

Simposio Internacional

En torno a Santa Rufina
Velázquez de lo íntimo a lo cortesano

Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008

Fundación Focus-Abengoa
Centro Velázquez

Hospital de los Venerables
Plaza de los Venerables, 8
41004 Sevilla, España
www.focus.abengoa.es
www.centrovelazquez.es

Coordinación

Benito Navarrete Prieto
Asesor Científico del
Centro de Investigación
Diego Velázquez

El texto de la *Memoria de las pinturas* ha sido objeto de diversas reediciones, pero ya desde la primera de ellas realizada por Adolfo de Castro con la ayuda de Manuel Cañete en las *Memorias de la Academia Española*, en 1871, su transcripción presenta algunas deficiencias. Es más, las dos versiones más recientes y por tanto fácilmente consultables, la que figuró en la *Varia velazqueña* de 1960 y en el *Corpus velazqueño* de 2000, omiten una frase entera, precisamente aquella en la que se indica la procedencia de tres piezas¹. De ahí la oportunidad de proponer una nueva edición, que transcriba con criterio paleográfico el texto de la primera edición de mediados del siglo XVIII, dada la desaparición del manuscrito original que vio Palomino. Nuestro objetivo es intentar un análisis comparativo con las partes de la *Descripción* de Francisco de los Santos que siguen y adaptan el texto de la *Memoria*, para poner en evidencia las sutiles diferencias formales, de tono y de intereses entre uno y otro autor. A la vista de estos matices de estilo estaremos en situación de proponer la autoría de Velázquez para el texto de la *Memoria*. Opinión que siempre estará de algún modo condicionada por la falta del manuscrito original o de otra fuente más antigua y más fiable que la tardía edición dieciochesca de la que todos dependemos.

Se han usado dos principales líneas argumentales para defender de nuevo la autenticidad de la *Memoria*. La primera aduce que la información que aparece en ella sobre la procedencia de las piezas instaladas en el monasterio es más completa que la ofrecida por el

padre Santos, de lo que se deduciría que la teoría que considera la *Memoria* como una burda falsificación del siglo XVIII a partir del texto del fraile jerónimo sería de justificación muy difícil. Como argumento menor complementario estaría el gusto peculiar de Santos por ofrecer las medidas de los cuadros, un detalle muy propio de un aposentador atento a las necesidades del montaje o presentación de las piezas, que no se da en Sigüenza o en otros autores de descripciones monumentales de la época, y que sí aparece en la *Memoria*, de donde lo toma Santos². La segunda línea argumental señala la riqueza y propiedad del vocabulario artístico que se usa en la *Memoria* para la descripción y valoración de las pinturas, que presenta diferencias significativas con el utilizado por el padre Santos³.

Cabe proponer una tercera vía de argumentación que refuerza y complementa las dos anteriores. Consiste en valorar la estructura narrativa de la *Memoria*, formada por dos partes claramente diferenciadas. La primera presenta y describe las veinticuatro pinturas principales que van a El Escorial ordenadas por donantes, mientras que la segunda es una simple relación del orden de colocación de esas piezas y de otras enviadas también o que ya estaban en el monasterio en la sacristía y la antesacristía. Si el objetivo del escrito era el de consultar o proponer un montaje bastaba con la segunda parte de la *Memoria*. La inclusión de la primera parte sirve para recordar al rey la munificencia de sus cortesanos, y al mismo tiempo adularlos



Fig. 68. Anónimo,
Ecce Homo, 166 x 118 cm.
Museo Nacional del
Prado, en depósito
en la capilla de la
Universidad de Oviedo,
n.º inv. P-7033. Se trata
seguramente de una
copia antigua de un
original perdido o no
localizado de Pablo
Veronés

al poner en evidencia la calidad artística de sus regalos. No olvidemos que Velázquez es una pieza más del complejo sistema de la corte y va a necesitar del favor y la benevolencia de los poderosos en su carrera hacia la hidalguía. Es muy revelador que el orden en que se cita a los donantes se ajusta en parte a su jerarquía e influencia. En primer lugar se menciona al valido, don Luis Méndez de Haro (h. 1603-1661), VI marqués del Carpio y en ese momento también duque de Sanlúcar la Mayor, por ser sobrino del conde-duque de Olivares. Se recuerda la donación de cuatro pinturas, tres de ellas piezas de altísimo nivel, *La perla de Rafael*, *El Lavatorio* de Tintoretto, y *La Virgen y el Niño entre Tobías y san Rafael* de Andrea del Sarto, las tres ahora en el Museo del Prado. En segundo lugar se cita a don Ramiro Núñez de Guzmán (h. 1600-1668), duque de Medina de las Torres, mayordomo mayor de palacio y antiguo yerno del conde-duque de Olivares. Entrega seis pinturas, aunque tres de ellas —de excelente calidad— eran en realidad regalos del noble italiano Niccolò Ludovisi, príncipe de Piombino. Es probable que Velázquez conociera esta circunstancia, pero guarda silencio sobre ella pues no tenía sentido adular a un príncipe tan lejano. El tercer cortesano mencionado es Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1595-1647), IX almirante de Castilla, V duque de Medina de Rioseco, que fue virrey de Nápoles entre 1644 y 1646. Trajo de Italia dos piezas de Veronés, *Cristo en el Limbo* y el *Martirio de san Mena*, además de la *Santa Margarita que resucita a un joven* de Serodine, entonces atribuido a Caravaggio. El último noble recordado es don Manuel de Fonseca y Zúñiga (1606-1653), VI conde de Monterrey, cuñado del conde-duque y célebre coleccionista de arte, que donó tres piezas entre las que se encuentran la *Asunción* de Annibale Carracci y el *Cristo con la cruz* de Sebastiano del Piombo, ambas ahora en el Museo del Prado.

Hasta aquí la *Memoria* menciona y describe con elogios y valiosas descripciones críticas dieciseis pinturas, y a continuación se comentan, sin indicar procedencia y de forma mucho más somera, otras ocho pinturas, con lo que se alcanza el número de veinticuatro piezas. Sólo en una ocasión, a propósito de la *Visitación* de Rafael, se nos informa de su reciente incorporación a la colección real y al monasterio,

tras ser enviada en 1657 por el virrey de Nápoles, don García de Avellaneda y Haro (h. 1588-1670), II conde de Castriello, que ocupó este cargo entre 1653 y 1659. Además se mencionan, sin indicar procedencia, otras diecisiete piezas con lo que se alcanza un total de cuarenta y una pinturas trasferidas por el rey Felipe IV al monasterio.

La segunda parte de la *Memoria* describe la ubicación de las pinturas en los dos espacios monacales más destacados que se quería redecorar: la sacristía y la antesacristía. Se menciona el tema de cada cuadro, su autor, su ubicación, se alude a menudo a sus medidas y también a veces se declara su procedencia, ya sea de la colección real por reciente donación o por encontrarse en el monasterio desde la época de Felipe II.

En la sacristía se localizan treinta lienzos, de los cuales, nueve son cuadros de Tiziano que ya pertenecían a la colección del monasterio y que ahora se reutilizan, y el resto de las veintiuna piezas ya se habían citado en la primera parte de la *Memoria*, aunque sólo once cuadros han sido descritos y elogiados con detalle. Encontramos en el orden que describe Velázquez dos diferencias significativas con lo que dice Santos en la primera edición de su libro en 1657. En primer lugar el monje menciona treinta y una piezas; es decir, hay un cuadro más. Se trata del Van Dyck con el tema de *Cristo y la mujer adúltera*, ahora conservado en el Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid. Se coloca encima de la puerta de entrada a la sacristía, tapando un fresco de Niccolò Granello y Fabrizio Castello con el motivo de la *Piedad*. Esta insólita posición tiene que ver tal vez con una incorporación de última hora y de cuya procedencia nada se nos dice en el texto del padre Santos. La segunda diferencia reside en la distinta posición de dos telas en la pared de las ventanas que mira a levante. Las dos piezas de los extremos, *Magdalena despojándose de sus vestiduras* de Domenico Tintoretto, ahora conservada en el Museo de San Sebastián por depósito del Prado, que según Santos se disponía en la entreventana más próxima a la puerta de la sacristía, y la tela del taller de Tiziano, *Santa Margarita*, ahora en el Museo del Prado, que estaba en la entreventana más próxima al altar, en la *Memoria* de Velázquez aparecen intercambiadas

respecto de la ubicación que propone el padre Santos. Se trata de una variante sin importancia, pues la medida casi igual de ambas telas y su similar estructura compositiva, con una media figura en primer plano, las hace perfectamente intercambiables.

En la *Memoria*, en la descripción del orden en que se colocan las piezas, tropezamos con un evidente *lapsus*. Se cita un cuadro más o, más exactamente, se cita el mismo cuadro dos veces. Se trata del *Cristo atado a la columna* de Luca Cambiaso, ahora en el monasterio (Patrimonio Nacional, n.º 10035371), que unas líneas más arriba ha sido citado en su ubicación y con sus medidas correctas como «el prendimiento de mano de Luqueto». En esta cuestión es difícil encontrar una explicación, aunque la causa sea a buen seguro una errata en la transcripción a partir del manuscrito original que no tuvo en consideración alguna tachadura o enmienda. La posibilidad de que Velázquez dispusiera un cuadro más en esa zona hay que descartarla por completo, pues dice un poco más adelante que hay siete pinturas en ese lugar; a saber, el espectacular *Lavatorio* de Tintoretto y otras tres a cada lado del mismo. La existencia de un octavo cuadro rompería totalmente la simetría compositiva. Hay que recordar ahora que en la primera edición de la *Descripción* del padre Santos se desliza otro *lapsus* cuando trata precisamente del ornato pictórico de este paramento de la sacristía, pues olvida citar la *Visitación* de Rafael, traída de Italia por el conde de Castriello y mencionada por Velázquez en la *Memoria*, con una muy sumaria descripción en el epígrafe xxiv. Es evidente que se trata de un *lapsus*, pues el propio Santos declara que son siete las piezas dispuestas en esa zona, el espacio disponible entre el final de la cajería y el arranque de la cornisa.

Antes de dejar la sacristía, conviene subrayar que Velázquez omite indicar la procedencia de la almohada de Carlos I, o más exactamente por donación de Luis Méndez de Haro, de varias pinturas de calidad dispuestas en ese espacio y cuyo origen se ha podido establecer con relativa seguridad. En dos casos, la procedencia se advierte en la segunda parte de la *Memoria*: se trata del *Ecce Homo* de Veronés, ahora perdido pero cuya noticia ha llegado a nuestros días gracias a una copia antigua (fig. 68), y del *Cristo atado*

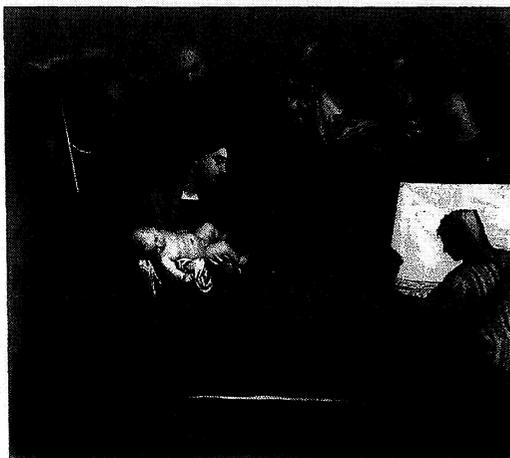


Fig. 69. Anónimo, *Purificación de la Virgen*. Roma, Galleria Pallavicini. Copia antigua del original perdido o no localizado de Pablo Veronés que se encontraba en El Escorial

a la columna de Luqueto, ya citado con anterioridad; mientras que en otras tres pinturas con este probable origen el silencio es total, pues nada se dice sobre la procedencia del Veronés con el *Sacrificio de Isaac*, ahora en el Museo del Prado, del Giulio Romano, *Madonna de las ruinas*, ahora en Kingston Lacy, y de la *Natividad* de Andrea Schiavone, perdida o no localizada. Sorprende que Velázquez ignorara esta información siendo como era el responsable de la colección real. También cabe lamentar su silencio respecto de la entrada de los dos cuadros de Guido Reni, la *Virgen con el Niño* y *San José con el Niño*, cuyo origen ignoramos, aunque cabe suponer que en este caso se trate de un regalo diplomático, tal vez de un nuncio o de un embajador.

Si pasamos a la antesacristía veremos que la *Memoria* cita la existencia de diez telas, lo que ya representa una variación respecto del orden que describe Santos en donde sólo figuran nueve cuadros. En este lugar toda la decoración se articula con piezas traídas de Madrid con esa intención. Dos de ellas, el Tiziano con el *Descanso en la huida a Egipto* y el Veronés con la *Purificación*, ahora perdida pero cuya composición es conocida por una copia antigua conservada en la colección Pallavicini de Roma (fig. 69), son piezas donadas por el duque de Medina de las Torres y de gran calidad. La pintura que menciona la *Memoria* y que no recoge Santos es *Cristo y la mujer adúltera*, que hoy consideramos del taller de Veronés, y que se conserva en Las Palmas de Gran Canaria, por depósito del Museo del Prado. En la época se atribuía al

Fig. 70. Taller de Pablo Veronés, *Predicación de san Juan Bautista*. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, n.º inv. 10034641



maestro y en 1657 Santos lo cita ya en el atrio de los capítulos y en 1667 pasa a ocupar su lugar definitivo en el capítulo prioral. Además de esta décima pintura, el orden de colocación que Santos nos ofrece en 1657 es algo distinto al que propone la *Memoria*. Las paredes norte y sur de la antesacristía están compuestas de forma diferente, mientras que en las de levante y poniente encontramos absoluta coincidencia. En la pared norte, según Velázquez, se disponían el Van Dyck con la *Virgen con el Niño y santos* encima de una barra de hierro, aún existente, utilizada para colgar las toallas que servían al lavabo o fuente que centra la pared de levante de la estancia. Al otro lado de la puerta que conduce hacia la basílica se dispuso el Domenico Tintoretto con el *Entierro de Cristo* y debajo de él había, según la *Memoria*, «unos cajones», que cabe interpretar como un mueble para guardar ornamentos litúrgicos, ausente en la *Descripción* de Santos de 1657. En la pared sur, sobre la barra de las toallas de ese lado, se disponía la *Cena de Emaús* de Rubens, y al otro lado de la puerta dos piezas más, la famosa *Purificación* de Veronés, y debajo se encontraba el *Cristo y la mujer adúltera* de Veronés que Santos situará, en 1657, en el atrio de los capítulos. La supresión de la cajonería, decidida seguramente en una fase tardía del montaje, puso en evidencia el claro desequilibrio de la

decoración pictórica, tres piezas en la pared sur, frente a dos en la pared norte, y obligó seguramente a suprimir el último cuadro y a disponer sobre las toallas los cuadros de formato más reducido, el Tintoretto y el Van Dyck, y al otro lado los dos de mayor tamaño, la *Purificación* de Veronés y el Rubens.

Un último detalle sobre la probable procedencia de una pintura de la antesacristía, felizmente conservada en el monasterio, la *Predicación de san Juan Bautista* del taller de Pablo Veronés⁴ (fig. 70). Carlo Ridolfi, en *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori veneti e dello stato* (Venecia, 1648, pp. 320-321), al citar las principales obras realizadas por Veronés, escribe: «Presso il Signor Prencipe Ludovisio [in Roma] si conservanno in due tele la Purificatione de N. Donna, e S. Giovanni che predica alle turbe». La alusión es muy breve pero muy significativa, pues establece que en una fecha no precisada, pero necesariamente anterior a 1644, que es cuando la *Purificación de la Virgen* de Veronés fue regalada por el príncipe Niccolò Ludovisi a Felipe IV y traída de Italia con el equipaje del duque de Medina de las Torres, estaba emparejada en la colección Ludovisi con una *Predicación del Bautista* del mismo autor, según el testimonio claro de Ridolfi. Se puede deducir con mucha probabilidad que el «S. Giovanni che predica alle tur-

be», citado por Ridolfi, sea el ahora conservado en las colecciones del Patrimonio Nacional en El Escorial y que en su día formó parte del mismo donativo con el que llegó la *Purificación* y fue colocado por Velázquez en 1656 en la antesacristía del monasterio.

En la edición que proponemos se ha respetado siempre la ortografía original, la caprichosa puntuación y el orden de mayúsculas y minúsculas. Sólo se han normalizado al uso actual los acentos. Idéntico criterio se ha seguido en los escritos del padre Santos que se transcriben en nota. A la vista de los numerosos detalles, que el lector podrá apreciar en la lectura atenta del texto y las notas, nos parece muy claro que existen pequeñas variantes muy significativas entre uno y otro autor que permiten acreditar con claridad dos conclusiones. La primera es que el padre Santos tuvo acceso a una copia manuscrita de la *Memoria* y que hizo, siempre que tuvo ocasión, un uso literal de ella, y de manera singular en todos los casos en que Velázquez hacía un comentario crítico y valorativo de la calidad de las piezas, que el monje asume como propio. Esta literalidad ahora nos resulta chocante y la asociamos al concepto negativo de plagio, pero en la época no se veía de este modo y

de hecho el fraile jerónimo hizo lo mismo con textos de Sigüenza, y algunos años más adelante el padre Andrés Jiménez en 1764 en su *Descripción*, también copió literalmente textos de Santos y de Sigüenza. La segunda conclusión establece que las ligeras adiciones que encontramos en los párrafos de Santos cuando copia la *Memoria* están siempre relacionadas con comentarios de tipo religioso y devocional propios de los temas representados en los cuadros. Son añadidos propios de un fraile, que quiere ampliar con su erudición el comentario artístico. Se ve en todos los casos de forma muy clara que son adiciones. El carácter primero y esencial del texto de la *Memoria* respecto del texto de Santos nos parece indiscutible, y en consecuencia creemos que es plenamente razonable atribuir al pintor Diego Velázquez la paternidad intelectual de la misma, y sólo cabe lamentar que la ocurrencia del conde de Saceda —o de quien fuera— de realizar una edición con pie de imprenta falso haya servido para sembrar tanta confusión sobre un escrito de un enorme interés para la crítica de arte en nuestro Siglo de Oro, y que ha de ser pieza clave para comprender mejor a un pintor tan excepcional y tan complejo como Velázquez.

Notas

- 1 La frase desaparecida se sitúa entre los epígrafes XIII y XIV y dice: «De las pinturas que el Conde de Monterrey trajo de Italia y dio a su Magestad, que Dios guarde, van las siguientes». La *Memoria* también fue publicada por Cruzada 1885, pp. 206-213. Y tuvo también una traducción al francés y un comentario en Davillier 1874.
- 2 Sobre esta línea argumental puede verse mi trabajo, Bassegoda 2002, pp. 42-45.
- 3 Esta segunda vía la propone y desarrolla Marías 2004, pp. 167-177. También la sugiere Falomir 2007, pp. 171-175.
- 4 Ha sido atribuida al discípulo de Veronés, Alvise Benefatto del Friso, por Ruiz Manero 2005, pp. 45-58.

Memoria de las pinturas, que la Magestad Cathólica del Rey nuestro Señor don Philipe IV, embía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de M.DC.LVI. Descriptas, y colocadas por Diego de Sylva Velázquez, Cavallero del orden de Santiago, Ayuda de Cámara de su Magestad, Aposentador mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de la Guardaropa, Ugier de Cámara, Superintendente extraordinario de las obras Reales y Pintor de Cámara, Apeles deste Siglo

La ofrece, dedica y consagra a la Posteridad, D. Iuan de Alfaro
Impresa en Roma, en la oficina de Ludovico Grignano, año de M.DC.LVIII¹

Carlos Estuardo, Rey de Inglaterra (digno de mayor fortuna, por las excelentes partes de que le dotó naturaleza) con loable, y generosa ambición de ilustrar su palacio, y enriquecer su Reyno con lo más noble, precioso, y exquisito que se hallase en los estraños, esparció por ellos personas de gentil espíritu, gusto, inteligencia, y noticias, asistidos larga, y profusamente de todo lo necesario, para el intento: discurrieron éstos las Provincias, y recogiendo felizmente con la diligencia y el oro, mucho de lo mejor que por ellas estaba divertido, lo transportaron a Inglaterra y a sus Reales Palacios de Guesmenster y Nonciutem, para que más dignamente mereciese este nombre con tales adornos. Tubo entre ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no sólo por la excelencia del arte, sino por hallarse allí altamente acreditada de los originales de mayor estimación, y nombre de aquellos Artífices, a quien an dado, y dan nuestros siglos la veneración, y culto, que los pasados a sus Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos trágicamente, vino a tierra en un día este cuydado, y trabaxo de tantos. A la par que la voz de su muerte, voló la de este rico, y sin-

¹ Este pie de imprenta no responde a la realidad material del folleto, que hay que situar hacia mediados del siglo XVIII. Como es sabido, Palomino en 1724 declaró que Velázquez dejó escrita «una Descripción y Memoria» de las pinturas llevadas a El Escorial, «en que da noticia de sus calidades, Historias y Autores, y de los Sitios donde quedaron colocadas, para manifestarla a su Magestad, con tanta elegancia y propiedad, que calificó en ella su erudición, y gran conocimiento del Arte». Este texto manuscrito lo conoció seguramente Palomino a través de los papeles del pintor Juan de Alfaro, que fue quien recopiló diversa documentación sobre el maestro sevillano, que ahora no se conserva. Es probable que el conocido biógrafo cordobés usara ampliamente estos materiales en la elaboración de su *Parnaso español pintoresco laureado*. Desde Menéndez Pelayo en 1911 se atribuye la publicación de este folleto, conservado en dos ejemplares, uno en la Real Academia Española y otro en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, a don Francisco Miguel de Goyeneche y Balanza (1705-1762), conde de Saceda, conocido «contrahacedor» de ediciones con pies de imprenta falsos. Puede verse un completo desarrollo de la diversa consideración crítica de la *Memoria* de Velázquez hasta nuestros días en el trabajo de Marías 2004, pp. 167-177.

gular despojo, convocando a su almoneda la fama a todos los Príncipes de Europa, y como quien para el suyo con tanto desvelo desea en todo, todo lo mejor; acudió a ella (por medio del Embajador de España, en aquel Reyno, y de otros confidentes[]), D.Luis Méndez de Haro Conde Duque de San Lúcar, y consiguió por grandes precios [(]sin que se lo pareciese ninguno) los lienços, y tablas que entre tantas buenas, se reputaban justamente por las mejores. Traydas a Madrid, y reconocida de más cerca su excelencia, y merecer la vista del Rey nuestro Señor, tan superior en su conocimiento, las ofreció a sus pies, y tuvieron el lugar, y estimación condigna en el Real Palacio, sumptuoso Erario, y culto aparador, donde obedientes a el imperio de Iúpter han acumulado las Artes lo más admirable, y precioso de su caudal, trabajo, y honor de muchas edades².

I Sacristía Merece el Lugar primero, sin admitir competencia, una tabla de RAPHAEL SANCIO DE URBINO, que se llevó de Mantua a Inglaterra, en que está pintada Nuestra Señora con el Niño, Santa Isabel y San Ioan con un Pays bien aplicado a las figuras, y en su segundo término un San Ioseph, excellentísimo todo ello, assí en el debuxo, como en el colorido, la acción y rostro de la Virgen más que humano, faltan palabras para explicar su mucha gracia la del Niño, y el San Iuan: tiene el Niño el pie sobre una almohada que está en una cuna formada de mymbres, los paños della son verdad, no ay encarecimiento que iguale a el gusto, y diligencia desta obra, puédesse asegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor, tiene la tabla de alto cinco pies y un cuarto, y de ancho cuatro poco más, y son algo menores que del natural las figuras³.

II Sacristía Vaya en el segundo lugar, pero no como inferior, el lienço del Laboratorio de Christo a sus Discípulos, la noche de la Cena: excedióse así mismo aquí el gran IACOBO TINTORETTO; es de excellentísimo capricho, y en la invención y execución admirable: dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura, tal es la fuerza de sus tintas, y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyéndose hazen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras

2 Toda esta introducción con la historia de la almoneda del rey Carlos I de Inglaterra figura con algunos pequeños cambios en la *Descripción* de 1657 del padre Santos (f. 45). La encontramos justo después de comentar las tres primeras pinturas de la sacristía, *La perla* de Rafael, *El Lavatorio* de Tintoretto y la tabla de Andrea del Sarto, las tres regaladas al rey por don Luis de Haro tras su adquisición en Londres y poco después trasferidas al monasterio. Aunque en su momento (Bassegoda 2002, p. 44) opinamos que por su tono algo retórico podría ser un añadido del falsario editor de la *Memoria*, que lo tomaría de Santos, ahora con una lectura algo más detenida no lo tenemos tan claro. Las pequeñas diferencias entre uno y otro texto son difíciles de justificar, dado que la versión de Santos suprime algunos datos, como el nombre de los palacios del rey inglés («Guesmenster» y «Nonciutem»), y obvia el hecho de que los cuadros antes de venir al monasterio estuvieron y lucieron unos años en el Alcázar.

3 El cuadro que se describe es *La Sagrada Familia* de Rafael, conocida como *La perla*, ahora en el Museo del Prado (P-301). Santos en 1657 (f. 44) sigue prácticamente al pie de la letra la valoración de la *Memoria*, y sólo añade al final un comentario religioso de tres líneas, en el que advierte: «Está acomodada en el retablo con linda disposición, y no con menos consideración; pues assí se juntan en él, la Cuna y la Cruz, en que se representa el principio y fin del viage de la vida, a los que siguen a Christo desde su niñez, para asegurar la eterna».

ay ayre ambiente: son de vivissima aptitud todas, según a lo que atienden⁴: la mesa, assientos, y un perro, que está echado, son verdad, no pintura; la facilidad, y gala con que está obrado causará asombro a el más despejado, y práctico pintor; y por decirlo de una vez, quanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedará en términos de Pintura, y tanto más él será tenido por verdad: este lienço, y otro de la Cena, del mismo tamaño, hizo TINTORETO, para la Iglesia que llaman de san Marcos en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar una copia; y aunque se conoce que lo es, de tanta satisfacción: y su armonía es tal, que siendo Original el Compañero no se repara en él⁵: tiene de alto siete pies y medio, y de largo diez y nueve, son las figuras de el natural.

III Sacristía La tabla de ANDREA DEL SARTO FLORENTINO, es muy digna deste lugar, y de ser obra de tan gran Maestro; está Nuestra Señora sentada sobre unas gradas, tiene el Niño con una mano, y con la otra levantado el manto: el Niño está en pie mirando a un Ángel vestido de una tunicela verde divinamente labrada, tiene un libro abierto en las manos, y mira a el Niño, que tendiendo los braços con rara viveça parece se arroja a él: de essotro lado ay una figura (en lo principal de el Quadro) sentada en las gradas: puédesse entender es San Iuan Evangelista, bien que no tiene señas proprias, que lo manifesten⁶: a lo último de las gradas se ve otra figura pequeña de muger con un Niño de la mano, y todo ello sobre un pays de tintas bien apropósito para la composición de el quadro. Llevóse también ésta a Inglaterra, de la almoneda del Duque de Mantua.

IV Capítulo El de las bodas de Caná de Galilea, donde Christo está obrando el milagro de la conversión del agua en vino, es de PAULO CALIARI VERONÉS, copioso de figuras de aquella nobleza, y disposición rara, que tuvo este gran Pintor, en lo que hizo, assi en los q[ue] están sentados a la mesa, como en los que les sirven: ay admirables cabeças, y casi todas parecen retratos; la de la

4 Santos (ff. 44 y 44v) sigue al pie de la letra la descripción dada en la *Memoria* al famoso *Lavatorio* de Tintoretto (Museo del Prado, P-2824), pero aquí introduce una interpolación propia: «Los Discipulos por toda la capacidad se disponen para el Lavatorio admirados, y confusos de ver aquel estraño exemplo de humildad en su Maestro, que con un rostro celestial, puesto a los pies de Pedro, le está mirando, y como diziendo: si non lavero te, non habebis partem mecum».

5 Santos (f. 44v) cita la iglesia con el nombre casi correcto de «San Marcola», por lo que puede fácilmente deducirse que el original manuscrito de la *Memoria* decía lo mismo, pero que su editor dieciochesco lo cambió por San Marcos. La iglesia veneciana de San Marcuola está dedicada a los santos Ermágoras y Fortunato, siendo Marcuola una abreviación en dialecto veneciano de esta dedicación. San Marcos evangelista, patrón de Venecia, se venera de forma exclusiva en la basilica de este nombre, en donde se conserva la preciosa reliquia de su cuerpo. Todo este comentario acerca de la copia del *Lavatorio* en la iglesia veneciana de San Marcuola es una prueba muy significativa de la autoría velazqueña de la *Memoria*, pues no se comprende cómo pudo conocer Santos este detalle sin haber viajado a Italia.

6 De nuevo Santos (f. 44v) sigue casi literalmente la *Memoria*, pero en este punto añade una precisión de iconografía religiosa: «Sino es, que digamos, que el libro abierto en las manos de Ángel, es de la Sagrada Escritura, que vió de essa misma suerte en las visiones misteriosas de su Apocalypsi, abierto por el Cordero, que hizo su Trono a María». Actualmente este personaje de la tabla de Andrea del Sarto, ahora en el Museo del Prado (P-334), se identifica con Tobías, y el ángel con san Rafael.

Virgen, no por que tiene mayor decoro, y divinidad: y siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente a la edad de Christo, que está a su lado, cosa en que yerran muchísimos Pintores, que pinta[n]do a Christo en la edad perfecta, pintan Niña a su Madre: ay una figura en pie vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra defuera, y se ha suspendido a la vista del milagro, que le refiere uno de los que están a la mesa: delante de ella está un negrillo de espaldas, y como que la sirve, es amarillo su vestido, y sus manchas hazen gran armonía a la composición, las figuras son medianas, lo alto del quadro quatro pies y medio, y siete y medio su longitud⁷.

Junto con estos quatro lienzos, trajo de Inglaterra otros profanos, no menos excellentes, como son los doze Emperadores, que el famoso TICIANO, pintó para el Duque de Mantua, que han dado de sí tantas copias, para mayor nombre, y reverencia de los originales: sirven oy a el adorno de la Real Galería del mediodía⁸, y con ellos del mesmo Artifice, el retrato del señor Emperador Carlos Quinto, qua[n]do moço, puesta la mano sobre un lebre⁹, pero como las quatro primeras pinturas son, sólo de ellas se dize, reservando el hablar en las demás que trajo, y dió a su Magestad, para quando llegue su saçón.

Como sea assí, que las pinturas se graduan ellas a sí mesmas con su excellencia, y notoriedad, y la de las de esta memoria es tanta, segura va de que nadie imagine darles por ella grado, ni antelación: con este presupuesto, paso a decir de las demás de las muchas que Don Ramiro Núñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres dió a su Magestad quando vino de Italia¹⁰, van con las quatro antecedentes las que aora se siguen.

v Sala de Capitulo Una tabla de mano de RAFAEL DE URBINO, en que está pintada Nuestra Señora sentada en una silla alta, y delante en lo baxo un cajón, o peana de madera, a el lado derecho¹¹ está el mancebo Tobías, de rodillas con el pez en la mano, que refiere su historia, y el Ángel que le acompañó, es notable la devoción, reverencia, y afecto de ambos mirando a la Imagen, y a el Niño, todos parece tienen vida; el rostro de la Imagen es hermoso, y grave, como también el de el Niño, aunque risueño; tiende el brazo hazia ellos, y el otro carga sobre

7 Este cuadro de *Las bodas de Caná* se atribuye al taller de Veronés y se encuentra en el Museo del Prado (p-494). Santos en su edición de 1657 (f. 56v) lo describe en la iglesia vieja, mientras que en la de 1667 (f. 69v) figura en el atrio de los capítulos. Seguramente, entre la redacción de la *Memoria* y la publicación del libro de Santos hubo diversos ajustes de colocación de algunos cuadros, como es el caso. La descripción que ofrece Santos sigue casi literalmente a la que aquí figura. Tiene gran interés la observación relativa a la presencia de retratos entre los figurantes en la escena, y la precisión de cómo este recurso realista no debe admitirse en el caso de la Virgen María.

8 Esta serie de los doce emperadores de Tiziano se perdió en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734. Los detalles de procedencia y la precisa ubicación en el Alcázar —en la galería de mediodía— son informaciones que, una vez más, apuntan de forma certera y directa a la autoría velazqueña del texto.

9 Se refiere al famoso *El emperador Carlos V con un perro* del Museo del Prado (p-409).

10 El duque de Medina las Torres (h. 1600-1668), por su primer matrimonio, fue yerno del conde-duque de Olivares, y virrey de Nápoles entre 1638 y 1643. Era el mayordomo mayor de Palacio y desde ese puesto competía con don Luis Méndez de Haro por el favor del rey.

11 Es bastante probable que esta frase estuviera precedida por la que figura en Santos, f. 71: «Tiene la Virgen al Niño en los brazos, y al lado derecho [...]». Su desaparición aquí sería por tanto un *lapsus* del falsario editor.

un San Gerónimo arrodillado, a el otro lado en ábito Cardenalicio, co[n] el León a los pies¹²; desta pintura haze memoria Giorgio Vasari, en la vida de Rafael, dize la pintó para Nápoles, y q[ue] está en la Capilla del Santo Christo q[ue] habló a S. Thomás; transportola de aquí a la peña¹³ el Duque, y con otras excelentes la dió a su Magestad, tiene de alto esta tabla siete pies y medio, y cinco y medio de ancho¹⁴.

VI Sacristía En otra de tan alta estimación, como la antecedente, de mano de ANTONIO CORREGIO, está Christo Resucitado en el Huerto: la Madalena, bellissima, arrodillada a sus pies con ternísimo afecto: el Christo muy hermoso: el pays, en q[ue] se finge un amanecer tan notable, q[ue] engaña a la vista, y la alegría igualmente: tiene de alto quatro pies y medio, de ancho cerca de quatro¹⁵.

VII Ante Sacristía Otra de PAULO VERONÉS, del misterio de la Purificación, las figuras medianas, pero no les haze falta para parecer vivas; vése enmedio el viejo Simeón decorado con las insignias, y ornamentos del sumo Sacerdocio, cargado de años, y como q[ue] carga el cuerpo grave en dos ministros, q[ue] lo conducen a la mesa, o Altar: la Virgen arrodillada ante él con el Niño en las manos sobre un paño blanco, todo él desnudo, bellissimo, tan tierno, y al parecer con una inquietud tan propia de aquella edad, q[ue] más parece vivo, y de carne, q[ue] pintado: acompaña a la Virgen S. Joseph, con una vela en la mano, y detrás del Altar una mujer con unos pichones en una jaula, pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor; el rostro de la virgen, que se ve de medio perfil, es divino, hermosísimo, y modesto; y las demás cabeças de las figuras desta historia excelentísimas, una q[ue] está de espaldas delante del Altar, en contraposición de un paño blanco, q[ue] le cubre vestida de una ropa amarilla listada de otros colores, y un libro abierto en la mano, co[m]pone lo historiado maravillosame[n]te, tiene de alto este quadro quatro pies y tres cuartas, de ancho casi cinco¹⁶.

12 A partir de este punto, Santos (f. 71) amplía la información exaltando la figura del fundador de su orden, san Jerónimo, y dice: «Y un libro en las manos, que sin duda es el de la Sagrada Escritura, en que trabajó tanto este gran Doctor, abriendo los ojos al mundo, para la inteligencia de sus misterios; y en esta conveniencia devió de hallar el que en esta Historia le juntó con Tobías, que se los abrió a su Padre». Este pequeño *excursus* muestra la voluntad de Santos por añadir comentarios de interés doctrinal y piadoso a las descripciones de la *Memoria* en que se basa.

13 Aunque el folleto impreso dice «a la peña», seguramente se trata de una errata y debe decir «a España», que es lo que tiene sentido. Adolfo de Castro en 1871 ya corrigió en su edición este detalle.

14 La noticia de Vasari es repetida de forma literal por Santos, quien sin embargo no dice nada sobre la procedencia ni tampoco detalla las medidas. El cuadro descrito es naturalmente la famosa *Virgen del pez* de Rafael, ahora en el Museo del Prado (P-297).

15 Se refiere al *Noli me tangere* de Correggio del Museo del Prado (P-111). Santos, al comentarla (1657, ff. 46-46v), sigue casi al pie de la letra lo aquí indicado.

16 Este cuadro está desaparecido desde la invasión francesa. Fue regalado a Felipe IV por el príncipe Niccolò Ludovisi y traído con el equipaje del duque de Medina de las Torres en 1644. Una copia antigua se conserva en la Galleria Pallavicini de Roma (véase fig. 69). Santos (1657, ff. 42v-43) sigue con muy ligeras variantes el comentario valorativo de la *Memoria*.

VIII Ante Sacristía Otro de TIZIANO, de la huyda a Egypto¹⁷, en un natural, y hermosísimo país N. Señora sentada con el Niño en los braços, mirando a S. Iuan q[ue] le trae unas cereças alcançadas de un árbol por un Ángel, a el otro lado está S. Ioseph risueño mirando al Niño en pie, y arrimado a el báculo¹⁸, entre los árboles del país se ve la jumentilla pacie[n]do, y en lo más lejos otros animales entre las matas do[n]de ay unos terraços que parecen de tierra verdadera, bullen unos conejuelos, de la otra parte en un charco unos Ánades, todo maravilloso, y de la mejor manera de este Autor: son las figuras menores que el natural: el alto del lienço cinco pies y medio, y doze y medio el largo.

IX Sacristía Otro del mismo Artífice de un desposorio de Santa Catherina, está nuestra Señora sentada en un pays, el Niño echado en su regazo, la santa arrodillada haziéndole caricias, San Iuan Baptista niño, que trae una fruta a la Virgen, que alarga la mano para tomarla: es original de gran estimación¹⁹, las figuras menores que el natural, tiene de alto tres pies y medio, de largo casi cinco.

X Sacristía Otro quadro de mano de PARIS BORDONE, de una Imagen de nuestra Señora, sentada en un sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, a su mano derecha un San Antonio de Padua, y a la otra San Roque, figuras medianas, pintado todo él co[n] muy buen gusto²⁰, tiene de alto tres pies y medio, y de largo poco menos de cinco.

El Almirante de Castilla Don Iuan Alfonso Enríquez de Cabrera, dio muchas, y escogidas pinturas a su Magestad qua[n]do vino de Italia²¹, de ellas van al Escorial las siguientes.

XI Capítulo Un Lienço de PABLO VERONÉS, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita a su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande aflicción, orando; es de grande afecto el rostro de la Virgen, y se ven en él a un tiempo exprimidos el de el dolor, y la alegría, Christo hermosísimo con un manto blanco, la está vendiciendo; y vese el más cercano a él, el buen Ladrón, con su Cruz, y cordeles, puestas las manos: los demás Patriarcas, y Prophetas, excelentemente pintados, y con gran juyzio se conocen por sus insignias, la invención es rara, el capricho es nuevo, y el concierto, y armonía del historiado superior, a el

17 Se trata del cuadro de Tiziano con este tema ahora en el Museo del Prado (p-435), pero depositado en El Escorial desde 1943.

18 Santos (1657, f. 42v) reproduce esta descripción del cuadro, pero en este punto interpola este comentario piadoso: «En una rama está colgado un paño colorado, que sirve como de Dosel, si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo».

19 Esta tela se conserva actualmente en la National Gallery de Londres (n.º 635). Santos (1657, f. 46v) lo describe casi con las mismas palabras.

20 El cuadro se conserva, con atribución a Giorgione, en el Museo del Prado (p-288). Santos (1657, f. 46v) menciona a su autor con el epíteto de Bordonón, pero en lo demás sigue lo que se dice en la *Memoria*.

21 Se refiere a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1595-1647), IX almirante de Castilla y V duque de Medina de Rioseco, que fue nombrado virrey de Nápoles entre 1644 y 1646. En la edición de Adolfo de Castro figura, por errata o *lapsus*, Gutiérrez en lugar del correcto Enríquez.

encarecimiento: las figuras son menores q[ue] el natural: tiene de alto cerca de cinco pies, y de largo casi ocho²².

XII Aulilla Otro del mismo autor: pintó en él, el Martirio de un Santo (que es posible sea San Sebastián) las figuras dél son muchas, varias en posturas, y trajes, es de lo muy bueno que pintó, el Santo está de rodillas, ya puesto en el sitio donde ha de ser degollado, el verdugo con una mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene la espada: el Sa[n]to con los ojos en el cielo, huye el oído a las persuasiones de unos Sacerdotes, q[ue] le señala[n] una estatua de bronce de una diosa: pintado todo con singular gracia, y lindo gusto: las figuras del natural, el alto es de nueve pies, y de ancho seis y medio²³.

XIII Sacristía Otro de Santa Margarita, resucitando un muchacho, que sustenta con las manos un viejo acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de más de medios cuerpos, tiénese por de mano de MICHAEL ÁNGEL CARABACHO, por ser muy bueno, y de aquella su manera: tiene de alto quatro pies y cuarto, y de ancho más de tres y medio²⁴. De las pinturas que el Conde de Monterrey trajo de Italia, y dio a su Magestad²⁵, que Dios guarde, van las siguientes.

XIV Sacristía Una de ANÍBAL CARACHE, de la Subida de Nuestra Señora a los cielos, dexando el sepulcro, sube a lo alto acompañada de Ángeles, y los Apóstoles en diversas posturas la atienden admirados: es pintura de gran nombre, y de lo bueno q[ue] hizo su Autor, muy semejante en las manchas, y tintas, y en la disposición de la historia, a las de Tintoreto²⁶: tiene de alto quatro pies y tres cuartos, de ancho tres y medio.

22 El cuadro forma parte de las colecciones del Patrimonio Nacional en El Escorial (n.º 10014715). Santos (1657, f. 71v) sigue casi al pie de la letra esta descripción valorativa. Se limita a suprimir la alusión a que los patriarcas y profetas se conocen por sus insignias. Tampoco da las medidas. Hay que destacar que en la *Memoria* se indica el Capitulo como lugar de ubicación de la pieza, cuando debería decir aula de moral o aulilla.

23 Se trata del *Martirio de san Mena* del Veronés, ahora en el Museo del Prado (P-497). En este caso Santos modifica un tanto y amplía su descripción del motivo representado en la tela. Santos, 1657, f. 71v: «El uno es de mano del mismo Paulo Veronés, en que se ve el Martirio de un Santo, que no es fácil el saber quien sea, por ser muy generales a todos los Mártires, las señas que se hallan en él, y ninguna particular, por donde pueda conocerse. El Santo está de rodillas, en el sitio donde ha de ser degollado; los ojos en el Cielo, y huyendo el oído de las persuasiones de unos Sacerdotes falsos, que le señalan la Estatua de una Diosa, que allí se mira significada de Bronce. El Verdugo, con una mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene una espada. Otras muchas Figuras, que introduce, se ven con grande variedad, en el traje, y las posturas. Y todo pintado con singular gracia». De nuevo omite dar las medidas.

24 En realidad el cuadro se atribuye a Giovanni Serodine y se conserva en el Museo del Prado (P-246). Santos (1657, ff. 45v-46) sigue en todo esta descripción.

25 Se refiere a don Manuel de Fonseca y Zúñiga (1606-1653), VI conde de Monterrey, y cuñado del conde-duque de Olivares por su matrimonio con Leonor de Guzmán, que fue virrey de Nápoles entre 1631 y 1637. Fue un destacado coleccionista de arte.

26 El cuadro mencionado es el de Annibale Carracci del Museo del Prado (P-75) con este motivo. El comentario de Santos (1657, f. 46) es casi igual pero sin tanta precisión crítica: «La de más adelante, es

xv Sacristía Otro quadro de FR.SEBASTIÁN DEL PIOMBO, Veneciano, Christo con la Cruz acuestas con una túnica morada clara, pintura de grandeza y fuerça; es la cabeza del Christo bellíssima, y ella y lo demás de la figura representa bien el peso, y fatiga de la Cruz q[ue] le agraba, tiene al lado un sayón, su cabeça, lindame[n]te pintada, parece retrato; detrás dél se ve otra de un armado: la tinta de todo el resto es obscura, las figuras algo más de medio cuerpo del natural[;] deste original andan muchas copias, y ay dos en S.Lorenço, q[ue] parecen de la mesma mano²⁷, tiene de alto quatro pies y medio, y de ancho quatro escasos.

xvi Aulilla Otro de mano de TIZIANO, Christo mostrado de Pilatos al pueblo, cercado de muchos sayones, figuras todas del natural, es muy bueno, pero a padecido mucho, y tiene algunos aderezos: es su altura de mas de quatro pies, su ancho tres y medio²⁸. Acompañan a las referidas, otras Pinturas Sacras, hasta llenar el número veinte y quatro, que son estas.

xvii Sacristía El S.Sebastián famoso del gra[n] TIZIANO (q[ue] fue de los Condes de Benavente)), figura del natural en un nicho desnuda las manos atrás, y clavadas dos flechas, la cabeça lebantada a el Cielo con grande afecto, y viveça, y fuera de estar el cuerpo lindamente plantado, está colorido tan divinamente, que parece vivo, y de carne²⁹.

xviii Aulilla Otra pintura del mismo Autor, de figuras, poco menores que el natural, es del Sepulcro de Christo, muy semejante en todo lo principal a la que está en la Iglesia vieja de San Lorenço, y no menos excelente³⁰; tiene de alto cinco pies, y seis de largo.

una Assumpción de Nuestra Señora, que acompañada de Angeles, sube a los cielos, y los Apóstoles en contorno del Sepulcro, la atienden admirados; es Pintura de gran nombre, de mano de Anibal Carache, muy semejante en las manchas, y tintas; y en la disposición de la Historia, a las de Tintoreto». No da las medidas.

27 Alude al *Cristo con la cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo del Museo del Prado (P-345). Santos, 1657, f. 46: «Está un Christo con la Cruz acuestas, de fray Sebastián del Piombo, pintura de grandeza, y fuerça, vestido de una Túnica morada clara; la cabeça bellísima, y ella, y la figura muestran bien el peso, y fatiga de la Cruz, que le agrava. Tiene al lado un Sayón, y detrás se ve otro armado; la tinta de todo el resto obscura; las figuras algo más de medios cuerpos del natural. Deste original andan muchas copias, y aquí ay dos del mismo Autor». Adviértase cómo suprime la mención al posible retrato en el rostro del sayón.

28 Esta pintura puede ser el *Ecce Homo con sayones* ahora conservada en el Museo del Prado (P-42). Santos la menciona muy someramente, sin medidas, en el aula de moral, 1657, f. 72v: «En medio de estos dos, encima de la Cathedra está un Eccehomo del Tiziano, maravilloso»; y un poco más adelante precisa que esta pieza junto con otras cuatro, también dispuestas en este espacio conventual, fueron regalo de Felipe IV.

29 Esta pintura desapareció con la invasión francesa, sin que se tengan más noticias de ella. Santos (1657, f. 47) sigue al pie de la letra la descripción de la *Memoria* y simplemente añade: «[...] parece vivo y de carne, y que se puede abraçar».

30 Se trata del cuadro de Tiziano conservado en el Museo del Prado (P-441). Santos (1657, f. 71v) la describe —sin dar medidas— con las mismas palabras que la *Memoria* y sólo cambia la expresión «San Lorenzo» por «esta Casa».

XIX Otra de PAULO VERONÉS, de la mujer adúltera, tráela una tropa de sayones, a la presencia de Christo, atadas las manos, y llorosa, y Christo señalándola con Magestad buelve a hablar a los Phariseos que la acusan; es lienço digno de su Autor, su alto quatro pies, y el largo quatro, y medio³¹.

XX Un Ecce Homo, de TICIANO, de medio cuerpo, colorido milagrosamente, ay dél muchas copias; su alto dos pies, y tres quartos, de ancho poco más de dos³².

XXI Otro quadro del mesmo tamaño, de la Virgen ansiada, y llorosa, mirando a su Hijo, de mano de TICIANO³³.

XXII Otro de PABLO VERONÉS, de la adoración de los Reyes, bien lleno de figuras medianas, pintado con buen gusto y disposición: el alto quatro pies y quarto, el ancho quatro y medio³⁴.

31 Se refiere al cuadro con este tema propiedad del Museo del Prado (P-495) pero depositado en la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria. Santos en la edición de 1657 (f. 65v) lo cita ubicado en el atrio de los capítulos y apenas lo describe: «Otro ay de Paulo Veronés, que es la Historia de la Muger Adúltera, de lo maravilloso que hizo este Autor» (hay que advertir que en la edición de 1657 que manejo, el folio 65 está erróneamente numerado con 69, por lo que hay dos folios 69). En la edición de 1667 (f. 75v) se la menciona ya como parte de la renovada presentación del capítulo prioral, resuelto seguramente en el verano de 1660. En esta ocasión Santos propone una nueva e independiente descripción del cuadro: «El primero y mas alto, es original de Paulo Veronés, que contiene la Historia de la Muger Adúltera. Son las figuras que representa pequeñas pero grandes en la disposición, y acierto con que están, y en las ropas, y coloridos. Christo Señor Nuestro a una parte, con algunos de sus Discípulos, está atendiendo a la acusación que hazen los Fariseos. A la otra parte la Adúltera se mira afligida, y avergonçada entre los que la traen presa. La significación de los afectos de unos, y otros, vivissima. Es el Quadro de poco más de vara en alto, y más en largo». La comparación entre la descripción de la *Memoria* y ésta segunda de Santos es muy significativa del tono más sentimental y al mismo tiempo erudito de Santos frente al comentario más directo y vivo de Velázquez. Santos no habla de sayones para designar a los que traen a la adúltera e insiste en la expresión de vergüenza de la mujer, clave moralista que quiere subrayar.

32 Se trata seguramente del *Ecce Homo* conservado en el monasterio (Patrimonio Nacional, n.º 10014833), que Poleró en 1857 catalogó con el número 473. Es una copia del original, ahora conservado en el Museo del Prado (P-437), que, procedente de las colecciones del emperador en Yuste, ingresó en El Escorial con la primera entrega de Felipe II en 1574. Hasta 1656 estuvo en la sacristía, de donde lo sacó Velázquez para disponerlo en la celda prioral alta, en donde lo cita Santos en 1657, f. 69. La copia que ahora llega de Madrid se dispuso en la iglesia vieja, según dice Santos, 1667, f. 58v.

33 Esta *Dolorosa* de Tiziano podría ser la pieza, ahora conservada en El Escorial (Patrimonio Nacional, n.º 10014836, Poleró, n.º 470). Es copia de la famosa *Dolorosa con las manos juntas*, pintada sobre tabla, que ahora se encuentra en el Museo del Prado (P-443), que perteneció a Carlos V y fue entregada al monasterio en 1574. En 1667, Santos (f. 58v) la menciona en la iglesia vieja. La copia conservada tiene el inconveniente de presentar una calidad muy escasa, por lo que se trata de una identificación sólo hipotética, pues sorprende mucho que Velázquez proponga como original una pieza tan discreta.

34 Este cuadro cabe identificarlo con el conservado en las colecciones de Patrimonio Nacional en el monasterio con este tema y atribuido al taller de Paolo Veronese (n.º 10014560). Santos en su descripción (f. 42v) comenta esta tela junto con su pareja de una manera genérica: «Sobre las dos puertas, que la tienen en medio, ay dos Quadros de la Adoración de los Reyes, y quando crucificaron a Christo Señor nuestro, de Paulo

xxiii Otro del mismo Maestro y tamaño: Christo entre los dos Ladrones, y Longinos en la acción de herirle, desmayada Nuestra Señora, teniéndola San Iuan, la Madalena, y otros. Los soldados sorteando la vestidura³⁵.

xxiiii La tabla enviada últimamente del Conde de Castrillo, Virrey de Nápoles, a su Magestad, Pintura de RAFAEL, con que queda encarecida bastantemente, son las figuras casi del natural, con un país, y en su lexos el Iordán y el Baptismo de Christo, su alto siete pies, de ancho cinco³⁶.

Con estas van otras diez y siete pinturas, la mayor parte de los mesmos Autores, por escusar la repetición, se dirán sumariamente, junto con el lugar en que se colocan éstas, y aquellas³⁷.

La tabla de RAFAEL, con la Virgen, el Niño, S.Iuan y S.Isabel, se pone en la parte principal de la Sacristía en el altar, al pie del Christo, por ser para vista de cerca, y estar allí en co[n]veniente dista[n]cia.

Veronés, que como el de en medio, se ajustan al ancho de las puertas, que es quatro pies y medio, y el alto quatro; de figuras medianas, pintadas de buen gusto, y disposición». Advértase cómo Santos añade las medidas, pero las menciona invertidas, pues los cuadros son ligeramente más altos que anchos.

35 Esta tela, que se presenta en la *Memoria* como pareja de la anterior, se conserva ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada, por depósito del Museo del Prado (p-496), y puede atribuirse, como su *pendant*, al taller de Veronés.

36 Se refiere a la famosa *Visitación* de Rafael, ahora en el Museo del Prado (p-300). Por un inexplicable *lapsus*, Santos olvida citar este cuadro en su descripción de 1657. No es admisible la hipótesis de que no estuviera ahí, pues el fraile cuenta correctamente el número de telas que adornaban la sacristía. En la edición de 1667 (f. 47v) se subsana el error y nos propone una prolija descripción claramente autónoma: «Siguese a esta, otra de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, en tabla original, de Rafael de Urbina, cosa perfectissima. Representase un Campo, o Valle de mucha alegría, y frescura entre dos Montañas, a donde ha salido Santa Isabel a recibir a la Madre de Dios, y allí se están dando las manos con muy natural significación de afecto. La Virgen Madre se muestra modestissima, y hermosa en aquella edad floreciente de catorce a quinze años, en que concibió en sus purissimas entrañas a Nuestro Salvador, Fruto bendito de su vientre, por obra del Espiritu Santo, y por la misma vestidura se ven señales de su preñez dichosa, y en Santa Isabel se ven también essas señales en edad mayor, mostrándose fértil milagrosamente la que era estéril. Las ropas, que son de muy lindos coloridos, las tienen como de viage, en parte recogidas, y enfaldadas, y los mantos atadas las dos puntas al ombro baxan con mucha gracia cruzando los pechos. Da grandissima alegría el mirarlas; porque con su disposición tan bien entendida, traen a la memoria aquellos contentos, y gozos celestiales, y aquellos prodigiosos sucessos que huvo en esta Visita, assí en las Madres, como en los Hijos, que traían en sus entrañas para bien del mundo, a lo lexos se descubre el Iordán, y San Iuan bautizando a Christo en sus corrientes, las figuras muy pequeñas. Sobre una de las Montañas de los lados se ve un pedaço de Ciudad, y todo haze grandissima armonía para el gusto, y la Historia; tiene de alto esta Tabla seis pies y medio; y de ancho cinco». El tono general de la descripción muestra claramente los intereses iconográficos y piadosos de Santos y la parquedad y convencionalidad de los comentarios de tipo artístico. Es una prueba clara de la diferencia entre la agudeza crítica del autor de la *Memoria* y el estilo e intereses de Santos como comentarista de arte.

37 A partir de este punto el texto de la *Memoria* cambia de tono, puesto que no es más que una relación de las pinturas de acuerdo con su ubicación en la sacristía y la antesacristía. No hay apenas comentarios críticos pero sí algunos breves elogios y algunas precisiones de procedencia. Tiene interés porque hay algunas pequeñas diferencias con el montaje descrito por Santos en 1657, que ya hemos advertido en la introducción.

El Lavatorio de TINTORETO, se pone en medio de la Sacristía a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa.

A su lado derecho, la tabla de ANDREA DEL SARTO.

Tras ella el prendimiento, de mano de LUQUETO; tiene de alto seis pies y medio, y de ancho cinco, es de lo bueno q[ue] hizo este autor³⁸.

Y la última por este lado el Ecce Homo de PAULO VERONÉS, es del mismo tamaño que la pintura antecedente³⁹, y ambas las dio con las demás a su Magestad, para este fin, Don Luis Méndez de Haro, Conde Duque de San Lúcar.

El Christo a la Coluna de LUCAS CANGIASO⁴⁰.

A el lado izquierdo la pintura de TIZIANO, que antes estaba en la misma Sacristía⁴¹. Tras ella la Visitación de la Virgen, que vino de Nápoles⁴²: después, rematando este lienzo, el de el prendimiento de mano de TIZIANO, que solía estar en la ante Sacristía⁴³, y estos dos lienzos se reducen a el mismo tamaño que los antecedentes, que les corresponden.

Estas siete pinturas ocupan el espacio que ay entre los caxones y la cornisa. Por cima de ella corren las siguientes, governando su quenta como las de abajo.

- 38 Este *Prendimiento* de Cambiaso tiene que ser en realidad el *Cristo a la columna* del mismo autor que se cita un poco más adelante. Para explicar este hecho sorprendente de citar dos veces el mismo cuadro sólo cabe pensar en un *lapsus* del autor en el texto manuscrito de la *Memoria* o de una errata de transcripción (no considerar una tachadura, por ejemplo) por parte de su tardío editor. Lo que es evidente es que en la pared de la cajonería sólo se dispusieron por parte de Velázquez siete cuadros: el enorme *Lavatorio* al centro y tres piezas verticales a un lado y tres más al otro. Así se declara en la *Memoria* algo más adelante, cuando se indica: «Estas siete pinturas ocupan el espacio que ay entre los caxones y la cornisa».
- 39 El cuadro de Veronés se encuentra perdido o no identificado, y así lo advertimos en 2002. Sin embargo, parece que un cuadro con este tema del Museo del Prado (p-7033), procedente del convento del Espíritu Santo de Madrid, ahora depositado en la capilla de la Universidad de Oviedo, pudiera ser una copia antigua de este original perdido, pues numerosos detalles de la indumentaria y de la composición recuerdan los modelos de Veronés. Además, sus medidas (166 x 118 cm) son las adecuadas (véase fig. 68).
- 40 Véase la nota 38. En el monasterio de El Escorial se conservan dos cuadros de Luqueto con el mismo tema y con medidas semejantes. Se incorporaron en época de Felipe IV. Uno se dispuso en la sacristía (n.º 10035371, con medidas 183 x 114 cm) y el otro en el aula de moral (n.º 10034647, 184 x 110 cm). Esta identidad de autor, de motivo y de tamaño indujo a error a Poleró, que sólo catalogó uno de los dos con el n.º 180. Las medidas que se indican para éste de la sacristía son las mismas que también señala Santos (1657, f. 45v), que se corresponden con 182 x 140 cm.
- 41 Se refiere a la *Virgen con el Niño* de Tiziano, ahora en Múnich (Alte Pinakothek, n.º 464). Fue regalado por Felipe II al monasterio, pues figura en la primera entrega de 1574 (Zarco, n.º 1003; Zarco 1930, pp. 545-668, y 1931, pp. 34-144). En la relación de las pinturas de El Escorial de la Biblioteca da Ajuda se la menciona ubicada en esta misma pared. Véase Bouza 2000, pp. 64-75.
- 42 Se refiere a la *Visitación* de Rafael ahora en el Museo del Prado (p-300).
- 43 Se refiere a la *Oración en el Huerto* de Tiziano, ahora en el Museo del Prado (p-436), que formó parte también de la primera entrega de 1574 (Zarco, n.º 1006). Sigüenza ya lo describe en la antesacristía y allí permaneció hasta que Velázquez lo traslada a este lugar.

Encima del lavatorio, frontero de la ventana que está a el otro lado, se pone el celebrado lienzo de la Madalena, del TIZIANO, q[ue] estaba en esta misma pieça⁴⁴.

A la mano derecha deste, la pintura de Santa Margarita, de la mano del CARAVACHO, resucitando un niño⁴⁵.

Tras ella la pintura de la moneda, de mano de TIZIANO, que también estaba en este sitio⁴⁶.

Luego la Subida de Nuestra Señora a los cielos, de mano de ANÍBAL CARACHE⁴⁷, y en el último espacio una pintura de PAULO VERONÉS, del Sacrificio de Abrahan⁴⁸.

A el lado izquierdo, el Christo de la Cruz acuestas de Fr. SEBASTIÁN DEL PIOMBO⁴⁹.

Tras él, el lienzo de San Ioseph con el Niño embraços, de GUIDO BOLOÑÉS, y de lo mejor que hizo⁵⁰.

Luego la pintura de ANTONIO CORREGGIO, de Christo, y la Madalena, en el Huerto⁵¹. Y por último la Imagen de Nuestra Señora, con el Niño al pecho, de GUIDO BOLOÑÉS⁵², todas estas nueve pinturas se reducen a cinco pies de alto, sin los marcos, y tres y tres quartos de ancho.

Sobre las dos puertas de la testera principal, colaterales a el Altar, se pone en la de mano derecha una tabla de Nuestra Señora, y Santa Catherina, que estaba antes en el capítulo, y parece de mano de GIORGION DE CASTELFRANCO⁵³; en la de mano izquierda una pintura de mano de

44 El original de Tiziano fue robado durante la invasión francesa y se perdió en 1873 en un incendio ocurrido en la colección inglesa en donde se conservaba. Formó parte de la primera entrega de Felipe II al monasterio en 1574 (Zarco, n.º 1009). Gracias al manuscrito de la Biblioteca da Ajuda sabemos que estuvo situado en una de las sobreventanas de la sacristía hasta esta nueva ubicación que nos propone Velázquez.

45 El cuadro ahora en el Museo del Prado (P-246) se atribuye actualmente a Giovanni Serodine. Ya ha sido mencionado con anterioridad por haber sido regalado al rey por el Almirante de Castilla.

46 *El tributo del César* de Tiziano, se conserva ahora en la National Gallery de Londres (n.º 224). Formó parte de la primera entrega de Felipe II a El Escorial en 1574 (Zarco, n.º 1010). Las fuentes antiguas lo recuerdan efectivamente colocado en la sacristía.

47 Este original se conserva ahora en el Museo del Prado (P-75). Ya ha sido mencionado por haber sido traído de Italia por el conde de Monterrey.

48 Esta pieza de Veronés está ahora en el Museo del Prado (P-500). Fue regalada a Felipe IV por don Luis de Haro, y por tanto ya citada con anterioridad en la *Memoria*.

49 Esta pieza fue ofrecida por el conde de Monterrey, y se encuentra —como vimos— en el Museo del Prado (P-345).

50 Para este Guido Reni de *San José con el Niño* —ahora en el Hermitage— y el otro con la *Virgen y el Niño* —ahora en Raleigh, North Carolina Museum of Art—, ni la *Memoria* ni Santos nos indican su procedencia. Tal vez fuesen parte de un regalo diplomático al rey, y, dado su carácter de obras de un pintor reciente, se consideraría su adquisición más fácil y por ello menos digna de recuerdo.

51 Alude al célebre cuadro de Correggio ahora en el Museo del Prado (P-111). Fue regalado por Niccolò Ludovisi, príncipe de Piombino, a Felipe IV, pero como vino en el equipaje del duque de Medina de las Torres ya ha sido citado en la *Memoria* (VI) como regalado por el duque.

52 Véase la nota 50.

53 Se encuentra ahora en el Museo del Prado (P-434) con atribución a Tiziano. Fue adquirido por Felipe II y regalado al monasterio en la entrega sexta de 1593 (Zarco, n.º 1017). Santos, conocedor de la atribución a Tiziano en el libro de Sigüenza, se permite matizar la opinión de la *Memoria* diciendo, f. 46v: «Una tabla de Nuestra Señora y Santa Catalina y San Iorge, que parece de mano de Iorjon de Castelfranco, aunque ay quien diga, que es de la primera manera del Tiziano».

TICIANO, de Cristo mostrado al pueblo⁵⁴; una y otra de figuras más que medias, estaban antes en uno de los capítulos.

En la testera de abajo, a el lado de la puerta por donde se entra, corresponden otras dos pinturas a las que se han dicho: encima de la de mano derecha, está la Imagen de Nuestra Señora, Santa Catherina y San Juan Baptista niño, de mano de TICIANO⁵⁵.

Sobre la de mano izquierda la pintura de Nuestra Señora, San Antonio de Padua, y San Roque, del BORDONÓN⁵⁶. Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco más por largo, y a tres y un quarto por lo alto.

En el lado enfrente de los caxones, se reparten diez pinturas por debaxo de la cornisa, que comenzando su cuenta por la parte superior, se colocan assí.

Una Madalena, de mano de TINTORETO, de más de medio cuerpo, despojándose, tiene quatro pies y medio de alto, y de ancho quatro pies, se pone en el primer pilar de entre las ventanas, es pintura de estimación⁵⁷.

El San Sebastián famoso del TICIANO, en el segundo⁵⁸.

En el tercero, Christo en el Limbo, de mano del PIOMBO, y tiene ocho pies de alto, y de ancho quatro, como el San Sebastián⁵⁹.

En el quarto otra pintura de la Madalena, ya despojada y orando, del mismo⁶⁰.

54 Este original se conserva en El Escorial (n.º 100014723). Podría ser el citado en la primera entrega de 1574 (Zarco, n.º 1005).

55 El cuadro se encuentra desde 1860 en la National Gallery de Londres (n.º 635). Fue regalado por Niccolò Ludovisi al rey y traído por el duque de Medina de las Torres.

56 Esta pintura se conserva en el Museo del Prado (P-288) con atribución a Tiziano joven. Ha sido ya citada en la *Memoria* (x) para recordar que se incorporó como un regalo del duque de Medina de las Torres y para proponer que su autor fuese Paris Bordone (1495-1570), aquí llamado Bordonón. No es admisible, como se ha dicho (Falomir 2003, p. 143), que esta pintura proceda de la colección Arundel, pues a pesar de la coincidencia temática, esta pieza ni es un cuadro grande ni las figuras son «al natural», es decir, de tamaño natural.

57 Seguramente sea la tela de Domenico Tintoretto, *La Magdalena despojándose de sus vestiduras*, ahora depositada en el Museo de San Telmo de San Sebastián por el Museo del Prado (P-403). Por el inventario general (n.º 490) consta que la pieza procede de El Escorial, pero su limitada calidad nos advierte que tal vez sea una copia de un original perdido. En el monasterio son muy frecuentes las réplicas de las mejores piezas de la colección. En la ubicación de esta pintura encontramos la primera discrepancia entre la *Memoria* y la *Descripción* de 1657 del padre Santos. Según este último, esta *Magdalena* estaba no junto al altar sino junto a la puerta de acceso a la antesacristía. Véase lo que apuntamos en la introducción.

58 Véase más atrás el epígrafe XVII y la nota correspondiente.

59 Esta tela se conserva en el Museo del Prado (P-436). Entró en la colección real por donación en 1645 de don Diego Vich y Mascó para saldar una deuda contraída por su abuelo Luis Vich (véase Benito 1995, p. 54).

60 Se refiere a la tela de Domenico Tintoretto, *La Magdalena penitente*, conservada en el monasterio de El Escorial (n.º 10014558). Santos (f. 47) al citarla amplía ligeramente lo aquí señalado con un comentario piadoso. También suprime la ambigüedad de la mención «del mismo» para declarar su autor: «En el quarto, otra pintura de la Madalena, de Tintoreto, ya despojada de sus galas, y joyas, y orando, que es el camino de conseguir las nuevas, que buscava para su adorno».

En el quinto, que corresponde a éste cojen entre los dos la bentana del medio, se ponen San Gerónimo penitente, de mano de VAN DYCK, con un Ángel q[ue] le tiene la pluma⁶¹: éste y el antecedente, tienen a seis pies menos cuarto de alto, y de ancho quatro y medio poco más.

En el sexto pilar, Christo Crucificado, q[ue] estaba antes en la Aulilla, de TIZIANO⁶².

En el séptimo, San Iuan Baptista, de la mesma mano, que estaba en la Aulilla⁶³, su tamaño es el mesmo que el de san Sebastián, y el del Christo en el Limbo.

En el octavo, y último, una Santa Margarita con el Dragón, de mano de TIZIANO, de más de medio cuerpo⁶⁴, ésta y la de la Madalena despojándose, tienen quatro pies y medio de alto, y de ancho quatro pies. Y debaxo destas, y de la pintura q[ue] le corresponde en el primero pilar, se ponen dos Espejos guarnecidos de la misma talla dorada como las pinturas⁶⁵, y en los dos lados que abraçan la ventana del medio, debaxo de las pinturas de la Madalena, y S.Gerónimo, por ser de menor cayda, hazen correspondencia a los espejos, dos pinturas casi de igual tamaño, la una del Nacimiento de Christo de ANDREA SCHIAVON⁶⁶; y la otra una Imagen de Nuestra Señora con el Niño, y S.Iuan de mano de RAFAEL⁶⁷, tienen a tres pies y cuarto de alto, y dos y medio de ancho con que queda ajustado el adorno de la Sacristía.

La antesacristía se viste de diez pinturas con marcos uniformes, en esta manera.

Sobre la fuente q[ue] sirve de laboratorio, la huyda a Egipto de mano del TIZIANO, coje todo su largo ajustado⁶⁸.

61 Se refiere al cuadro de Van Dyck, *San Jerónimo*, ahora conservado en el Museo Boymans Van Beuningen de Róterdam. Felipe IV lo adquirió en la almoneda de Rubens, y José I lo regaló al mariscal Soult. Santos redondea retóricamente su descripción (f. 47): «Está un San Geronimo en la penitencia, de mano de Vandic, tienele un Angel la Pluma, con que ilustró la Iglesia Catolica, denotando la nobleza de sus escritos, la altura de su buelo».

62 Esta pieza de Tiziano se conserva en El Escorial (n.º 10014803). Fue entregado al monasterio por Felipe II en 1574 (Zarco, n.º 998).

63 También se conserva en el monasterio (n.º 10014726). Formó parte de la segunda entrega de Felipe II en 1576 (Zarco, n.º 1019).

64 Este cuadro se considera del taller de Tiziano y se conserva en el Museo del Prado (P-446). Aparece citado en la entrega de 1574 del rey Felipe II al monasterio (Zarco, n.º 1446). Santos (f. 47) lo menciona en el primer paño junto al altar.

65 Estos espejos —aunque con lunas modernas— todavía se conservan *in situ*.

66 Esta pintura no se conserva o no ha sido identificada. En el inventario de los bienes del rey Carlos I de Inglaterra aparece un asiento que dice: «The Nativity, by Andrea Seavone», que seguramente se refiere a esta pieza (véase Millar, 1970-1971, p. 300). Santos (f. 47v) la menciona con un lacónico: «La una, del Nacimiento de Christo, de Andreas Chavon».

67 Esta pieza, a pesar de su escasa descripción en la *Memoria* y en Santos, puede identificarse con la llamada *Madonna de las ruinas* de Giulio Romano, ahora conservada en la colección Banks de Kingston Lacy en Gran Bretaña. Fue adquirida en la almoneda de Carlos I. La describe con todo detalle el embajador Cárdenas en una carta a Luis de Haro (véase Léonardon 1900, p. 28).

68 Este cuadro de la colección del Museo del Prado (P-435) se encuentra en depósito desde 1943 en El Escorial. La *Memoria* ya lo ha descrito con anterioridad (véase el epígrafe VIII y las notas correspondientes) pues consta como donado por el duque de Medina de las Torres.

Sobre las dos puertas que están a sus lados los dos quadros de la adoración de los Reyes, y de la Crucifixión, de mano del VERONÉS, q[ue] como el de enmedio se ajustan al ancho de las puertas⁶⁹.

Sobre las toallas del uno y otro lado, se ponen en el de la Yglesia, una pintura de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, la Madalena q[ue] la adora, y otros dos santos de mano de VAN DIJCK⁷⁰.

En la parte de la sacristía, al lado derecho de su puerta una pintura de PEDRO PABLO RUBENS, del Castillo de Emaús⁷¹ y al izquierdo el famoso lienço de la Purificación de mano de PAULO VERONÉS⁷².

Debaxo dél con el mesmo ancho, el de la muger adúltera, del mesmo Autor⁷³.

Enfrente destes dos (que es al lado de la puerta q[ue] sale a la Yglesia, y sobre unos cajones) se pone un lienço del Sepulcro de Christo, de TINTORETO⁷⁴.

Al lado de la q[ue] sale al claustro, un lienço de PAULO VERONÉS, de la predicación de san Iuan⁷⁵ de la misma caída que el de la huyda a Egipto que le corresponde, y a su lado una pintura de los Apóstoles S. Pedro y san Pablo, de JOSEPH DE RIBERA⁷⁶.

69 Estos dos cuadros ya han sido citados, como procedentes de la colección real sin más precisiones, en los epígrafes XXII y XXIII (ver las notas correspondientes).

70 Este cuadro, a pesar de la sucinta descripción que aquí tenemos y que repite Santos al pie de la letra, podría identificarse con el ejemplar conservado en la Academia de San Fernando, en cuyo inventario recibe el número 323. Se considera una copia antigua de Van Dyck y es titulado *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*, mide 127 x 137 cm (véase Pérez Sánchez 1964, p. 35). Agradezco a Matias Díaz Padrón la sugerencia de la conservación de esta pieza en la Academia. Podría identificarse con la citada en la «otra cámara del dormitorio de la reyna», en el inventario del Palacio Real de 1811: «804 La Virgen y el Niño Jesús. Vandik. Traída del Escorial» (véase Luna 1993, p. 108). La ubicación de este cuadro y de los cuatro siguientes que nos propone la *Memoria* difiere de la que un poco después propondrá el padre Santos (véase lo que señalamos en la introducción).

71 Se conserva en el Museo del Prado (p-1643). Procede de la almoneda de los bienes de Rubens.

72 Esta pintura ya ha sido descrita con mayor detalle en el epígrafe VI; véase la nota correspondiente.

73 Este cuadro ya ha sido citado con anterioridad en el epígrafe XIX; véase la nota correspondiente. No se conoce con seguridad su procedencia, pero podría ser la almoneda de Carlos I. Santos en 1657 (f. 65v) lo sitúa en el atrio de los capítulos, pero en 1667 (f. 75v) se encuentra ya en su ubicación definitiva en el capítulo prioral.

74 Se trata de una pintura de Domenico Tintoretto y se conserva en El Escorial (n.º 10014721). No se conoce su procedencia.

75 La pintura se atribuye al taller de Paolo Veronese y se conserva en el monasterio (n.º 10034641; véase fig. 70). Nada se sabe con seguridad sobre su procedencia. Como hipótesis razonable sugerimos que la pieza pudiera haber tenido el mismo itinerario que la perdida *Purificación* de Pablo Veronés, que vino de la colección Ludovisi de Roma. Carlo Ridolfi en su vida de Paolo Veronese en *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato* (Venecia, 1648, p. 320) dice: «Presso il Signor Prencipe Ludovisio si conservano in due tele la purificazione di N. Donna, e S. Giovanni, che predica alle turbe». Es una mención muy breve pero significativa, pues en el cuadro escurialense hay en efecto muchos oyentes de la prédica del santo.

76 Está admitida la identificación de esta pieza con el original de Ribera conservado en Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts (n.º inv. 103).

De todas las quarenta y una pinturas están solamente cinco por acomodar, respecto de que sus tamaños no han sido los conbenientes, y assí quedan puestas en los capítulos mientras llegan otras que se esperan, para q[ue] todas tengan su lugar⁷⁷.

Estas pinturas sagradas, entresacadas de las que de todo género adornan el Real Palacio de su Magestad, son las q[ue] enbía aora su Magestad al Real Convento de San Lorenço, dando con apartarlas de su vista, nuebo y singular testimonio de su amor a aquella casa, y de que para vestirla magestuosamente, no dudará nunca (a ser necessario) desnudar la que avita de lo más estimable.

Advirtió su Magestad estar pobres de pintura algunas pieças, y en particular las dos referidas, y no dilató el reparo de esta falta, providencia sin duda de su grande abuelo, pues ya que previno a su gran piedad en la erección de aquesta sacra estupenda Mole, le dexó mucho lugar bacío, para que logre su Real ánimo en su exornación, y aumento, a q[ue] reconocidos sus Religiosos devidamente piden incesablemente a Dios, prospere, y alargue, vida que tanto importa⁷⁸.

77 Dado que la *Memoria* no ofrece una relación completa de las cuarenta y una pinturas enviadas por el rey es muy difícil establecer cuáles son las cinco pendientes de colocación definitiva. Santos en su edición de 1657 (f. 65v), tras citar los siete cuadros dispuestos en el atrio de los capítulos, recuerda que cuatro de ellos fueron donados por Felipe IV. Se trata de una *Virgen con el Niño y san Juan* atribuido a Rafael (tal vez la *Virgen de la rosa*), el *Salvador* de Tiziano, ahora perdido, *La mujer adúltera* de Veronés, que Velázquez dispuso en la antesacristía y que poco después pasó al atrio capitular, y finalmente una *Virgen con el Niño* de Van Dyck, de difícil identificación.

78 Santos (1657, f. 42) adapta estos dos párrafos en uno solo: «Las paredes [de la antesacristía] hasta la cornija, están vestidas de excelentes quadros de pintura, ioyas sagradas con que ha enriquecido esta Maravilla el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacándolas de las que de todo género adornan 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 algunas pieças, en particular ésta 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 compusiessen otras pieças menos principales, y en estas se ajustassen las que iremos refiriendo, juntamente con las que avía en ellas de estimación». La comparación entre las dos redacciones permite proponer con claridad que la de Santos es una adaptación del texto de la *Memoria*, y no al revés.