

## Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. España*

**Resumen:** En los jardines del palacio del Buen Retiro, que había sido construido por el conde-duque de Olivares para Felipe IV, se encontraban diseminadas siete ermitas. La presencia de estos edificios está justificada por tratarse de un lugar tradicional de retiro. Esta manifestación del arte cortesano se pone en relación con los antecedentes eremíticos.

**Palabras-clave:** Palacio del Buen Retiro, ermita, desierto, arquitectura cortesana, Felipe IV, arte barroco, Velázquez.

**Abstract:** In the gardens at El Buen Retiro, commissioned by Conde Duque de Olivares for Felipe IV, seven hermit constructions were to be found. These buildings served the purpose of religious worship in solitude. Of interest about these constructions is their mixed nature as religious and courtly works of art.

**Key words:** Palacio del Buen Retiro, hermit, desert, courtly architecture, Felipe IV, Baroque, Velasquez.

El lienzo de Diego Velázquez *Encuentro de San Antonio Abad con San Pablo, primer ermitaño*, fue pintado para una de las ermitas del parque del palacio del Buen Retiro, concretamente para la dedicada al referido San Pablo, dentro de un contexto que voy a examinar con la debida atención antes de pasar al comentario del cuadro. En efecto, no deja de llamar la atención que en los jardines de un palacio, ordenado edificar por el conde-duque de Olivares para el solaz, recreo y ociosidad de Felipe IV, los jardines del parque estuvieran sembrados nada menos que de siete ermitas: a saber las de San Juan y Santa María Magdalena al norte, no lejos de la puerta de Alcalá; la de San Isidro, la más cercana al edificio del palacio, casi lindando con el Coliseo de las Comedias; las de San Jerónimo y San Bruno, entre el estanque llamado ochavado” y el estanque grande al otro extremo del jardín; la mencionada de San Pablo al sur, casi en línea con los apartamentos reales del palacio; y, finalmente, la de mayor tamaño, la dedicada a San Antonio de Padua o de los Portugueses, aislada y casi fuera del perímetro del parque<sup>1</sup>.

1. BROWN, Jonathan, ELLIOT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2ª edición revisada y ampliada, 2003.



Jusepe Leonardo: Vista del Palacio y Jardines del Buen Retiro.

Si embargo para explicarse semejante extrañeza debe de tenerse en cuenta que el nuevo palacio del Retiro, iniciado en 1629, fue en realidad la ampliación a lo grande de un pequeño cuarto, adosado a uno de los lados de la iglesia del convento de San Jerónimo, fundado por Enrique IV y continuado por los Reyes Católicos, donde, como escribe el P. José de Sigüenza “se recogen las personas reales algunas veces a oír los divinos oficios”<sup>2</sup>. Se sabe que a este cuarto o aposento real se retiraron el emperador Carlos V y su hijo Felipe II, cuando eventualmente residieron en Madrid, para celebrar la Semana Santa y guardar los lutos consiguientes al fallecimiento de algún miembro de sus familia, prosiguiendo de esta manera una costumbre establecida desde mucho antes por la monarquía española. Esta circunstancia hizo que el nuevo, amplio y cómodo palacio que prolongó el viejo “cuarto real” anexo a la iglesia y monasterio de los Jerónimos se denominase justamente “Palacio del Retiro”.

Comenta el conde Lorenzo de Magalotti, cronista del viaje del gran duque de Toscana, Cosme III de Médicis, a Madrid en 1668, a propósito de la vista al palacio del Retiro, que “las ermitas son casitas de ladrillo y de piedra con una capillita, que eran habitadas por un fraile de San Jerónimo que tienen la iglesia y el monasterio por debajo del Retiro”<sup>3</sup>. Es esta una noticia tardía que no he podido confirmar, pues ni el P. Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, hace alusión a las tales ermitas habitadas por frailes del monasterio madrileño y los planos más antiguos de Madrid, como el de Antonio Marcelli editado por Jerónimo de Witt hacia 1630, aunque ofrece la imagen del monasterio rodeado por una amplia huerta, no permiten ver en ella las tales ermitas. El verdadero precedente que suele señalarse de la inclusión de ermitas en un jardín profano, fue el de la huerta y del parque del duque de Lerma, plantados junto al río Arlanza, por debajo de su palacio ducal, en la villa de Lerma, a comienzos del siglo XVII. Había allí cinco ermitas, todas ellas en el parque, entre alamedas por las que discurrían senderos que

2. SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, I, 2000, libro 3º, cap. XX, p.442.

3. SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Viaje de Cosme III por España y Portugal (1668-1669). Madrid y su Provincia*, Madrid, Imprenta Municipal, 1927, p. 29

conducían a ellas<sup>4</sup>. No sabemos, sin embargo, si estaban dedicadas como las del Retiro, a santos fundamentalmente ermitaños, pues la única que se conserva lleva el nombre de la Vera Cruz, cuadrada y toda ella edificada de piedra de sillería. En todo caso ya en el soto de Lerma se produjo esa mezcla de recorrido devoto por las ermitas y recreo profano en los cenadores, fuentes, pesquerías y paseos fluviales en barca por el Arlanza, algo que constituiría un componente específico de la mixtificada religiosidad de la corte española.

Con todo parece que las ermitas del Retiro tuvieron su genuino origen en las que rodeaban el monasterio de Montserrat, que visitó Felipe IV a la vuelta de Barcelona en 1626, pues ordenó la construcción de trece, siguiendo aquel modelo, en los jardines de Aranjuez. Montserrat efectivamente contaba con trece ermitas, situadas en sitios arriscados y solitarios de aquella montaña imponente, unas a mediodía, otras a tramontana, que describe morosamente fray Antonio de Yepes en la *Crónica General de la Orden de San Benito*. Estaban dedicadas a San Jerónimo, San Antonio, Santa María Magdalena, San Onofre, San Juan, Santa Catalina, San Miguel, San Benito, Santa Ana San Gregorio, la Trinidad, San Salvador y la Santa Cruz. “Gozan las ermitas – escribe Yepes – de hermosas y alegres vistas, unas más que otras, y hay en todas capillas pequeñas con su altar. Tienen sus cisternas labradas las más de ellas en las peñas, donde cogen el agua de las lluvias; tienen sus vergelitos o huertos donde crían los ermitaños algunas hortalizas para su sustento”<sup>5</sup>. Moraban en ella alternativamente, haciendo vida solitaria, entre 18 y 20 religiosos benedictinos que anhelaban aquel tipo de vida, que fue codificada por el abad fray García de Cisneros una vez que el monasterio catalán pasó a depender en 1492 de la reformada Congregación de San Benito de Valladolid.

Sin embargo el retorno a la vida anacorética o retirada, que en los siglos IV y V habían practicado los primeros monjes como San Pablo, San Antonio, el abad San Pacomio, San Jerónimo, etc., para dedicarse a solas a la oración y al trato con Dios en los desiertos de Egipto, de Palestina, de Siria y otros lugares de Oriente Medio, fue anhelo común de las órdenes religiosas reformadas desde finales del siglo XV. Así fray Pedro de Villacreces (+1422), reformador de la orden franciscana en España, se había retirado a una cueva del monte Celia, junto al monasterio que fundó en La Salceda, en la provincia de Guadalajara, para rezar y hacer áspera penitencia, en lo que le imitó también San Diego de Alcalá. Lo mismo hizo fray Francisco Jiménez de Cisneros, que prosiguió la reducción a la primitiva observancia de los monasterios franciscanos, y era tío del mencionado abad de Montserrat, fray García de Cisneros<sup>6</sup>. En recuerdo de aquellos esclarecidos varones fray Pedro Gonzalez de Mendoza, hijo de los príncipes de Éboli y duques de Pastrana, mientras fue prior del monasterio de Nuestra Señora de La Salceda, decidió convertir el anejo monte Celia en una mezcla entre “Eremitorio” y “Sacromonte”, sistematizando en él 15 ermitas, a las que se ascendía gradualmente por sinuosos senderos abiertos entre olivos, encinas y cipreses,

4. CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 503-513; ID., *Lerma. Síntesis histórico-monumental*, Lerma, Excmo. Ayuntamiento, 1982, pp.24-27.

5. YEPES, Antonio de, *Crónica General de la Orden de San Benito*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1960. tomo 124, II, pp.187-191..

6. MARIAS FRANCO, Fernando, “Don Pedro González de Mendoza, vescovo di Sigüenza, e il Monte Celia de la Salceda (Guadalajara), en *Sacri Monti: Arte e cultura della Controriforma*, Milan, Jaca Book, 1992, pp.421-433

hasta la más alta de todas, colocada en la cima del monte. La subida comenzaba por las ermitas adonde se retiraron Villacreces, San Diego de Alcalá y el cardenal Cisneros, que estaban en lo bajo, y continuaba en la pendiente por otras consagradas a santos anacoretas como San Juan Bautista, Santa María Magdalena, San Antonio y el mismo San Francisco de Asís. A continuación las ermitas siguientes rememoraban las estaciones del Vía Crucis, conteniendo en su interior retablos con grupos de esculturas, que las escenificaban a la manera de los “Sacromontes” italianos, como el famoso de Varallo en la Lombardía española. Fray Pedro González de Mendoza publicó en 1616, cuando era arzobispo de Granada, una descripción minuciosa del monte y sus ermitas que tituló *La peregrinación del alma por el monte Celia. Descripción de las cuevas, ermitas y casa de Nuestra Señora de La Salceda*, ilustrado con un grabado de Hermann Straesser, libro que fue conocido sin duda en la corte de Felipe III y de su hijo Felipe IV<sup>7</sup>.

Sin ir tan lejos, en Madrid mismo las Clarisas Franciscanas Descalzas, que no podían, por causa de la rigurosa clausura endurecida por el concilio de Trento, salir para hacer vida retirada en montes y desiertos, tuvieron en la huerta y jardín del monasterio unas llamadas “casitas” o reducidas celdas donde se retiraban por turno a la oración en soledad. Sin duda para estimularse a ello encargaron una serie de 35 cuadros de santos ermitaños, que distribuyeron por los tránsitos y lugares de paso del convento. Estos lienzos, de autor anónimo, que aún se conservan, se inspiraron en una colección de grabados de santos ermitaños efectuada por Jean y Raphael Sadeler según dibujo del pintor, también flamenco, Maerten de Vos, que, con el significativo título de *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticarum*, se conservan encuadernados en un volumen en la biblioteca del monasterio<sup>8</sup>.

Otra orden religiosa reformada en el XVI, la de los Carmelitas Descalzos, también aspiró al regreso al anacoretismo practicado por el monacato primitivo. Este deseo impregnaba el ambiente después de instaurada la reforma católica universal por el concilio de Trento. Así no puede resultar extraño que Santa Teresa de Jesús, cuando era aún niña jugase, con su hermano Rodrigo a ser ermitaños. La santa reformadora persiguió ese ideal en los conventos que fundó en vida y ella misma se retiraba a temporadas a una choza de la huerta del convento de San José de Avila para hacer vida eremítica, como lo relata en el libro de *Las Fundaciones*. Su compañero San Juan de la Cruz en su *Subida al monte Carmelo*, distinguiendo entre varios lugares devotos para alcanzar la unión con Dios, describía el primero así: “La primera diferencia es algunas disposiciones de tierras y sitios que con la agradable apariencia de sus diferencias, ahora en disposición de tierra, ahora de árboles, ahora de solitaria quietud, naturalmente despiertan la devoción... Por tanto estando en tal lugar, olvidados de él, han de procurar los religioso estar en su interior con Dios. Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños que en los anchísimos y graciosísimos desiertos escogían el menor lugar que les podía bastar, edificando estrechísimas cuevas y encerrándose allí...”<sup>9</sup>.

7. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Excma. Diputación Provincial, 1987, pp. 387-408.

8. GARCÍA SANZ, Ana y MARTINEZ CUESTA, Juan, “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 291-304.

9. DE LA CRUZ, San Juan, *Obra completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, I, p.219.

Los frailes carmelitas materializaron este tipo de lugar en los llamados “Desiertos”, donde se apartaban por algún tiempo de los conventos urbanos para dedicarse a la oración y ejercicios piadosos. Estaban enclavados por lo general en lugares apartados, pero no exentos de amenidad, generalmente en un valle rodeado de riscos y peñascos, donde había diferentes especies de árboles y arbustos y donde no faltaba el agua. El edificio central, plantado en el fondo del valle, consistía en una capilla rodeada de celdas individuales, pero también de un refectorio y otros aposentos donde hacer vida común o cenobítica. Pero en los alrededores más agrestes de rocas y peñascos había cuevas y ermitas con altares, unas más simples llamadas oratorios, donde los religiosos pasaban el día en solitario haciendo sus oraciones, otras más complejas o viviendas, provistas de dormitorio, cocina y un huertecillo en que habitaban permanentemente algunos de los carmelitas como anacoretas. Todo el conjunto estaba rodeado de una alta cerca para evitar la intromisión de personas que pudiesen perturbar esta suerte de vida totalmente contemplativa<sup>10</sup>. Estos “Desiertos” carmelitanos, que se extendieron por Europa y la América española, en su disposición, guardaban una gran semejanza, por su combinación de vida cenobítica y anacorética, con la Camaldula, fundada por San Romualdo en el siglo X en una zona montañosa cerca de Arezzo (Italia), tal como la representa el cuadro de El Greco del Instituto Valencia de don Juan (Madrid). El primero de los “Desiertos” españoles fue el de Nuestra Señora del Carmen en Bolarque, Guadalajara, al lado del río Tajo, que fue inaugurado en su integridad en 1598 y llegó a contar 32 ermitas y oratorios. Otro muy célebre fue el de San José del Monte de las Batuecas, situado en un amplio terreno que el III duque de Alba cedió al sur de la provincia de Salamanca, pues tenía seis kilómetros de cerca, y fue inaugurado en 1602. Tenía 16 ermitas exteriores, todas ellas provistas de fuentes entre cipreses, emplazadas en los abruptos y pintorescos alrededores del maravilloso valle<sup>11</sup>.

No sólo los religiosos de las órdenes reformadas, sino también algunos seglares optaron durante los siglos XVI y XVII por el modelo de vida retirada, que parece haberse puesto de moda en los Siglos de Oro. Y no me refiero exclusivamente a los denominados Beaterios femeninos de pueblos y ciudades, donde viudas y otras mujeres piadosas se encerraban y, a veces, materialmente se emparedaban. La literatura de la época nos muestra continuamente ejemplos de eremitismo laico. Cervantes escribe que uno de los personajes de su novela póstuma, *Persiles y Segismunda*, llamado Rutilio, escoge la vida eremítica y comenta, no sin gracia: “Y todos le abrazaron y los más de ellos lloraron de ver la santa resolución del nuevo ermitaño, que aunque la nuestra no se enmiende, siempre da gusto ver enmendar la ajena vida”<sup>12</sup>. Tirso de Molina, en la primera escena de su comedia *El condenado por desconfiado*, presenta al



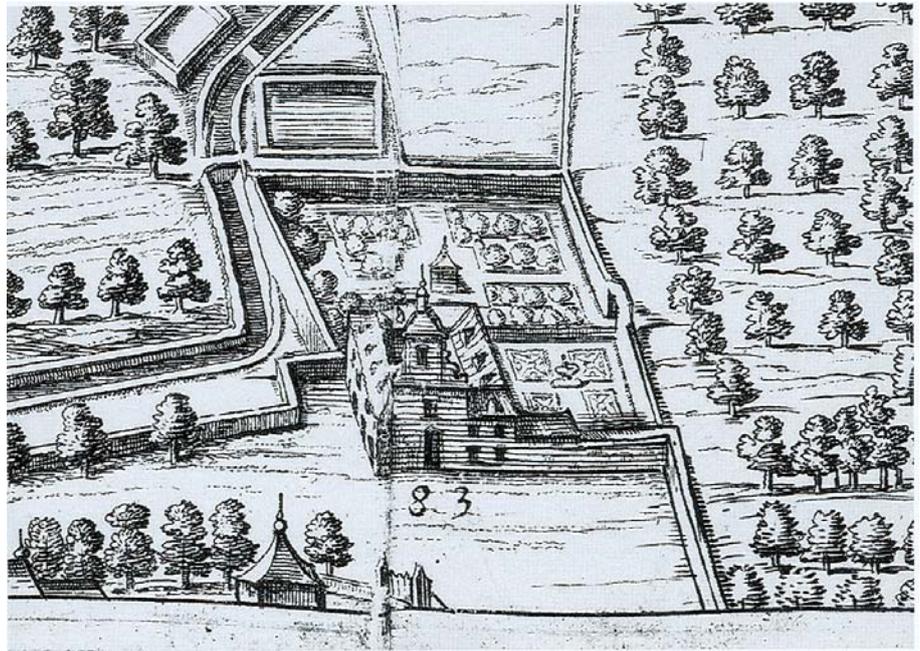
Domenico Greco: Alegoría de la Camaldula.

10. STURM, Saverio, *L'Eremo di Montevirginio e la tipologia di Santo Deserto. L'architettura del Carmelitani Scalzii n età baroca*, Roma, Gangemi Editore, 2002.

11. MUÑOZ JIMÉNEZ; José Miguel, *La arquitectura Carmelitana*, Avila, Excma. Diputación Provincial, 1990, pp. 343-371.

12. CERVANTES, Miguel de, *Persiles y Segismunda*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1, 1943, cap.18, p.655. Véase al respecto SAINT-SAËNS, Alain, “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania Sacra*, 85, 1990, pp.

Pedro de Texeira: Vista de la Ermita de San Juan.



protagonista, Paulo, junto con su criado Pedrisco, llevando vida de ermitaños en sendas grutas que se elevan entre agudos peñascos a las afueras de la ciudad de Nápoles. Y el capitán Alonso de Contreras cuenta en el libro *Discurso de mi vida* que, huyendo de la persecución de los sicarios de don Rodrigo Calderón, se escondió en una cueva del Moncayo haciéndose pasar unas temporada por ermitaño, para lo que adquirió —escribe— los instrumentos de tal: “cilicio, disciplinas, y sayal de que hacer un saco, un reloj de arena, una calavera, simientes y un hazadoncillo”<sup>13</sup>.

Después de este largo preámbulo vuelvo a las ermitas del Buen Retiro. En el contexto histórico e ideológico hasta ahora expuesto se explica mejor el deseo, que probablemente procedió del conde-duque de Olivares, de sembrar de ermitas el parque y los jardines del palacio. Se sabe que él mismo, persona que raramente asistía a las comedias y diversiones organizadas en el recinto del palacio y sus aledaños, se retiraba con frecuencia a la ermita de San Juan, no sólo porque era la residencia del alcaide de aquel Real Sitio, cargo que ostentaba, sino porque deseaba estudiar y meditar allí aislado de la corte,

para lo cual había hecho disponer a un lado de la capilla un amplio aposento con biblioteca. Hay que considerar además otro factor. Las seis ermitas que con sus altares, pinturas y esculturas estaban consagradas a santos que fundamentalmente habían ejercitado la vida anacorética, se hallaban terminadas en su totalidad en 1636, ya que la construcción de la última y más amplia de



J. Muperton: Dibujo de la Ermita de San Antonio.

13. CONTRERAS, Alonso de *Discurso de mi vida*. Edición de H. Ettinhausen, Madrid, Castalia, 1988, p.161.

todas, la de San Antonio, fue contratada en con Alonso Carbonel en julio de 1635<sup>14</sup>. Pues bien, con posterioridad, entre 1639 y 1640, Felipe IV encargó a su embajador entonces en Roma, don Manuel de Moura, marqués de Castel Rodrigo, la adquisición de una numerosa serie de paisajes, la mayor parte con ermitaños, que pasó a decorar la planta principal del ala occidental del palacio y que, por eso, fue denominada “Galería de los Paisajes”. Las pinturas fueron encomendadas de orden del marqués de Castel Rodrigo, don Manuel de Moura Cortereal, a los más prestigiosos pintores nórdicos del género que había en Roma, como Nicolas Poussin, Claudio de Lorena, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, Herman van Swanevelt y Jan Both, a cuyas pinturas se añadirían algunas de paisajistas españoles, como Martínez del Mazo, Agüero y Collantes<sup>15</sup>. Esta pinturas de ermitaños fueron una suerte de complemento de las que consta que había en las propias ermitas del parque, como la de Diego Velázquez en la de San Pablo, y son también, de alguna manera, clave para interpretar el sentido peculiar de las mismas ermitas del parque.

Los anacoretas pintados para El Retiro se encuentran todos inmersos en paisajes, idílicos unas veces, sembrados de ruinas antiguas otros. Por ejemplo el desierto en que Poussin pinta a San Jerónimo penitente, semidesnudo y golpeándose el pecho con una piedra, no se corresponde con la imagen tradicional que tenemos del desierto donde hizo penitencia, sino que es un bellissimo escenario sembrado, eso sí, de algunas rocas, pero repleto de retamas y de añosos árboles, a través de cuyas ramas se filtra una luz serena y apacible. ¡Qué lejos se encuentra –repito– del desierto de Calcis, entre Siria y Mesopotamia, adonde se retiró el santo en 482 y que describe en la célebre carta a su discípula Eustoquia como inhóspito, yermo, pedregoso y lleno de serpientes, alacranes y escorpiones!<sup>16</sup>. Con mayor razón se puede decir lo mismo del desierto pintado por Claudio de Lorena para situar en él a Santa María Magdalena (o acaso la monja mercedaria Santa María de Cervelló); es un paisaje artificial de la campiña romana, en cuyo fondo luminoso es dado percibir al ganado pastando y un río atravesado por un puente. El concepto de desierto fue transformado en un lugar idílico por influjo de la poesía bucólica antigua y la moderna, que resurgió en el Renacimiento, y por una nueva sensibilidad hacia la naturaleza. Es la misma sensibilidad que impulsó a los



Nicolas Poussin: San Jerónimo en el desierto.

14. BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel 81583-1660), arquitecto del rey y del conde duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp.340-357.

15. BROWN, Jonathan y ELLIOT, John, “The Marquis of Castelrodrigo and the Landscape Painting in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine* 129, 1987, pp.104-107; LUNA, Juan José, *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1984; CAPITELLI, Giovanna, “Los paisajes en el Buen Retiro”, *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 241-266.

16. San Jerónimo describía estos pavorosos desiertos en su carta a Santa Eustoquia, Cfr *Cartas de San Jerónimo*, (edición bilingüe a cargo de Daniel Bueno), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, I, pp. 162-163.

humanistas a revivir el ocio campestre en villas parecidas a las que descritas por Plinio, Varrón y Columela o en los pequeños casinos urbanos enclavados en los “viridaria” o jardines familiares de los patricios de Roma<sup>17</sup>. Y fue esta nueva sensibilidad la que, en el fondo, inspiró igualmente a don Gaspar de Guzmán a la hora de hacer construir el palacio del Buen Retiro rodeado de huertas y jardines. El propio San Juan de la Cruz se contagió de esta nueva mentalidad pues, como vimos, describía los desiertos de los primitivos anacoretas como “anchísimos y graciosísimos”, de suerte que el ermitaño había de renunciar a los deleites sensibles a que sus arboledas invitaban, para concentrarse exclusivamente en la contemplación divina. Por otra parte la escenas con anacoretas que pintó al fresco el flamenco Paul Brill en los muros de la basílica romana de Santa Cecilia in Transtévere hacia 1599, que pudieron servir de modelo a los pintores nórdicos a quienes el marqués de Castel Rodrigo encargó las pinturas para la “Galería de Paisajes” del Retiro, ya envolvían a los ermitaños en un bucólico paisaje. Y las series antes mencionadas de grabados de anacoretas hechas por los hermanos Sadeler según dibujo de Maerten de Vos, que también debieron servir de guía a muchos pintores de ermitaños, los ofrecían igualmente inmersos en pintorescos y escalonados paisajes a la manera de Patinir.

Por todo lo dicho las ermitas del parque del Retiro no funcionaban en puridad como sitios destinados al retiro y penitencia, sino como las ermitas de santos populares ubicadas a las salidas de pueblos y ciudades, donde se celebraban actos piadosos, pero también romerías, meriendas y bailes. al aire libre. Desgraciadamente no tenemos demasiadas noticias de las celebraciones religiosas en las ermitas del Retiro, pero como todas estaban provistas de capilla con uno a varios altares, es de suponer que la familia real y los cortesanos peregrinarían a ellas en las fiestas de sus santos titulares, cuando se encontraban de jornada en el Buen Retiro. Según cálculos, Felipe IV habitaba allí unos 40 días cada año, trasladándose a comienzos del carnaval y la cuaresma, durante las fiestas de la Ascensión y las de San Juan Bautista<sup>18</sup>. Consta que la víspera de esta festividad popular de San Juan se festejaba profanamente con hogueras, bailes y pantomimas en los jardines y prados que rodeaban esta ermita y que, al día siguiente, se oía misa en su capilla. Pero los cronistas madrileños León Pinelo, Jerónimo de Barrionuevo y Juan Pellericer y Tovar, o los embajadores extranjeros, como el del ducado de Toscana Bernardo Monanni, estuvieron más atentos a narrar los sucesos alegres y profanos que acontecían en torno a las ermitas. que los religiosos y devotos. Así con motivo de la visita de la princesa de Carignano a la corte en 1637, en febrero el rey, la reina y la princesa fueron agasajados en la ermita de San Bruno con danzas, una boda campesina a la gallega, una comedia y una merienda de 50 platos. Otra de las fiestas tuvo como escenario la ermita de San Isidro, a la que el rey, la reina y sus acompañantes se trasladaron en góndola hasta el estanque que se encontraba a sus espaldas. Poco antes de la caída del conde-duque de Olivares en 1643 tuvo lugar, en los aposentos que rodeaban la ermita de San Antonio de Padua, una suculenta merienda de infinidad de

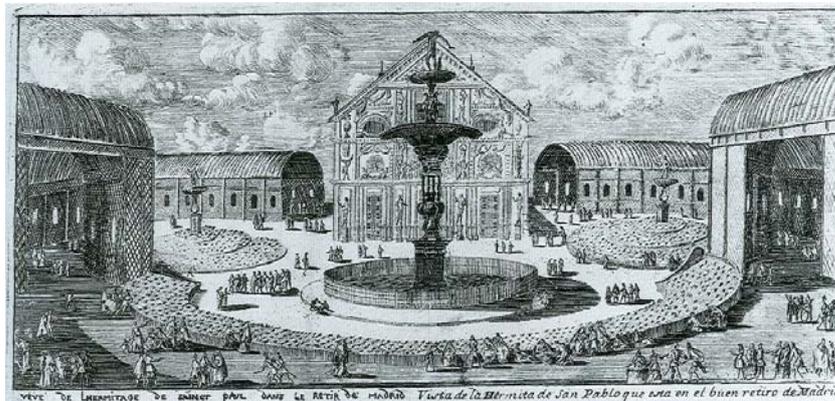
17. BONET CORREA, Antonio, “La Casa de Campo o Casa de Placer y sus jardines en el siglo XVI en España”, en *A introdução da arte do Renascimento. Actas do Simposio Internacional*, Coimbra, Espartur, 1981, pp. 135-146: TOVAR MARTIN, Virginia, “La Casa de Campo cortesna española”, *Reales Sitios*, 67, 1981, pp. 37-44.

18. BROWN J. y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey. Felipe IV y la corte del Buen Retiro*, edición citada, pp.209-213.

platos y vinos de todas las marcas, ofrecida por el valido a 50 generales del ejército, entre ellos bastantes que eran extranjeros, la cual terminó con un paseo en barca por el estanque grande del parque.

Por eso no es de admirar que esta sofisticada combinación de sacro y profano se proyectase incluso en la decoración de algunas de las ermitas. En la ermita de Santa María Magdalena se colgaron cuatro paisajes pintados en 1637 por Juan de Solís, a quien también se pagó por la pintura de un Baco. Opina José María de Azcárate, quien dio a conocer esta noticia y otras muchas sacadas del Archivo de Simancas, que quizás el pagador confundió una pintura de la Magdalena semidesnuda con Baco<sup>19</sup>. Pero no estoy seguro de su interpretación, toda vez que para la de San Jerónimo se habían pagado el año anterior 240.000 maravedíes al escultor Antonio de Herrera por cinco figuras de alabastro, tres de los Reyes Magos y otras dos de Venus y Adonis. Pienso en este caso que las figuras de los Reyes Magos se colocarían dentro de la capilla de la ermita, mientras las de Venus y Adonis lo serían en alguna de las grutas que artificialmente se construyeron en el jardincillo que estaba a espaldas de ella. El caso más notable fue, sin embargo, la profanación de la ermita de San Pablo ermitaño para transformarla en un espacio totalmente lúdico y profano.

El hecho sucedió, sin embargo, tardíamente entre 1659 y 1667, cuando a la primitiva y sencilla capilla se le añadió un amplio vestíbulo-salón y una fachada nueva completamente diferente de la anterior, que tendremos ocasión de visualizar más adelante. El salón y la fachada fueron pintados al fresco por los cuadraturistas boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, traídos a España por mediación de Diego Velázquez durante su segundo viaje a Italia, quienes simulon arquitecturas fingidas, entreveradas con temas mitológicos de la fábula de Céfalo y Aurora<sup>20</sup>. La nueva estructura fue concebida para que desde ella Felipe IV y su nueva esposa, Mariana de Austria, pudieran contemplar representaciones teatrales al aire libre, en las que tomaban parte, como decorado, las pérgolas enramadas y los parterres de la plaza abierta delante de ella, según lo percibimos en la estampa de Louis Meunier para el libro *Les Delices d'Espagne*. En su centro se colocó, en 1656, una fuente coronada por la estatua de Narciso con los brazos abiertos, reflejándose en las aguas



Louis M. Meiner: Estampa de la Ermita de San Pablo.

19. ÁZCARATE, José María de, "Anales de la construcción del Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 1969, p. 109-110.

20. GARCIA CUETO, David, *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 148-177; ATERIDO, Ángel, "Il Salone dell'Eremo di San Paolo nel Buen Retiro", en FANETI, Fauzia y LENZI, Deanna, (coordinadoras y editoras), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadarturismo e grande decorazioni nella pittura di età barocca. Atti del Convegno*, Florencia, Alinea editrice, 2006, pp. 29-41; ID., "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV", en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artística y culturales*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, pp. 197-213.



Diego Velázquez: San Pablo Ermitaño.

del último pilón de los que constaba.. Esta escultura fue fundida en bronce a partir del Narciso de la colección Borghese, cuyo vaciado en escayola había adquirido Velázquez durante el citado viaje a Italia. Efectivamente la estatua de mármol del Narciso de este tipo, copia romana de un original griego, estuvo en la villa romana del cardenal Scipione Borghese, después de haber sido encontrada y restaurada en 1616 por Guillaume Berthelot, y ahora se localiza en el museo del Louvre. Incluso la fuente del Retiro fue una imitación de la realizada por el propio Berthelot para colocar sobre ella una copia en bronce del original restaurado, fuente que estuvo en la parte trasera de la Villa Borghese mirando a los jardines, como se puede observar en el grabado del libro "*Fontane di Roma*" editado por Domenico de' Rossi, en el XVII<sup>21</sup>..

Pero volvamos ya al lienzo que realizó Velázquez para el altar de la ermita primitiva de San Pablo, primer ermitaño. Se edificó rápidamente entre 1632 y 1633 por Juan de Aguilar, que estaba a las órdenes del maestro mayor Alonso de Carbonel. Era de planta cuadrada y tejado de pizarra a cuatro vertientes, coronado en su centro por un chapitel, tal como la podemos ver esquemáticamente en la *Topografía de Madrid*, de Pedro de Texeira, de 1656, poco antes de ser transformada por Mitelli y Colonna. En su parte trasera había un pequeño jardín

rectangular cerrado por altas tapias. En marzo de 1633 se acabaron de pagar al escultor milanés Juan Antonio Ceroni 700 reales por una estatua de piedra del San Pablo ermitaño, que debía colocarse en la fachada de la ermita, y este mismo artista fue también el encargado de fabricar el retablo para el altar de la capilla, que fue dorado por Miguel de Viveros. Debió ser por estas fechas cuando se encargó al pintor de cámara, Diego Velázquez, la factura del lienzo del altar. No se ha encontrado hasta ahora documento que lo acredite, pero tanto Antonio Ponz como Ceán Bermúdez aseguran que el artista sevillano pintó al cuadro para la ermita de San Pablo, si bien es verdad que la primera alusión documental que de él se tiene es la del inventario del Retiro, de 1701, que lo sitúa en la ermita de San Antonio de Padua, adonde debió ser trasladado cuando la desacralización de la de San Pablo. La misma forma del lienzo, que originalmente terminaba en un medio punto, indica claramente que se hizo para un retablo.

Resulta lógico que se consagrara una de las ermitas del parque del Retiro a San Pablo, quien, según la tradición, fue el primer ermitaño que se retiró al desierto del alto Egipto, y, por consiguiente, fue el iniciador y padre de la vida anacorética. Indudablemente Velázquez, asesorado por algún erudito en historia del monaquismo primitivo, que bien pudo ser el bibliotecario real

21. Velázquez. *Esculturas para el Alcázar*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, n° 88, pp.509-513.

y amigo del sevillano desde su juventud, Francisco de Rioja, escogió un momento preciso de la vida de San Pablo, el de su encuentro con San Antonio quien, a su vez, según la misma tradición, había sido quien institucionalizó los grupos de anacoretas dispersos por el desierto de la Tebaida, colocándolos bajo su dirección, por lo que pudo recibir el nombre de primer abad de las comunidades eremíticas<sup>22</sup>. Las vidas de ambos patriarcas fueron escritas por padres de la Iglesia tan ilustres como San Atanasio, la de San Antonio en el año 357, y San Jerónimo, la de San Pablo en el año 374<sup>23</sup>. Por cierto que San Atanasio no introdujo en su pintoresca biografía de San Antonio el episodio de su encuentro con San Pablo, pero sí, San Jerónimo en la suya de San Pablo, describiéndola con morosidad y toda clase de detalles. Naturalmente que Velázquez no conoció directamente estas fuentes primitivas, sino que se guió por la *Leyenda Dorada*, llamada también *Historia Lombarda*, compuesta por Jacopo da Varazze en el siglo XIII, que compendió aquellas vidas, libro muy asequible, que obtuvo infinidad de lectores en la Edad Media, durante la cual se hicieron múltiples copias y adiciones, libro que pondría en sus manos su amigo Rioja, acaso en la traducción castellana editada en 1569 por el impresor sevillano Juan Gutiérrez<sup>24</sup>.

Bien es verdad que Velázquez, quien a la erudición libresca, dedicó anteponer la cultura visual, que era la propia de los pintores, utilizó para imaginarse y componer la historia del encuentro entre los santos ermitaños, una xilografía de Alberto Durero realizada en 1504<sup>25</sup>. Existen entre ambas obras demasiadas semejanzas que lo delatan, pero también fundamentales diferencias. Las coincidencias estriban principalmente en los dos personajes del primer término, que parecen estar dialogando entre sí, en el momento en que el coloquio es interrumpido por un cuervo que desciende volando desde el cielo y trae sujeto con el pico el panecillo que servía de comida diaria a San Pablo; entonces éste levanta la mirada al cielo y junta las manos en actitud de acción de gracias, mientras su compañero queda absorto ante el milagro, al tiempo que continúa gesticulando con los brazos. Durero escenifica el



Alberto Durero: Estampa de San Pablo y San Antonio Ermitaños.

22. COLOMBÁS, García M., *El monacato primitivo, Hechos, hombres, costumbres, instituciones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, I, pp. 45-115; MASOLIVER, Alejandro, *Historia del monacato cristiano*, Madrid, Encuentros, 1984, I, pp.33.53.

23. *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, en MIGNE, J.P., *Patrologia Latina*, tomo 33, Paris 1896, pp.12-27. Hay una buena traducción de este texto de San Jerónimo en MOYA, Jesús, *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*, Madrid, Espasa Forum, 2000, pp. 262-270.

24. Hay traducción castellana reciente a cargo de MACÍAS, José Manuel, *La Leyenda Dorada. Santiago de la Voragine*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1989. La vida de San Pablo está basada por Voragine compendiando las que escribieron San Atanasio y San Jerónimo.

25. *Dürer, l'oeuvre du maître. Peintres, cuivres et bois en 473 reproductions*, Classiques de l'art, Paris, Hachette, 1908, n°198.



Joaquín Patinir: San Jerónimo ermitaño.

episodio en un espeso bosque de árboles, atravesado por un riachuelo que corre a los pies de los dos ermitaños, y al fondo se transparenta un paisaje de suaves colinas sobre las que emerge un elevado monte. Ya este “Desierto” dureriano nada tiene que ver con el árido de la Tebaida, en Egipto, donde se suponía que transcurrió la escena.

Velázquez hace aún más idílico y pintoresco el marco en que se desarrolla la historia, realizando uno de los mejores y más variados paisajes de su carrera artística en consonancia con los espléndidos jardines del Retiro, donde estaba ubicada la ermita en su zona más densa de arbolado. Además aprovecha la amplitud y los accidentes geológicos de ese paisaje para documentar la historia completa del encuentro de San Antonio con San Pablo, que narra minuciosamente San Jerónimo, cuya culminación es el coloquio de los ermitaños ante la cueva que servía de vivienda a San Pablo. En efecto San Antonio emprendió un viaje a través del desierto para comprobar si era cierta la existencia de un anacoreta más antiguo que él, haciendo el camino durante tres jornadas, en cada una de las cuales se va encontrando con un personaje diferente. En la primera con un hipocentauro, habitante mitológico de los desiertos, en la segunda con un fauno y la tercera con una loba. El encuentro con el hipocentauro, quien le señala a Antonio el camino hacia la cueva que sirve de morada

a Pablo, lo sitúa Velázquez al fondo de un hermoso valle, surcado por un río, al que sirve de cierre una elevada montaña, no distinta de la del Guadarrama, que tantas veces retrató el artista sevillano. En la segunda jornada Antonio se encuentra con un sátiro, que Jacoppo da Varazze confunde con un fauno, y este encuentro lo coloca el pintor a la salida del valle, formada por una garganta de rocas, en una de cuyas laderas está Antonio interrogando al fauno, y digo fauno porque Velázquez parece trasladar al lienzo la descripción que de él hace la *Leyenda Dorada*: “un hombrecillo nada grande, nariz ganchuda, frente aramada de cuernos y la extremidad inferior del cuerpo rematada en pies caprinos”<sup>26</sup>. El artista prescindió de la tercera jornada de camino en que Antonio se encuentra con una loba, y se enfrenta ya con la cueva donde habitaba su compañero de vida eremítica.

Esta cueva no es descrita por Jacoppo da Varazze, pero sí detalladamente por San Jerónimo: “Un monte peñasco a cuyo pie había una cueva no muy grande cerrada con una piedra. Nuestro hombre (San Antonio) hubo de quitarla y, explorando, descubrió en ella una vestíbulo a cielo abierto que una añosa palmera cubría con sus tendidas ramas, dejando ver una fuente limpidísima. Prolongábase ésta en un riachuelo que por un largo trecho salía de la cueva...”<sup>27</sup> La cueva que pintó Velázquez tiene bastantes puntos de contacto con la descrita por San Jerónimo. Desde luego no pudo verla en la xilografía de Durero, pues no la incluye. Si se aguza la vista, se percibe que efectivamente, detrás del arco excavado en la roca delante de la que conversan los dos ermitaños, se abre un espacio al aire libre y que al fondo de él San Antonio está llamando a la puerta de la cueva propiamente dicha, en que habita San Pablo; la puerta no es una piedra tal como dice San Jerónimo, sino que está hecha de un enrejado de tablas. Frente al peñasco no hay tampoco una palmera, sino un alto álamo, a cuyo tronco se enrolla la hiedra.

En el cuadro de Velázquez San Pablo está vestido con una suerte de túnica blanca, amplia pero sin mangas, hecha de un tejido de lino basto, y ceñida a la cintura con una cuerda. Curiosamente la posterior regla de San Pacomio ordenaba que los monjes del desierto tuviesen dos de estas túnicas de lino blanco y sin mangas, llamadas “levitonario”, una para dormir y otra para trabajar. San Antonio lleva, por el contrario, una túnica parda y encima un manto de viaje de color negro provisto de cogulla. El artista sevillano lo esfigió con el hábito de los Hospitalarios de San Antonio de su tiempo, para cuya iglesia de Sevilla debe recordarse aquí que había pintado en su juventud el cuadro de la *Imposición de la casulla por la Virgen a San Ildefonso*<sup>28</sup>. A diferencia de de San Pablo, que está descalzo y que, a causa de su ancianidad, pues murió a los 105 años, tiene un báculo apoyado sobre el muslo izquierdo, San Antonio está calzado con botas de viaje. Finalmente la absoluta fidelidad de



Diego Velázquez: Detalle de la pintura de San Pablo Ermitaño.



Diego Velázquez: Detalle de la pintura de San Pablo Ermitaño.

26. *La Leyenda Dorada*, op.cit., I, p.98.

27. MOYA, Jesús, op.cit., p.264.

28. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, pp. 76-81.

Velázquez a las fuentes escritas le lleva a escenificar, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, el entierro de San Antonio, que según la *Leyenda Dorada*, copiando a San Jerónimo, sucedió mientras lo visitó San Antonio. Éste deposita el cadáver de Pablo en tierra, junto a la rivera del río, y, arrodillado junto a él, reza piadosamente por su alma, mientras dos leones están cavando la fosa en que va a recibir sepultura.

No parece caber duda de que el escenario de paisaje es quizás la parte más bella y original del cuadro velazqueño, que no desmerece sino incluso supera a los que los pintores nórdicos antes expresados hicieron posteriormente para la “Galería de paisajes con ermitaños” del palacio del Retiro. Sin duda el pintor de Felipe IV pudo tomar como modelo el de Joachin Patinir, *Paisaje con San Jerónimo*, que perteneció a la colección real y ahora

está en el museo del Prado, sobre todo para el pormenor de la peña horadada por un arco, arrimada a la cual está la choza del santo, que se encuentra en ella acariciando al león amansado, león que, según la leyenda hagiográfica, le servía de asnillo de carga. Incluso la gradación y escalonamiento de los términos del paisaje velazqueño, y la presencia de un río serpenteante, pueden evocar, aunque vagamente, el de su supuesto modelo<sup>29</sup>. Pero el paisaje de Velázquez es mucho más unificado que el disperso y fragmentado del pintor flamenco y desde luego, infinitamente más verosímil y natural que el artificioso de Patinir. No creo que Velázquez, después del primer viaje a Italia entre 1629 y 1631, donde había podido observar el nacimiento de un nuevo tipo de paisaje clasicista de manos de Annibale Carracci y sus epígonos de la escuela boloñesa, como Domenichino, Reni, Guercino y Lanfranco, se sintiese atraído por los de la caduca escuela flamenca. Pienso que el paisaje velazqueño del cuadro de San Pablo y San Antonio ermitaño empalma mejor con el de los italianos, como, por poner un ejemplo, el de *La Asunción de Santa María Magdalena*, lienzo pintado por Giovanni Lanfranco en 1618. El cuadro, que ahora está en el museo napolitano de Capodimonte, fue realizado para el Camerino degli Eremiti, un recinto que se encontraba entre el palacio Farnesio y la iglesia de Santa Maria dell’Orazione e Morte en Roma, por lo que incluso pudo verlo allí Velázquez du-

rante el primer viaje italiano.<sup>30</sup> La santa ermitaña, que se había retirado a hacer penitencia en las montañas de la Provenza francesa, es transportada por dos ángeles al cielo dejando abajo un espléndido paisaje de peñascos, monte bajo, matorrales, y una bahía de aguas azules a cuyos bordes se asoma una cadena de montañas.

Giovanni Lanfranco: Asunción de la Magdalena.



29. ÍÑIGUEZ ALMECH, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo, 1999, pp.58-62. Pienso que debe ser rechazada la hipótesis de que Velázquez se inspiró en la morfología rocosa de la llamada “ciudad encantada” de los alrededores de Cuenca, cfr. CAMPO FRANCÉS, Ángel del, “La hipótesis conquense de los ermitaños de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 224, 1983, pp. 387-397.

30. SCHLEIER, Erich, *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, Milán, Electa, 2001, n° 37, pp.172-175.p.