



Fig. 1. Detalle del retrato del padre Santos. *Adoración de la Sagrada Forma*, Claudio Coelho H. 1972, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.  
Fot.: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cl.Coello.La\\_Sagrada\\_Forma.1685-90.Sacristy,\\_El\\_Escorial.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cl.Coello.La_Sagrada_Forma.1685-90.Sacristy,_El_Escorial.jpg), (consultado en febrero de 2018).

# Velázquez en la *renovatio escurialensis* a través de la crónica de Fray Francisco de los Santos y el vocabulario estético del diecisiete en la descripción de la Sacristía

*The role of Velazquez in the renovatio escurialensis as seen in the chronicle of Fray Francisco de los Santos and the aesthetic vocabulary of the seventeenth century in the description of the Sacristy*

**Rosa Gutiérrez García**

Universidad Complutense de Madrid, España  
rosagu01@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0001-5000-3435>

## Resumen

A través de la crónica de Fray Francisco de los Santos se ofrece un estudio sobre las investigaciones que tratan a Velázquez como decorador e ideólogo de la renovación escurialense, analizando la terminología y vocabulario estético del Padre Santos en el contexto de su consideración historiográfica.

**Palabras clave:** Fray Francisco de los Santos; *Renovatio Escurialensis*; Velázquez; Terminología artística barroca.

## Abstract

*Through the chronicle of Fray Francisco de los Santos, a study is offered about the investigations that deal with Velázquez as decorator and ideologist of the renewal of El Escorial, analyzing the terminology and aesthetic vocabulary of Friar Santos in the context of his historiographical consideration.*

**Keywords:** Friar Francisco de los Santos; *Renovatio Escurialensis*; Velázquez; Baroque artistic terminology.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

GUTIÉRREZ GARCÍA, Rosa, "Velázquez en la *renovatio escurialensis* a través de la crónica de Fray Francisco de los Santos y el vocabulario estético del diecisiete en la descripción de la Sacristía", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 58-69.

Copyright (c) 2018 Rosa Gutiérrez García. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## La figura de Fray Francisco de los santos y su fortuna historiográfica. Estado de la cuestión

La importancia de la obra del padre Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657<sup>1</sup>) todavía constituye una de las fuentes más valiosas para el estudio del monasterio escurialense. Por una parte, esta edición celebra el fin de la construcción del Panteón Real, consumada con la solemne traslación de cuerpos que también relata de forma minuciosa, y la conclusión parcial de la *renovatio* pictórica de El Real Monasterio. Fray Francisco de los Santos (1618-1699) fue prior del monasterio de forma intermitente entre los años 1681 y 1687, y entre 1697 y 1699, y si bien su escrito fue eclipsado, en la historiografía posterior, por el de Fray José de Sigüenza, en su momento gozó de una gran fortuna editorial.

Fray José de Sigüenza es el responsable de las crónicas del Escorial junto con su antecesor, Fray Juan de Jerónimos, este último importante testigo de vista y presente en el proyecto desde el conocimiento de su emplazamiento, en una de las estribaciones del Guadarrama. Será a partir de 1663 cuando tomará el relieve el Padre Santos, también monje jerónimo del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Como confiesa él mismo en su prólogo, el Padre Sigüenza fue quien “*le dió luz*” para proseguir la labor cronística que le convenía a *la sobria nobleza de la fábrica*.<sup>2</sup> Finalmente, en 1763, Fray Andrés Ximénez continuó la descripción con las ampliaciones necesarias hasta la fecha y, aunque en un tono más próximo a los ideales de la Ilustración, acomodándolo a las exigencias léxicas de su formación claustral. En cualquier caso, Ximénez procede de manera similar al modo en que el Padre Santos había hecho con Sigüenza, retornando a su texto original, y contemplando en su prólogo un ensalzamiento de sus antecesores:

“*Procuró imitar á este Escritor famoso, en la hidalguía del language y novedad de Frases, el Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos, igualmente condecorado con los expresados Religiosos honores [...] que no han bastado repetidas Impresiones, para saciar el buen gusto de los Entendido*”<sup>3</sup>.

Frente a la larga tradición investigativa de la que goza El Escorial, no podemos decir lo mismo de la obra y persona del Padre Santos. Sin embargo, en los últimos años, su figura está siendo rescatada con mayor ahínco por Javier Campos<sup>4</sup>, así como la reciente tesis de José Luis Vega Loeches, el estudio más completo y reciente hasta la fecha sobre Fray Francisco de los Santos<sup>5</sup> aunque, sin embargo, no el primero. En 1970, Carmen Monedero Carrillo de Albornoz ya había publicado el primer estudio monográfico sobre la figura del Padre Santos, realizando una importante labor de investigación archivística que había conseguido arrojar datos hasta entonces desconocidos; entre ellos, un gran número de correspondencia, así como una partida de bautismo, documentos referidos a los prioratos etc. Monedero encomió los escritos de Santos refiriéndolos como “*un canto*” y añade:

1. La obra DE LOS SANTOS, Francisco, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial: Vnica maravilla del mundo: Fabrica del prvdenisimo rey Philipo Segvndo...* Madrid, Imprenta Real, 1657, contará con tres reediciones aumentadas durante los años 1667 (relata el montaje definitivo de los tres ambientes de los capítulos y la decoración de la iglesia vieja), 1681 (conmemora el esfuerzo de reedificación tras el incendio de 1671), 1698 (relata la remodelación pictórica de la zona de la celda prioral), de las cuales se empleará para el presente estudio la de 1667 por ser la más completa. Así mismo, durante los años 1671 y 1760 gozó de dos traducciones al inglés (Londres) y en 1746 fue extractado junto con algunas biografías de Palomino en una publicación inglesa.

2. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, pág. 9.

3. XIMÉNEZ, Andrés, [1764] *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montéa, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las bellas artes estatuaría, arquitectura y pintura*. Ed. 2006, prólogo, s.fol.

4. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2008.

5. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII. Francisco de los Santos*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

*“No nos transmiten un objeto, sino una idea. Ni tampoco una “noticia”, sino una exaltación. Y de algo que nos parece ha existido desde siempre, que desde siempre lo hemos conocido y que sólo su sentido e interpretación nos estaba velado”<sup>6</sup>.*

Sin embargo, como indica Vega Loches, la fortuna historiográfica del Padre Santos se ha visto ensombrecida por dos acusaciones de plagio, la primera referida a Sigüenza, y la segunda a Velázquez<sup>7</sup>. Desde 1884 los reproches de plagio habían determinado todos los estudios del Padre Santos, hasta que Sánchez Cantón se atreviera a romper una lanza a su favor calificando su obra de gran *“utilidad y aun novedad”* aunque todavía con reservas puesto que, a su juicio, *“el P. Santos carece del vigor crítico del Padre Sigüenza”*<sup>8</sup>. En 1985, Saturnino Álvarez Turienzo, al que ya nos hemos referido, publica un libro que resume el total de fuentes escurialenses hasta la época. Sin embargo, nos encontramos con que califica la descripción del Padre Santos como estrictamente deudora de la de Sigüenza, y aunque resulta *“minuciosa y puntual”*, destaca:

*“Primor, estudio y elegancia, aunque de caracoleo, en el mismo sitio, sin faltar a la modestia, asiento y gravedad que pide el asunto. O más bien faltando a ellos, aunque no por desacato activo, sino por frivolidad. En suma, el barroco es una frivolidad explícita, aunque apoyada en una implícita e intangible seriedad [...] Tenemos delante dos obras [se refiere a una miscelánea literaria de 1563-1633] que dan de El Escorial la versión típica del barroco”<sup>9</sup>.*

No deja de ser curioso que ese mismo año, el profesor Agustín Bustamante publicara una obra dedicada a desmitificar la historiografía que ensalzaba la crónica de Sigüenza por encima de la del Padre Santos, reprochándole el uso de *“trampas históricas”* y afirmando que *“para conocer el Monasterio de San Lorenzo el Real, lo primero que hay que hacer es neutralizar la visión que Sigüenza da de él”*<sup>10</sup>. En realidad, lo que se proclamaba era un uso responsable de las fuentes jerónimas empujadas de forma contextual, y cuyo paradigma encontramos en sus estudios sobre el Panteón Real. No será hasta 1996, gracias al estudio del Padre Santos en la obra de Harin Hellwig<sup>11</sup>, cuando se provocará una reacción en cadena revalorizando, más justamente, las aportaciones teóricas de Santos, como es el caso de las diversas publicaciones de Bonaventura Bassegoda (1998, 2002, 2003, 2004, 2008)<sup>12</sup>.

## Vocabulario estético del XVII. Una cuestión de estilo

*“Clara, brevis, & verax”*

En la cita que encabeza este apartado, fray José Méndez de San Juan, religioso de san Francisco de Paula, encomia la *Quarta parte de la Historia de la Orden* del Padre Santos, publicada el 5 de febrero de 1680. Dice del estilo del Padre Santos que reúne las tres características que deben adornar cualquier tratado histórico-artístico: claridad, brevedad y veracidad. Son, precisamente, estas tres características las que han sido objeto de controversia a lo

6. MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, págs. 203-264.

7. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 13.

8. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. II, Madrid, C. Bermejo Impresor, 1933, págs. 221-222.

9. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas...*, op. cit., págs. 68-69.

10. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Prólogo”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. I, San Lorenzo de El Escorial, Reedición editorial Cimborrio, 1985, págs. 9-12.

11. HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999. Primera edición, Frankfurt, 1996.

12. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Memoria Artium, 2002.

largo de los siglos, y las que nos hemos propuesto analizar aquí. En el siglo XVII el debate acerca de la cuestión de la liberalidad de la pintura y la búsqueda de un mayor prestigio social se encuentra más vivo que nunca. En estas declaraciones, es claro que subyacen tales iniciativas, que de manera general se encuentran en el contexto de reivindicación de una *praxis* erudita de la pintura. Así, el retorno de ciertos valores clásicos de las normas retóricas latinas en los tratados de la época será una constante durante todo el Barroco, con sus pertinentes acomodaciones al gusto del momento. A la cabeza se encontraba la *claridad*, como valor primordial, que Cicerón había proclamado en su célebre *Retórica*; si bien el estilo literario barroco hoy día resulta intrincado y algo enrevesado, la relevancia de la elocuencia como valor –proclamada por Curcio Rufo– está fuera de toda duda.

Fray José Méndez de San Juan había calificado el estilo del Padre Santos como “*docto, graue, y elegante*”, uno de los mayores encomios de los que pudo gozar en críticas coetáneas, pues la *grauedad* como valor en la cultura romana, reivindicada por el Cónsul Frontino, y reformulado más tarde por el humanismo, corresponde a las normas del tanpreciado *decorum* barroco. Además, cabe distinguir entre veracidad y voluntad de veracidad. En ocasiones, se ha reprochado al Padre Santos exageraciones en su discurso o abuso de las frases hechas con la intención de embellecer su texto descriptivo, y si bien han producido confusión entre gran parte de la historiografía. Saturnino Álvarez no duda en reprochar, por este motivo, el estilo de Santos: “*Desarrollados en un lenguaje convencional, de estática aceptación, en que el único aspecto de compromiso resulta de la competencia expresiva en la invención de nuevas posibilidades encomiásticas. Tropezan uno con encuentros expresivos felices*”<sup>13</sup>.

Sin duda, se refiere a expresiones del cronista tales como “*hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor*” como una forma de escritura puramente retórica que puede fácilmente inducir a error, aunque recientemente se ha querido interpretar un rigor en estas frases, más exactas a como habían considerado hasta el momento. Por poner solo el ejemplo más relevante, cuando el Padre Santos describe el Crucifijo de Tacca, ciertamente estamos ante una obra sin parangón en la carrera artística del autor. Con todo, el texto está poblado de expresiones semejantes: “*y de lo grande que obró*”<sup>14</sup> o “*es de lo mejor, que creo se ha pintado*”<sup>15</sup>, que impiden un discurso centrado y delatan un “*recorrido reposado y autorreferencial*”<sup>16</sup>. La fraseología barroca, con adjetivos y expresiones comunes a la época, encomiaron al Escorial como “*maravillosa máquina*”, referido así por Santos y Ximénez; una serie de recursos formales que Saturnino censura por el ornato accesorio del estilo barroco literario, y nada ahorrativo, frente al de Sigüenza.

Entre las adjetivaciones que gozan de más constancia en la obra de Santos se encuentran la *valentía*: “*obra que muestra bien la valentía de aquel Maestro*”<sup>17</sup> o “*es valentísimo quadro*”<sup>18</sup>, como sinónimo en la época de *valioso*, referido también a la *virtus*, aunque resulta complejo escudriñar el significado concreto con que el Padre Santos emplea el término, ya que podría sugerir también *fuerza* o *vigor*. Se hace referencia constante al sentimiento: “*pero no les haze falta para parecer vivas*”<sup>19</sup>, –en este caso en las obras de Veronés en la Antecristía– como cualidad de la pintura que es capaz de reflejar los movimientos del alma, la propia fisonomía de la expresión del espíritu humano. Otro relevante *leitmotiv* del Padre Santos es resaltar la idea de

13. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas...*, op. cit., pág. 71.

14. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX, De la Sacristia, sug Pieças y adornos*, fol. 49.

15. *Ibidem*.

16. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 19.

17. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 47.

18. *Ibidem*, fol. 48.

19. *Ibidem*, fol. 44.

algo que parece *verdadero*; una idea que se remonta a la antigua leyenda de Zeuxis y Parrasio, presente como tópico en toda la literatura barroca. Lomazzo, en su célebre *Tratado*, identifica la expresión de los sentimientos con el movimiento de las figuras: el pintor que conozca mejor la mecánica del cuerpo humano y de sus movimientos, es decir, el perfecto *motista* será el que mejor representará los movimientos espirituales, esto es, los *affetti*. En el siglo XVII, sin embargo, más que representar eficazmente los afectos y los movimientos físicos relativos, se quiere comunicar un estado emotivo con el fin de provocar en el espectador una reacción sentimental. Por consiguiente, debe haber en la figuración un sentido inconcluso que tienda a continuarse en el ánimo del que mirase. Precisamente, la condición *sine qua non* para lo verdadero es la *destreza* “*con grandísimo estudio y destreza*”, dirá el Padre Santos de la obra de Velázquez, a la que también calificará de *rara*. La rareza supone en el siglo XVII la excepcionalidad y tiene un sentido fundamentalmente positivo.

Sin embargo, lo que hace tan especial a la crónica de Santos es que no tenía pretensiones de constituir un tratado ni estaba dirigido a artistas o teóricos, y por lo tanto, goza de un léxico diferente al de estos, aunque también comparte alguna de sus expresiones; si bien, quizá como un “*diletante teólogo*”<sup>20</sup>, pues narra sobre todo las escenas típicamente religiosas. Sin embargo, en opinión de Colomer, “*no hay que pedir al olmo del Padre Santos las peras teóricas que producían sus coetáneos romanos y parisinos por aquellas fechas, pues la Descripción del Escorial no tuvo ambición de tratado artístico*”<sup>21</sup>. La importancia del argumento que describe, las relaciones artísticas, la información referida a las características de las obras, así como su ubicación, viaje e historia de las mismas, restan importancia a juicios tan ferozmente juzgador del Padre Santos como “*faltan palabras para expresar la gracia de la Santa Virgen; su rostro es más que humano*” o “*esto es vida y carne y no pintura*”, confundidas con palabras del propio Velázquez en sus *Memorias* que, supuestamente el Padre Santos habría añadido posteriormente a su escrito, hecho que había desencadenado el conocido debate sobre la autoría del escrito que todavía hoy sigue vigente.

Si consideramos la demoledora cita de Custodio Vega en 1962 en términos no tan peyorativos: “*tiene un estilo pesado, que desazona al lector desde la primera hoja*” podemos considerar que delata, ciertamente, un estilo difícil de asimilar, pero también un completo repertorio de notas o “*triturado teórico*”<sup>22</sup> de cuantas noticias se tenía entonces, con una orientación teórico-artística enrevesada y mezclada con juicios de valor que constituían las veces de tópicos terminológicos, si bien muchas adjetivaciones resultan anacrónicas y profundamente refinadas<sup>23</sup>. Sin embargo, esta consideración bien podría ser extensible a toda la literatura artística en España hasta bien entrado el siglo XIX.

## El Escorial como museo: Velázquez en el debate de la representación y el poder. La *renovatio escurialense*

Bajo el reinado de Felipe IV se emprendió una de las más grandes empresas artísticas del siglo, que había hecho valedor al Escorial de la denominación de museo o galería de pinturas. Tal calificativo hunde sus raíces en

20. JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa [1888] 1999, pág. 522.

21. COLOMER, José Luis, “De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia”, PORTÚS PEREZ, Javier, (coord.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, cat. exp. Museo Nacional del Prado, 2007. pág. 156.

22. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 19.

23. *Ibidem*.

el año 1593, cuando Paolo Morigi se había referido a este por primera vez como “*gran museo*”,<sup>24</sup> si bien esta denominación actualmente implicaría un criterio más estricto, principalmente en torno al cumplimiento de tres características: criterio museográfico, accesibilidad y difusión. Pero El Escorial contaba con una amplia colección de pinturas que ofrecía accesibilidad a un público culto y solo la estancia palaciega era de ámbito privado; así mismo, la colección se conoció por la amplia literatura de los jerónimos “*sustitutivos de lo que hoy sería un catálogo razonado*”<sup>25</sup>. Nada nos impide, pues, esta calificación.

Con Felipe IV el monasterio recuperó el esplendor del que había gozado con Felipe II, tras el posterior cambio sufrido con Felipe III. El resultado había sido una colección descuidada, escasa y poco moderna, en opinión del Padre Santos<sup>26</sup>. Incluso Julio Chifflet, el capellán del monarca, en 1653, con la inauguración del Panteón Real, había confesado que el rey también advertido “*estar pobres de pintura algunas piezas*”<sup>27</sup>. Por tanto, para mayor gloria de la monarquía, Felipe IV decidió emprender un cuidadoso programa de pintura religiosa, motivo por el cual a partir de 1656 se le encargó a Diego de Velázquez las tareas de selección e instalación de nuevas obras, así como de reubicar las ya presentes. En ese momento, Velázquez gozaba de cuantiosos privilegios y gajes en la corte; codiciaba el puesto de aposentador real desde 1652, y ejercía como “pintor de cámara” desde 1628 por derecho consuetudinario. Con todo, la historiografía moderna ha comenzado a contemplar la amplitud de las tareas que Velázquez había desempeñado durante aquellos años. Su ocupación en cuestiones burocráticas de la vida ceremonial del palacio, el cargo de aposentador, pero además por el diseño arquitectónico de algunas partes del palacio Real, del Alcázar, y seguramente los anteproyectos para La torre Ochavada y el Salón de los Espejos<sup>28</sup> parecen atenerse a diseños del propio Velázquez<sup>29</sup>, que además se encontraba actuando como director de las colecciones reales, cargo que ejerció renovando toda la decoración de El Escorial y adaptándolo al gusto romano de la época. Se ha dicho de Velázquez, quizá exagerándolo, que fue el primer director del Museo del Prado porque a él le debemos la fundación de las colecciones reales, puesto que fue protagonista en los momentos culminantes de las mismas, entre ellas las compras de Felipe IV, que había heredado además las valiosas colecciones de Felipe II y que Velázquez también se había encargado de reordenar.

Las dos fuentes de ingreso de obras fueron esencialmente la donación y los regalos por parte de la nobleza y la alta burguesía. Huelga decir que para este proyecto, tanto el rey como Olivares, secundados por la diligencia de Luis de Haro, contaron con la nobleza más destacada de la época, como ya han señalado Brown y Elliott, entre los que destacan el Conde de Castriello, el marqués de Leganés, el duque de Medina de las Torres, el marqués de Castel Rodrigo, el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva y sobre todo el VI conde de Monterrey, virrey de Nápoles<sup>30</sup>. La *renovatio* escurialense se cifra, sobre todo, en las salas capitulares y en la sacristía, concebidos como auténticos museos y guiados por un criterio de modernización *a la italiana*. *La Perla* de Rafael en la Sacristía

24. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., pág. 134.

25. *Ibidem*, pág. 135.

26. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, n.º 179, 1984, págs. 252-261.

27. ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su Capellán Julio Chifflet (1656)”, *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1964, t. VII, págs. 405-431.

28. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Diego Velázquez. Pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la corte de Felipe IV”, ASENJO RUBIO, Eduardo, CALDERÓN ROCA, Belén y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011, pág. 509.

29. El debate de Velázquez arquitecto ha sido ampliamente tratado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, y anteriormente por BONET CORREA, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, abril/septiembre, 1960, págs. 215-249.

30. RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, pág. 592.

sustituyó a las grisallas de Navarrete el Mudo; Velázquez desplazó las obras del Bosco y la pintura flamenca, seguramente por criterios de gusto. Conservó los tres cuadros de Tiziano (*La Virgen con el Niño*, *El tributo del César*, *Magdalena Penitente*) y trasladó *Oración en el huerto*, del mismo autor, de la antesacristía, y añade obras de artistas italianos de la talla de Correggio, Guido Reni etc. Se hace evidente el progresivo desplazamiento de la pintura del norte y de la pintura española, más acorde al gusto sincrético de Felipe II, a favor de la estética italianizante de Felipe IV que Velázquez aprendió con gran solvencia en sus sucesivos viajes a Italia<sup>31</sup>.

El criterio museológico de Velázquez para la ordenación de obra religiosa fue, además de otorgar primacía al gusto clasicista, una ubicación basada en el tamaño y formato de las obras<sup>32</sup>, y aunque podría escudriñarse un criterio basado en el discurso temático de las figuraciones, se ha preferido no forzar una lectura iconográfica de la que no se tiene suficiente seguridad<sup>33</sup>. Con todo, Velázquez ha demostrado ser profundamente moderno en la preocupación por el ordenamiento interno, siguiendo los tres principios museológicos universalmente aceptados: igualdad de tamaño de los cuadros emparejados, correspondencia estilístico-formal de los autores y similitud icónico-temática de las figuraciones<sup>34</sup>. Además, también se hace imposible determinar la secuencia cronológica que siguió Velázquez en la redecoración del Escorial, pero es muy probable que lo primero en comenzarse, después del Panteón, fuese la sacristía y la antesacristía del templo, a principios de 1655, de manera que a mediados de 1656 ya se hubiese finalizado el montaje de ambos espacios<sup>35</sup> quedando reunidos en ellos un total de cuarenta y una pinturas que Velázquez seleccionó y ordenó para su instalación en El Escorial “*que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa*”<sup>36</sup> y de las que el Padre Santos fue testigo presencial y cronista exhaustivo.

### Antesacristía y sacristía. Un catálogo *avant la lettre*

*“La compostura, riqueza y aseo de quanto se propone a la vista, suspende verdaderamente a todos”*<sup>37</sup>.

De las obras que Velázquez renovó, a saber, el aula de moral, la iglesia vieja y capítulo prioral, entre las más relevantes se encuentran la sacristía y su sala aneja y acceso natural, la antesacristía, que destacan, en efecto por sus grandes dimensiones; no en vano el programa de renovación comenzó en estas salas. El 15 de octubre 1656 la nueva edición del Padre Santos estaba lista para imprimirse en la Imprenta Real, y Felipe IV ya había podido contemplar el nuevo montaje pictórico de la sacristía, acontecimiento del que tenemos noticia por la *Relación*<sup>38</sup> de Jules Chifflet, donde alude a la grata impresión del monarca.

El relato del Padre Santos comienza con el minucioso análisis de la Antesacristía “*pieça hermosa y alegre*”<sup>39</sup> indicando su tamaño, la decoración de grutescos al fresco de la bóveda, la cuidada cajonería y los suelos de mármol. Santos abre el capítulo dedicado a las pinturas de la Antesacristía de la siguiente manera:

31. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas...”, op. cit., pág. 254.

32. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española en El Escorial”, *El Monasterio del Escorial y la pintura*, actas del Simposium (1/5-IX-2001), San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial, 2001, pág. 269.

33. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., pág. 137.

34. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española...”, op. cit., pág. 273.

35. *Ibidem*.

36. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 81.

37. *Ibidem*, fol. 45.

38. ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia...”, op. cit., págs. 405-431.

39. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 43.

“*Aduirtió su Magestad estar pobres de pintura algunas pieças [...] no permitió se diletase el reparo de esta falta y así ordenó que con las pinturas antiguas que aquí estaban se compusieran otras pieças menos principales, y en estas se ajustasen a las que iremos refiriendo*”<sup>40</sup>.

El Padre Santos hace referencia de forma continuada a la buena disposición de las obras, cifrando la mayoría de sus descripciones en el tamaño que ocupaban las pinturas en su emplazamiento: “*el alto del lienço cinco pies, y el largo doze y medio, que es el mismo de la Fuente*”<sup>41</sup> de lo cual se deduce la importancia que este otorgaba al arte de colocar cuadros, juicios que intercala con observaciones artísticas que delatan su formación visual: “*son las figuras menores del natural*”<sup>42</sup> refiriéndose a la *Huida a Egipto* de Tiziano. “*Tiene este lavatorio [se refiere a la antesacristía] seis quadros de pintura maravillosa al olio, de curiosas manos de grandes pintores hechos*”<sup>43</sup>, sin embargo, el testimonio de la *Memoria* atribuida a Velázquez difiere del descrito por el Padre Santos, de lo que se deduce que documenta un estado primitivo del montaje que luego fue modificado<sup>44</sup>.

Comentarios como “*todo él desnudo, bellissimo y tierno, que parece de carne viva, y enterenece al coraçon*”<sup>45</sup> refiriéndose al Niño en brazos de la Virgen, en la obra de Veronés, son sintomáticos de la sensibilidad estética del Padre Santos, a la que tanto se ha aludido. Sin embargo, si comparamos su obra con la del Padre Talavera, el estudio relacional del espacio con la obra es obviado sistemáticamente por Santos, que alaba el magistral tratamiento de la luz en las pinturas pero no las relaciona con las lámparas del techo, de las que sin embargo sí se detiene en describir sus materiales, lo cual es muestra de un ojo aficionado. El Padre Santos se recrea en descripciones tan poéticas y personales de las que podemos deducir su preferencia por escuelas, estilos y autores concretos, como es el caso de “*otro de Paulo Veronés, de la predicación de S. luán [...] Está el Bautista en el Desierto, significando muy al natural, la eficacia del espíritu, que le mouia à procurar con su enseñanza, y doctrina la salud de las Almas. Los que sallan à oirle, se vén, como suspendidos y robados de su voz; vnos en pie, otros sentados, o à la sombra de los arboles, o en las peñas, que se descubren en el Pays con mucha variedad*”<sup>46</sup>, si lo comparamos con descripciones tan parcas como las que realiza de Ribera, del que, en la mayoría de las ocasiones se limita a nombrar el título de la pintura, es ostensible la preferencia del cronista.

Los adjetivos “ternura” y “suavidad” son bastante frecuentes cuando se refiere a las obras de Veronés, Tiziano y Guido Reni, delatando su gusto italianizante; y cuando compara obras italianas con la pintura del norte, su inclinación hacia lo italiano vuelve a ser clara: “*Sobre la puerta principal por donde entramos, ay vn Lienço grande, de la Historia de la Muger Adultera, de mano de Vandic, Flamenco de Nacion, obra muy estimable. [...] Los coloridos y ropas muy excelentes, semejantes a los del Tiiciano, que fue el que les dió mas gracia, y á quien imitó este Autor*”<sup>47</sup>. La descripción de la Sacristía comienza con un texto reelaborado por el Padre Santos a partir de la exclamación de Sigüenza: “*en entrando por la puerta de la sacristía parece que se ensancha el corazón viendo una pieza tan grande...*”. Y prosigue:

“*Las paredes de mucha blancura y a la vna y la otra parte se ve en ellas la mayor variedad y excelencia de*

40. *Ibidem*, fol. 44.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 590.

45. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 45.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*, fol. 49-50.

*pintura, que pudo conseguir el arte, y juntar la Potencia: Quadros al olio de los mejores Maestros, que han celebrado las edades, historias santas, donde la atención y deuoción hallan viuio lo pintado, según la fuerça con que las mueueen, y arrebatan. Començaremos a referirlas, tomando el rumbo desde el Altar, donde está vna Tabla de Rafael de Urbino, que sin admitir competencia, merece el lugar primero*<sup>48</sup>.

Esta afirmación que encabeza el comienzo de la descripción de la Sacristía, el Padre Santos hace referencia a la pintura de los maestros italianos del siglo XVI como Tiziano, Rafael, Veronés, Tintoretto como la mayor excelencia que alcanzó la pintura a lo largo del siglo XVI. Ciertamente, Rafael, hasta el viaje de Manet a España, es el artista más valorado de Europa y paradigma de belleza ideal. Como ya se ha dicho, el relato del Padre Santos narra lo que se va viendo en el transcurso de un paseo; es por ello que se ha llegado a denominar “guía artística”<sup>49</sup> pero sus juicios y descripciones no gozan de un orden preestablecido, de manera que introduce descripciones estilísticas, a veces formales, que se adhieren a breves consideraciones puramente subjetivas, no por ello menos interesantes, pues son sintomáticas del sentir estético del XVII. En otras ocasiones añade sencillos apuntes sobre el viaje de las obras, su mecenazgo y procedencia, pero no polemiza ni tiene la dureza del texto de Sigüenza; al contrario “*Santos actúa como un meticuloso cicerone doctrinal*”<sup>50</sup>.

En la descripción de las pinturas de la Sacristía el Padre Santos ofrece información sobre la procedencia de las obras “*España en aquel reyno y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro, Conde-Duque de Sanlucar y consiguió por grandes precios (sin que se lo pareciese ninguno) los Lienços y tablas que entre tantas buenas se reputaua justamente por las mejores, que fueron las que hemos dicho, traídas a Madrid*”. Ésta es una afirmación interesante por tres motivos. En primer lugar, porque en la *Memoria* se dice que fue pintado para la iglesia que “*llaman de San Marcos, en Venecia*”, y la corrección de Santos por “*San Marcola*” demostraría el enriquecimiento del vocabulario artístico del Padre Santos tras la lectura de la misma, y en segundo lugar, porque en la descripción de la sacristía se hace hincapié en más de tres ocasiones en la procedencia diversa de las obras, confirmando la importancia que Felipe IV quiso darle a esta estancia, otorgándole el prestigio de una procedencia noble: “*vinieron de Inglaterra a España, de la almoneda del rey Carlos de Estuardo*”, repitiéndose “*la política regia de añadir a su colección obras de la nobleza que ya había experimentado con éxito en los tiempos del Buen Retiro*”<sup>51</sup>. En tercer lugar, porque Santos, buen conocedor de Felipe IV, pretende ocultar el ocasional enfado del monarca ante los excesivos gastos de la nobleza. La carta del rey a 7 de septiembre de 1637 da fe de ello: “*El conde de Monterrey no ha tenido orden para estos gastos [...] ni he oido en mi vida partida tan excesiba, y entre las demás, parece que se excuse la de cavallos y aderezos de caballo de 66.083 escudos*”<sup>52</sup>.

Con todo, este ocultamiento forma parte del sentido común del decoro y lo pertinente en una descripción encomiástica del edificio y de la monarquía. Las novedades específicas en el plano terminológico del arte referidas a la pintura de la Sacristía no son especialmente significativas, pues al no tener pretensión de tratado, su discurso resulta más retórico-persuasivo que crítico<sup>53</sup>. Como acertadamente indica la autora,

48. *Ibidem*.

49. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 9.

50. *Ibidem*.

51. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas...”, op. cit., pág. 255.

52. RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles...*, op. cit., pág. 597.

53. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales”, *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón, Trea, 2009, págs. 363-430.

las valoraciones del Padre Santos están encaminadas al sentimiento barroco pero inciden en una cuestión dieciochesca como será la *experiencia estética*, valorando los sentidos que intervienen en el disfrute sensorial de las obras, sensibilidad que el Padre Santos ha demostrado tener muy desarrollada.

Sin embargo, Santos no es anacrónico en todo. Prosiguiendo el camino por la Sacristía, el Padre Santos afirma que “*el Lienzo del Lauatorio de Christo a sus Discipulos la Noche de la Cena, que está sobre los Caxones, hasta tocar la cornisa [...] es de excelentísimo capricho en la inuención, dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado*”, en cuya descripción se delatan los dos grandes tópicos barrocos, uno ya mencionado como es la veracidad de la pintura para representar correctamente los movimientos del alma, y otro referido al capricho y a la invención, a los que acude siempre Palomino para encomiar a Velázquez, término que se encuentra en el centro del debate de la liberalidad de la pintura, pues el capricho remite a la libertad y la libertad de ejecución comienza con la libertad de pensamiento; libertad por tanto más intelectual que artística. Por otra parte, en la edición de 1667 el Padre Santos tiene la ocasión de mencionar la Túnica de José, de Velázquez, de cuya descripción se deduce el contacto del pintor con el cronista. “*Estos pastores doloridos [...] ellos y otros tres que se uen en ciertas distancias con capotes, zurriones y cayados repartidos por aquel pauimento pintados con grandísimo estudio y destreza*”, vemos que el Padre Santos, además de señalar aspectos técnicos, dice de los personajes se trata de pastores y no de hermanos, lo cual induce a pensar una posible conversación sobre la pintura en cuestión. Diversas frases hechas nos remiten al concepto de *decorum*, tales como “*son todas [las figuras] de viuísima actitud, según a lo que atienden*”<sup>54</sup>. En la segunda parte de la descripción de la Sacristía, las adjetivaciones artísticas están encaminadas a relatar la historia representada en las pinturas, y el Padre Santos añade comentarios que subrayan su carácter devocional, matizando la sintaxis con respecto a su anterior edición, con la finalidad de hacerla más comprensible<sup>55</sup>.

En la Sacristía, el protagonismo pertenece a los maestros italianos del siglo XVI, con una inclinación especial por los venecianos, encabezados por Tiziano, que gozaba de un lugar privilegiado en el altar del testero oriental, presidiendo la sala y seguido de Verónes, Tintoretto y Palma el Joven. El siglo XVII lo ocupan personalidades de la talla de Guercino, Guido Reni, además de Rubens y Van Dyck. Téngase en cuenta que son dos flamencos de estilo italiano, así como *el Españolito*, Jusepe de Ribera, el único que encabeza las filas del arte español junto con Velázquez, “*pero si lo fue, no lo fue por ser español, sino por ser profundamente italiano en su estilo*”<sup>56</sup>.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985.
- ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su Capellán Julio Chifflet (1656)”, *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid*, VII, 1964, págs. 405-431.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Qulliet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Memoria Artium, 2002.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Diego Velázquez. Pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura

54. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit.

55. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 587.

56. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española...”, op. cit., pág. 271.

- en la corte de Felipe IV”, ASENJO RUBIO, Eduardo, CALDERÓN ROCA, Belén y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011, págs. 507-554.
- BONET CORREA, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, abril/septiembre, 1960, págs. 215-249.
- BONET CORREA, Antonio, *El Real Monasterio de El Escorial*, Madrid/Bolonia, Patrimonio Nacional/FMR-ART’E’, 2005.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Prólogo”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, t. I*. Reedición editorial Cimboggio, San Lorenzo de El Escorial, 1985, págs. 7-19
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2008.
- COLOMER, José Luis, “De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia”, PORTÚS, J coord., *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, cat. exp. Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 133-159.
- DE LOS SANTOS, Francisco, *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1667.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, [1888] 1999.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española en El Escorial”, *El Monasterio del Escorial y la pintura, actas del Simposium (1/5-IX-2001)*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial, 2001, págs. 243-284.
- MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, págs. 203-264.
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, 179, 1984, págs. 252-261.
- RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales”, *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón, Trea, 2009, págs. 363-430.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, C. Bermejo Impresor, Madrid, 1933.
- VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII. Francisco de los Santos*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- XIMÉNEZ, Andrés, [1764] *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montea, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas... y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las bellas artes estatuarias...* 2006.

Fecha de recepción: 12/03/2018

Fecha de aceptación: 02/05/2018