Velázquez, dos telas de Verónés, el maravilloso *Martirio de San Mena* del Museo del Prado (AM7)



1 Tiziano, *La Gloria*. Museo del Prado, nº 432, 346 x 240 cm. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1002).

2 Rafael Sanzio, *La Virgen del Pez*. Museo del Prado, nº 297, 215 x 158 cm. Tabla pasada a lienzo. Regalado por el Duque de Medina de las Torres.

3 Tiziano, *Santa Margarita y el dragón*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014556, 200 x 169 cm. Poleró nº 332. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 1001).

4 Tiziano, *El entierro de Cristo*. Museo del Prado nº 441, 130 x 168 cm. Confiscado en la colección del secretario Antonio Pérez. Procede del oratorio de Aranjuez.

5 Jacopo Negretti, *Palma il giovanne, San Jerónimo penitente*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014601, 202 x 165 cm. Poleró nº 365. Aparece en la entrega de 1597 (Zarco, nº 1431).

6 Paolo Veronese, *Cristo con los padres del limbo visita a su madre*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014715, 159 x 208 cm. Poleró nº 108. Regalado por el Almirante de Castilla.

7 Paolo Veronese, *Martirio de San Mena*. Museo del Prado, nº 497, 248 x 182 cm. Regalado por el Almirante de Castilla.

8 Juan F. Navarrete, el Mudo, *Entierro de San Lorenzo*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014609, 280 x 211 cm. Poleró nº 111. Aparece en la entrega de 1584 (Zarco, nº 902).

9 Luca Cambiaso, *Cristo atado la columna*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10034647, 184 x 110 cm. Poleró, nº 180. Aparece en la entrega de 1574 (Zarco, nº 851).

10 Paolo Veronese, *Anunciación*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014597, 432 x 187 cm. Poleró nº 478. Aparece en la entrega de 1584 (Zarco, nº 1025).

11 Jacopo Tintoretto, *Natividad y adoración de los pastores*. El Escorial, Patrimonio Nacional, nº 10014600, 432 x 186 cm. Poleró nº 479. Aparece en la entrega de 1584 (Zarco, nº 994).

12 Tiziano, *Ecce homo con sayones*. Museo del Prado, nº 42, 100 x 100 cm. Seguramente algo recortado en su altura. Seguramente regalado por el Conde de Monterrey.

y *Cristo con los padres del limbo visita a su madre*, todavía conservado en el monasterio (AM6). Del oratorio de Aranjuez vino el cuadro de Tiziano del *Entierro de Cristo* (AM4), que había pertenecido al secretario Antonio Pérez y que se coloca encima del altar. La quinta pieza incorporada ahora al monasterio es un *Ecce Homo con sayones* de Tiziano que la Memoria dice regalado por el Conde de Monterrey, y que cabe identificar, por su tamaño y formato, con el nº 42 del Museo del Prado (AM12). La tarea de Velázquez en este espacio consistió en mantener seis de las piezas que ya existían, añadir cinco telas de gran calidad regaladas por el rey y subir de la antecristiá la *santa Margarida y el dragón* de Tiziano, completando así con doce pinturas el conjunto de la decoración que hemos reconstruido en el gráfico adjunto. Dos Tizianos importantes que se habían aquí agrupado en fecha imprecisa pero posterior a Sigüenza y a dal Pozzo, el *san Juan Bautista* (S29) y el *Cristo en la cruz* (S28), son utilizados por Velázquez para decorar la sacristía dado su acusado formato vertical, muy adecuado a las entreventanas de ese espacio.

El montaje de 1657 sobrevivió hasta 1809 con dos únicas variaciones. En una fecha que no conocemos pero necesariamente situada entre el viaje de Caino de 1755 y la descripción del padre Jiménez de 1764, la pieza más importante de este ámbito, *La Virgen del Pez* de Rafael, es descolgada y trasladada primero a la antecristiá y de forma casi inmediata a la iglesia vieja. Este movimiento, el primero de carácter «museográfico» desde el siglo anterior, seguramente induce el segundo cambio también documentado por Jiménez, el traslado del *Martirio de San Mena* de Verónés a la misma iglesia. No conocemos las causas de esta decisión, pero por la forma como lo explica Jiménez no cuesta suponer que la razón debía estar en la enorme popularidad de la obra, solicitada a menudo por los numerosos visitantes del monasterio para ser admirada. De ahí la conveniencia de su traslado a un lugar menos marcado por su gran privacidad monástica y su uso diario como era el aula de moral. Se imponía un lugar más accesible en la planta baja y de relativo poco uso conventual, cercano a otros espacios de visita obligada, como las salas capitulares. El lugar elegido fue la iglesia de prestado, seguramente porque la antecristiá, al no tener luz natural directa, resultaba poco adecuada.

## SACRISTIA DEL PANTEON

La sacristía del panteón es un espacio cuadrado de unos 8,5 metros, cubierto con bóveda e iluminado por una ventana a mediodía. Su función fue decidida por Felipe IV y su ornamentación pictórica estaba ya definida en 1657, cuando la describe el padre Santos. En una carta del padre prior fray Nicolás de Madrid a Felipe IV, fechada el 28 de marzo de 1654, se solicita: «Ahora, Señor, estoy tratando de acomodar bien la pieza que ha de servir de sacristía, para lo cual V.M. se ha servido mandar se envíen, de ahí, algunas pinturas buenas para su adorno y algunas telas para los ornamentos que se han de hacer para decir misa en el altar del Panteón. De todo haré una memoria y la llevaré cuando vaya a besar a V.M. sus reales pies, que será presto.»<sup>29</sup> Si recordamos que la solemne traslación de los cuerpos reales al panteón tuvo lugar el 17 de marzo de 1654, se advierte como el adorno y entrada en servicio de la sacristía del panteón fue una decisión de última hora, tal vez tomada tras esa famosa ceremonia. Las palabras del prior son claras, el Rey ha ordenado que se envíen pinturas, lo que no implica que éstas estén ya en el monasterio pendientes de instalación, sino que, por el contrario, esto se hará cuando el prior haga una memoria con sus peticiones, con un número aproximado de cuadros, y la cantidad necesaria de telas para los ornamentos del altar del panteón. Es probable, pues, que estas tareas se retrasaran un tanto, y que fuera finalmente Velázquez, quien en su estancia de 1656, diera forma definitiva al conjunto. Este carácter tardío de la intervención decorativa de este espacio se comprueba además porque no es mencionada esta sacristía en el manuscrito de autor anónimo conservado en la Biblioteca da Ajuda, en donde se detalla la ornamentación pictórica mueble de los principales ámbitos del monasterio.

La instalación se resuelve a partir de la combinación de nuevas obras traídas de las colecciones reales de Madrid, con piezas ya existentes en el monasterio desde la época de Felipe II. En este caso, y a diferencia del aula de moral, el dato nuevo es la coexistencia de obras de tradición gótica junto a pinturas de maestros recientes. No conocemos las razones de esta singularidad, aunque tal vez el formato pequeño de las piezas a componer admitía más razonablemente esta yuxtaposición de estilos. Originales

de Bassano, El Greco, Romanelli, Rubens y Ribera y otras atribuidas a Reni, Guercino, Daniele da Volterra y Correggio, conviven con piezas anónimas de tradición flamenca y otras atribuidas a Durero y a Brueghel. Esta simple enumeración de artistas indica que una parte de las 25 pinturas del conjunto son de autores modernos, tomadas de las colecciones de Felipe IV, por lo que la paternidad de la instalación debe vincularse de algún modo a la dedicación de Velázquez. Incluso obras como la famosa *La Gloria o el sueño de Felipe II* de El Greco, podría ser también una pieza traída de Madrid, puesto que no existe registro documental alguno sobre ella en la tradición escurialense antes de esta mención del padre Santos. La identificación de las pinturas resulta muy compleja dada la forma sumaria en que son descritas por Santos. Sólo en nueve ocasiones creemos que esta identificación es segura o al menos probable. Se trata de la famosa pieza de El Greco ya mencionada, de una copia antigua muy buena de *La gitana* de Correggio, de una *Virgen con el Niño y San Juan* de Giovanni Francesco Romanelli, de un boceto o copia de pequeño formato de Rubens con el motivo de la *Cena de Emaús*, de dos piezas sobre pizarra de Jacopo Bassano, la *Coronación de espinas* y el *Descendimiento de la Cruz*. Estas seis pinturas se conservan todavía en el monasterio<sup>30</sup>. Las otras tres, que pasaron en el siglo XIX a las colecciones del Museo del Prado, son un *Descendimiento* de Alessandro Allori (cat. nº 511), un *Calvario* de autor anónimo flamenco (cat. nº 1886), y un cobre con el Paraíso con los cuatro elementos atribuido a Hendrick de Clerck y Denis van Alsloot (cat. nº 1409).

La instalación de 1657 permanece invariable durante el siglo XVII, si damos crédito a las diferentes ediciones del padre Santos. Sin embargo en 1755 la descripción del padre Norberto Caino, menciona once de estas pinturas en «una capilla a la derecha, saliendo de la iglesia para ir a la sacristía», seguramente la capilla entonces llamada del Patrocinio. Algo más adelante el padre Jiménez en 1764 precisa con toda claridad: «Tenía [la sacristía del panteón] antes el ornato de muchas pinturas preciosas, pero advirtiendo podían deslustrarse, y perderse con la humedad, se han colocado en la Sacristía principal, y en otras partes, donde se gozan mejor y sin peligro.»<sup>31</sup>. De ello se deduce que la capilla del panteón fue desmontada en dos fases, una anterior a 1755 ya recogida por Caino y una segunda poco anterior a 1764, pues

este autor italiano todavía recuerda en 1755: «La sacristía del panteón tiene también hermosos trozos en cuanto a la pintura, entre otros, una Nuestra Señora yendo a Egipto con el Niño Jesús dormido, del Albano; Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan, de Andrea del Sarto; la Coronación de espinas y Jesucristo puesto en el sepulcro de Jacobo Basano y un San Juan Bautista hecho con mucha elegancia de Ribera.»<sup>32</sup>. Las piezas sacadas de la sacristía del panteón se dispondrán, según el testimonio de Jiménez, de la siguiente manera: siete en la sacristía principal, tres en el oratorio prioral y dos en la celda prioral alta. Para las piezas restantes no nos consta su nueva ubicación. En cualquier caso Jiménez no menciona ninguna en la capilla del Patrocinio, donde Caino vio en 1755 once de estas pinturas.

El orden «museográfico» que Velázquez nos propone en El Escorial busca por encima de todo la regularidad, por lo que resulta clave en la operación la unificación de todas las piezas mediante nuevos marcos dorados<sup>33</sup>. Esta iniciativa fue la única con un coste económico significativo e importante para la hacienda real, puesto que los nuevos cuadros fueron en realidad regalados por los cortesanos al rey, quien a su vez los cedía en propiedad al monasterio, aunque en esta ocasión no se formalizó el presente mediante actas de entrega como sí se hizo en época de Felipe II. Este afán de regularidad es el que tal vez explica el desplazamiento masivo de las maravillosas pinturas flamencas del siglo XV, como los dos Van der Weyden de la sacristía. La estructura de las piezas góticas en forma de retablo, con puertas y cresterías, su espacio figurativo con figuras pequeñas y arquitecturas imposibles, impedían su natural convivencia con otras pinturas de los siglos XVI y XVII. En cambio las piezas góticas de formato pequeño y rectangular, sí podían convivir con las renacentistas como hemos visto que sucede en la sacristía del panteón, o como ocurre también en la celda prioral baja. La cuestión del contraste de estilos, o mejor, del cambio de gusto, no es la única razón posible para explicar la remodelación pictórica que nos propone Velázquez.

La palabra clave del nuevo montaje no es estilo, un concepto ajeno al siglo XVII, ni tampoco es decoro, este sí criterio plenamente de época, que a menudo debemos asociar a la noción del valor doctrinal y educativo de las imágenes, de algún modo relacionado con lo que modernamente

llamaríamos programa iconográfico. El término esencial creemos que es correspondencia. Basta una lectura atenta del texto del padre Santos para apreciar la presencia constante de este concepto bajo formas diversas. Según el diccionario de la Real Academia de 1783, correspondencia sería la «relación que tiene una cosa con otra», y «correspondiente una cosa con otra» equivaldría a «tener proporción entre sí». En nuestro caso concreto la correspondencia que se manifiesta en el montaje de Velázquez supone que el criterio fundamental para la colocación de un cuadro en un determinado lugar son sus medidas y su formato, que permiten su ubicación en función del espacio libre disponible, y también por su semejanza de tamaño, por su correspondencia, con otras piezas que le acompañan y con las cuales compone una determinada serie homogénea y equilibrada.

En un segundo nivel se tiene también muy presente la estructura compositiva interna del cuadro, lo que aparece tras la ventana ilusionista que es cada pintura, la escala dimensional de lo representado. Se procura evitar, siempre que es posible, el contraste excesivo entre cuadros con medias figuras y cuadros con figuras enteras, también las telas con figuras menores del natural y amplios paisajes no deben aparecer junto a aquellas con figuras enteras de tamaño natural, los cuadros con formatos singulares, como los rematados en medio punto u otros, sólo son admisibles si forman parte de parejas o series y en espacios que admitan sin desequilibrio tales formatos. Existe un gusto muy acusado por las parejas de cuadros, es decir aquellos de un mismo autor, de igual tamaño y de tema relacionado o en contraste lógico. En este caso se trata de cuadros ya concebidos en origen como tales parejas. Pero también se detecta en todo el montaje un gusto por hacer nuevas parejas o por completar series, por contrastar cuadros de tamaño semejante de diverso autor y de tema igual o afín. Esta tendencia constituye a veces un verdadero *leitmotiv* del orden compositivo de las diversas estancias instaladas por Velázquez.

La decoración de los espacios no es uniforme, existe una clara jerarquía entre los diversos paramentos. El orden de la descripción del padre Santos, que nosotros hemos respetado en la numeración de las piezas identificadas, guarda relación con esa jerarquía, que combina dos crite-

rios básicos. Uno es el de la calidad y la celebridad de las pinturas a disponer y el otro es territorial o de ubicación, pues tiene en cuenta la importancia litúrgica del lugar, su centralidad, su mayor proximidad al altar o la calidad de su iluminación y visibilidad. El orden descriptivo más frecuente comienza con el altar y las otras piezas de ese paramento, sigue en la pared opuesta a las ventanas, continúa en la zona de las ventanas, cuya presencia condiciona el espacio expositivo y ofrece un efecto de contraluz que dificulta a veces la contemplación de las obras, y acaba en la pared opuesta a la del altar. No siempre el orden es igual, por ejemplo, en la descripción del aula de moral no se comienza por el altar sino por la pared opuesta a la ventana en donde se disponen las célebres *Gloria* de Tiziano y la *Virgen del Pez* de Rafael. La proximidad al altar es normalmente un valor significativo importante, aunque en la sacristía ese orden no se cumple dada la abrumadora presencia del *Lavatorio* de Tintoretto en la zona central de la pared de la cajonería, por lo que, tras la mención de *La Perla* de Rafael en el altar, primero se describe la pared del *Lavatorio*, luego los brazos cortos de la estancia y finalmente la pared de las ventanas. La interacción de ambos criterios, la calidad de la obra y la calidad del espacio en donde ésta se coloca, es una realidad evidente, aunque no siempre es previsible en sus resultados.

Sólo desde la ingenuidad de nuestra experiencia actual nos puede sorprender que en ese momento y en la corte española la pintura con mayúscula sea vista como una habilidad casi exclusiva de los grandes maestros italianos. En lugar principal están los artistas del siglo XVI, ya de la escuela veneciana como Tiziano, Palma, Tintoretto, Veronés o Bassano, ya de otras escuelas como Rafael, Sarto, Correggio, Sebastiano del Piombo, Barocci, o Luqueto. Pero también aparecen con cierta y significativa presencia los pintores de la primera mitad del XVII, ya italianos como, Caravaggio, Carracci, Reni, Ribera y Guercino, ya flamencos como Rubens y Van Dyck. La presencia puntual y limitadísima de obras de Navarrete en el aula de moral, de El Greco en la capilla del panteón, la iglesia vieja y el capítulo vicarial, o del propio Velázquez con la *Túnica de José*, que fue dispuesta después de su muerte en el capítulo vicarial, son excepciones que confirman una regla y que conviene justificar o examinar caso a caso. A los ojos de un experto de ese momento, como lo fueron

Velázquez y el propio Felipe IV, la pintura de mayor valor, prestigio y calidad es todavía y claramente un producto de importación.

Las diferencias de estilo, entre los maestros del siglo XVI y los del siglo XVII, o entre las diversas escuelas italianas del Renacimiento, como la veneciana frente a lo toscano romano, creemos que no son tenidas en cuenta en el montaje de Velázquez, pues no se detecta nunca una voluntad de contraste o de contraposición. Incluso a veces se emparejan piezas que nosotros tomariamos como paradigmas de estilos distintos. Éste es el caso de la *Virgen de la Rosa* de Rafael (Museo del Prado, 103 x 84 cm., cat. nº 302) y de la *Sagrada Familia* de Rubens (Museo del Prado, 115 x 90 cm., cat. nº 1639) que flanqueaban la *Oración en el Huerto* de Tiziano dispuesto sobre el altar de la sala capitular prioral. Estas dos obras pueden formar pareja porque casi coinciden en sus medidas, por su tema semejante, y por su estructura compositiva en medias figuras.

Las diversas fuentes antiguas que describen las pinturas del Escorial son un testimonio claro acerca de la muy despierta atención hacia la calidad de las obras y en especial respecto de la diferencia artística y económica existente entre la condición de obra original y la de copia más o menos afortunada y más o menos autógrafa de un original famoso. En estos lugares importantes del monasterio se pretendía una decoración sólo de originales, aunque también eran admitidas versiones originales distintas pero semejantes de un mismo autor. Éste es el caso de las dos versiones del *Cristo a la columna* de Luqueto, uno dispues-

to en la sacristía y el otro en el aula de moral. Otra cuestión es la atribución de autoría que no siempre era exacta, aunque esos errores o dudas eran lógicos dados los niveles de información de la época. Éste es el caso del Lui- ni tenido por Leonardo (Museo del Prado, cat. nº 242) o del Serodine tenido por Caravaggio (Museo del Prado, cat. nº 246), o del Giulio Romano tenido por Rafael, aho- rra en la colección Banks de Kingston Lacy en Dorset, Inglaterra<sup>34</sup>.

La tarea de aposentador de Velázquez en El Escorial no fue la única por él realizada, pero sí fue seguramente una de las más importantes, y tal vez aquella en que gozó de mayor libertad al poder combinar piezas de una anti- gua colección, la que Felipe II entregó al monasterio a lo largo de su vida, junto con pinturas muy importantes que hacía poco habían llegado de Inglaterra, de la almoneda de los bienes del rey Carlos I, y algunas más procedentes directamente de Italia. Lo más exclusivo e importante de esta instalación museográfica velazqueña es que, gracias a la feliz conservación del edificio y gracias también a las escasas pérdidas o desapariciones de las obras pictóricas, sería posible su reconstrucción casi completa, por lo me- nos en el marco de una exposición temporal. Poder con- templar de nuevo los maravillosos espacios del monasterio de El Escorial con la decoración pictórica mueble que Velázquez dispuso en ellos sería sin duda un ejercicio excepcional y emocionante de regreso al pasado, a uno de los escenarios posibles de la orgullosa corte del rey Feli- pe IV, pero además sería una visita a unos lugares que, en la práctica y dada su amplia accesibilidad, fueron el primer museo o galería de pinturas del mundo.