

Lectura musicológica del cuadro de «La Sagrada Forma» (1685-1690) de Claudio Coello

José SIERRA PÉREZ
Real Conservatorio Superior de Música
Madrid

I. Introducción.

1.1. *Breve historia de la Sagrada Forma.*

II. ¿Por qué ocupa la música un lugar tan especial en el cuadro de la Sagrada Forma?

2.1. *La música en la vida de los jerónimos.*

2.2. *La simbología musical en el cuadro de la Sagrada Forma.*

III. La intervención de la música según la *Función Cathólica* del P. Francisco de los Santos.

3.1. *Extracto de las intervenciones musicales y el lugar donde se hicieron.*

3.2. *Algunas reflexiones sobre la música en la Función Cathólica.*

IV. Intento de identificación de los músicos que aparecen en el cuadro de la Sagrada Forma de Claudio Coello.

4.1. *El P. Francico de los Santos.*

4.2. *La Capilla de Música. Descripción general.*

4.2.1. El Maestro de Capilla: Fray Juan Durango (1632-1696).

4.2.2. El organista: Fray José del Valle (1630-1692) o Fray Juan del Barco (1621-1705).

4.2.3 El órgano.

4.2.4. El bajonista: Fray Juan de la Calle.1654-1730).

4.2.5. El corneta: Fray Lupercio de los Arcos (1627-1695).

4.2.6. El niño solista y los cuarenta niños que llevan los ciriales.

V. Conclusión.

VI. Apéndice: Dos motetes y un dúo de clarines al Santísimo Sacramento.

- *Oh, inefable Sacramento, P. Pedro de Tafalla (1605-1660), O.S.H.*
- *Oh, admirable Sacramento, Juan de Torres (+1679).*
- *Dúo al Santísimo para dos clarines, Anónimos (s. XVII).
Archivo de música del Monasterio del Escorial.*

VII. Bibliografía.

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, dentro de un simposium de Literatura e Imagen, quiere recoger la información musical que hay en el escrito *Función Cathólica y Real* (1690) [literatura] del P. Francisco de los Santos y el en cuadro de la *Sagrada Forma* (1685-1690) [imagen]. El escrito recoge muchas noticias referidas a la escena que recoge el cuadro en el año 1684, el año de la primera traslación, y otras muchas del año 1690, segunda traslación. Por ello, literatura e imagen se complementan. *Ut pictura poesis*. El escrito viene en ayuda del cuadro, pero también el cuadro ayuda a leer el escrito. De ambas fuentes se intentará extraer la mayor información, comentándola en su caso, sobre la música en El Escorial en esa época. La *lectura* del cuadro es *musicológica*.

En un ámbito no exclusivamente musicológico como el del presente Simposium he preferido una exposición que evite los tecnicismos. Se explican aspectos que quizá en otro ámbito no serían necesarios. Hay tres bloques fundamentales de análisis: la importancia de la música para los jerónimos, la simbología que expresa su presencia en el cuadro, la identificación de los músicos e instrumentos en un cuadro donde todos son retratos.

* * *

El cuadro de *La Sagrada Forma*¹ de Claudio Coello (1642-1693), pintado entre 1685 y 1690², que se conserva en la Sacristía

1. SULLIVAN, E. J., *Baroque painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello with a catalogue raisonné of his works*, University of Missouri Press, Columbia 1986: «The painting representing King Charles II of Spain Adoring the Host, more commonly known by its Spanish title, *La Sagrada Forma*», p. 62.

2. GAYA NUÑO, J. A., *Claudio Coello*, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1957, p. 36 dice que el cuadro está

del monasterio del Escorial, según Gaya Nuño, «es –Velázquez aparte– el cuadro más noble y trabajado, mejor ideado y compuesto, del siglo XVII español»³. El crítico traspasa incluso las fronteras del arte español y nos dice también de este cuadro que «Se trata de una de las más insignes pinturas del siglo XVII, Velázquez, Poussin y todos los italianos incluidos»⁴.

La Sagrada Forma es un cuadro de enormes dimensiones, aproximadamente cinco metros de alto por tres de ancho. Representa el momento final de la brillantísima función religiosa que se celebró el 19 de octubre de 1684 con motivo del primer traslado de la Sagrada Forma desde el relicario del altar de la Anunciación, donde estaba desde 1594, hasta el altar de la Sacristía, lugar de gran belleza al que se trasladó por deseo expreso de Carlos II. El segundo traslado se hizo el 29 de octubre de 1690, después de haberse realizado las obras de un nuevo retablo, más rico, con transparente y camarín⁵.

El prior del monasterio, el P. Francisco de los Santos, imparte la bendición con la Sagrada Forma a los asistentes presentes al acto poco antes de ubicar la reliquia en su lugar. La bendición se dirige muy especialmente al Rey, Carlos II, y al grupo de personalidades que hay justo detrás de él.

Se ve a la comunidad de los jerónimos, a los niños del seminario con los cuarenta ciriales de plata y a la capilla de música. En el ángulo inferior izquierdo pueden verse tres personajes: Claudio Coello, con anchas y pobladas patillas, el alcalde de El Escorial, que está de espaldas, y un tercer personaje no identificado. Parece que contemplan y comentan la escena desde fuera, en una actitud muy distinta a los que están dentro, como si el asunto no fuera con ellos. Es más, parece que están fuera del momento de la función. No contemplan la función, contemplan el cuadro, con las explicaciones del propio Claudio Coello. Son espectadores.

firmado en 1690 y más adelante añade que «La maravillosa pintura fue instalada en su altar el 29 de octubre de 1689, día del santo de doña Mariana de Neoburgo».

3. *Ibidem*, p. 27

4. *Ibidem*, p. 21

5. SANTOS, F. de los, *Función Catholica, y Real. Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, única maravilla del mundo. Año mil seiscientos y noventa*, dice que estas obras de mejora se hicieron porque el anterior «Retablo de la sacristía, aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondía a la riquísima Custodia donde se había colocado la Forma Santa; ni a la insaciable devoción del Rey nuestro Señor, ni a su Real ánimo; por cuya causa determinó desde luego se hiziese nuevo Retablo, con Transparente, y Camarín...», pp. 6-7.

Se trata del momento más íntimo y significativo de toda la ceremonia. En las actitudes y en los rostros se refleja la emoción ante la bendición con la forma milagrosa, aunque no faltan miradas furtivas que se dirigen directamente al objetivo del retratista siguiendo esa característica tan barroca en pintura.

Dice el P. de los Santos que todos los que se ven son retratos: «Son todos retratos del natural quantos se ven, y el del Rey parecidísimo»⁶. Se ha valorado siempre muchísimo la colección tan enorme de retratos: «... y aun se asusta uno más al ver tan rica y hermosa galería de retratos, como la que muestra este cuadro en el que se distinguen muy bien unas 55 caras, unas 20 cabezas cuyos rostros nos impiden verlos las figuras que se hallan delante...»⁷.

* * *

1.1. Breve historia de la Sagrada Forma

La historia de la *Sagrada Forma* ha sido tratada en diversos estudios⁸. Hago una brevísima recapitulación de los hechos a fin de que se pueda contextualizar el objeto del cuadro. Me baso fundamentalmente en Benito Mediavilla.

En junio de 1572 algunos seguidores de Zwinglio profanaron una iglesia católica de Gorkum (Holanda). Uno de ellos arrojó al suelo una forma consagrada y la pisoteó, haciéndola tres agujeros por los que brotó sangre milagrosa. Aún hoy puede verse la sangre seca. El profanador, apenado y conmovido, dio cuenta al rector de la iglesia, Juan van der Delft. Ambos recogieron la forma y la lle-

6. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 10.

7. GUTIÉRREZ Y CABEZÓN, M., «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 85, 1911, p. 426.

8. Recogemos algunos:

– ÁLVAREZ CABANAS, A., *La Santa Forma. Cuadro de Claudio Coello existente en El Escorial*, Madrid 1935.

– ANDRÉS, G., «Dos documentos inéditos sobre la Sagrada forma de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 170, 665-670.

– ANÓNIMO, *La Sagrada Forma de El Escorial*, Real Monasterio 1980.

– ESTEBAN, E. *La Sagrada Forma de El Escorial*, El Escorial 1911.

– GUTIÉRREZ Y CABEZÓN, M., *op. cit.* en nota anterior.

– MEDIAVILLA, B., *La Sagrada Forma del Escorial*, Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial 1994.

varon a un convento franciscano de la ciudad de Malinas, ciudad católica y bajo protección española. Allí se convirtió el profanador al catolicismo. En el mismo año la forma pasa de Malinas a Amberes para evitar los más que posibles desórdenes de la ciudad tomada. Hacia 1579-80 la forma pasó a Viena, entregada por el prior de los franciscanos de Malinas, al insistente Fernando Weidner, capitán del ejército del emperador de Austria, quien la quería llevar también a Alemania para que la vieran los que no creían en la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Llegado Weidner a Viena le contó la historia a su amigo Andrés Hirsch y éste a Adam Dietrichstein, Consejero del Emperador y Presidente de su Curia, casado con doña Margarita de Cardona, duquesa de España. El matrimonio, a través de A. Hirsch logró que Weidner les regalara la forma y posteriormente la viuda Margarita, residente ahora en Praga, decidió enviársela desde allí a Felipe II, quien la recibe en Madrid a principios del año 1592, enviándola poco después al monasterio del Escorial, a principios de 1594.

La forma se colocó en el relicario del Altar de la Anunciación. Junto a las otras reliquias salió del Monasterio a la capilla de las casas de Oficios, durante el pavoroso incendio del monasterio que duró 15 días, a partir del 7 de junio de 1671. El 29 de junio volvió a la Basílica.

Cuando en 1676 visita Carlos II por primera vez el Escorial después del incendio, ya como rey, oye y queda emocionado con el relato de la sagrada forma y –quizá– asesorado por el P. Francisco de los Santos, determina que la forma tenga en la sacristía un altar propio.

Benito Mediavilla continúa diciendo que el que se dotara a la forma de un altar en la sacristía –además de la devoción y piedad del Rey, añadido– vino propiciado por los sucesos habidos en el monasterio de El Escorial con motivo del valido Valenzuela, favorito de la madre regente, Mariana de Austria, que había llegado a tener títulos nobiliarios por favoritismo más que por sus cualidades como político. Así, a petición de doña Mariana, es nombrado Grande de España el 8 de julio de 1676, lo que provocó el levantamiento de la Nobleza a cuyo frente estaba el hermanastró del rey, don Juan José de Austria. Carlos II tuvo miedo de lo que pudieran hacerle a Valenzuela y le mandó al Escorial, bajo la protección de la comunidad, cuyo prior era el P. Marcos de Herrera que, por otra parte, nada tenía que agradecer a Valenzuela quien el mismo año había pre-

tendido apoderarse de unas dehesas del monasterio. No obstante obedeció el prior al rey, escondiendo a Valenzuela en el monasterio de tal forma que no le pudieron encontrar. Los perseguidores de Valenzuela bloquearon entradas y salidas del monasterio, pero convencidos de que el prior no les entregaría al valido, el 17 de enero de 1677, entraron unos 500 soldados en el monasterio y armados en la basílica, al mando del duque de Medina Sidonia, el marqués de Falces, el conde de Fuentes y el marqués de Valparaíso. El prior excomulgó a los nobles, excomunión que sólo levantó Inocencio XI después de muchas negociaciones y con la triple intervención del rey, a condición, sin embargo, de que construyeran una capilla o altar en la basílica.

«Costosa y a largo plazo se les presentaba la absolución, por lo que tuvieron que acudir nuevamente al rey. Este se dirige al papa brindándose a suplir por los culpados, ofreciendo al Monasterio una alhaja que superaba en valor el costo de la capilla. El papa acepta la oferta y comisionó al Nuncio Apostólico en Madrid, Cardenal Mellini, para que recibiese el valioso presente, le llevase al Escorial y absolviese después a los profanadores. Así se hizo en la iglesia de San Isidro de Madrid ante un inmenso gentío, y en la que los nobles castigados se presentaron descalzos y sin capas en señal de arrepentimiento. Con la absolución y entrega al Monasterio de la citada alhaja finaliza la causa de Valenzuela»⁹.

El primer traslado de la Sagrada Forma (19 de octubre de 1684)

La alhaja era una caja de reloj regalada a Carlos II por su tío el Emperador Leopoldo I de Alemania, que serviría de custodia una vez que se adaptó y se le quitó lo que tenía de reloj¹⁰. Carlos II dispuso que se trasladara la Sagrada Forma al altar ya existente en la Sacristía. Este traslado se hizo el 19 de octubre de 1684¹¹.

9. MEDIATELLA, B., *op. cit.*, en nota 8, p. 21

10. SANTOS, F. de los, p. 5.

11. «Prevenidas estas cosas, fue voluntad de su Magestad se celebrase la primera Traslación el año de 1684, año, que se siguió a la liberación de Viena, [en la batalla de Kahlenberg, 1683] y que en sí se mostró abundante en la felicidad, de los triunfos, y victorias, conseguidas por las armas de la Augustísima Casa de Austria...» (SANTOS, M. de los: *Función Catholica, y Real. Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo. Año mil seiscientos y noventa*, p. 5-6. Esta obra -en adelante *Función Catholica*- recoge muchos de los promenores de la historia de la Sagrada Forma en sus siete noticias. *Noticia primera: Del motivo desta función* [Habla de la historia de la sagrada forma y de la devoción de Carlos II], *Noticia*

Este traslado, el primero, es el que representa el cuadro de Claudio Coello.

«Asistió su Magestad, en hazimiento de gracias por tan gloriosos sucessos, a esta solemnidad, a los 19 de octubre, renobando con su gran devoción, las memorias de sus gloriosos Progenitores, en aquella maravilla del Mundo, con el acompañamiento de su Real Palacio, y Corte; del duque de Medina Celi, su primer Mísitro; del Duque de Pastrana, su Montero mayor; del Conde de Baños, su Cavalleriço; del Marqués de Quintana, Gentilhombre; del Marqués de Puebla, Mayordomo; y de otros Grandes, y Cavalleros; y aviéndose celebrado la Colocación, con todas las circunsntancias de Grandeza, que pedía tan Catholico empeño, quedó su Magestad muy gozoso de aver visto la joya del Relox, convertida en Custodia de más alta Joya, o en Relox de Sol de mas superior esfera...»¹².

El segundo traslado de la Sagrada Forma (29 de octubre de 1690)

Después de las obras y el traslado de 1684 «el Retablo de la Sacristía, aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondía a la riquísima Custodia donde se avia colocado la Forma Santa; ni a la insaciable devoción del Rey nuestro Señor, si a su real ánimo, por cuya causa determinó desde luego se hiziese nuevo retablo, con Transparente y Camarín, en que consiguiese lo que deseava...»¹³.

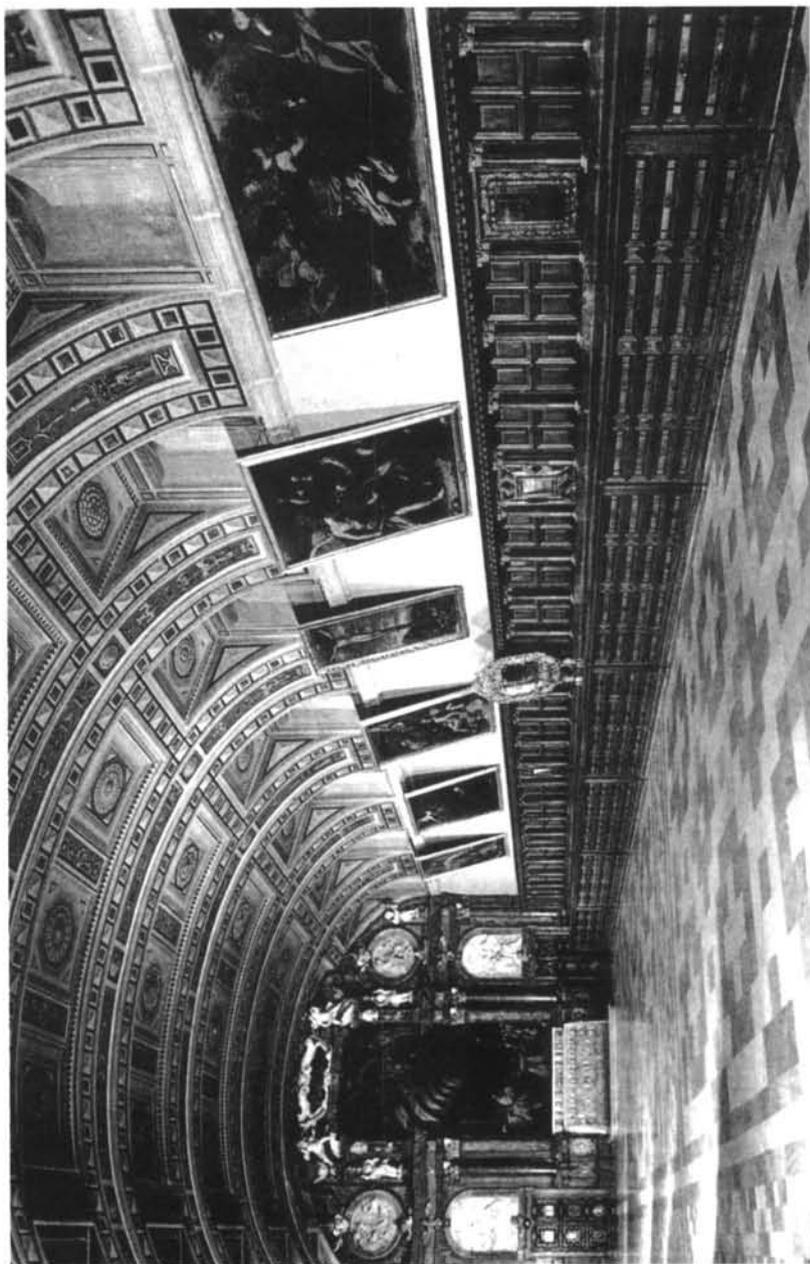
Las nuevas obras duraron hasta 1690, fecha en que se hizo el segundo traslado, que ya no presidió el P. Francisco de los Santos,

segunda: De lo que mandó obrar su Magestad con este motivo [Colocar la custodia y trasladar la Sagrada Forma a la Sacristía, es decir, el primer traslado, en 19 de octubre de 1684] Noticia tercera: Del retablo que se hizo nuevo [el retablo nuevo con Transparente y Camarín, que duró desde 1684 a 1690] Noticia Cuarta: Descripción de la fábrica del camarín. Noticia Quinta: De la Jornada de sus Magestades al Escorial [Es decir, la Jornada del otoño de 1690, una vez finalizadas las obras del Nuevo Retablo, con motivo de la segunda traslación, el 18 de octubre de 1690], Noticia Sexta: De cómo se celebraron las Vísperas de la Traslación. Noticia Séptima: Del complemento de la función.

Benito Mediavilla publicó esta *Función Católica*: «Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial». *Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690*. Por el P. Fr. Francisco de los Santos. Edición, prólogo y notas por el P. Benito Mediavilla, O.S.A., *La Ciudad de Dios*,

12. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 6.

13. *Ibidem*, pp. 6-7.



Sacristía. El cuadro de la «Sagrada Forma» al fondo, de Claudio Coello.

pero sí nos dejó el relato en la *Función Catholica* ya citada. Claudio Coello pintó entonces, entre 1685-1690 el cuadro, que representa la función de 1684, de forma que cuando vinieron muchos de los mismos personajes en la segunda traslación de 1690 se verían allí retratados ¹⁴.

Así pues, lo que el cuadro de Claudio Coello nos muestra es la procesión de 1684, *Primer traslado de la Sagrada Forma*. El relato de la *Función Cathólica* de 1690 del P. Francisco de los Santos se refiere al *Segundo traslado de la Sagrada Forma*. Lo que nos relata el P. de los Santos parece que podría aplicarse muy bien a la función de 1684. El cuadro de Claudio Coello, cambiando algunos personajes, podría ser muy bien también el reflejo de lo que sucedió en 1690. Ambas funciones fueron de extraordinaria brillantez litúrgica. Dice el P. Santos de la primera:

«Hizose de tal suerte y con tal Magestad este acto, que pareció, que, en ostentación, no podía llegar a más; como lo voceaban alegres, y edificados, quantos lograron la dicha de verle, que fueron en gran multitud» ¹⁵.

De la brillantez del segundo traslado se dará noticia más adelante.

* * *

El cuadro que pintó Claudio Coello fue ideado por el P. Francisco de los Santos, prior del monasterio entre 1681-1687. Así lo cuentan las *Memorias sepulcrales*:

«Y a los últimos años de este segundo trienio emprendió el rey la obra del altar de la Sacristía para colocar en él la forma consagrada que allí se venera cuia historia omito por pertenecer a otra parte. *Fue suia la idea del quadro que zierra el altar donde está colocada dicha forma y todos los motes o letreros que adornan dicha obra son partos de su ingenio. Celebró su Rma. esta traslazió tan magnífica con asistencia de su Magd. y de casi toda la grandeza de España*» ¹⁶.

14. No hay mujeres en el cuadro de Claudio Coello porque en 1684 no vino la Reina. En 1690 sí vino. «Avía ya bajado la Reina nuestra Señora a la Sacristía, con su acompañamiento, al entrar la processión. Llegó el Palio cerca del Altar, y sus Magestades se hincaron de rodillas en las almohadas de un Sitial al lado del Evangelio» (P. SANTOS, *op. cit.*, p. 22).

15. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 6.

16. *Libro y Memorial de los religiosos hijos professos de este Monasterio de S. Lavrencio el Real*. La memoria referida al P. de los Santos está en los fols. 70v-

El P. de los Santos debió aprender mucho de Diego de Velázquez en las estancias del genial pintor en El Escorial, pero nuestro autor no sólo entiende de pintura y habla de los cuadros del Escorial en sus escritos con una maestría y un cuidado extraordinarios, sino que él mismo es pintor. Se le atribuyen dos cuadros que hay en el monasterio de El Escorial:

«Una copia de la perla de Rafael de Urbino, por el P. Santos, monje de esta casa» ¹⁷.

«Nra. Sra. del Pez copiada por el P. Santos. Monje de esta casa» ¹⁸. Esta copia se encuentra actualmente en la Celda prioral.

Se atribuye también al P. de los Santos el cuadro titulado «El Incendio del Monasterio de El Escorial», referido al incendio del año 1671, depositado por el Museo del Prado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Véase la ficha técnica de este cuadro en esta misma publicación del Simposium, p. 873.

II. ¿POR QUÉ OCUPA LA MÚSICA UN LUGAR TAN ESPECIAL EN EL CUADRO DE LA *SAGRADA FORMA* Y EN LA *FUNCIÓN CATHÓLICA*?

Desde mi punto de vista no es casual que la música ocupe un plano tan relevante en el cuadro de Claudio Coello. Tampoco es casual que en la *Función Cathólica* se hagan unas descripciones tan precisas sobre la intervención de la música y de los instrumentos, con citas de las obras y el nombre de los instrumentos.

La música es materia de primerísima importancia en la vida de los jerónimos. A esto hay que añadir el hecho de que el propio P. de los Santos fue músico notable, maestro de capilla, buen compositor y poeta ¹⁹, a quien, por esa añadida especial sensibilidad, no

72r. Lo cito según HERNÁNDEZ, L., *Música y culto divino en el Real Monasterio de el Escorial (1563-1837)*, p. 327.

17. P. D., BERMEJO, *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid 1820, pp. 88-89.

18. *Ibidem*, p. 246-247.

19. Dicen las *Memorias sepulcrales* del P. de los Santos: «Diéronle entonces el cargo de Maestro de Capilla, y lo fue muchos años. Y siendo tan diestro, nunca quiso se cantase obra suia, venerando siempre las obras de unos maestros tan excelentes como en aquel tiempo resonaban. Componía, tal vez, algunos Villancicos

se le escapa ningún detalle de las importantes intervenciones musicales en ambas funciones. En el caso del cuadro de la *Sagrada Forma* del que, como queda dicho, fue ideólogo, tiene buen cuidado de que la capilla de música, el maestro de la capilla, los instrumentos e instrumentistas, el niño solista, el niño entonador, que da aire al órgano... estén en un muy buen plano. Bien es cierto que puede pensarse que si el cuadro es un espejo de la sacristía y retrato de lo que sucedió exactamente allí en aquel momento, puede decirse que el pintor se limitó a reflejar lo que allí sucedió, sin tener una especial intención con respecto a la música. El espejo, sin embargo, se modifica cuando se cree conveniente, como en el caso, por ejemplo, de las cortinas rojas, que están en el lado opuesto al que deberían estar y que se han puesto allí para lograr que la luz entre en esa dirección e ilumine la zona donde está el rey. La música hubiera sido cambiada del mismo modo de no haber sido considerada importante.

En el caso de la *Función Cathólica* las descripciones musicales son excelentes y están expuestas de tal forma que son, con gran diferencia, las que más ayudan a comprender la magnificencia de la liturgia que se celebró durante la función con la numerosísima intervención de voces e instrumentos en que se une la consonancia de la música con el concepto de las letras para causar mil afectos en los presentes. Puede que no falte en las descripción una cierta ampulosidad barroca, pero eso no importa. Hay que leer debajo de ese ropaje y tratar de descubrir lo que nos transmiten el cuadro y la literatura de una época en que la simbología es aspecto fundamental.

Ambos documentos, el Cuadro y la Función, ideado y escrita, respectivamente, por la misma persona, a pocos años de diferencia, están referidos al mismo asunto y hacen alusión a dos funciones que, en esencia, se diferencian muy poco. En lugar de analizarlos

para las fiestas solemnes y para los viajes del rey a esta Su Casa. Y como el Rey Phelipe Quarto fuese músico y poeta, gustava mucho de su compossiziön y de su letra, bien es verdad que porque no perdiere lo que podía aprovechar en los estudios, mandó su Magd. no le divirtiessen en la música», HERNÁNDEZ L., *op. cit.* en nota 15, pp. 326-327.

Sobre su labor como poeta, dicen también las *Memorias*: «Era sumamente deuoto del misterio del Nacimiento del hijo de Dios, según la Carne, para cuiä celebridad compuso en metro más de quarenta autos alegóricos, todos fundados en sagrada escriptura, con tanta naturalidad en el decir que parecía se lo hallaua dicho», *Ibidem*, p. 328.

por separado, ambos deben complementarse. El Cuadro sirve para entender la Función y, asimismo, el relato de la Función nos ayuda a comprender el cuadro. En este caso lo que se pretende es recibir la mayor cantidad de información musical de uno y otra.

En ningún cuadro barroco faltan los símbolos, ya sean expresados a través de los objetos propiamente simbólicos o a través de objetos reales, que están incluidos y colocados de especial manera a fin de que resalten alguna idea que es de especial interés. Emblemas, jeroglíficos, símbolos..., colores, posturas..., están permanentemente al servicio de la idea o ideas que se quieren transmitir. Son ideas hechas volumen. Calderón dice que hay que dar a las ideas el volumen de las figuras aparentes ²⁰.

No se puede olvidar la simbiosis o similitud que se da, quizá especialmente en esta época que nos ocupa, entre pintura y poesía, entre imagen y poesía o, para decirlo con el título del presente Simposium, entre Literatura e imagen. Hay mucho de poesía en la *Función Católica* de Francisco de los Santos, mucho de historiador que pinta. El cuadro –todo cuadro– necesita una *lectura* y la lectura, si pinta bien, hace que nos representemos un cuadro. Tenemos la fortuna de que el P. de los Santos nos dejara cuadro e historia, volumen aparente e idea, pintura y poesía. *Ut pictura poesis*, tal como decía Horacio.

Llegados a este punto no quiero dejar de citar un párrafo de Rensselaer W. Lee:

«Los tratados sobre arte y literatura escritos desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII señalan casi siempre la estrecha relación entre pintura y poesía. Las artes hermanas, como se las llama generalmente –y Lomazzo dice que nacieron de un mismo alumbramiento– diferían, esto era reconocido, en medios y formas de expresión, pero se las consideraba casi idénticas en su naturaleza fundamental, en contenido y finalidad. La frase, atribuida por Plutarco a Simónides, de que *la pintura es muda poesía, y la poesía una pintura parlante* [el subrayado es mío], fue citada con frecuencia y entusiasmo; y el famoso símil de Horacio, *ut pictura poesis* –como la pintura así la poesía– [*Ars poetica*, 361], que los críticos de arte preferirían entender «como la poesía, así la pintura»,

20. Citado por AUBRUN C. V., en *Le Théâtre lyrique... Sobre «imitación»*. cfr. MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas...*, 2a, X, pp. 205-39. Ver nota 10, p. 85 de GALLEGU, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Segunda edición, Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1987.



El cuadro de la «Sagrada Forma», de Claudio COELLO.

se invocó cada vez más como sanción definitiva a una relación entre las artes humanas mucho más estrecha de lo que seguramente habría reconocido el propio Horacio»²¹.

De tal forma son así las cosas que en muchos casos se ha denominado como pintor al poeta o historiador que hace buenas descripciones. Algo semejante puede decirse del pintor que pueda sublimar y expresar bien, clara y distintamente, los conceptos con su paleta. El resumen final del libro de Rensselaer es el siguiente:

«La pintura... no es nunca un mero arte visual, sino que el pintor de genio, como el poeta, aspira sobre todo a dirigirse a la mente, cuya servidora es la vista»²².

Como vengo diciendo, para que el cuadro nos llegue con más claridad a la mente, tenemos la referida *Función Católica*. La *lectura musicológica* la haremos ayudándonos de ambos documentos.

Dice Julián Gállego que «Para los jerónimos de El Escorial, la *lectura* de un cuadro era mucho más una moraleja que un placer de los ojos». El P. Francisco de los Santos nos dejó una moraleja que debemos aprender. Que debemos *leer* en el cuadro. Sin duda, hay otras moralejas. Aquí nos referimos sólo a la música.

2.1. *La música en la vida de los jerónimos*

La música es para los jerónimos una dedicación absolutamente determinante en su vida en tanto que es el coro la ocupación más importante. La Constitución 23 de la Orden dice así:

«En cualquier monesterio de nuestra orden, sea dicha por los frailes en el choro, el officio divino cantado, o rezado, a boz alta o baxa espaciosamente y a punto, no obstante cualquier negocio o necesidad»²³.

21. RENSSLAER W., L.: *Ut pictura poesi. La teoría humanística de la pintura*, Ediciones Cátedra, Madrid 1982, pp. 13-14.

22. ÍDEM, *ibídem*, p. 134.

23. *Libro de las constituciones de la orden del glorioso doctor nuestro padre sant Jeronymo*, Alcalá 1527, fol IX.

Pedro de la Vega, historiador jerónimo que tanta influencia tuviera en los historiadores posteriores, hace un comentario a este importante punto de la Constitución:

«Este oficio de cantar devota y espaciosamente el oficio divinal en la iglesia: es propio de la orden: en este trabaja de noche y de día: en este pone grandísimo estudio: y no consiente que por causa alguna se deje de celebrar espaciosa y devotamente: como parece en las constituciones de la orden: y en el ordinario onde tenemos escrito que a lo menos por espacio de ocho horas se ha de ocupar los frailes en el oficio divinal»²⁴.

En el siglo XVII, comienzos, el P. Martín de la Vera dice que:

«Es el principal exercicio desta Religión la asistencia del Coro y ocuparse en las diuinas alabanzas y assí procura esmerarse en hazerlo con todo aseo y policía»²⁵.

Podrían citarse cientos de ejemplos de diversas épocas e historiadores referidos a la defensa de la música y de su buena utilización al servicio del culto divino. Con muchísima frecuencia manifiestan los jerónimos su equiparación al oficio de los ángeles, que cantan continuamente las alabanzas del Señor²⁶. Esta gran dedicación al coro y a la música ha llevado consigo muchas críticas de parte de los de fuera hacia los jerónimos por pensar que en la orden había poco cultivo de las letras precisamente por dedicarse tanto a la música. Los jerónimos siempre se han tenido que defender de esto. Recojo un ejemplo, que se refiere a los prolegómenos de la fundación del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia por el Duque de Calabria en 1537, que en aquella época «juntó la

24. VEGA, P. de la, *Crónica de los frailes de la orden del bienaventurado Sant Hieronymo*, MDXXXIX, Universidad de Alcalá de Henares, encasa de Juan de Brocar, fol. 14.

25. VERA, M. de la, *Ordinario y Ceremonial, según las costumbres y rito de la orden de nuestro padre San Gerónimo, nuevamente añadido y enmendado, conforme a las Reglas y Rúbricas del Missal y Breuiario Romano de Pio V, de nuevo reformado por Clemente VIII y Urbano VIII, Pontífices Romanos y según el Ceremonial de los Obispos de Clemente VIII y el Ritual de Paulo V*. En Madrid, en la Imprenta Real, MDCXXXVI, fol. 1

26. Véase SIERRA, J., «Lectura primera: Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), 28 de agosto de 1630», en *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, n. 1, Madrid 1994, pp.111-121.

mejor Capilla de músicos, así de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni sé si ha habido después a acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se juntó allí cuanto de bueno se hallaba en estos Reinos y todos iban a servirle con mucho gusto...»²⁷.

Pues bien:

«Era este Príncipe [el Duque de Calabria] de lindo y claro ingenio, y tan amigo de letrados y letras, como de música. Holgábase que había encontrado una Religión donde se hallaba todo esto, aunque la modestia que profesa esta vida huye de hacer ostentaciones en lo uno y en lo otro...

... No faltaba quien le decía al duque que *los religiosos de San Jerónimo no tenían letrados, que su ejercicio todo era coro, música y loores divinos*. Como estaba él desengañado por lo que había visto en las pláticas que con sus frailes había tenido, quiso que se desengañase toda aquella ciudad y Escuelas. Entre los que allí fueron a morar y fundar aquella casa, estaban los varones de los doctos de aquel tiempo, fray Lucas de Casarrubios, el uno, y el otro fray Bernabé de Rosales»²⁸.

Hay muchísimas alusiones en este sentido. Lo jerónimos se defienden y lo hacen siempre a través de una historia ejemplarizante que reclama siempre la dedicación al coro y, por consiguiente, a la música. A veces da la impresión de que se juegan la vida en ello. Y así es. El *Libro de Costumbres* de fray Juan de Colonia, del monasterio de Guadalupe, principios del siglo XVI, con mucha vigencia posterior, recoge aspectos de sumo interés sobre la tradición y el canto entre los jerónimos de Guadalupe, igualmente aplicables a El Escorial:

«Otras muchas cosas hay que pertenesçen al officio del cantor las quales le enseñará la nesçesidad y el tiempo; y otras hallarás en çiertos lugares en este libro notadas. Una cosa sola le ruego al cantor y al corrector [es decir, al maestro de capilla, encargado de la polifonía, y al encargado del canto gregoriano], que sustenten el officio divinal en la manera y modo que lo dexaron nuestros antepasados, antes sea más detenido que corrido demasiadamente y antes se pierda el officio divino en toda la orden que se pierda en la cassa de nuestra señora de

27. SIGÜENZA, J. de: *Historia de la orden de San Gerónimo*, Tercera parte, Libro segundo, NBAE, 12, tomo II, 1909, p. 128.

28. *Ibidem*, p. 133.

guadalupe. Y nunca quiera Dios que por floxedad de los priores o vicarios o correctores de guadalupe en esto aflojen porque creo sin dubda que nuestra casa no durará más de lo que durare y fuese tenido en pie el officio divinal por lo qual y a lo qual sirven los otros officios de la cassa de nuestra señora» (fol. CCXLI).

Así pues, el oficio divino cantado y con dignidad es la ocupación fundamental en la vida de los jerónimos. Conscientes de ello, piensan que una casa no durará si el oficio desaparece o merma en su tradición y bien hacer. En el caso de El Escorial, bastaría echar un vistazo al riquísimo archivo musical, los libros de coro, los órganos, los libros que regulan la liturgia, las procesiones, las danzas, los autos sacramentales, los autos de navidad, los villancicos, la música en general de teatro... para darse cuenta de la enorme infraestructura musical que tiene el monasterio durante toda su existencia. Pero aquí no hablamos de esa infraestructura, sino de las ideas. Los jerónimos viven la música a diario, durante varias horas, la estudian desde pequeños y la practican con regularidad durante toda su vida. En el caso del Escorial, en que la arquitectura se impone de manera tan convincente, no falta la equiparación entre arquitectura –esa música congelada– y música –esa arquitectura en movimiento–, que hace estar a la música, también simbólicamente, de fôrma envolvente, pero haciendo que la metáfora se convierta en realidad. Así, la música es una forma de estar en la vida, una forma desde la que se juzga la belleza de las otras artes. La música es la expresión más genuina de la belleza, por eso, en un lugar como el Escorial, no faltan comparaciones entre arquitectura y música:

«Nadie entra en este Patio [el de Reyes], que no le suceda lo que quando impensadamente oye una ordenada música de consonante armonía, y es, que la que tiene aquí la Arquitectura, toca en la vista como la música en el oído, y causa una gustosa suspensión en el alma, que la recrea, porque estas cosas puestas en razón, arte y medida, son muy de fábrica interior»²⁹.

El P. de los Santos, al describir el retablo de la Sagrada Forma, hace una comparación de su belleza con la música en unos términos muy semejantes a la que acabamos de transcribir: «En entrando, se viene a sus hojos su hemosura, con tanta variedad de Mármoles, y

29. XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid MDCCLXIV, pp. 30-31.

Jaspes diferentes, y Bronzes dorados, demolido a fuego, que atrahe a la manera del Imán, *suspende como suave música oída de repente*; y al llegar, se conoce, que en aquel buque del sitio que ocupa, ni el arte pudo dar más, ni el gusto de la idea tiene más que adelantar»³⁰.

2.2. La simbología musical en el cuadro de la Sagrada Forma

El cuadro de la Sagrada Forma recoge a la música de forma muy especial y con mucha intencionalidad. Al recoger la capilla de música se está reflejando la idea de que la música es capítulo importante en el acto litúrgico y en sus vidas. Aparte de la importancia que tiene la música para lo jerónimos en tanto que es oración y en tanto que les hace tener oficio de ángeles del que se sienten muy orgullosos, existe un componente en el cuadro que no hay que olvidar. Edward J. Sullivan³¹ dice que el cuadro de la Sagrada Forma es en buena medida un retrato del último de los Habsburgo, en que se proclama, como en otros lugares, el poder religioso y secular de la Casa. Está arrodillado en actitud muy semejante a como lo están los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II en la basílica del Escorial con la mirada fija en el tabernáculo. Sullivan añade que:

«Santos igualó la profanación del monasterio con la profanación de la Hostia durante las guerras religiosas en Holanda. Del mismo modo que el poder de la fe fue cuestionado en Netherland en el siglo dieciséis, el poder personal de Carlos fue cuestionado por los insubordinados ministros que atacaron al Escorial. Como el edificio no es sólo un monasterio sino también un palacio real, el ataque representó una afrenta personal al rey».

El ser defensor de la fe une de forma especial a Carlos II con Felipe II. «Así como Felipe II defendió la supremacía de la Iglesia sobre Holanda en el siglo XVI, así Carlos II defiende al Escorial, el símbolo de la inextricable unión de la Iglesia española con el Estado»³². Así pues, el cuadro representa, en unidad de forma y conceptos admirables, la unión entre la Religión y la Magestad Real (El Estado) que se unen ante el Amor divino, expresado a través del admirable sacramento de la Eucaristía, que es, asimismo, genuina

30. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 7.

31. SULLIVAN, E. J., «Politics and Propaganda en the Sagrada forma by Claudio Coello», *Art Bulletin*, 67 (1985). pp. 243-259, p. 253.

32. *Ibidem*, p. 253.

expresión del amor de Dios hacia los hombres, ante los que se hace presente de forma admirable. El cuadro representa estas ideas a través de los símbolos y de la materialización de esos símbolos, de forma que, además del aspecto descriptivo del cuadro en la parte inferior, puede verse otro área absolutamente simbólica en la parte superior en que tres figuras vuelan en maravillosos escorzos. A la izquierda un ángel joven abre su túnica para mostrar su corazón. En el centro se ve una mujer joven portando llamas en la mano derecha y una cruz y un libro abierto en la izquierda. Algo más abajo de esta figura hay otra mujer joven que lleva un cetro en la mano derecha y un águila en la izquierda.

Estas figuras son símbolos, respectivamente, del Amor divino, de la Religión y de la Majestad Real. Ceán Bermúdez³³ fue el primero en identificar con exactitud estas figuras, que Ponz había analizado como virtudes³⁴. Coello se inspira para pintarlas en las ilustraciones de las ediciones de la *Iconología* de Cesare Ripa, Venecia, 1645, que seguramente él conocía o que le fueron facilitadas por el P. Francisco de los Santos. En la Biblioteca Real del Escorial se conserva hoy la edición de Padua, de 1625.

En Ripa, p. 552, la *Religión*³⁵ aparece con los mismos símbolos que en Claudio Coello y, además, con un elefante detrás de ella que, según Plinio, simbliza la bondad, prudencia y equidad. La *Majestad Real* se describe como «Una donna coronata e sedente, mostra nell'aspetto gravità, nella destra mano tiene lo scetro e in grembo alla sinistra mano un'aquila». La figura del *Amor Divino* tiene algún problema de identificación dado que con este título no aparece personificación en Ripa. El «Amor di Virtù», de la edición de Perugia, de 1764, es similar pero no idéntico a la figura de Coello.

Estos tres símbolos de la parte simbólica superior del cuadro –según mi modo de ver, que no he visto en ninguno de los estudios que he podido leer hasta ahora– están materializados en la parte descriptiva inferior en tres bloques perfectamente separables, que representan, asimismo, el *Amor Divino*, la *Religión* y la *Magestad Real*.

33. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, I, Madrid 1800, p. 341.

34. PONZ, A., *Viaje de España*, II, Madrid 1788, p. 85. Ver Sullivan, op. cit. en nota 29, p. 245.

35. Los apuntes que se anotan sobre estos símbolos se toman de Sullivan, p. 245, nota 14.

Ocupan estos tres bloques el mismo espacio que les corresponde en la parte superior. A la figura superior de la izquierda le corresponde la figura inferior, centro de atención de todo el cuadro y asunto fundamental. El *Amor Divino* está expresado por el más admirable de los sacramentos, la Eucaristía, que, en tanto que sacramento, es también un símbolo, pero, además, en el caso del sacramento de la Eucaristía, es una realidad, una presencia física real de Cristo, que es lo que se trata de ensalzar. En la parte inferior del cuadro todo es real. Esa presencia es tan real como la presencia del resto de los personajes. Eso debe quedar claro para quien mira el cuadro.

Justo debajo del símbolo de la *Majestad Real* está el rey con varios miembros de su Corte, algunos de los cuales han sido llevados allí para que se arrepientan por la profanación de la basílica con motivo del asunto Valenzuela, como es el caso más notorio de D. Antonio de Toledo –hijo del Duque de Alba– instigador principal de la profanación, que se da gloopes en el pecho manifestando su arrepentimiento. La *Majestad Real* queda clarificada y ensalzada por los vasallos dominados, levantados contra él con motivo de lo de Valenzuela, y contra Dios, al profanar la basílica.

Carlos II tiene una actitud regia, aunque idealizada en lo que se ha visto a veces como uno de sus mejores retratos. Pero como en la parte de aquí abajo del cuadro todo es real, es decir, tomado de la realidad, el P. de los Santos se encarga de decir que «Son todos Retratos tomados del natural quantos se ven, y el del Rey parecidísimo; que aun pintado hace respecto, y causa amor y veneración»³⁶. Con este apunte se ensalza más si cabe la figura del rey, que aparece ya muy idealizada por el pintor que logra un aire de majestad que según todos los indicios no debía tener. Aparece con traje militar, que también es un símbolo.

La *Religión* está representada realmente en la parte inferior del cuadro por los religiosos jerónimos, que ocupan un discreto segundo plano, pero con una presencia muy significativa en el conjunto del cuadro. Dentro de este conjunto aparece de forma especialísima la *Música*, que es una realidad, pero también es un símbolo. Parece la tarjeta de presentación de la comunidad jerónima, arrodillada, al frente de la cual está el P. Marcos de Herrera –su cabeza está justo al lado de la Sagrada Forma– que fue quien excolmulgó a los profanadores de la basílica.

36. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 10.

Queda ya dicho, y se podrían traer cientos y miles de ejemplos, que la música es de una importancia determinante en la vida de los jerónimos. La religión en la iglesia católica, no es necesario decirlo, ha sido expresada a través de la música en una tradición que dura hasta hoy. La música, «disciplina disciplinarum», sin la que no hay ninguna disciplina perfecta, según decía San Isidoro de Sevilla, es a la vez una oración que se reduplica, es el mimo de la palabra divina que se ensalza mediante los sonidos que penetran en el alma para elevarla a la virtud de la piedad, según lo expresa de forma extraordinaria San Agustín.

La música es, además, una forma de estar ante la vida. A su número, armonía y proporción se equiparan la arquitectura del Escorial que, al ser ensalzada por los monjes escorialenses, como ya se ha visto, no dudan en compararla al número, proporción y medida de la música.

Conocen muy bien los jerónimos el pensamiento de la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León en que se presenta a la música como elemento esencial del cosmos y elemento básico para la contemplación y la edificación del alma en tanto que une (= liga), es decir, *religa*, al alma con su creador, con su fin último y primero. Por eso ponen a la música como símbolo importante de la *Religión*, que es lo que se representa en este tercer bloque, que, por otra parte aparece en el centro, como elemento de unión entre la Magestad Real y el Amor Divino, tan excesivamente identificada aquella en ciertas épocas con lo divino.

Bastará citar algunas estrofas de Fray Luis para entender lo que se viene diciendo sobre la música:

A cuyo son divino
el alma, que en el olvido está sumida
torna a cobrar el tino
y memoria perdida,
de su origen primero esclarecida.

....

Y como está compuesta [la música]
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entre ambas a porfía [el alma y la música]
se mezcla una dulcísima armonía.

Aquí el alma navega
 por un mar de dulzura, y finalmente,
 en él así se anega,
 que ningún accidente
 extraño y peregrino oye o siente.

Es decir, el alma llega a la contemplación mística mediante la música. La música es elemento que acerca las almas a la contemplación de un Dios que para Fray Luis, en su poesía, –y para toda la tradición pitagórica– es, ni más ni menos, que un músico que interpreta en la cítara enorme que es el Universo, produciendo un son que sustenta ese eterno templo:

Ve como el gran maestro [Dios]
 a aquesta inmensa cítara aplicado [el Universo]
 con movimiento diestro,
 produce el son sagrado,
 con que este enorme templo es sustentado ³⁷.

Los jerónimos eligen a la música para simbolizar su status del que están orgullosos por tenerle recogido en sus Constituciones de forma especial. Predican esta dedicación a la música con orgullo y no dudan en representarla no sólo como un símbolo de sus vidas, sino como un símbolo de la *Religión*. Y esto, a pesar de las críticas que ya habían recibido con frecuencia y de las que pudieran recibir en lo sucesivo.

La iconografía habitual, anterior y posterior al barroco, utiliza con muchísima frecuencia a los ángeles con instrumentos músicos, normalmente sobrevolando el espacio superior de los cuadros en que se representa parte del asunto, habitualmente el cielo o la ascensión a él ³⁸. No hay ángeles músicos aquí, a pesar de todo lo que se viene diciendo. ¿Por qué? Sería lógico que los hubiera de haberse seguido la costumbre tan arraigada en pintura y, sobre todo si se tiene en cuenta la identificación que tenían los jerónimos con el

37. El texto de la edición de Quevedo de la obra de Fray Luis excluye esta estrofa, pero es «probablemente auténtica y sobre todo muy bella...» Véase *Fray Luis de León. Poesía*, Introducción y notas de Darío Fernández-Morera y Germán Bleiberg, p. 35.

38. La idea central es que los Ángeles celebran en el cielo una liturgia perpetua (Ap. 4, 8-11), a la que se junta en la tierra la liturgia de la Iglesia (cf. gloria, prefacio, sanctus).

oficio de los ángeles³⁹. Quizá sea precisamente por eso. Los jerónimos hacen música y –con independencia de lo que nosotros pensemos– la hacen con los ángeles. Eso es lo que leemos una y otra vez en sus documentos. Y también leemos que los oyen con frecuencia en el coro, pero raramente los ven. Ni siquiera les ven en el relato más tremendo sobre este asunto, *Milagro de los Ángeles que cantaron en esta Santa Casa de San Bartolomé*⁴⁰. Sea de ello lo que fuere, quizá no haya que descartar tampoco el hecho de que estamos ante un cuadro muy limpio, sin recarga de figuras que abotarguen los espacios y las ideas. Los campos semánticos están muy claramente definidos. Vemos una fotografía a la que –casi por obligación de estilo o mentalidad– hay que añadir las tres figuras simbólicas de la parte superior que no estorban a quien mira porque están muy arriba. La música, por otra parte, está perfectamente representada en la parte inferior a través de la capilla de música del monasterio.

Más adelante se describirán los personajes del cuadro que forman la capilla de música y los instrumentos. Quiero ahora pasar de la imagen a la literatura. De todos modos no quiero dejar de señalar un aspecto no casual, como es el papel, el «guión de regir» que tiene en la mano izquierda el maestro de capilla. No es frecuente ver cuadros de esta época en que los maestros de capilla dirijan la música, pero cuando se les ve es más frecuente que lleven el guión de regir enrollado en la mano derecha a modo de batuta.

No parece esto casual si se tiene en cuenta que la *Iconología* Ripa, ya citada, –y yo creo que muy bien conocida del P. Francico de los Santos– dice que la música se representa por

39. VEGA, P. de la, *Crónica de los frailes de la orden del bienaventurado Sant Hieronymo*, MDXXXIX, Universidad de Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, fols 14-14v, dice:

Gran familiaridad tienen los santos ángeles con los que en la iglesia cantan devotamente: ofrecen a Dios sus oraciones. Están presentes y cantan con ellos: según aquello que dice el profeta en un salmo. Ante vinieron los príncipes ayuntados a los que cantan. E infiere luego el profeta y dice: Bendecid y cantad en las iglesias al Señor. Por ende hermanos cuando venís a orar y cantar los salmos: mirad a vuestros príncipes.

Estad con reverencia y disciplina: y gozaos porque vuestros ángeles siempre ven a Dios. *Tomemos pues el oficio de los que tenemos por compañeros. Y esto que es dicho que los ángeles se ayuntan a los que cantan en las iglesias a muchos ha sido revelado: y dello han dado testimonio algunos religiosos devotísimos de la orden...*”

40. Véase el artículo citado en nota n. 24.

una joven vestida de celeste con una serie de signos referidos al mundo de las armonías pitagóricas, físicas y celestiales, como son el yunque, martillos, un astro... y «un papel de música extendido sobre un yunque»⁴¹ y que «El libro de música muestra la verdadera regla de hacer participar a otros las armonías de igual modo que se puede hacer por medio de los ojos»⁴². Es decir, hay un intento de hacer visible a la música, que por naturaleza es invisible y de parangonarla con las artes visuales como pueda ser la arquitectura con quien comparte las cualidades de proporción y medida que en ambas están sujetas a leyes matemáticas. No es infrecuente leer entre los historiadores y cronistas escurialenses las similitudes entre música y arquitectura. Recuérdense las señaladas más arriba en las notas nn. 27 y 28. Que no parece casual este asunto en el P. de los Santos podría verse apoyado por la descripción que hace de la Bóveda IV de la basílica pintada al fresco por Lucas Jordán [la que está en el techo, a mano derecha conforme se entra a la basílica, perfectamente visible, por otra parte, según se entra en el coro], que representa el Triunfo de la Pureza Virginal, cuando habla de que:

«Ay unas damiselas a los lados, en alegría de este feliz successo, tocando instrumentos; especialmente una de ellas con un papel de Música en la mano, y echando el compás con la otra, cantando tan graciosa, y propiamente, que más parece viva, que pintada»⁴³.

III. LA INTERVENCIÓN DE LA MÚSICA SEGÚN LA *FUNCIÓN CATHÓLICA* DEL P. FRANCISCO DE LOS SANTOS

Ut pictura poesis. A la pintura de Claudio Coello se añade la poesía del P. Francisco de los Santos. Tiene mucho de poesía la *Función Cathólica* aunque no esté escrita en verso. Aunque es una

41. RIPA, C., *Della novissima ICONOLOGIA... nella quale si descrivono diversi imagini di Virtù, Viti, Affetti... Utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, & ad'ogni studioso. Per inventar Concetti, Emblemi, ed'Impresse...*, Padova 1625, p. 446.

42. *Ibidem*, p. 447.

43. SANTOS, F. de los, *Descripción de las excelentes pinturas al fresco con que la magestad del Rey nuestro señor Carlos Segundo (que Dios guarde) ha mandado aumentar el adorno del Real Monasterio de S. Loreço del Escorial*, sin fecha ni lugar, Ms. J-II-3, fol. 231.

función que tuvo lugar en 1690, durante el segundo traslado de la Sagrada Forma, es decir, seis años después de la función que representa el cuadro de C. Coello, hay que decir que refleja una situación casi paralela. En cualquier caso la recogemos porque refleja a las mil maravillas la intervención de la música en una función solemne y la importancia que la concedían como parte esencial de estas funciones, en este caso de un estilo absolutamente barroco. Queda muy claro en muchos casos el movimiento de los afectos y de la piedad que provoca la música. Sería imposible concebir una función solemne sin la intervención de la música.

Incluyo completas la Noticia Sexta y Séptima integras de la *Función Católica*. Con ello no sólo tendrá el lector una idea completa de lo que fue la función, sino que se evitará fragmentar continuamente un texto que quizá perdería hilación e interés. Subrayo los aspectos musicales y hago un comentario global al final.

NOTICIA SEXTA DE CÓMO SE CELEBRARON LAS VÍSPERAS DE LA TRASLACIÓN

Los días siguientes a esta entrada, vieron, y adoraron sus Magestades la Santa Forma en el Sagrario privativamente. Vieron también la Fábrica del retablo, Transparente y Camarín, en el Altar de la Sacristía, donde había de colocarse. Vio la Reina nuestra Señora con sus Damas, todas las Reliquias y Grandezas de aquella Real Casa. *Mandó el Rey viniessse para celebrar la Fiesta, toda su Capilla Real*: en el interin se entretuvo en la Caça por las tardes; no olvidando por las mañanas el blanco Celestial a que tiraba su devoción. *Viniéron quarenta Cantores con mucho número de instrumentos Músicos*. Hiziéronse otras prevenciones, y llegándose la Festividad de los Santos Apóstoles San Simón , y Judas, que fue Sábado, día de descanso, en que se contaban veinte y ocho de octubre; y día en que la Reina nuestra Señora cumplía años de su floreciente edad, dispuso el rey que éste fuese la víspera de la Traslación; y el Domingo siguiente, la fiesta: sin duda deseando, que los aumentasse felizes el Señor de los Señores, como los aumentaba admirables en la rara duración de la Forma Santa.

Estuvo este día desde la Missa Mayor descubierto el SANTISSIMO SACRAMENTO hasta la noche. *Fueron en él muy pocas las horas en que no se oyessen Divinas alabanças; unas al Canto Lla-*

no de los Monges; otras, al de la Capilla Real de los Músicos en diferentes Coros. Assistieron sus Magestades a la Missa en los Oratorios. Los Grandes, y Señores, unos en el Coro, otros en la Iglesia; cuya gran capacidad llenaba gran multitud de gente, que había juntado la fama desta Celebridad. Todo era suspensión en todos; y todo devoción afectuosa, pidiendo al Rey de los siglos, la felicidad de tan Reales años, y las consecuencias en ellos, que deseaba la Monarquía, y el Mundo, para mayor gozo, y alegría de la Christiandad.

A la tarde se juntó a este paso el celebrar las Vísperas de la Traslación. A ellas asistieron sus Magestades en un Balcón del Coro, a lo alto. Celebráronse con solemnidad, y Música incomparable, a siete Coros, con rara diversidad de instrumentos. Cantáronse también consecutivamente las Completas: en el interin se encendieron las Luminarias de la Capilla Mayor, como lo había ordenado su Magestad; con que volvió a ser Cielo estrellado el Templo, como lo era entonces en armonías Celestiales.

Acabadas las Completas, baxaron las Comunidades a la Nave principal de la Iglesia, a encerrar el SANTISSIMO SACRAMENTO; donde en dos largas filas, que llegaban desde las rejas de la entrada, hasta las Gradass de la Capilla Mayor, con velas encendidas en las manos, y la Capilla Real en medio, repartida en diferentes Coros, formaban una estremada vista. Pusiéronse sus Magestades arriba en la baranda del Coro, para este acto; y las Damas, y Señores, a competente distancia. Los Organos no cessaron de tocarse hasta estar assí dispuestos; y el Prior Celebrante en el Altar, con sus acompañados, vestidos de ricos Ornamentos. Hincáronse de rodillas todos; y cessando los Organos, començaron los de la Capilla Real con un villancico muy al misterio, y de mucha destreza, y gracia. Luego en acabándose, siguió a fabordón de todos, con el acompañamiento de Organos, y varios instrumentos, el *Lauda Hierusalem Dominum*; a cuyo lleno, ordenado de voces, y ecos, no hubo quuien no se supendiese. Duró el *Psalmo* algún espacio, y la devoción quisiera durara mucho más. Cantose inmediatamente el *Tantum ergo* con grandes armonías, que alegraban las Almas; y hechas en el Altar por el Celebrante la Ceremonias de la Santa Iglesia, y dichas las Oraciones, en que se pide a Dios la gracia de celebrarle dignamente en aquel Sagrado Misterio, y el fruto de la Redención para todos los que así las celebraren, la salud, y larga vida de los Reyes, la paz de las Monarquías, poniendo entonces por

intercesores a los Apóstoles Santos, cuya Fiesta se había solemnizado, tomó en las manos la Custodia, y vuelto al pueblo en el Altar, *cantando los de la Capilla como unos Angeles, el O ADMIRABLE SACRAMENTO*, echó a todos la bendición, y llevó al Señor a la Custodia, desde la cual el día siguiente había de salir a la Traslación hasta la Sacristía.

Hubo después aquella noche en los Jardines de Palacio muchas Luminarias, muchos fuegos artificiales, y Invenciones de pólvora, que con varias, y velozes llamas, dando a ver la hermosura de las flores en sus dilatados cuadros, subían a disparar en el aire aquellas sus gustosas Artillerías, haziendo salvas numerosas al día célebre, que se esperaba, en que la Flor del Campo, y Lilio de los Valles, había de ser el objeto de los ardores Cathólicos, de la devoción de sus Magestades, y de todos.

NOTICIA SÉPTIMA DEL COMPLEMENTO DE LA FUNCIÓN

Venido el día deseado, que aun en el tiempo fue muy apacible, *alegraron la mañana las Campanas del Organo, con muy sonoras diferencias; habíase ya cantado la Missa del Alba, que offician los Niños Seminaristas; siendo en aquella hora como las avecillas, que son las primeras que cantan, y saludan al Sol. Siguióse luego la Missa de Prima, cantada y oficiada por los Monges. Dixéronse las demás horas Canónicas; y llegado el tiempo de celebrar la Missa Mayor, compuesta ya la Iglesia con preciosos Ornamentos, Luces, y Ramilletes en los Altares, y señaladamente en el Altar Mayor, y Capilla: y a su imitación, en la Sacristía, que toda estaba hecha un Cielo, tocando en las Torres las Campanas, fue innúmera la Gente, que se juntó a oírlas. Pusiéronse en la Nave principal, de orden del Rey, cuatro Coros de Cantores de su Real Capilla; y arriba en el Coro de los Monges, otros cuatro; dos a la Varanda, y dos a los Organos, con variedad de instrumentos; y contando también el de la Comunidad gravísima, que ya había entrado a ocupar sus Sillas, venían a ser nueve; que según el magno zelo de su Magestad, en ocasión semejante, parece quiso fuesen nueve los Coros, a imitación de los de los Angeles; y así sucedió a la verdad, con gran semejança en el efecto. Salieron sus Magestades a los Oratorios de su Palacio, que salen a la Capilla Mayor, y los Grandes a la Iglesia, y al Coro, al tiem-*

po, que por su orden, sonaban en proporción sonora, alegres y suaves instrumentos. Cessando estos, començaron el Introito de la Missa lo Monjes, y subió al Altar el Prior Celebrante, con los Diáconos, Acólitos, y Turibularios, quedándose a las Gradas los Niños Seminarios, que vestidos sus roquetes, habían venido acompañandollos desde la Sacristía. Dicha la Confesión, entró a besar la Mesa del Altar, y subió con los Diáconos al Sagrario a sacar la Santa, y Miraculosa Forma en su Custodia; a cuya vista, al salir, se llenó todo el Concurso de un alborozo Celestial, rindiéndola adoraciones con singularísima terneza: Estuvo en el altar todo el tiempo de la Missa, en un hermoso Dosel que había labrado con sus manos la Reina Madre nuestra Señora Doña Mariana de Austria, que en la disposición, y Grandeza, daba a conocer ser de tales manos. Al cantar el Celebrante en la Missa la Gloria in excelsis Deo, pareció, que toda ella se había entrado, y se gozaba en aquel Templo, según resonaron en su capacidad, y en sus Bóvedas, las armonías de los ecos, de las voces, y de los instrumentos, prosiguiendo aquel misterioso Epílogo de las alabanzas de Dios. Ya un Verso en la nave principal, ya otro en baranda del Coro, ya en los órganos; unos acompañados de las Harpas nobles, otros de los violines gustosos; en una parte se oía el Archilaúd sonoro, en otra alentados Clarines: a que respondía el Coro de otros instrumentos diferentes; y cuando se juntaban todos, como fue al cantar: Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam; y después en otras ocasiones de la Missa, como fue en el Credo al Incarnatus, en el Prefacio a los Sanctus, y después al Benedictus y al Agnus Dei, no es decible la suspensión gozosa, que se sentía en todos, y el efecto celestial que discurría en los coraçones. A este modo procedió la Música, y la Celebridad de tan Santo Sacrificio, hasta lo último; en que se vio, que si por su infinito valor, es lo más que se puede ofrecer de parte de los hombres, a la gloria, y honra de dios, en semejantes funciones de su Desagravio; correspondieron las circunstancias, de suerte, que lo Devoto, lo Festivo, el Culto, la Magestad, el Lucimiento, y Grandeza, no parece pudieron llegar a más.

La processión, que consiguientemente se hizo, fue gravíssima, Regia, Noble, Religiosa, y digna de ser Coronación de tanta obra, y de tan Real empeño.

Acabada la Missa, se començó un villancico admirable. A este tiempo bajó su Magestad a la Processión, con el acompañamiento

de los Grandes, y Gentilshombres de su séquito, puestos ya los Monjes en su orden en la nave principal del Templo, con las velas encendidas en las manos; y los Niños del colegio con cuarenta Candeleros de plata, para ir ante la Santa forma. Al baxarla en su Custodia el Celebrante, y ponerse debaxo del Palio, cuyas varas llevaban ocho Monjes vestidos de ricas Capas, se movieron todos a grave passo, diferenciando los Cánticos con alegres voces. Iba su Magestad junto al Palio, siguiendo el Norte de su Culto, llevando en la mano una Antorcha, y según lo manifestaba el agrado, mucho fuego de amor en su Real pecho. Seguíanle los Grandes, y Señores, imitando fervorosos su ejemplar zelo, con velas también encendidas en las manos. La Reina lo miraba todo desde la baranda del Coro, acompañada de la Camarera Mayor, y sus Damas, y Señoras de Honor. Iban niños turibularios esparciendo aromas por el Templo. Los del numeroso Concurso, al pasar la Santa Forma, la miraban, y admiraban rendidos, con devoción, y ternura. En algunos, eran las lágrimas las que ofrecían a su veneración, viendo en su Candidez las roturas, y las señales de la Sangre miraculosa, que ocasionó la temeridad sacrílega. En otros, eran aplausos amorosos, ponderando lo permanente de su maravillosa integridad, vencedora de los siglos, a pesar de las impiedades, y de todos se llevaba tras sí los efectos rendidos, dexando suavemente heridas las voluntades.

Salió de la Iglesia la Procesión al Claustro principal, que es el mayo, y más regio, que se conoce en el Orbe, adornado todo de Pinturas grandes, al fresco y al olio, desde su fundación; en las cuales se representan los Misterios de la Vida de nuestro Redemptor, y de MARÍA Santissima su Madre, con toda la perfección del arte, que parecía, que viva, hazían en esta ocasión alegre pompa a la Fiesta; como también el Jardín, que tiene en medio el Claustro.

En sus ángulos distantes, estaban formados diversos Altares, de mucho aliño, y florido, y luciente adorno; y al llegar el celebrante a cada uno, puesta la custodia de la Forma Santa sobre la Ara, se cantaban villancicos muy alegres, y festivos: que al passo que regalaban al oído, con su armonía, daban consuelo al corazón con el concepto. Hubo tantos bellos villancicos, como Altares; y al caminar de unos a otros, dando espaciosa vuelta al Claustro, eran Himnos, y Psalmos de suspensión, los que resonaban en sus Ambitos, acompañadas las voces con los instrumentos Músicos, y muy especialmente con el Organo portátil del Emperador Carlos Quinto, todo de plata, y de suavísimos registros, y preciosas consonancias. Desta suerte volvieron a la Iglesia, donde a la reja, se

cantó en un Altar hermoso el penúltimo villancico, que oyó la Reina desde el Coro con mucho agrado; y siguiéndose el Te Deum laudamus, a cuyos versos respondían los Organos grandes, con crecidos llenos, guiaron desde la Nave principal, hacia la Sacristía término de tan ilustre movimiento, y cifra en su adorno, de todo lo que es imaginable en lo Magestuoso. Quando llegaron a ella, y entraron, qué de luzes no ardían ¿Qué de riquezas no componían su nuevo Altar? Descubrieron la Custodia, claro el Transparente, hermoso el Camarín, brillantes las Piedras preciosas, los Jaspes, los Mármoles, los Bronzes, qué vista no formaban? No hay en la tierra con qué compararla. Mucho había suspendido antes la Música a todos; pero allí llegó a su punto de suspensión.

Había bajado ya la Reina nuestra Señora a la Sacristía, con su acompañamiento, al entrar la Procepción. Llegó el palio cerca del Altar, y sus Magestades se hincaron de rodillas en las almohadas de un sitio al lado del Evangelio. Hicieron todos los de la procepción en sus lugares lo mismo. *Començose el último villancico.* Puso el Celebrante en el Altar la Forma Santa: incensola con profunda humillación, y reverencia, desde la Grada; ofreciendo en la significación de aquellos Humos, y Aromas misteriosos, al Autor Divino de tan prodigiosa Maravilla, las fervorosas Oraciones, y Cultos de las mayores Magestades de la tierra, que la estaban adorando, gozosos de verla ya en el Trono, que habnía deseado su Real zelo, para glorioso desagravio, y triunfo suyo, y confusión de los enemigos de la fe.

Es cierto que en este passo hizo grade efecto la terneza en los coraçones de todos los del Concurso, considerando, y viendo tan al vivo en nuestros Reyes, lo representado con valentía en los bronzes, Serafines, y Ángeles, y los demás adornos de la fábrica; los Leones de España, las Águilas de Austria, dedicando al Cordero las Coronas de los Imperios, los Laureles, las Palmas, y Victorias, conseguidas en su obsequio, con amor de Serafines, con espíritu de Ángeles.

Siguiose luego el cantar el Tantum ergo, con grande harmonía, y después de dezir el Celebrante la oración última; y consiguientemente el dar la bendición a todos con la custodia de la forma Santa desde el Altar; y por último, el ponerla, y colocarla en tan Glorioso Tabernáculo; Repitiendo la Música en el interin, el: O ADMIRABLE SACRAMENTO; cuyos suavissimos acentos, alentando la devoción, hizieron sentirse en las Almas mil efectos Celestiales.

Así acabó esta célebre Función; ocasionando en el concurso, al retirarse gustosos sus Magestades a Palacio, muchas aclamaciones y aplausos; muchos anuncios de su felicidad, en la vida, en la salud, en la sucesión, en la paz, y aumento de sus Reinos, en lo victorioso, y triunfante de sus Armas; y sobre todo, en los bienes eternos»

3.1. *Extracto de las intervenciones musicales y el lugar donde se hicieron*

VÍSPERA:

- *Misa Mayor: [Cantada por la Capilla Real y la Capilla de los Monges].*
- *Exposición del SANTÍSIMO SACRAMENTO hasta la noche* («Fueron en él [en el día] muy pocas las horas en que no se oyessen Divinas alabanzas; unas al Canto Llano de de los Monges; otras, al de la Capiila Real de los Músicos en diferentes Coros»).
- *Vísperas:*(«Celebráronse con solemnidad, Música incomparable, a siete Coros, con rara diversidad de instrumentos». Estaba el Templo estrellado... «con armonías Celestiales»).
- *Completas*
- *Procesión:* Para «encerrar el SANTÍSSIMO SACRAMENTO». Dos largas filas llegaban desde la reja de la entrada hasta las gradas del altar mayor. «La Capilla Real en medio, repartida en diferentes Coros». Los Reyes, se pusieron en la Baranda del Coro. Las Damas y Señores, a competente distancia.
 - «Los Órganos no cessaron de tocarse hasta estar así dispuestos».
 - «Comenzaron los de la Capilla Real con un Villancico muy al misterio, y de mucha destreza y gracia.
 - *Salmo* Lauda Jerusalem Dominum, a fabordón, cantado por todos, con acompañamiento de Órganos, y varios instrumentos.
 - *Tantum ergo* «con grandes armonías, que alegraban las Almas».

- *Mientras se daba la bendición a los asistentes con la Custodia cantaron «los de la Capilla como unos Ángeles, el O ADMIRABLE SACRAMENTO».*

DÍA DE LA FIESTA:

- *«... alegraron la mañana las Campanas del Órgano»*
- *Misa del Alba, cantada por los Niños Seminaristas [al igual que todos los días]*
- *Misa de Prima, cantada y oficiada por los Monjes [al igual que todos los días]*
- *Horas canónicas.*
- *Interpretación de música instrumental momentos antes de comenzar la misa. «Salieron sus Majestades a los Oratorios de su Palacio, que salen a la Capilla Mayor, y los Grandes a la Iglesia, y al Coro, al tiempo, que por su orden, sonaban en proporción sonora, alegres y suaves instrumentos».*
- *Misa Mayor*
 - *Introito (Cantado por los Monjes).*
 - *Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus .*

PROCESIÓN: (Sale de la nave central de la iglesia, pasa al claustro principal y volviendo a la iglesia sigue hacia la sacristía).

- *Villancico admirable, mientras baja su Majestad a la Procesión con el acompañamiento de los Grandes y Gentilshombres de su séquito.*
- *Cánticos durante la procesión.*
- *Villancico en cada altar de cada uno de los ángulos del claustro principal.*
«...puesta la Custodia de la Forma Santa sobre la Ara, se cantaban villancicos muy alegres, y festivos».
- *Himnos y salmos «de suspensión» al ir de un altar a otro. Acompañados con los instrumentos y especialmente con el órgano procesional de Carlos V.*
- *Penúltimo villancico. «Desta suerte volvieron a la Iglesia, donde a la reja, se cantó en un Altar hermoso el penúltimo Villancico, que oyó la Reina desde el Coro con mucho agrado».*

- *Te Deum laudamus*. Se cantó desde la nave principal de la iglesia, por donde continuó la procesión, hasta la sacristía. «... a cuyos versos respondían los Organos grandes, con crecidos llenos...»
- *Último villancico*, cuando llegaron al altar de la sacristía.
- *Tantum ergo*, mientras se insenciaba la Forma en el altar.
- *O ADMIRABLE SACRAMENTO*, mientras el sacerdote bendecía con la custodia a los asistentes. Es el momento que recoge el cuadro de Claudio Coello, pero en la función de 1684.

3.2. Algunas reflexiones sobre la música en la «Función Católica»

Son muchas y de diversa índole las reflexiones que podrían hacerse a la luz del relato que se acaba de citar, así de estética, estilos, formas... Me limitaré a hacer algunas reflexiones de carácter general.

Hay que decir en primer lugar que el P. de los Santos, al ser músico y buen compositor, que había sido maestro de Capilla, refiere los hechos musicales con un énfasis y entusiasmo que quizá no hubiera tenido otro cronista. Si hay que quitar algo del ropaje literario, también habría que hacerlo con respecto a otras descripciones. En cualquier caso, debido a su cuidado y esmero tenemos una preciosa descripción que informa sobre una fiesta religiosa barroca importante y, en nuestro caso, sobre la intervención de la música.

El hecho más evidente al hablar de la música es que es elemento esencial de la función, y lo es, no sólo como adorno y halago del oído, con la suspensión que provoca alegría o admiración, sino porque —y esto conviene subrayarlo— la música es, asimismo, portadora de los conceptos, es decir, tiene un texto, que hace alusión a la fiesta que se celebra. Esto hay que decirlo, sobre todo de los Villancicos, que, como dice el P. de los Santos «al paso que regalaban el oído, con la armonía, daban consuelo al corazón con el concepto»⁴⁴.

Hay que pensar, como sucede en otros casos, que los villancicos van desgranando el mensaje, las ideas que son propias de la fiesta que se celebra y que, conforme la fiesta va pasando, van aumentando en intensidad de concepto. Así lo he podido comprobar en otras

44. P. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p. 21.

fiestas jerónimas con procesión y características de estructura muy semejantes.

No tengo la seguridad de haber encontrado ningún villancico en el archivo que pueda decirse que se hizo expresamente para esta fiesta. Es seguro que alguno de los siete villancicos que se interpretaron fue escrito expresamente para este día. Otros se utilizarían de los muchos ya existentes sobre el mismo asunto. La música que llena de armonías celestiales la basílica y otras estancias, que llena de suspensión los ánimos de forma que a veces parece que se ha entrado toda la Gloria en el templo, que es música como la de los propios ángeles, música hecha por diversos instrumentos y coros es una música barroca.

El P. de los Santos nos dice que vinieron cuarenta cantores de la Real Capilla. Debe entenderse que tal número está formado por los músicos de voz y de instrumento. Debe anotarse que una de las características importantes del barroco es la poliorritmidad, es decir, la música hecha para ser interpretada por varios coros, consiguiendo con ello, además del contraste de masa vocal e instrumental y el diálogo entre ellos, la colocación espacial, logrando un efecto de estereofonía y ecos a los que, si se añaden los excesivos seis segundos de reverberación de la basílica escurialense, logran unos efectos que debían ser muy del gusto de la estética barroca. Al hablar de todos estos coros dice el P. de los Santos que:

«... se gozaba en aquel Templo, según resonaron en su capacidad, y en sus Bóvedas, las armonías de los ecos, de las voces, y de los instrumentos»⁴⁵.

Esta descripción es de un gusto absolutamente barroco. El hecho de que el P. José de Sigüenza pondere estas mismas cualidades de la música y acústica de la basílica escurialense cuando describe la procesión que tuvo lugar el 9 de agosto de 1586 –más de un siglo antes de la Función que estamos considerando– con motivo de la procesión en que se trasladó el Santísimo desde la iglesia de prestado a la basílica, que había sido bendecida tres días antes, me hace concebir un Escorial esencialmente barroco casi desde sus orígenes, al menos en lo que se refiere a la música. Dice así el P. Sigüenza:

45. P. SANTOS, F. de los, *op. cit.*, p.20

«... Hubo mucha música de la que nosotros usamos tan llena de majestad y de devoción, como todos saben; ayudaban a ella los músicos de la capilla real, con voces e instrumentos, que suenan en esta iglesia admirablemente, como si hubiera aquellos vasos de metal que usaron aquellos antiguos en sus teatros para que se oyesen distintamente y con armonía las voces de los que cantaban, tañían o representaban»⁴⁶.

En modo alguno puede decirse, sin embargo, que la acústica de la basílica sea buena. Hay otros muchos aspectos muy semejantes entre el P. Sigüenza y el P. Santos.

El P. Santos resalta el número de coros, no sólo porque en efecto es muy abundante, sino porque habitualmente no les podían oír, aunque en las fiestas principales, ya desde el siglo XVI, la capilla real actuaba en fiestas de especial relieve.

Debo señalar que el hecho de que los músicos escurialenses hayan tenido este contacto relativamente frecuente con los músicos de la capilla real y otras capillas —como puede ser la de Toledo— ha hecho que estén muy al tanto de todo lo que sucedía en música, a pesar de lo cual ellos tenían su propio ritmo en la aceptación y práctica de las diversas estéticas.

Por hacer sólo un comentario sobre este aspecto, diré que en el riquísimo archivo de El Escorial no hay ni una sola obra del siglo XVII que tenga violines, a pesar de que el P. de los Santos los haya ponderado tanto en la Función. Esto es muy significativo. Lo mismo sucedió en el siglo XVIII con la música italiana y siglos atrás con la polifonía.

IV. INTENTO DE IDENTIFICACIÓN DE LOS MÚSICOS QUE APARECEN EN EL CUADRO DE *LA SAGRADA FORMA* DE CLAUDIO COELLO

Los cronistas e historiadores del Escorial no mencionan nunca quiénes son los componentes de la capilla de música que aparece en el cuadro. Creo que podría decirse lo mismo del resto de los personajes. Es más, el P. de los Santos no dice que es él quien lleva la

46. SIGÜENZA, J. de, *Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, discurso XIV, Ed. Aguilar, Madrid 1963, p. 113.

custodia en el cuadro y nos habla en tercera persona, refiriéndose «al prior que entonces era».

Así es que, por una parte está el afán de hacer retratos, tal como lo dice el P. de los Santos y por otra, en el caso de los jerónimos, el afán de la modestia que no alardea diciendo los nombres de los retratados.

A pesar de ello debe haber existido a lo largo de los años un afán por identificar a los retratados, pero creo que ha sido siempre desde la imaginación. Decía Ceán Bermúdez:

«He contado en este cuadro hasta unos cincuenta retratos: el del preste, que dicen ser el prior P. Santos, el del rey... y los de otros muchos caballeros y religiosos, *con tanta semejanza que no ha muchos años murió un anciano monge en aquel monasterio, que los conocía y señalaba*»⁴⁷.

Con respecto a los músicos debo decir que sólo se ha dicho del maestro de capilla que dirige que se trata del P. Diego de Torrijos. Nunca se habla de ningún otro músico.

Yo presentaré un intento de identificación de los músicos que aparecen en el cuadro basándome en los datos que tenemos en el presente⁴⁸ sobre la música en El Escorial.

La escasísima documentación que ha quedado sobre la confección del cuadro no nos aclara nada sobre este asunto. Desde ahora debo decir que todo son conjeturas y que nada es definitivo. Mi acercamiento a esta identificación se hace a través de las fechas en que sabemos que un determinado músico estaba en activo y de la comparación con la edad que representa en el cuadro, que, como queda dicho, sería un retrato.

Recogeré tan sólo las noticias fundamentales, haciendo algún brevísimo comentario que pueda ser de interés para el entendimiento de la música del monasterio en el siglo XVII.

47. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid 188, 6 vols., vol. 1, p. 341.

48. Me he basado fundamentalmente en los copiosísimos datos e índices de músicos, cantores, instrumentos... que hay en HERNÁNDEZ, L., *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, vols. I y II. Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, X. Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial. De ahí tomaré los documentos que apporto.



«Sagrada Forma». Detalle.

Aunque no está en la Capilla, empezaré por el P. F. de los Santos, también músico de relieve.

4.1. *El P. Francisco de los Santos (bautizo. 1617, hábito. 1635 +1699) Sep. 8, 7º.*

«Diéronle entonces el cargo de Maestro de Capilla, y lo fue muchos años. Y siendo tan diestro, nunca quiso se cantase obra suia, venerando siempre las obras de unos maestros tan excelentes como en aquel tiempo resonavan. Componía, tal vez, algunos Villancicos para las fiestas solemnes y para los viajes del rey a esta su Casa. Y como el Rey Phelipe Quarto fuese músico y poeta, gustava mucho de su compossición y de su letra. Bien es verdad que, porque no perdiese lo que podía aprovechar en los estudios, mandó su Magd. no le divirtiessen en la música».

«En el trienio siguiente le vino la Cédula del obispado de Co-tron, en el reyno de Nápoles, y, como sólo deseaba la quietud de su Celda, lo renunció. Era sumamente deuoto del misterio del Nacimiento del hijo de Dios, según la Carne, para cuiá celebridad compuso en metro más de quarenta autos alegóricos, todos fundados en sagrada escriptura, con tanta naturalidad en el decir que parecía se lo allaua dicho»⁴⁹.

En la actualidad no conocemos ninguna de sus obras. Tal vez alguna de las numerosas anónimas pueda ser suya. Es muy interesante la noticia de que compuso más de cuarenta autos alegóricos. El archivo de música conserva muchos autos, ya sean de Navidad, sacramentales o de otro género a los que pusieron música los maestros de capilla, pero sólo se conservan las partes cantadas⁵⁰.

49. HERNÁNDEZ, L., *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial, vol. I, p. 326-328.

Los datos que damos de cada uno de los músicos los tomaremos de la obra de Luis Hernández que, entre otros documentos, publica las noticias musicales que se recogen en el *Libro y memorial de los religiosos hijos profesos de este monasterio de S. Laurencio el Real*. Cito primero las páginas en que están las noticias referidas al músico y luego los folios del *Libro y memorial*... más conocido por las *Memorias sepulcrales*.

50. Sobre la música escénica en el monasterio del Escorial véase SIERRA PÉREZ, J., *Antonio Soler (1729-1783). Música escénica*, Ediciones Escorialenses, Editorial Patrimonio Nacional 1983.

Que Felipe IV ordene que no le dediquen a la música por no perder en los estudios no es algo que deba entenderse en demérito de la música con respecto a otras disciplinas, sino que había que encauzar la enorme actividad del P. de los Santos, compositor, maestro de capilla, poeta, pintor, historiador, catedrático de teología en el colegio de El Monasterio...

Además, en otros casos sucedía al contrario, como en el caso de Fr. Miguel de Vadillo a quien «le hubieran dado la Cátedra [es decir, le hubieran dedicado a la enseñanza en el Colegio de El Escorial] a no tener la voz tan clara y linda y sonora, que sirbió así en el canto de órgano como en el de cantollano...»⁵¹.

Comento estos detalles porque vienen muy a propósito de lo que se dice más arriba sobre la música en la vida de los jerónimos. Para ellos el mejor oficio es el del oficio divino y –dentro de él– el de la música. Traigo como ejemplo lo que se dice de Diego de Torrijos:

«Empleóle la obediencia en pocos oficios, así porque no se inclinava a ellos como porque la habilidad de la música, en que fue muy científico, y del Órgano y Arpa, que supo tocar suficientemente, *le tenían como destinado al mejor oficio que es el divino*. En el qual, las exercitó algunos años, siendo Maestro de Capilla y enseñando Música y lo que sabía de órgano, así a algunos nurnvos de la escuela como a otros niños de la hospedería»⁵².

Exactamente lo mismo se dice de José del Valle, de quien luego se hablará.

4.2. *La Capilla de Música. Descripción general*

La capilla de música aparece en el centro de las dos filas de los cuarenta ciriales de plata que llevan los niños del seminario. Los músicos son los únicos que están de pie, si exceptuamos algunas

«La música de escena y tonos humanos en el Monasterio de El Escorial», *Actas del simposium, La Música en el Monasterio del Escorial*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 267-317.

51. *Memorias sepulcrales*, fols. 81r-82v.

52. ÍDEM, *Ibídem*.

personas aisladas que quizá no puedan arrodillarse por falta de espacio. El P. de los Santos nos lo describe así:

«... se ven los monjes en sus dos líneas Procesionales, y los Niños Seminarios con sus Roquetes, y Candeleros de plata; el Palio a un lado, *el Organillo de Carlos Quinto medio*; los Cantores al compás del Maestro de Capilla, cantando⁵³, y tocando variedad de instrumentos...»⁵⁴.

En el grupo de los músicos sobresalen los siguientes:

- El maestro de capilla, con un papel de música en la mano izquierda y dirigiendo con la derecha. Está rodeado por los instrumentistas y cantores.
- El organista.
- El bajonista, a la izquierda del maestro de capilla.
- El cornetista, a la derecha.
- El niño solista, que está cantando su solo.
- Tres monjes justo detrás del maestro de capilla y uno algo más detrás que mira al retratista. Se adivina algún otro detrás de este grupo.

Interpretan una obra para coro y solista.

Debe resaltarse la ausencia de instrumentos de cuerda, especialmente los violines que tanto destaca el P. de los Santos en la Capilla Real en la narración de la *Función Católica*. Tardaron en entrar los violines en El Escorial. Repito que no hay ni una sola partitura del siglo XVII en el riquísimo archivo escurialense que lleve violines, pero esto no es raro en absoluto porque en otros lugares sucedió lo mismo debido a que en un principio se pensó que hacían perder gravedad a la música. Todavía Feijoo en el siglo XVIII se lamentaba de la pérdida de la «antigua seriedad española», achacándolo, entre otras cosas, a los –para él– chillones violines. Así pues, hay una música más avanzada, distinta, de la Capilla Real que sí utiliza violines. El siglo XVIII El Escorial incorporaría los violines con absoluta normalidad.

En el siglo XVII, además de los instrumentos señalados había otros: arpa, vigüela de arco, chirimía...

53. Véase Apéndice.

54. SANTOS, F. de los, *Función Católica*, p. 10.

4.2.1. *El Maestro de Capilla: Fray Juan de Durango (b. 1632, h. 1650, + 1696)*

El nombre de Diego de Torrijos referido al maestro de capilla que aparece en el cuadro de Claudio Coello se encuentra en muchos escritos, siempre modernos. En ningún caso se demuestra que lo sea. El escrito más antiguo que encuentro que diga que el maestro de capilla es el P. Diego de Torrijos es el del P. Mariano Gutiérrez Cabezón ⁵⁵, en 1911. Después de esta fecha, quizá basándose en este escrito, aparece en otros muchos trabajos. Ningún trabajo de los que se citan en la bibliografía, al final, que sea anterior a Gutiérrez Cabezón habla de que el maestro de Capilla sea Diego de Torrijos.

El Maestro de Capilla que aparece en el cuadro no puede ser el P. Diego de Torrijos (1653-1691), que tenía treinta y un años en 1684, fecha en que se hizo la fiesta que representa el cuadro. Tendría, sin duda, alguno más, si se tiene en cuenta que el cuadro se pintó entre 1684-1690, pero sin salir de la treintena, edad que sobrepasa con mucho el Maestro de Capilla que aparece en el cuadro. Así es que hay que buscar otro nombre.

Hay que aclarar que los Maestros de Capilla del monasterio eran nombrados por el prior y, por tanto, no se recogía el nombramiento en la Actas Capitulares u otros documentos.

Por ello no sabemos nunca con certeza por un documento en qué años desempeñaron el cargo. De aquí las cábalas.

Del P. Juan de Durango, desgraciadamente, apenas tenemos unas líneas de su vida en la *Memorias Sepulcrales* ya citadas:

«En esta Sepultura Yaze el Pe. fr. Durango, Sazerdote, Hijo desta Cassa» (Fol. 123r).

Algo más se nos dice en otro lugar:

«Hijo de Andrés Durango y de Ysabel de los Arcos, Vezino de Falces [Navarra]... Tragéronle muy niño para Cantor y viéndole tan modesto y virtuoso, le dieron el hábito, fue Maestro de Capilla,

55. GUTIÉRREZ CABEZÓN, M., «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 85, 1911, pp. 405-29.

Hospedero y otros Oficios. Dexó muchas obras de música ⁵⁶ y murió en el año de 1696» ⁵⁷.

Más interesante es lo que se nos dice con motivo del acto de un certamen poético con motivo de las fiestas del segundo centenario del monasterio, en 1663, en que se nos habla de su habilidad y fama como arpista.

«... Hizieron un rato silencio los clarines: hicieron pausa, y sucedió a su música, más dulce, por más suave, la Capilla de esta Casa. Al acompañamiento del arpa (que lo tocaba con tanta destreza el Padre Fray Juan de Durango, que merece se imprima su nombre, aun en más durables láminas que estas del bronce) se cantó para dar principio a la Academia este romance...» ⁵⁸.

Juan de Durango nació en Falces (Navarra), en septiembre de 1632. Se bautizó el 14 de ese mes. Desde muy pequeño le llevan al Escorial como cantor. Allí tomó el hábito el 5 de marzo de 1650 y profesó el 25 de marzo, fiesta de la anunciación, de 1651. Poco más sabemos de Juan de Durango, aparte de que desempeñó también el oficio de Hospedero y otros oficios de la casa. Los cinco Maestros de Capilla de la segunda mitad del siglo XVII, cuyas vidas llegan hasta la fecha de 1684 o más, son:

Francisco de los Santos (1617-1699)

José del Valle (1630-1692)

Juan de Durango (1632-1696)

Juan de la Calle (1654-1730)

Diego de Torrijos (1653-1691)

Fernando de la Trinidad (1660-1739)

El P. de los Santos no puede ser porque es quien lleva la forma sagrada en el cuadro. José del Valle podría ser, pero, como se ve

56. Su obra ocupa los números 638-684 del *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, de Samuel Rubio, Instituto de Música religiosa de la Excm. Diputación provincial de Cuenca, Cuenca 1976. A esto hay que añadir las 44 obras de un cancionero con obras profanas. De los compositores de El Escorial sólo Diego de Torrijos, si no se cuentan estas obras profanas, tiene más obra que Durango.

57. RODRÍGUEZ, F. de P., *Familia Religiosa de El Real Monasterio de S. Lorenzo, Distribuida por sus Clases. Escrita por Francisco de Paula Rodríguez, bajonista en dicho Real Monasterio. Año de 1756*. Biblioteca Nacional de Madrid, MS. 13419, fol 72v.

58. SANTAMARÍA, L. de, *Octava sagradamente culta*, Madrid 1664, p. 34.

rá más adelante, pienso que es el organista del cuadro porque gozó de mucha fama en este instrumento. Además, no hay otro organista en esta época que coincida en edad con el representado en el cuadro. Juan de la Calle, Diego de Torrijos y Fernando de la Trinidad no tienen la edad que representa el personaje del maestro de Capilla. Diego de Torrijos, además, tenía fama de ascético y «Era muy parco en su comer y, por consiguiente en su dormir y traía a la raíz de sus carnes un áspero cilicio»⁵⁹. Además del obstáculo de la edad, poco se parecería su figura a la del maestro de capilla del cuadro.

Más bien parecería el enjuto y atento monje que está detrás del corneta.

Las cuatro únicas obras de Durango con fecha en el archivo del Escorial, excepto las copiadas en épocas posteriores para su reutilización, corresponden a los siguientes años: 1671, 1680, 1684, 1695. Parece que durante estos años sería el maestro de capilla, aunque parecen muchos y, al contrario de lo que sucedía en una catedral donde sólo había un compositor por regla general, en un monasterio componían varios a la vez, dependiendo de las épocas. De hecho Diego de Torrijos tiene también una obra dataada en 1684.

Después de todo lo expuesto pienso que el Maestro de Capilla representado en el cuadro es Fr. Juan de Durango (1632-1696).

4.2.2. *El organista: Fray Juan del Barco (= VARCO) (b. 1621, h. 1639, =1705) o Fray José del Valle. (b. 1630, h. 1647 +1692) (P. Benedicte) Sep. 11, 7.º*

De los organistas del siglo XVII de que tenemos noticia en estas fechas, sólo podrían ser, teniendo en cuenta la edad que representa el organista del cuadro de Coello, los dos siguientes: Fr. Juan del Barco o Fray José del Valle.

Del primero se dice lo siguiente:

«En esta Misma Sepultura yace el Cuerpo de nuestro hermano el Pe. Fr. Juan del Varco (*sic*). Fue natural del lugar de Mercadillo, en el obispado de Avila. Vino a tomar nuestro Santo hábito el año de

59. *Memorias sepulcrales*, fols. 20v-21r.

1639, y viendo la comunidad que demás de la adtitud que piden nuestras Cosnstituciones, tenía una admirable habilidad de tocar el órgano, no obstante el defecto de ser eunuco ⁶⁰, le dio el hábito a 26 de abril de dicho año» ⁶¹.

Del P. José del Valle nació en Falces (Navarra). «Ocupóle la obediencia en algunos oficios, aunque pocos, por no ser inclinado a ellos y estar como dedicado al mejor de todos que es el divino, por razón de su habilidad y destreza del órgano, en que sirvió muchos años. Fue Maestro de Capilla algunos...» ⁶².

Dice Ceán Bermúdez refiriéndose a este cuadro:

«... estando casi todos de rodillas: instante crítico, y difícil de desempeñar por la uniformidad de actitudes, que supo variar con gran destreza, por lo general devoción y respeto que debía haber en todas las figuras, y que pudo constrar con la distracción de un muchacho que tira los fuelles del órgano, con el enfado del que le tañe y con la atención de los músicos al compás del maestro de capilla...» ⁶³.

60. Por cunuco debe entenderse castrado o -en España- capón. En Italia y otros países europeos se utiliza la palabra castrato o, con menos frecuencia, evirato. Sirve para designar al cantante adulto que ha sido castrado antes de llegar a la pubertad a fin de que mantuviera las condiciones vocales como consecuencia de la falta de hormonas sexuales. Podían llegar a tener un registro amplio de tres octavas abarcando los registros de soprano, contralto, tenor y, a veces, bajo. Su inclusión en los ámbitos eclesiásticos vino propiciada por la necesidad para la música polifónica de voces de niño o, en su defecto, de mujer –cuya actuación estaba prohibida en la iglesia–. Hubo castrati desde el siglo xv en la música occidental. Su época dorada fue el siglo xvii y permanecen hasta el xix, incluido el Vaticano.

En el caso de El Escorial, aparte del que citamos en el siglo xvii, tenemos noticias en el siglo xviii, al menos de dos capones (Vicente Pérez –1730-1773– y Francisco Osés –1728-1774–). En el siglo xix seguía existiendo la práctica en El Escorial a pesar de la prohibición de Clemente xiv. Es evidente que ya había menos aceptación de estas voces o de este gusto. Lo sabemos por lo que dice Fray Juan de Soto: «En la mía [opinión] no hay cosa más repugnante como el ver en coros monacales ver cantar à un monje el papel de soprano y sin embargo lo he visto en este nro. y lo puede ver quien quiera en el de S. G/cróni/mo de Madrid» (*Respuesta á los zelos que motivan las siete preguntas del Illmo. Sr. Abad de S. Ildefonso dirigidas á formar costumbres pa. el Rl. Monasterio de S. Lorenzo*, año 1805, Archivo del Monasterio del Escorial, H-1-9, f. 195r-198v).

Esta práctica existía también en la Capilla Real de Madrid y otras instituciones.

61. *Memorias sepulcrales*, fol. 166r.

62. *Ibidem*, fols. 70-70v.

63. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 341.

Elías Tormo recoge esta misma idea sin hacer crítica ⁶⁴. No hay nada de eso en el cuadro. El organista ladea la cabeza en una actitud muy habitual en su oficio para ver por donde va la función, o quizá para no impedir que salga la mano del maestro de capilla. El muchacho entonador, que da aire con los fuelles al órgano, no está distraído.

4.2.3. *El órgano*

Hay que comenzar diciendo una vez más que este órgano no es el que en la actualidad está en las habitaciones de Felipe II, aunque también perteneció a Carlos V. El órgano que aparece en el cuadro de la Sagrada Forma es de plata y no de madera. El P. de los Santos nos dice que en el cuadro de la procesión está «el organillo de Carlos Quinto en medio».⁶⁵ El mismo autor nos habla en otra ocasión del órgano y de su calidad con motivo de la procesión que tuvo lugar desde la Compañía hasta la entrada principal del monasterio en medio de una «calle» de árboles el 28 de junio de 1671 con motivo de trasladar el Santísimo Sacramento a la basílica de donde había sido sacado a causa del terrible incendio que durante quince días, desde el 7 de junio, había arrasado gran parte del monasterio. Dice así:

«Por esta Calle, a la tarde, se hizo la Procesión, al modo de la del día del Corpus; todos con velas encendidas en las manos, cantando el *Te Deum laudamus*; respondiendo a cada verso la armonía de un Organo portátil, todo de plata, que fue del Emperador Carlos Quinto, de muy sonoras voces, y diferencias. Fue bien menester en esta ocasión que se tocase a veces, porque la terneza y lágrimas, nacidas de la alegría de verse en aquel empleo a todos embaraba las voces» [y no podían cantar] ⁶⁶.

Por Almela sabemos que el valioso instrumento fue presentado a Felipe II por la csa de Bohemia:

«Y el otro pequeño realejo de plata dorada con muchas y varias figuras y fábulas poéticas en él, esculpidas y vaciadas, que fue pre-

64. TORMO, E., *op. cit.*

65. Véase nota 53.

66. SANTOS, F. de los, *Quarta parte de la Historia de la orden de San Gerónimo*. Año de MDCLXXX, p. 232.

sentado a Su Majestad de la casa de Bohemia por cosa muy preciada, y al presente, por no ser necesario, está en una oficina de las de la sacristía»⁶⁷.

Almela no quiere decir que el órgano no se utilice, sino que no es necesario ya [año 1594] en la iglesia vieja del monasterio, donde ya no se celebran los oficios (que tuvieron lugar allí desde 1571) después de pasar a la basílica a partir de su consagración en el año 1586. Probablemente este organito fue el primero que se oyó en el monasterio. Se utilizaba en las procesiones, fundamentalmente en la del Corpus tal como se encargan de decir todos los cronistas e historiadores, porque podía ser transportado. Se habla de él con frecuencia en los libros del *Corrector Mayor del coro* y los cronistas e historiadores no dejan de nombrarle como una verdadera joya en lo material, en lo artístico y en el buen sonido.

El órgano desapareció en 1808 durante la invasión francesa según nos dice Poleró:

«Un órgano portátil, de plata, el mismo que se ve en el cuadro de la Santa Forma»⁶⁸.

Este órgano estaba en tesitura más alta que los órganos normales:

«NOTA. El Organillo de Plata está cinco o seis puntos más alto del tono regular, por lo que si sucediese que el que le toca no está práctico, se le instruirá en esta forma...»⁶⁹.

Nos queda de él la siguiente descripción:

«Unos órganos de plata, todos dorados y labrados de medio relieve, con dos aldabas grandes, con trece figuras de sobrepuesto

67. ALMELA, J. A. de, *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo 1594*, cap. XVII. Publicado en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real De El Escorial*, vol. VI, 1962, p. 51.

68. POLERO Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del real monasterio, llamado del Escorial*, Madrid 1857, p. 18

69. *Directorio del Corrector Mayor del Canto, arreglado puntualmente y con el mayor cuidado a la práctica y costumbre del coro de este Real Monasterio de San Lorenzo. Año de 1780*, fol.77v. Este directorio está publicado en la obra citada de Luis Hernández, vol. II, pp. 178-351.

en lo alto, con diversas insignias de trompetas y tridentes; y abajo, a los lados, unas figuras con unos repartimientos, y en la delantera doce rosicas de granates y cuatro engastes de granate solos, y arriba, en lo alto, ocho granates más pequeños, y todo el órgano sembrado de aljófara grueso y menudo, y todos los caños de plata y las teclas de madera cubiertas de plata rieladas de verde y azul, y dos fuelles cubiertos de raso carmesí y de plata, labrada a la morisca»⁷⁰.

4.2.4. *El bajonista: Fray Juan de la Calle (b. 1654-h. 1671 [2a. prof. 1676] +1730).*

Con muchísima probabilidad el bajonista del cuadro es Fray Juan de la Calle, no sólo por la edad que aparenta —él tenía 30 años en 1684— sino porque fue el mejor bajonista que tenía la capilla en esta época y porque fue enviado precisamente por Carlos II al monasterio de El Escorial desde San Juan de Ortega (Burgos). Otros instrumentistas de bajón de esta época no tienen la edad ni la fama de Juan de la Calle.

Fue natural de Mues (Navarra). De él se dice en las *Memorias*:

«Profesó en S. Juan de Ortega, y siendo recién profeso (*por su excelente habilidad de bajonista*) fue traído a este Real Monasterio donde vivió el resto de su vida larga. Tubo los empleos de cocinero, enfermero, que hizo grandemente, hortelano, sacristán de la Rexa, Corector Mayor, Maestro de Capilla, frutero, Procurador Maior, Administrador de Castiblanco y Panadero. Fue primoroso Vajonista y lo tocó asta que murió. Vivió los 59 años de Religión mui conforme a nuestras leyes y constituciones. Requiescat in pace»⁷¹.

Vino al Escorial por especial deseo de Carlos II, que le oyó tocar en San Juan de Ortega, monasterio jerónimo de Burgos.

«También hicieron sus Magestades en nuestro Monasterio de San Juan de Ortega iguales Plegarias... Lo que sí se notó fue el honor con que en uno, y otro Monasterio distinguieron sus Ma-

70. ZARCO CUEVAS, J., *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidades donados por Felipe II al monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid 1930, p. 71.

71. *Memorias sepulcrales*, fol. 82v.

gestades a los Monges; singularizándose en el de Ortega con elevar poco después a un hijo suyo (Fr. Ignacio de Urbina) a la Mitra de Santa Fe de Bogotá; y a otro (Fr. Juan de la Calle) trasladándole al Real Monasterio de San Lorenzo por su habilidad singular, y destreza grande en tocar instrumentos de boca; asignándole el Rey de su bolsillo una gratificación, o pensión anual»⁷².

Hay dos aspectos que conviene señalar en el texto que se acaba de citar. El primero es que el Rey se preocupe de la música para la capilla del Escorial y distinga a alguien enviándole a ella. La capilla de música del Escorial, aunque se llame en muchas ocasiones Capilla Real, no es tal en el sentido en que se entiende de la Real Capilla de Madrid, dependiente totalmente de la Casa Real. La capilla del Escorial está regida por la comunidad, aunque, como se ve, a veces el Rey ordena sobre ciertos músicos. Recuérdese el caso de Felipe IV con el P. de los Santos y otros de Carlos II que podría citar en que manda a músicos de Guadalupe que vayan a El Escorial. A veces, si es necesario porque se nieguen, emplea un Real Decreto.

El segundo aspecto es el que se distinga a los músicos mandándoles al Escorial, que como se ha dicho es casa de la orden que hay que cuidar con especial esmero.

Juan de la Calle debió ser maestro de bajón o fagot antiguo. Nos consta que enseñó, al menos, a Fr. Juan de San Agustín⁷³.

El bajón se utilizó muchísimo en el Escorial en toda su historia, hasta bien entrado en siglo XIX. El archivo guarda dos libros, los Libros de Partituras, Tomos 25 y 26, con la signatura LB (Libro de Bajón) 1 y 2⁷⁴, escritos por Gaspar Castillo y Diego Castillo en 1786 y 1788 respectivamente, por mandato del maestro de Capilla, Fr. Pablo Ramoneda (1743-1792) a fin de que sirvieran a los bajones y contrabajos para siempre que hay música a facistol en el coro, el primero, y para las honras y demás oficios de difuntos. He citado estos libros con cierto detalle porque no son habituales en los archivos y porque nos informan de las obras y autores que se interpretaban en esa época.

72. NUÑEZ, J., *Quinta parte de la historia de la orden de San Gerónimo*. (ms.), p. 9. Biblioteca Real del Escorial, J-1-8.

73. Véase, HERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, vol. I, p. 285.

74. RUBIO, S., *op. cit.* en nota n. 55. pp. 97-103.

4.2.5. *El corneta: Fr. Lupercio de Arcos (b. 1627, h. 1645, +1695).*

Sólo son dos los instrumentistas de corneta ⁷⁵ que conocemos de esta época. El otro es Vicente de San Francisco (1663-1742), así es que por la edad, el del cuadro ha de ser Fr. Lupercio.

«Lupercio de Arcos y Sesé, Apellidos que en el siglo tubo y de los más honoríficos en la villa de Hixar, de donde fue natural, en el reino de Aragón.

Vino a este Real Monasterio a pedir nuestro santo hábito, de 18 años de edad, *con la habilidad de tocar el instrumento de la corneta, en que era muy diestro*, y sirvió muchos años junto con otros oficios...» ⁷⁶.

En otro lugar se dice que «*Fue el Corneta de mayor dulzura y manejo que se halló en aquellos tiempos*» ⁷⁷.

4.2.6. *El niño solista y los cuarenta niños que llevan lo ciriales*

Abro este apartado para señalar brevemente dos instituciones del monasterio que también tienen que ver con la música.

El niño solista pertenece a la capilla de música. Desde el siglo XVI se instituyeron en la Hospedería del Monasterio cuatro plazas para niños «cantorcicos», dos para tiples y dos para contraltos a fin de poder hacer las partes de las voces blancas de la polifonía. A

75. La corneta, cornetto en italiano, tiene tres clases principales, la corneta tiple, la pequeña corneta o cornettino y la corneta tenor. La más común, con mucha diferencia, es la corneta tiple, que es la que aparece en el cuadro. Ésta, a su vez, tiene otros tres tipos, la corneta curva, la recta y la muda (así llamada por su sonido suave). Así pues, la corneta del cuadro es la corneta tiple curva, que también era conocida por corneta negra, nombre que recibió por el cuero negro que recubría la madera. A partir de los siglos xv y xvi estos instrumentos tuvieron mucha importancia. Tuvieron su apogeo durante el siglo xvii. Su sonido está entre el clarinete y saxofón alto con una semejanza a la brillantez de la trompeta. Con gran elocuencia la describe Marsenne «Como un rayo de sol que penetra en la sombras cuando se oye con el coro de voces en las catedrales o en las capillas». Es un instrumento que va acompañando a la voz adornándola. En la imagen del cuadro da la sensación de estar realizando un acompañamiento delicado y suave que, en modo alguno distrae la atención del cantante ni de los que oyen.

76. *Memorias sepulcrales*, fol 253r.

77. *Familia religiosa...*, fol. 68v.

quienes tenían buenas condiciones musicales se les seguía enseñando música y, si tenían vocación, se les admitía en la orden. Tal es el caso en esta época del P. Juan de Durango, José del Valle, Diego de Torrijos y otros muchos que entraron de niños y llegaron a ser maestros de capilla y buenos instrumentistas. Esto nos habla de otro hecho de suma importancia como es el de la completísima enseñanza musical que se recibía en el monasterio dado que en él se formaban buenísimos compositores e instrumentistas. Quien sabe lo complejo que es formar a un buen músico, sea compositor o instrumentista, sabrá valorar esto en su justa medida. El niño que canta estaba dentro de una maravillosa escuela musical en la que, con toda seguridad había dos o tres buenos compositores y hábiles instrumentistas en diversos instrumentos con prestigio ante el rey. Si tenía condiciones nos sería difícil para él llegar a ser un buen músico. No faltaría quien le animara enormemente.

Los cuarenta niños que llevan los ciriales son los seminaristas del seminario fundado por Felipe II en el Monasterio del Escorial siguiendo las directrices del concilio de Trento. Aunque desde comienzos del XVII había «cantorcicos» que se formaban en el Seminario o la Hospedería, no se sabe con seguridad si los niños del seminario formaban parte de la Capilla de Música. Los seminaristas, por mandato expreso de las Cosntituciones de que les dotó Felipe II, cantaban todos los días la Misa de Alba, que era la primera del monasterio, en canto llano. La cantaban detrás de la reja, debajo del coro, donde hay una sillería con cajones para los libros del canto. Entre las cinco librerías que describe Almela en el monasterio nombra la del sotacoro, así es que tendría una cierta importancia:

«... y la librería particular del canto del seminario que está en los asientos de junto a la puerta o tres rejas de bronce de la iglesia o sotacoro...»⁷⁸.

V. CONCLUSIÓN

Se podría sintetizar todo lo anterior en las siguientes conclusiones:

1. La música, según la regla de la Orden, es imprescindible para los jerónimos. Con ella hacen las alabanzas divinas, que es su

78. ALMELA, A. de, *op. cit.*, p. 61.

oficio fundamental, que ha de anteponerse a cualquier otra necesidad. Todos ellos estudian música desde pequeños y la continúan, en realidad, durante toda su vida.

2. Debido a esta dedicación, la Orden ha recibido muchas críticas a lo largo de todos los tiempos, por pensar que no se dedicaban a otras tareas de estudio más nobles. Hay toda una literatura jerónima, que se puede espigar entre los historiadores, en defensa del coro, del oficio y de la música justificando su necesidad por encima de todo.
3. El oficio divino es el mejor de los oficios a que se puede dedicar un religioso. Desde aquí se ensalza el valor de la música.
4. Debido a esto hay en El Escorial una infraestructura musical (libros de coro, libros de facistol con música polifónica, papeles sueltos del archivo –en torno a 4.000 obras–, instrumentos, órganos, vigüelas, violines, violonchelos, contrabajos, bajones, cornetas, flautas, trompas, salterios... papeles, copistas..., libros litúrgicos... maestros de danzas...) difícilmente igualable por otra institución de dentro del monasterio, que permite formar con las garantías de un centro de enseñanza actual a los futuros instrumentistas y maestros de capilla.
5. No duda el P. Francisco de los Santos en poner a la Capilla Musical de los jerónimos en un muy buen plano en el cuadro de Caludio Coello, simbolizando con ello su gran dedicación a la música y su empleo en la liturgia como expresión y símbolo, de su oficio, que celebran al igual que los ángeles, con quien tantísimas veces se comparan, cantando las divinas alabanzas a fin de elevar el alma a la piedad y a la identificación con Dios. Por eso –según el análisis que propongo– es símbolo de la religión, de la unión que proporciona al alma con Dios, según la propuesta del pensamiento de Fray Luis de León.
6. El intento de identificación de los músicos del cuadro es sólo eso, un intento, y no pretende otra cosa, independientemente de la fortuna que se haya tenido, que hablar de quienes eran los músicos más importantes del momento.
7. En el cuadro de la Sagrada Forma no hay nada al azar. Todo está pensado y medido al centímetro. Había mucho en juego. Mi acercamiento al cuadro quiere ser una *lectura*, o lo que es lo mismo, quiere aprender la *lección* que se nos da sobre lo que es la música para la Orden jerónima.

VI. APÉNDICE. DOS MOTETES Y UN DÚO DE CLARINES AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Según el P. de los Santos, la obra que cantó la Capilla de Música en el año 1690 y, con casi absoluta seguridad en 1684, fue el *Oh, admirable sacramento*, en el momento que recoge el cuadro de Claudio Coello. Con este título o con el de *Oh, inevitable sacramento*, hay en el archivo de música del Escorial las siguientes obras:

Oh, admirable sacramento

Matías Cardona (1698-1755), OSH	Motete a 4 (2 triples, alto y tenor). Libro de Partituras, tomo 24, n.º 8 (p. 50-52) y 34 (p. 274-277). Sig. (88-2), SR ⁷⁹ , n. 93 y 96.
Pedro Tafalla (1605-1660), OSH	Motete a 4 (2 triples, alto y tenor). CC 7, n. 7. Sig. (88-2).
Juan Durango (1632-1696), OSH	Motete a 4 (2 triples, alto, tenor). Sig. (27-1), S.R. n. 652.
Anónimo, (año 1752), del Escorial	Motete a 4 (2 triples, alto, tenor). Sig. (161-7), S.R. n.. 238.

Oh, admirable sacramento

Juan de Torres ⁸⁰ (s. XVII)	Motete a 4 (2 triples, alto, tenor). CC. 7, n. 8. Sig. (88-2).
Anónimo (s. XVII)	Motete a 4 (2 triples, alto, tenor). Sig. (161-1), S. R. n. 237.

79. S. R. = SAMUEL RUBIO, *op. cit.*, en nota n. 55.

80. Es muy probable que este Juan Torres sea el que fuera maestro de capilla de la catedral de Plasencia, luego de la catedral de Zaragoza, elegido por ser «el mejor maestro de capilla de Zaragoza», y, finalmente, maestro de capilla de la catedral de Salamanca, desde 1654. Murió en Salamanca en 1679.

Carlos Patiño ⁸¹ (1600-1675)	Motete a dúo (tiple, contralto). Sig. (72-7), S. R. 1 286.
Francisco Javier Gisbert (s. XIX)	Motete para reservar a 4 (tiple, alto, tenor, bajo) Sig. (50-17), S.R. 972.

Los textos:

Oh, inefable sacramento

Oh, inefable sacramento,
del cielo segura prenda,
tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra. Amén.

Y tu pura concepción,
María, de gracia llena
sin pecado original
por siempre alabada sea. Amén.

Oh, admirable sacramento

Oh, admirable sacramento,
de la gloria dulce prenda,
tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra. Amén.

Y tu concepción en gracia,
María, del cielo Reina
en el instante primero
por siempre alabada sea. Amén.

Todos los compositores jerónimos ponen música al *Oh, inefable sacramento* y no existe ninguna variante textual en ninguno de ellos a pesar de pertenecer a siglos distintos, entre el XVII-XIX. Entre los jerónimos este motete es tan habitual que era conocido como el *Alabado*, que era cantado en las exposiciones eucarísticas después del *Tantum ergo* ⁸². Ningún compositor escurialense pone música al motete *Oh, admirable sacramento* y, además, todas las versiones tienen variantes textuales.

81. Carlos Patiño es un importantísimo músico español del siglo XVII. Fue discípulo del famosísimo Alonso Lobo, quien lo había sido de Francisco Guerrero. Maestro de canto de órgano del Sagrario de la catedral de Sevilla, maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación y, desde 1634, maestro de la Real capilla de su Magestad. Fue uno de los músicos más importantes en la España de Felipe IV. El que haya en El Escorial varias obras suyas es por la relación de las capillas cuando la Corte pasaba las temporadas en El Escorial.

82. El *Directorio del Corrector del canto*, año 1746, dice, refiriéndose al día del Corpus: «se arrodillan en las sillas, se canta el *Tantum ergo* y *Genitori* y diciendo el Verso y Oradón el que celebra, se muestra con bendición el SSmo., al pueblo mientras cantan los músicos el *Alabado* [subrayo yo] y la comunidad siempre se está quieta en las sillas del Coro», p. 42. Citado en LUIS HERNÁNDEZ, vol. II, p. 142.

Se publican dos motetes, un *Oh, inefable sacramento* del P. Pedro de Tafalla, importantísimo compositor jerónimo, también Maestro de Capilla, que es anterior a 1684, pero que prevaleció mucho. Nuestro Juan Durango lo tiene copiado de su puño y letra y debo decir que, aunque se le ha atribuido a Durango, parece más lógico que sea de Tafalla por encontrarse en un cuadernillo sin fecha que parece anterior a Durango donde también se encuentra el *Oh, admirable sacramento* de Juan de Torres, que también se publica para tener una pieza de cada uno de los dos textos.

Parece desable que estos sencillos motetes, interpretados tradicionalmente en El Escorial sin interrupción durante siglos, tuvieran un lugar en la liturgia actual o, al menos, en la función anual de la Sagrada Forma donde, sin duda, tantas veces se habrán cantado.

Dúo al Santísimo para dos clarines

Se incluye esta obra porque es la única en el archivo. No existe ninguna otra pieza instrumental dedicada al Santísimo ni a ningún asunto concreto. Es, asimismo, muy raro este tipo de piezas en los archivos españoles. Se incluye, además, porque es una obra corta, brillante y bellísima que ilustrará muy bien lo que es un recibimiento al Santísimo o una procesión.

Clarín es sinónimo de trompeta. En los siglos XVII y XVIII estas trompetas, naturales, tienen un tubo muy largo (en torno a los dos metros) y un diapasón bajo.

Oh, inefable sacramento

Versión: José Sierra

P. Pedro Tafalla (1605 - 1666)

Tiple 1°
 Oh, i- ne- fa- ble sa-
 Tiple 2°
 Oh, i- ne- fa- ble sa-
 Alto
 Oh, i- ne- fa- ble sa-
 Bajo o Tenor
 Oh, i- ne- fa- ble sa-
 Acompto. Arpa

cra- men- to del
 cra- men- to,
 cra- men- to
 cra- men- to del
 Acompto. Arpa

9

cielo segura prenda, prenda
 del cielo segura prenda
 del cielo segura prenda
 cielo segura prenda

13

da, del cielo segura prenda da
 da, del cielo segura prenda
 da, del cielo segura prenda
 da, del cielo segura prenda

17

pren- da, tu nom- bre
 pren- da, tu nom- bre
 da, pren- da, tu nom- bre
 8 - da, tu nom- bre

21

se- a a- la- ba- do en los
 se- a a- la- ba- do en
 se- a a- lu- ba- do
 8 se- a a- la- ba- do en- los de- los

25

cie- los y/en la tie- rra, tie-
- los cie- los y/en - la
en los cie- los y/en la
y/en la tie-

29

- r-ra, y en la tie-
tie- rra, y/en la tie- -
tie- rra, y/en - la tie-
- rra, y/en la tie- -

33

rra - - A- -

rra - - A- -

rra. - - A- -

8 rra. - - A- -

37

mén. - - y tu pu- ra

mén. - - y tu pu- ra

mén. - - y tu pu- ra

8 mén. - - y tu pu- ra

41

con- cep- ción, Ma- rí- a, de gra- cia

con- cep- ción, Ma- rí- a, de gra- cia

con- cep- ción, Ma- rí- a, de gra- cia

con- cep- ción, Ma- rí- a, de gra- cia

con- cep- ción, Ma- rí- a, de gra- cia

45

lle- na, sin pe-

lle- na, sin pe- ca-

lle- na, sin pe-

lle- na, sin pe- ca-

lle- na, sin pe- ca-

49

ca- do/o- ri- gi- nal por siem- pre a- la-
 do o- gi- nal por siem- pre a- la-
 ca- do/o- ri- gi- nal, por siem- pr/a- la-
 do o- ri- gi- nal por siem- pre/a- la-

53

ba- da se- a, se- a, a- la- ba- da-
 ba- da se- a, a- la- ba-
 ba- da se- a, a- la- ba-
 ba- da se- a, a- la- ba- do

57

sc- da sc- A.- a. a. a.

61

A- mén.- A- mén.- A- mén. A- mén.

Oh, admirable sacramento

Versión: José Sierra

Juan de Torres (+ 1679)

Tiple 1º
 Oh, oh, - ad- mi- ble
 Tiple 2º
 Oh, Oh ad- mi-
 Alto
 Oh,
 Tenor
 Oh,
 Acomp. Arpa

6
 sa- cra- men- to, - - - oh, - ad- mi-
 ra- ble sa- - cra- men- to, sa- cra- men- - -
 Oh, ad- mi ra- ble sa-
 Oh ad- mi- ra- ble sa cra-

11

ra ble sa- cra- men- to, de la
to, de la glo- ria
cra- men- to,
men- to,

16

glo- ri/a dul- - - - ce pren da, dul- ce
dul- ce pren- - - - da, de la glo- ria
de la glo- ria dul- ce pren- da,
de la glo- ria dul-

21

pren- da, tu nom- bre se- a a-
 dul- ce - - pren- da, tu nom- bre se- a
 dul- ce pren- da, tu nom- bre se- a
 ce- pren- da tu nom- bre se a

26

- la- ba- do en los cie- los
 a- la- ba- do en los cie- los, los cie- los
 al la- ba- do en los cie- - - - los
 a- la- ba- do en los cie- los

31

Music score for measures 31-35. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts with lyrics: "y/en - la tie-". The bottom staff is a bass line. The music is in a minor key and features a melodic line with a long note in measure 31 and a descending line in measure 35.

36

Music score for measures 36-40. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts with lyrics: "rra. A - mén." The bottom staff is a bass line. The music is in a minor key and features a melodic line with a long note in measure 36 and a descending line in measure 40.

41

Y tu con-cep-ción en gra-cia
 mén. y tu con-cep-ción en gra-cia
 y tu con-cep-ción en gra-cia,
 y tu con-cep-ción en gra-cia

46

Ma-rí-a del cie-lo Rei-
 Ma-rí-a del cie-lo Rei-
 Ma-rí-a del cie-lo Rei-
 Ma-rí-a del cie-lo Rei-

49

na en el ins-tan- te pri- me- ro, en el ins- tan- te pri-me - - ro,
 na en el ins-tan- te, en el ins-tan- te pri- me- ro por
 na en el ins- tan- te pri-me- ro, pri- me- - ro por
 na en el ins-tan- te, en el ins-tan- te pri- me- - - - ro

53

por siem- pre por siem- pre a- la
 siem- pre, por siem- pre a- la-
 siem- pre, por siem- pre, por siem- pre a- la
 por siem- pre, por siem- pre a- la-
 por siem- pre a- la-

57

ba- da se- a. A- mén.
ba- da se- a. A- mén.
ba- da se - - - a. A-
ba- da se- a. A-
A- mén. A- mén.
mén. mén.

63

A- mén. A- mén.
mén.
mén.
mén. A mén.
A- mén.
A- mén.

"Dúo al Santísimo para dos clarines" [o trompetas]

Anónimo (s. XVII)

Archivo Música Monasterio Escorial

L P 28, fol. 31r - 31v.

Versión: José Sierra Pérez

Clarín 1°

Clarín 2°

Acompto.

5

(1)

10

(1) En los compases 9, 19 y 28 hay doble barra de repetición, no en la forma habitual sino puesta por encima del pentagrama. Por esta razón no las incluyo en mi versión.

15

Musical notation for measures 15-19. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, a quarter note F4, and a half note E4. The middle staff (treble clef) contains whole rests for all five measures. The bottom staff (bass clef) contains the bass line, starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note B2, eighth notes A2 and G2, a quarter note F2, and a half note E2.

20

Musical notation for measures 20-24. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) contains whole rests for all five measures. The middle staff (treble clef) contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bottom staff (bass clef) contains the bass line, starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note B2, eighth notes A2 and G2, a quarter note F2, and a half note E2.

25

Musical notation for measures 25-29. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) contains whole rests for all five measures. The middle staff (treble clef) contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bottom staff (bass clef) contains the bass line, starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note B2, eighth notes A2 and G2, a quarter note F2, and a half note E2.

45

Musical score for measures 45-49. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 3/4 time. Measure 45 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The second treble clef staff contains a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef staff contains a dotted quarter note G3, an eighth note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measures 46-49 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

50

Musical score for measures 50-54. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 3/4 time. Measure 50 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The second treble clef staff contains a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef staff contains a dotted quarter note G3, an eighth note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measures 51-54 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

55

Musical score for measures 55-59. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 3/4 time. Measure 55 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The second treble clef staff contains a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass clef staff contains a dotted quarter note G3, an eighth note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measures 56-59 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

60

Musical score for measures 60-64. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 60 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff has a whole note G4. The second staff has a whole note G4. The third staff has a whole note G2. At measure 61, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 62, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 63, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 64, the time signature changes to 4/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 65 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 66, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 67, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 68, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 69, the time signature changes to 4/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 70 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff has a whole note G4. The second staff has a whole note G4. The third staff has a whole note G2. At measure 71, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 72, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 73, the time signature changes to 3/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. At measure 74, the time signature changes to 4/4. The first staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff has a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CABANAS, A., *La Santa Forma. Cuadro de Claudio Coello existente El Escorial*, Madrid 1935.
- «En torno a un centenario. Claudio Coello en El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 154, 1942, 319-332.
- «La Sacristía de la Real Basílica de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 155, 1943, 309-329.
- ANDRÉS, G. de, «Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 170, 1957, 665-670.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Claudio Coello», *AEA* 31, 1958, 339-40.
- ANÓNIMO, *La Sagrada Forma de El Escorial*. Real Monasterio, 1980.
- ANÓNIMO, «Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores», 1776. En *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, editado por Ángel Custodio Vega, 5:229-70. Madrid 1962.
- ANÓNIMO, *La Sagrada Forma de El Escorial*, El Escorial 1980.
- ANÓNIMO, *Descripción del Real Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial*, Madrid 1843.
- ANÓNIMO, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente El Escorial, escrita por el bibliotecario de S. M. en dicho monasterio*, Madrid 1949.
- BERMEJO, Fr. D., *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1820.
- BERUETE Y MORET, A., «Los pintores de Carlos II: Claudio Coello» *Por el arte*: 17, 1913.
- CASTOR DE CAUNEDO, N., «Claudio Coello «Semana Pintoresco: Español 10 (28 sept.): 305, 1845.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800.
- ESTEBAN, P. E., *La Sagrada Forma de El Escorial*. El Escorial 1911.
- «La Sagrada Forma de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 1892, 29, pp. 91-105; 1893, 32, pp. 97-106, 269-180, 332-346.
- GAYA NUÑO, J. A., *Claudio Coello*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1957.
- GUTIERREZ CABEZÓN, P. M., 1911: «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, 1911, 85: 405-29.
- I., N., de. 1967. «Dos lienzos de interés en El Escorial», *Reales Sitios*, 4: 70-71.
- MARÍN PÉREZ, A., *Guía del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1889.
- MATEU IBARS, J., «El octavo Duque de Medinaceli retratado por Claudio Coello en “La Sagrada Forma de El Escorial”» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71:415.

- MEDIAVILLA, B., *La Sagrada Forma de El Escorial*, Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial 1994.
- MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C., «La figura de Fray Francisco de los Santos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, 5: 203-64.
- PALLOL, B., «Claudio Coello». *Estudio*, 1920, 24: 32-47.
- PEQUE IGLESIAS, P. S.; *Sagrada Forma de El Escorial*. El Escorial 1952.
- PÉREZ BUSTAMANTE, C., «Claudio Coello: Noticias biográficas desconocidas», BSEE, 1918, 26: 223-27.
- «Claudio Coello. Algunas novedades biográficas». *Revista da Historia*, 1921, 10: 5-12.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «En torno a Claudio Coello», *Archivo Español del Arte*, 1990, 250, pp. 129-155.
- POLERO Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*, Madrid 1857.
- PONZ, A., *Viaje de España, 1772-1794*, Madrid. Ed. Moderna, 1947.
- QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1889.
- ROTONDO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comunmente llamado de El Escorial*, Madrid 1863.
- *Descripción de la gran basílica de El Escorial*, Madrid 1864.
- SALAS, X. de, «Claudio Coello», en *Los pintores célebres*, 1963 2: 50-53. Barcelona.
- SANTOS, F. de los, *Función Cathólica y Real. Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, única maravilla del mundo. Año mil seiscientos y noventa*. Publicado en Benito Mediavilla, «Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1962.
- *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, única maravilla del mundo*, Madrid 1698.
- STEPANEK, P., «Dos bocetos para la «Sagrada Forma» de Claudio Coello» *Ibero-Americana Pragensia*, 1975, 9: 145-152.
- SULLIVAN, E. J., *Baroque painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello with a catalogue raisonné of his works*, University of Missouri Press, Columbia, 1986. Existe traducción castellana: Fernando Villaverde, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Ed. Nerea, Madrid 1989.
- «Politics and Propaganda in the *Sagrada Forma* by Claudio Coello», *The Art Bulletin*, June 1985, Volume LXVII n. 2, pp. 243-259.
- TORMO, E., «El cuadro de la Santa Forma, de Claudio Coello, su obra maestra». Discurso leído con motivo del tricentenario de su nacimiento celebrado en la Sacristía de El Escorial el 29 de junio de 1942. Madrid.

- «El centenario de Claudio Coello en El Escorial», BSEE 46: 157 (Boletín de la Sociedad Española de Excuriones. Tomo L= III y IV trimestres de 1942).

VILLAMARTÍN, F., *San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1866.

XIMENEZ, Fray A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio*, Madrid 1764.

ZARCO CUEVAS, J., *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1926.

ZURBITU, D., *San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1929.