

Renovatio regiae pietatis:
**Reflexiones en torno al altar de la
Sagrada Forma del Escorial**

Jorge FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS¹
Madrid

- I. Una lectura emblemática: ¿trampantojo o reflejo?
- II. ¿Capilla expiatoria o capilla deprecatoria?
- III. ¿Rey-cortina o rey-tramoya?

1. Agradezco la colaboración de los siguientes archivos y bibliotecas: ADMS (Archivo Ducal de Medina Sidonia), AGP (Archivo General de Palacio), AHN (Archivo Histórico Nacional), BHAM (Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid), FAM Fondo GMG (Fundación Antonio Maura: Fondo Gabriel Maura Gama-zo), IVDJ (Instituto de Valencia de Don Juan), RAH (Real Academia de la Historia) y RBE (Real Biblioteca de San Lorenzo El Real del Escorial). La gentileza y disponibilidad de Carmen Pérez, de Patrimonio Nacional, merece ser destacada.

Al famoso lienzo de Claudio Coello, *Carlos II Adorando la Sagrada Forma*, se le ha reservado un cuando menos curioso estatus en la historiografía contemporánea. Reconocido como quizás el más meritorio ejemplo de ilusionismo pictórico de las últimas décadas del siglo XVII, es también visto como una *image d'Épinal* de la decadencia española. Aunque no se trata aquí de incidir en demasía sobre esta paradoja, baste quizás señalarla para dejar claro hasta qué punto ciertas lecturas, predominantemente ideológicas, dificultan la comprensión del arte de los Austrias menores. Hace ya tiempo que la descalificación global del reinado de Carlos II fue puesta en tela de juicio². Las últimas décadas del siglo XVII son vistas hoy, generalmente, como un periodo de recuperación económica y de relativa apertura a las corrientes intelectuales europeas, especialmente evidente en la España periférica. La otra cara de la moneda la representa el innegable debilitamiento del poder real en Castilla, que ha llegado a interpretarse, no sin exageración, en términos de refeudalización³ y del que quizás podríamos encontrar un eco en el magistral lienzo de Coello, donde Carlos II aparece literalmente sumergido entre destacados miembros de la alta nobleza y de clérigos. Pero incluso esta interpretación debería ser matizada ampliamente mediante referencias pormenorizadas al ceremonial austríaco y al contenido programático del altar de la Sagrada Forma⁴. De cualquier modo, resulta difícil conciliar el aprioris-

2. Henry Kamen, entre otros, ha contribuido a una visión más equilibrada de este período: *Crisis and Change in Early Modern Spain*, Aldershot 1993; *Spain in the Later Seventeenth Century, 1665-1700*, Londres 1980.

3. Para una visión general del problema, *vid. Poder y sociedad en la España de los Austrias*, ed. por J. H. Elliott, Barcelona 1982.

4. Existe sobre el tema una amplia bibliografía, tanto de jerónimos (Francisco de los Santos, Andrés Ximénez, Damián Bermejo, Antonio Rotondo y José Quevedo) como de agustinos (Eustasio Esteban, Mariano Gutiérrez Cabezón, A. Álvarez Cabanas, Severino Peque Iglesias, Benito Mediavilla y Gregorio de Andrés), a la que remitimos al lector; para una bibliografía actualizada, *vid. SIERRA PÉREZ, J.*, «Lectura musicológica del cuadro de "La Sagrada Forma" (1685-1690), de Claudio Coello», en *Literatura e Imagen en El Escorial*, ed. por F. J. Campos y Fernández de Sevilla, OSA, San Lorenzo del Escorial 1996, pp. 147-224.

mo con el que se impone la impresión de decadencia, aún hoy excesivamente presente en nuestra historiografía, con la complejidad argumental y riqueza artística de las transformaciones llevadas a cabo en la sacristía escurialense entre 1685 y 1690. Me atrevería a recalcar que no estaría de más reconocer la eficacia y vigencia de un sentido a la vez ritual y emblemático de la realeza habsbúrgica, que permitió el mantenimiento en el trono, durante nada menos que treinta y cinco años, de un rey poco agraciado, de escasa capacidad intelectual, enfermizo y, por ende, estéril⁵.

En un acertado estudio sobre la adopción por Carlos V de la divisa *plus ultra*, Sandra Sider argumenta que la iconografía de los Austrias debe ser entendida como parte de un «paisaje emblemático» (emblematic landscape), haciendo hincapié en la necesidad de considerar una «multiplicidad de conexiones emblemáticas [...] en todas [sus] permutaciones»⁶. No es infrecuente que, ante destacados ejemplos de iconografía regia, se tienda a olvidar su carácter manifiestamente emblemático, error particularmente grave por lo que respecta al siglo XVII, en que los *specula principis* ilustrados alcanzan sus más altas cotas de difusión a nivel europeo⁷. Dentro de este «paisaje emblemático», las posibilidades que se abren para interpretar en clave emblemática determinados objetos, animales, atuendos y posturas son tan numerosas que un cierto escepticismo llega a apoderarse del historiador. Parece justo admitir, por tanto, que ciertos objetos que se repiten en la retratística barroca son poco más que elementos de repertorio, susceptibles de una interpretación *sub specie emblematica*, pero no por ello particularmente significativos. Los retratos regios, dada la extraordinaria difusión y elaboración de la imagen del príncipe en la emblemática barroca, representan sin embargo un caso aparte. Y el hecho estadísticamente constatable de la repetición de ciertos elementos —piénsese, por ejemplo, en la cortina— no implica necesariamente que se deban entender en términos exclusivamente

5. Para un diagnóstico aproximado, vid. GARCÍA-ARGÜELLES, R., «Vida y figura de Carlos II “El Hechizado” (Estudio Histórico Médico)», en *Actas del Segundo Congreso Español de la Medicina*, Salamanca 1965, vol. 2, pp. 199-232. Con razón se pregunta Carmelo Lisón a qué se debe que aún con un «minisoberano» como Carlos II no se cuestione la institución monárquica: LISÓN TOLOSANA, C., *La Imagen del Rey* (monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias), Madrid 1991, p. 52.

6. «Transcendent Symbols for the Habsburgs: “Plus Ultra” and the Columns of Hercules», *Emblematica*, 1989, n. 4, 257-267 (pp. 258-260).

7. Baste citar, a modo de ejemplo, la importancia que otorga el abate Filippo Picinelli a la obra de Saavedra Fajardo.

estilísticos, compositivos u ornamentales. Queda, claro está, el problema, en la mayoría de los casos irresoluble, de fundamentar documentalmente la intencionalidad programática de una obra pictórica. No por ello deja de ser cierto que para un pintor cortesano del siglo XVII resultaría casi imposible sustraerse a determinadas nociones emblemáticas. Ejercieran éstas su influencia de modo más o menos explícito o consciente, parece obvio reconocer que la presencia de un espejo en un retrato real del barroco no puede tener una significación equiparable a la que tendría en una obra contemporánea. Pero quizás convendría afinar aún más. Nos enfrentamos también al riesgo de una inflación interpretativa o, dicho de otro modo, en la interpretación emblemática subyace el riesgo de recurrir de modo acrítico a las fuentes más populares, como la *Iconología* de Cesare Ripa —obra por lo demás de enorme repercusión—. Se podría decir que, en el peor de los casos, se deforma el contenido emblemático de ciertas obras, verdaderamente excepcionales, bajo un prisma tipológico uniformizador. Para hacer frente a este riesgo no estaría de más recordar que una de las habilidades más apreciadas durante el barroco era la capacidad retórica necesaria para superponer varias lecturas en una especie de crescendo de mayor a menor complejidad⁸, evitando tanto lo abstruso⁹ como lo obvio. En esta línea de sutilísimo manejo de una amplia gama de recursos retóricos, situaría yo la contribución del XXVII prior escorialense, Francisco de los Santos (n. 1617, †1699), al altar de la Sagrada Forma.

Edward Sullivan, en su *Catalogue raisonné* de Claudio Coello, no duda en atribuir al Padre de los Santos el programa iconográfico del altar de la Sagrada Forma¹⁰. El contenido del manuscrito, titulado *Historia de la Santa Forma*, publicado por Benito Mediavilla, es sin ningún género de dudas la más sólida base documental para esta atribución¹¹. Su presencia continuada en El Escorial, de 1685 a 1690, su afición a la pintura, su conocimiento exhaustivo de la iconografía

8. En el Padre Sarmiento llega a adquirir un carácter sistemático: *vid.*, por ejemplo, sus reflexiones en torno a la clave del balcón principal del rey del Palacio Real nuevo, AHN, leg. 2064, doc. 33.

9. Por ejemplo, la erudita y exhaustiva interpretación que hizo Panofsky de la Camera di San Paolo no hace sino subrayar su hermetismo.

10. *Baroque Painting in Madrid: The Contribution of Claudio Coello*, Columbia (Missouri) 1986, pp. 67 y 73.

11. «Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio del Escorial y de su traslación», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, VI (1962), pp. 99-137. Las referencias posteriores a este texto aparecerán entre paréntesis y no en notas a pie de página.

de los Austrias, su participación en la posterior decoración de las bóvedas escurialenses; todo indica que, efectivamente, Francisco de los Santos fue el principal inspirador del programa¹². Quizás por ello convendría releer el opúsculo manuscrito de Santos para contribuir a esclarecer ciertos puntos dudosos.

I. UNA LECTURA EMBLEMÁTICA: ¿TRAMPANTOJO O REFLEJO?

Mariano Gutiérrez Cabezón ya se planteó las dificultades de reconstrucción visual del espacio pintado por Coello, que en una primera aproximación parece tratarse de un reflejo de la sacristía¹³. Argumenta Gutiérrez que Coello decidió trasladar «todo lo que desde allí se veía en [su] tiempo». Única licencia, las ventanas que en el cuadro aparecen sobre las cajoneras fueron incluidas «para dar luz a la bóveda y para el mejor efecto del claroscuro», aún cuando su lugar real en la sacristía está en la pared opuesta. Critica Gutiérrez la afirmación del P. Bermejo en cuanto a que Coello «fingió mirar el altar hacia la parte opuesta, de donde está, para poder representar todo lo que aquí se expresa»¹⁴. A pesar de las razonables objeciones a Bermejo, Gutiérrez Cabezón insiste en la idea de que la pintura es un reflejo exacto de la ceremonia de la primera traslación de la reliquia en 1684. El altar (¿portátil?) ante el que se arrodilla Carlos II estaría, por lo tanto, situado en la mitad de la pared oeste, delante de la cajonería (fig. 1: 4). Concluye Gutiérrez que absolutamente todo en el cuadro es «un traslado fiel y un retrato cabal, hasta las ventanas, y eso que no están en su sitio». Santos da una interpretación más sutil y, desde luego, más autorizada; dice que el cuadro representa «el concurso y procesión bravísima y ostentosa que hubo y se hizo en la primera función, especialmente al llegar a la sacristía. En primer término se muestra, a un lado, al altar con sus adornos y candeleros, y sobre la grada alfombrada, el prior celebrante [...]» (p. 125). Me atrevería a conjeturar dos cosas a partir de las palabras de Santos: una, el altar, realmente situado ante el retablo, en el testero de la sacristía (fig. 1: 5), ha sido, para su mejor representación, desplazado

12. MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C., «La Figura de Fray Francisco de los Santos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, 5: 203-264, *passim* pp. 207-236.

13. GUTIÉRREZ CABEZÓN, M., OSA, «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio del Escorial», *Ciudad de Dios*, 1911, 85: 405-429 (pp. 417-418).

14. *Ibíd.*, p. 417.

«a un lado» (fig. 1: 4), y dos, en segundo término se ha representado la procesión llegando a la sacristía. Ciertamente las largas filas parecen indicar una procesión recién detenida. El primer término, sin embargo, parece corresponder al acto culminante de adoración eucarística. Coincido plenamente con Sullivan en que la imagen del soberano austríaco arrodillado forma parte de una larga tradición iconográfica¹⁵. La referencia a los cenotafios de Pompeo Leoni es, desde luego, inexcusable, dado el contexto escurialense de la Sagrada Forma. Y refuerza la impresión que haya sido necesario componer el cuadro a partir de esta escena de devoción sacramental, tan cargada de resonancias dinásticas –y cuya representación adecuada resultaría harto problemática si se prescindiese de la visión de perfil–. Se reproduce así la imagen del monarca que dirige su mirada al este, al sol naciente que es a su vez Sol sacramentado, estableciéndose una continuidad visual y dinástica entre el altar mayor (fig. 1: 8) y el altar de la Sagrada Forma (fig. 1: 5).

Dado que el lado opuesto de la sacristía aparece en la pintura, Edward Sullivan cuestiona la interpretación más difundida, que destaca el efecto ilusionístico de profundidad, como si de una extensión de la sacristía se tratase¹⁶. Ante la ausencia de inversión óptica, también rechaza Sullivan que se trate de una imagen reflejada¹⁷. Sullivan da una explicación ciertamente novedosa: «The Artist has achieved a maximum view of the space and the figures by painting the scene of eucharistic worship as if it were being viewed from the interior of the sacrament chapel or *camarín*, behind the altar»¹⁸. La visión de la primera traslación solemne de la Santa Forma, tal y como se vería desde el interior del camarín, esto es, desde el extremo sudeste de la sacristía (fig. 1: 5, mirando hacia 4), quizás resuelva algunas incongruencias, pero plantea a su vez otras dificultades.

15. SULLIVAN, *o.c.*, pp. 66-67.

16. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, XV, Madrid 1971, p. 312; ÁLVAREZ CABANAS, A., *La Santa Forma: cuadro de Claudio Coello existente en El Escorial*, Madrid 1935, p. 14; ROTONDO, A., *Descripción de la gran basílica del Escorial*, Madrid 1864, p. 86; KUBLER, G., y SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth 1959, p. 289.

17. Esta aseveración de Sullivan no tiene en cuenta el *modus operandi* pictórico del barroco que primaba el efecto ilusionístico sobre una aplicación rigurosa de la especularia o la perspectiva. Así lo nota, respecto de *Las Meninas*, MARIAS, F., «El género de “Las Meninas”: los servicios de la familia», en *Otras Meninas*, Madrid 1995, pp. 247-278 (p. 266).

18. SULLIVAN, *o.c.*, p. 65.

Abstracción hecha de que en 1684 no existía aún el camarín eucarístico, cabría objetar qué sentido tendría tal punto de vista. Sullivan no da respuesta a este interrogante. Creo que, a falta de explicaciones más documentadas, el trampantojo ilusionístico y la imagen especular, explicaciones tradicionales rechazadas por el estudioso norteamericano, merecen ser tenidas en cuenta.

Al franquear la entrada de la sacristía, y a pesar de la falta de un punto de vista fijo desde el que la fila de ventanas (reales) de la sacristía y las de pintura (ficticias) queden perfectamente alineadas, no cabe la menor duda que el lienzo contribuye a incrementar la de por sí considerable sensación de profundidad de la sacristía. Esto resulta particularmente cierto desde la verja de la antesacristía (fig. 1: 6), siempre que se mantengan las puertas de la sacristía abiertas de par en par¹⁹. Y se podría argumentar que este efecto es ciertamente intencionado, como lo deja traslucir el Padre de los Santos al referirse al cuadro como un poderoso elemento de atracción que actúa sobre el espectador: «atrae a la manera de imán» (p. 122). El trampantojo funciona aquí de manera ambigua: por un lado, contribuye a crear la ilusión de un tercer espacio (tras la antesacristía y la sacristía), y por otro, oculta el espacio físico del camarín. A medida que nos acercamos al lienzo, la percepción de éste cambia, disminuyendo la ilusión de profundidad. A menor distancia es posible apercibirse de la presencia del reflejo de la propia sacristía en el cuadro. Y la falta de inversión óptica no impide que el cuadro actúe para el espectador como un espejo que le devuelve, metafóricamente hablando, al espacio que queda a sus espaldas. Y a este efecto espacial se añade uno de orden temporal, ya que lo que el espectador ve en el cuadro es el reflejo de un hecho histórico pasado (1684), que tuvo lugar delante de un retablo de talla sustituido por el actual de José del Olmo, estrenado en 1690²⁰.

La superposición de ambas lecturas, profundidad ilusionística y reflejo especular, nos la confirma el propio Padre de los Santos (p. 125; subrayados míos):

19. ESTEBAN, E., OSA, *La Sagrada Forma del Escorial*, El Escorial 1911, p. 100 nota que desde la verja, a más de cien metros del cuadro, la figura del prior Santos parece de tamaño natural.

20. TORMO Y MONZÓ, E., ha descrito este efecto como una «doble ceremonia»: *Evocación del pintor Claudio Coello con motivo del tricentenario de su nacimiento*, Madrid 1942, p. 87.

«Propone a la vista esta pintura una bien delineada perspectiva, que como en los *espejos grandes* se ven las sombras y especies de lo que se les pone delante, se ven en ella todo el largo y ancho de la Sacristía donde está, con sus ventanas, pinturas y adornos, y la vuelta de su curiosa bóveda, de modo que hace parecer la *pieza de mayor longitud* que la que tiene.»

Sorprende, a pesar de la parte superior del cuadro, explícitamente alegórica, que ciertos críticos insistan en una especie de verismo fotográfico²¹. Se minusvalora así la proeza compositiva de Coello, capaz de maximizar la superficie de un lienzo estrecho y alargado hasta conseguir representar medio centenar de rostros –algo que ninguna «fotografía» de la ceremonia hubiera podido lograr–. Consigue además Coello, que prefirió bajar la línea de horizonte inicialmente planteada por Francisco Ricci, agrupar a todas las figuras bajo la nueva línea de horizonte (fig. 1). Se subraya así la separación entre el espacio terrenal e histórico y la zona elevada, donde se mantienen suspendidas las alegorías. Si leemos atentamente las palabras de Santos, nos apercebimos que el cuadro funciona como un *concerto* que interpela al espectador. El que el registro inferior del cuadro describa en minucioso detalle un hecho histórico no se puede extrapolar para descartar, sin más, toda posible clave de lectura alegórica. En el teatro barroco, historia y alegoría, no sólo no eran categorías contrapuestas sino claramente dependientes. La propia estructura del lienzo de Coello, con dos registros superpuestos, amén de un interesantísimo reverso sobre el que hablaremos más adelante, muestra a las claras que el cuadro pretende ser mucho más que un mero documento histórico. Como recuerda Sebastian Neumeister, en el teatro calderoniano, de contenido mitológico, los cortesanos advertían sin dificultad alusiones a asuntos dinásticos y políticos²². El camino recíproco, desde los acontecimientos históricos a su alegorización pictórica, era igualmente transitado. No deja por ello de sorprender la insistencia con la que se pretende a veces imponer una lectura excesivamente literal y, cabría decir, antibarroca. Valga como ejemplo la afirmación de Sullivan en el sentido de que los tres cuadros fácilmente identificables en el lienzo (*El Lavatorio*, de Tintoretto; *Cristo*

21. Joel Snyder encuentra «claramente grotesca» la analogía fotográfica aplicada a *Las Meninas*, «Las Meninas y el espejo del príncipe», en *Otras Meninas, o.c.*, pp. 129-152 (p. 129).

22. «La fiesta de corte como Anticomedia» en *Espacios teatrales del barroco español*, ed. por J. M. Díez Borque, Kassel 1991, pp. 167-181 (p. 175).

y la mujer adúltera, y *La Virgen con el niño entre San Antonio y San Roque*)²³ no tienen particular relevancia iconográfica, habiéndose limitado Coello a representar fielmente todos los detalles de la sacristía²⁴. El que los cuadros ocupen en la pintura los mismos lugares que ocupaban en la sacristía no elimina *a priori* todo significado. Es, por lo demás, bien conocida la afición barroca a colocar cuadros dentro de los cuadros, permitiendo introducir una clave de lectura emblemática sin que quede comprometida la fachada de verosimilitud²⁵. Quizás el cuadro de *Cristo y la mujer adúltera* podría interpretarse como una velada alusión al contenido expiatorio de la capilla²⁶. En cualquier caso, representa el paradigma evangélico de la *magnanimitas* cristiana («Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat», Juan 8.7). La Virgen con el niño no permite, a mi entender, una lectura precisa, pero podría aludir a la minoridad de Carlos II bajo la regencia de su madre Mariana de Austria (1665-1675). Los cuadros, tomados en su conjunto, refuerzan una interpretación cristomimética de la realeza, tan característica del occidente cristiano²⁷, como peculiarmente intensa entre los monarcas de la Casa de Austria²⁸.

Y si resulta discutible que la inclusión de los dos cuadros de la pared norte de la sacristía respondan a una intencionalidad precisa, el monumental lienzo de Tintoretto²⁹, situado estratégicamente por Ve-

23. Las atribuciones de estos dos últimos lienzos no son seguras, *vid.* SULLIVAN, *o.c.*, p. 65.

24. *Ibid.* El orden de las pinturas correspondería a la redecoración llevada a cabo por Velázquez en 1656, en la cual se asignaron 31 pinturas para la sacristía, *vid.* SANTOS, F. de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial*, Madrid 1667, lib. I, disc. IX, y VEGA, Á. C., «Verdadero orden de las pinturas del Escorial, año de 1776» en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial*, V (1962), pp. 237-270.

25. BROWN, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978, pp. 99-102; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M., «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco», *Goya*, 1985, núms. 187-188: 53-62.

26. El contenido expiatorio de la capilla merece una discusión detallada que dejo para más adelante.

27. KANTOROWICZ, E. H., *The King's Two Bodies*, Princeton 1957, pp. 61-78; sobre este presupuesto desarrolla P. K. MONOD su obra *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe 1589-1715*, New Haven 1999.

28. Recuérdese el lema de Felipe II, «instaurare omnia in Christo», PFANDL, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1994, p. 157.

29. XIMÉNEZ, A., especifica que se extendía «hasta tocar en la cornisa», *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1764, p. 302.



FIG. 1. Estudio compositivo del altar de la *Sagrada Forma*. Fotografía © Patrimonio Nacional.

lázquez en la mitad de la pared oeste de la sacristía³⁰, merece consideración especial³¹. En un sentido amplio, el lavatorio de pies tiene una connotación eucarística evidente que no podía pasar inadvertida en el contexto de un camarín y retablo dedicados a una hostia consagrada que había sangrado milagrosamente. También sabemos que el rey y la grandeza acostumbraban a compartir en el refectorio una comida con los monjes durante las jornadas al monasterio³². Se ha tenido poco en cuenta, además, que la escena de adoración eucarística, tal y como aparece en el cuadro de Coello, se desarrolla en lo que parece ser un altar portátil³³ situado justo bajo *El Lavatorio* de Tintoretto. Hay que reconocer que resulta difícil recrear el apabullante efecto que la presencia de la magnífica colección de lienzos que se encontraban en la sacristía produciría en el espectador del lienzo de Coello que, con apenas girarse, podría contemplar, entre otras muchas obras maestras, el lienzo de Tintoretto.

El lavatorio por el rey de los pies de trece pobres el Jueves Santo hunde sus raíces en el medioevo y tenemos noticias de su práctica por Fernando III de Castilla³⁴. Carmelo Lisón ve este ritual como parte de la escenificación del lado puramente humano de la naturaleza dual de los reyes de la Casa de Austria³⁵. Felipe II, que pasó varias veces la Se-

30. El lienzo quedó situado sobre un bellissimo espejo regalado al monasterio por Mariana de Austria.

31. El entusiasmo del Padre Santos por el cuadro de Tintoretto es evidente («parece poderse entrar por él»), *Descripción breve, o.c.*, p. 47.

32. ANÓNIMO, *Primera Parte del Epítome de la vida, hechos, y dichos de el Rmo. Pe. Fr. Marcos de Herrera*, RBE mss. d. III.29, fol. 58r. En la ocasión referida tuvo lugar el día de Santos Simón y Judas.

33. La descripción que Santos hace de la primera traslación no permite suponer la presencia de un altar portátil en ese lugar, sino más bien parece indicar que la monumental custodia de asiento en la que se había de depositar la custodia con la hostia milagrosa de Gorkum se hallaba en el altar correspondiente al retablo de talla situado en el testero de la sacristía, mandado construir por Felipe IV para albergar la *Madonna della Perla* de Rafael. De éste dice Santos: «Aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondía a la riquísima custodia donde se había colocado la Forma Santa, ni a su real ánimo, por cuya causa determinó, desde luego, se hiciese nuevo retablo, con transparente y camarín...» (p. 121). Una vez más queda claro que la pintura de Coello es el resultado de un complejo proceso de ideación en que la verosimilitud esconde una compleja imagen construida a partir de una intencionalidad programática.

34. No es cuestión de revisar los numerosísimos ejemplos de esta práctica entre los monarcas del Occidente cristiano. La recogen tanto las *Leges Palatinae*, de Jaime III de Mallorca, como las *Ordinacions*, de Pedro IV de Aragón. En las mallorquinas, más antiguas, ya se especifica que el Rey lava los pies a siete pobres cada jueves y a trece en Jueves Santo.

35. LISÓN, C., *o.c.*, p. 70.

mana Santa en El Escorial, puso particular énfasis en esta ceremonia. Sigüenza nos ha dejado una descripción de la manera en que enseñaba a su hijo, el futuro Felipe III, el modo de llevar a cabo el mandato de Jueves Santo: «Verlos entrambos en aquel acto divino era un espejo vivo de donde se aprendían y contemplaban cien cosas juntas, que es harto tardo de devoción y de espíritu quien no las siente. ¡Qué cristiana y qué celestial pedagogía y qué enseñar a volar a cosas altas, y qué propio de un águila tan real poner los ojos de sus hijos en aquel Sol que alumbraba con sus rayos lo más alto del cielo y lo más profundo de la tierra, antes que salgan del nido!»³⁶. También sabemos de la fascinación que ejercían la valiente perspectiva y el ilusionismo del cuadro de Tintoretto sobre Velázquez y el Padre Santos³⁷. Podríamos decir que *El Lavatorio*, dado su reflejo en un cuadro que exalta la naturaleza eucarística de la *pietas Austriaca*, adquiere una connotación nueva, quedando subrayado como paradigma evangélico de una práctica ceremonial regia o, en palabras de Sigüenza, de una «celestial pedagogía».

La analogía entre el «águila tan real», que pone los ojos de sus crías en el Sol, y la devoción inculcada por Felipe II a su heredero podría ser aplicada sin dificultad a la iconografía del altar de la Sagrada Forma. El valiosísimo frontal de altar que solía estar en la sacristía y que conocemos gracias al minucioso grabado de Juan Bernabé Palomino (publicado en la *Descripción* de Andrés Ximénez), estaba presidido por el águila bicéfala de los Austrias (fig. 3). Sobre los bajorrelieves situados encima de las puertas laterales aún vemos dos águilas bronceas con el toisón en el pico. Por último, la reina Mariana había regalado una valiosísima lámpara, que fue destinada para el camarín, en cuyo centro se encontraban dos águilas compartiendo una única corona³⁸. Muy probablemente esta «araña», legada por la Emperatriz Margarita María a su madre, había llegado a Madrid junto con el monumental reloj para Carlos II, que se adaptó en custodia para la Sagrada Forma³⁹. En último lugar está el águila sos-

36. *Fundación del Monasterio del Escorial*, Madrid 1988, I, discurso XV, p. 118.

37. *Descripción breve*, pp. 46-47.

38. Según el Padre Santos (p. 127), la reina madre la entregó para excusar su ausencia de la traslación de 1690, a la que estaba previsto que asistiera. De hecho, en el AGP (Administrativa leg. 782) se conserva una cuenta de Felipe Torres, jefe de tapicería, por empaquetar la cama y colgaduras para el cuarto de la reina madre y por desempaquetarlas al decidir la reina no asistir.

39. El Duque de Maura cita a Godolphin para decir que la araña de oro, plata, filigrana y pedrería fue traída por el Conde de Trautson junto con el reloj, *Carlos II y su corte*, Madrid 1911, vol. II, p. 399.

tenida por la alegoría de la Real Majestad (fig. 1: 3), situada verticalmente sobre la imagen de Carlos II arrodillado. Uno de los dos acrónimos que solían encontrarse bajo la real tribuna del camarín («Candor hic Adest Rutilans, Lucis Occultae Sinaxis») sugiere un fulgor oculto hacia el que se dirigen las águilas. El motivo aquilino, tal y como se articula en el altar de la Sagrada Forma, permite una lectura ascendente: desde el águila bicéfala heráldica a las águilas gemelas de bronce, para finalizar, dentro del camarín, con ambas águilas unidas bajo una corona, verdadera exaltación del concepto de la *domus nostra* habsbúrgica, tan grato al Emperador Leopoldo I⁴⁰. La archiconocida imagen del águila jupiterina, cuyos aguiluchos han de probar ser capaces de volar en dirección al sol sin cerrar los ojos, era con enorme frecuencia asociada al Sol sacramental y a los príncipes austríacos⁴¹. Como no podía ser menos, se encuentra justo al principio de la *Historia de la Santa Forma* (p. 115; subrayados míos):

“Las augustísimas *Águilas de Austria*, que con las dos grandes alas de Alemania y España se han elevado a la mayor altura del orbe en potencia y majestad, en ofreciéndose el motivo de culto al Divino *Sol Sacramentado*, siempre han mostrado con gloriosos ejemplares de su devoción especial, que deben ese encumbrado vuelo a lo superior de sus sagradas luces; siguiéndose a este reconocimiento el ofrecer para la mayor decencia de su trono, en la tierra con los corazones, las riquezas, y con la veneración los imperios y coronas, *sin pestañear en la mira* de que las Majestades reinan por la Majestad de Majestades, y que más bien prueban lo legítimo de la grandeza, cuanto más firmes atienden a dedicarla a tan divino esplendor».

Como bien sabía Santos, el simbolismo del vellocino de Gedeón y del pasaje de Sansón y el león muerto con el panal de miel en la boca se prestaba admirablemente para añadir, respectivamente, una connotación eucarística al toisón y a los «leones austríacos», señores de dos mundos⁴². Carmen Monedero da en el blanco cuando atribuye al padre Santos un constante afán por conjugar el simbolismo políti-

40. MONOD, P. K., *o.c.*, p. 245.

41. Véase, para un precedente escorialense, una de las inscripciones propuestas para el Panteón de Reyes: «Decuit austriacas Aquilas sub ara corporis Christi Sanctiss. in hoc Pantheon congregari (...)», AGP San Lorenzo, leg. 104.

42. MONEDERO, *o.c.*, p. 235; SANTOS, *o.c.*, p. 123.

co y el religioso en cada detalle⁴³. Todo contribuye a exaltar la *pietas* eucarística carolina, aquella que en su testamento Carlos II describió como «más estrecha y singular»⁴⁴. En lo tocante a la Eucaristía, Pedro González de Salcedo afirmaba que a los príncipes austríacos les era «producido su culto, y veneración con el mismo ser»⁴⁵.

II. ¿CAPILLA EXPIATORIA O CAPILLA DEPRECATORIA?

El retablo y camarín de la Sagrada Forma se han venido interpretando, por la mayoría de los estudiosos, como una capilla expiatoria. El Duque de Maura afirma, taxativamente: «la Capilla de las Santas Formas, expiatoria de la violación del sagrado asilo para prender a Valenzuela, obra artísticorreligiosa, en la que se habían invertido 25.000 doblones, impagados aún casi totalmente, y que fué preciso acabar de satisfacer»⁴⁶. Sullivan afirma que los nobles que aparecen detrás de Carlos II «are the culprits in the Valenzuela affair»⁴⁷. Quizá llegue a esta conclusión al haber identificado (¿erróneamente?) al Duque de Medina Sidonia entre ellos⁴⁸. Se da la circunstancia que só-

43. *O.c.*, p. 234.

44. He utilizado una copia impresa de 1700 conservada en la FAM Fondo GMG, caja 62, p. 7, § 11.

45. *Nudrición real. Reglas o preceptos de cómo se ha de educar a los reyes mozos, desde los siete a los catorce años*, Madrid 1671, p. 29.

46. MAURA Y GAMAZO, G. (Duque de Maura), *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid 1954, vol. II, p. 281.

47. *O.c.*, p. 73

48. *Ibíd.*, p. 64. No conozco a ningún otro autor que identifique el retrato de Medina Sidonia en el lienzo de Coello. Sullivan olvida que el más destacado de entre los excomulgados a maticandelas por el prior Marcos de Herrera, Medina Sidonia, había entregado unas valiosas carrozas de coral al monasterio que se conservaron en el camarín de las reliquias: «estas dos Halajas dio a este Monast.^o el Duque de Medina Sidonia, en reconocit.^o del agravio que le hizo, quando a la Prision de D. Fernando Valenzuela, Secretario que era de la Reyna Madre de Carlos Segundo, vino aquí con tanto estrépito, escandalizando al mundo, y profanando lo sagrado, en que hubo sucesos harto memorables». Constan en la *Memoria de las reliquias, y relicarios que ay en la Yglesia de este Real Monasterio de S. Lorenzo (1724-1725)*, RBE mss. M^o. 22-1-3, p. 154; *vid.* también NÚÑEZ, J., OSH, *Quinta Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, RBE mss. J.I.8, cap. 3, pp. 32-33 (existe ed. moderna de F. J. Campos, 2 vols., San Lorenzo del Escorial 1999). Dado que constan en el inventario de 1724-1725, es muy probable que fueran sustraídas durante la francesada. Maura, que lo menciona, opina que Medina Sidonia era el único de los culpables con una hacienda suficiente para hacer una ofrenda valiosa a los jerónimos del Escorial (*Vida y reinado*, *o.c.*, vol II, p. 10). Todo parece indicar que Medina Sidonia había hecho reparación al monasterio, *independientemente* de la

lo cinco rostros de nobles (no tonsurados) son visibles inmediatamente detrás del Rey. En su *Historia de la Santa Forma* (p. 120) el Padre Santos, aunque añade que estaban presentes «otros muchos Grandes y Caballeros», nombra tan sólo a cinco miembros del séquito real: el Duque de Medinaceli (sumiller de corps y caballero mayor)⁴⁹, el Duque de Pastrana (montero mayor)⁵⁰, el Conde de Baños (primer caballero)⁵¹, el Marqués de Quintana de las Torres (gentilhombre de cámara con ejercicio)⁵² y el Marqués de la Puebla de Ovando (mayordomo semanero)⁵³. El supuesto ademán de arrepentimiento⁵⁴ de la figura en la esquina inferior derecha ha llevado a identificarlo como el que, junto al XI Duque de Medina Sidonia⁵⁵, protagonizó la violación de la inmunidad eclesiástica del Escorial: Don Antonio de Toledo, VII Marqués de Villanueva del Río, que en 1690 sucedería a su padre

donación real de un valiosísimo reloj-custodia (del que hablaremos más adelante), y que, por lo tanto, su vinculación con la capilla de la Sagrada Forma, construida para albergar esta custodia, resulta problemática. La correspondencia correspondiente a 1684-1686 del XI Duque conservada en el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia (ADMS), leg. 2175, no permite descartar o afirmar su asistencia a la primera traslación de la Sagrada Forma.

49. Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera (n. 1637 †1691), VIII Duque de Medinaceli, VI Duque de Alcalá de los Gazules, primer ministro (1680-1685), Presidente del Consejo de Indias, Adelantado mayor de Castilla, sumiller de corps por Real Decreto de 27 de noviembre de 1674 y caballero mayor el 2 de noviembre de 1683, AGP Personal 319/21.

50. Gregorio de Silva y Mendoza († 1693), X Duque del Infantado, VI Duque de Pastrana, gentilhombre de cámara con ejercicio por Real Decreto de 17 de diciembre de 1674, AGP Personal 949/14.

51. Pedro de la Cerda y Leiva, III Conde de Baños, III Marqués de Leiva, VI Marqués de Ladrada, mayordomo semanero por merced de 2 de marzo de 1676 y primer caballero el 18 de noviembre de 1682, AGP Personal 16523/5.

52. Juan Vélez de Salamanca y Galindo, III Marqués de Quintana de las Torres, menino bracero desde 1 de marzo de 1674, fue nombrado gentilhombre de cámara con ejercicio por Real Decreto de 10 de noviembre de 1675, AGP Personal 859/46.

53. Francisco Melchor Velázquez-Dávila y Zúñiga, VI Marqués de Lorian, III Marqués de La Puebla de Ovando, recibió merced de mayordomo de semana el 25 de septiembre de 1684, AGP Personal 854/8.

54. Nótese que a la izquierda del altar hay un clérigo, también sosteniendo una vela y llevándose la mano derecha al pecho, que parece dar la réplica al que se identifica como Don Antonio de Toledo.

55. Juan Clarós Alonso Pérez de Guzmán El Bueno y Fernández de Córdoba, XI Duque de Medina Sidonia, XV Conde de Niebla (n. 1642 †1713), virrey de Cataluña (1690-1693), recibió merced de gentilhombre de cámara por Real Decreto de 16 de junio de 1677; más tarde sería nombrado mayordomo mayor (6 de diciembre de 1699), caballero mayor (20 de febrero de 1701) y alcaide del Castillo, Monte y Bosque del Pardo y de las Casas Reales de La Zarzuela y Valsain (1707), RAH mss. M-21, fol. 118v; AGP Personal 662/4.

como VIII Duque de Alba⁵⁶. La base iconográfica para esta identificación, tan repetida⁵⁷, es incierta; el Padre de los Santos ni siquiera lo nombra⁵⁸. Dado que Santos identifica correctamente los cargos palaciegos de los que menciona como presentes en la primera traslación, resulta cuando menos extraño suponer que habría deliberadamente ocultado la presencia del primogénito del Duque de Alba en el lienzo⁵⁹. Si, como el propio Sullivan reconoce, el programa de la pintura fue responsabilidad del Padre Santos⁶⁰, su silencio absoluto sobre los acontecimientos de 1677⁶¹ en su minuciosa descripción, escrita no

56. Antonio Álvarez de Toledo Beaumont y Fernández de Velasco (†1701), juró como gentilhomme de cámara con ejercicio el 16 de junio de 1677, renovándosele el goce y ejercicio por Felipe V el 20 de febrero de 1701, AGP Personal 28/18. Se desconoce la fecha exacta del nacimiento del VIII Duque, aunque sabemos que fue con posterioridad a 1627, fecha de las capitulaciones matrimoniales de sus padres. Agradezco las indicaciones de Margarita Torrione y del Dr. Calderón, archivero de la casa de Alba, sobre la genealogía de esta familia.

57. SULLIVAN, p. 64; ÁLVAREZ CABANAS, p. 7, etc.

58. Conviene aclarar que el único aristócrata que podemos identificar sin ningún género de dudas es Medinaceli, justo detrás del Rey, gracias al retrato que se conserva en el Museo de Arte de Cataluña, cfr. J. MATEU IBARS, «El octavo Duque de Medinaceli retratado por Claudio Coello en «La sagrada Forma del Escorial»», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1963, 71, 415-424. El famoso retrato de Pastrana por Carreño (Museo del Prado) permite asociarlo con el caballero a la izquierda de Medinaceli. No conozco ningún retrato de Antonio de Toledo. La identificación de Coello con la figura de perfil en la esquina inferior izquierda tampoco es segura (SULLIVAN, *o.c.*, p. 64) y, desde luego, el mediocre grabado publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, 28 de septiembre de 1845, n. 39, 305, basado en un retrato del pintor al óleo, no aclara mucho. Comparto, en lo concerniente a las identificaciones de personajes, el razonable escepticismo de Sierra Pérez, *o.c.*, pp. 182-183.

59. Si, como dice Palomino, a la traslación asistió «toda la primera nobleza» (Vidas, ed. por N. AYALA MALLORY, Madrid 1986, p. 320), no sería inverosímil que asistiesen Medina Sidonia y Antonio de Toledo, ambos hechos gentileshombres de cámara con ejercicio en la víspera de la primera asistencia de Carlos II al Corpus madrileño, el 17 de junio de 1677, en una insólita «hornada» de nada menos que once nombramientos, de claro signo «juanista», cfr. AGP Carlos II 92/1. Creo, sin embargo, que asistieron muchos menos nobles de lo que da a entender Palomino. Se da la circunstancia que Don Antonio de Toledo había asistido, en el normal ejercicio de sus funciones de gentilhomme de cámara, a la acción de gracias por la victoria de Kahlenberg en Atocha, FAM Fondo GMG, caja 51/22. Incluso si se pudiese documentar la asistencia de Toledo a la traslación de 1684, aún quedaría por demostrar su presencia en el lienzo.

60. SULLIVAN, *o.c.*, p. 73; MONEDERO, *o.c.*, pp. 242-243, transcribe la memoria sepulcral donde se dice que «fue suia la idea del quadro que zierra el altar donde esta colocada dicha forma y todos los motes o letreros que adornan dicha obra son partos de su genio».

61. Ya lo señaló MEDIÁVILLA, B., en la *Introducción* a su edición del mss. del P. Santos, pp. 101-111 (p. 103).

mucho después de la terminación del lienzo⁶², hace improbable que reservase un lugar tan prominente para Don Antonio de Toledo. Consta, efectivamente, que en la jornada a El Escorial de 1684, que tuvo lugar del 16 al 21 de noviembre, acompañaron a Carlos II la reina madre, el caballero mayor (Medinaceli), el primer caballero (Baños), el Padre Reluz, un mayordomo semanero (sin duda el Marqués de la Puebla de Ovando), el secretario del despacho, tres secretarios, cinco ayudas de cámara, un oficial del registro, escuderos de a pie, un cirujano, un sangrador, etc. Resulta plausible que al menos algunos de entre ellos asistiesen a la solemne función y fuesen retratados. Como cuenta Palomino, y es bien sabido, Coello debió realizar retratos preparatorios para trasladarlos luego al lienzo⁶³. Desde su posición de ayuda de la furriera y pintor de cámara⁶⁴, que le obligaban a largos períodos de trabajo en el Alcázar, no hubiera sido difícil para Coello retratar a los cortesanos asistentes a la traslación de 1684 —a la que es casi seguro, dicho sea de paso, que no asistió—. No fue la de 1684 una jornada particularmente larga o concurrida, librándose para ella tan sólo 31.800 reales, frente al cómputo prospectivo de 112.300 reales para la jornada de 1690, en que tuvo lugar la segunda traslación solemne de la Sagrada Forma de Gorkum a la sacristía⁶⁵.

Para Santos (p. 120) el motivo de la primera traslación no era otro que la acción de gracias por la liberación de Viena de la amenaza turca tras la victoria de Jan Sobieski en la batalla de Kahlenberg, el 12 de noviembre de 1683. Las victorias de las armas austríacas eran vividas como propias por los Habsburgos españoles y solían solemn-

62. MEDIAVILLA, B., señala en *Historia de la Santa Forma*, o.c., p. 129, nota 61, que el mss. de Santos debió escribirse en 1691, puesto que Santos hace referencia al año pasado de 1690; aunque la referencia a un año pasado, en un texto del siglo XVII, no implica necesariamente que fuera el inmediatamente anterior, creo que acierta Mediavilla, ya que Santos, tan dado a la glorificación de los Austrias, no menciona las indulgencias plenarias concedidas a ambos altares en 1692. Luego la redacción del mss. debe situarse entre finales de 1690 y septiembre/octubre de 1692.

63. O.c., p.320; *vid.* también STEPANEK, P., «Dos bocetos para la "Sagrada Forma" de Claudio Coello», *Ibero-Americana Pragensia*, 1975, 9, 145-152.

64. AGP Personal 242/15.

65. AGP Administrativa, legs. 781 y 782. El Padre Santos da una fecha (19 de octubre) ligeramente equivocada para la primera traslación; un testigo presencial, el Marqués de la Puebla de Ovando, en carta dirigida al Condestable de Castilla, fechada en El Escorial a 18 de noviembre de 1684, habla de la «procesión de mañana», AGP San Lorenzo, leg. 1; el coste real de la segunda traslación y real jornada se elevó a 170.000, FAM Fondo GMG, caja 62. Se da la curiosa circunstancia que a la segunda jornada, la de 1690, asistió como ayuda de cámara Nicolás Pertusato, inmortalizado por Velázquez en *Las Meninas*.



FIG. 2. Reverso del cuadro *Carlos II adorando la Sagrada Forma*, de Claudio Coello.
Fotografía © Patrimonio Nacional.

zarse con acciones de gracias en Atocha y luminarias en palacio⁶⁶. Y si se puede argumentar que había transcurrido un año, no cabe duda de que se trataba de la primera jornada escorialense después de la victoria de Sobieski. Y, aún más importante, los que proponen una lectura expiatoria olvidan que las excomuniones se habían levantado seis años antes de la primera traslación, en 1678⁶⁷. Es cierto que el monumental reloj regalado por Leopoldo I a Carlos II, adaptado como custodia de asiento, había sido entregado a El Escorial de orden del propio Rey⁶⁸. Esto se hizo para hacer frente a la satisfacción pecuniaria exigida a los nobles y a las tropas bajo sus órdenes por las autoridades eclesiásticas para levantarles la excomunión⁶⁹. Las indisolubles connotaciones expiatorias de esta importante donación real a El Escorial, claro está, las omite Santos en su relato.

A pesar de la importancia de los hechos de 1677, no cuadra con la mecánica habitual de las jornadas reales el que se seleccionase una cohorte de nobles dispuestos a expiar viejas culpas en El Escorial, y en presencia de la reina madre, asistente a esta jornada, a quien recordar los sucesos que precedieron a su destierro toledano no debía re-

66. Véase, por ejemplo, la salida pública de Carlos II a Atocha el 12 de octubre de 1686 para dar gracias por la toma de Buda, AGP Carlos II 148/1. Pero se debe subrayar que la victoria de Kahlenberg fue solemnizada con particular énfasis, *vid. Verdadera y nueva relación de la real salida, que hizo en público nuestro gran monarca Carlos II [...]*, AFM Fondo GMG, caja 51/22.

67. ESTEBAN, E., *o.c.*, p. 28. Medina Sidonia y Toledo, y quizá un tercero, en atención a su rango, fueron reconciliados privadamente en el oratorio del nuncio, RAH mss. 9/7159⁽³⁾, fol. 8r.

68. Hizo la entrega Francesco Filippini, relojero de cámara de Su Majestad, siguiendo órdenes del Condestable de Castilla, el 15 de mayo de 1678. El envío incluía una caja pequeña con 19 piezas de filigrana para el viril donde había de ir colocada la Sagrada Forma, AGPS. Lorenzo, leg. 107. Resulta, pues, extraño que fuentes dieciochescas (NÚÑEZ, *o.c.*, vol. I, p. 36) den por sentado que la entrega del reloj de Leopoldo I al Escorial la realizó el Nuncio Sabo Mellini, Arzobispo de Cesarea.

69. MAURA, G., *Vida y reinado, o.c.*, vol II, p. 10. Lo confirma Núñez, cap. 3, pp. 33-38, que sigue fielmente el relato de los hechos, tal como aparecen descritos en un mss. anónimo (letra del siglo XVIII) que posiblemente sea una copia de un original anterior o una obra original basada en anteriores relaciones o escrita por alguien que tuvo conocimiento directo de los hechos, *vid. ANÓNIMO, o.c.*, RBE mss. d. III.29, cap. XIII, fols. 90v-98r. Si atendemos al largo título del epítome, donde se hace referencia al prior Herrera como «actualmente Prior del Insigne Monasterio de S. Ant.º de Porta=Celi dela Ciudad de Sigüenza», parece probable que se trate de un escrito basado en un original de fines del siglo XVII. Maura dice, con razón, que el epítome anónimo mencionado arriba contiene datos que sólo pudo conocer Marcos de Herrera. Como se trata de un texto laudatorio, posiblemente lo escribió un secretario suyo, *vid. Carlos II y su Corte, o.c.*, vol. II, p. 320.

sultar especialmente grato. Resulta además extraño, si se trataba efectivamente de una traslación «expiatoria», la ausencia de Valparaíso, Fuentes, Falces, etc.; todos ellos notorios implicados en la profanación del Escorial. Ésta tuvo un eco importante, llegando a imprimirse una defensa de la jurisdicción del prior Marcos de Herrera para excomulgar a los nobles⁷⁰. La fidelidad de los jesuitas a la reina madre, bien conocida, hace comprensible la tácita oposición de éstos a la «jornada de Madrid», que puso a Don Juan José de Austria y a la levantisca primera nobleza al frente del gobierno. Entre los miembros de la Compañía debieron circular copias manuscritas de la carta de Inocencio XI a Carlos II, de 11 de marzo de 1677, lamentando amargamente la profanación⁷¹. Esta carta merece ser leída atentamente. Escribe el Pontífice Odescalchi: «Y ciertamente llegó a tanto la temeridad de la gente, que pospuesta toda reverencia para con las más sagradas aras e insignes reliquias de los santos, aún no respetaron sus impías manos del mismo sagrario donde se guarda repuesto el Augustísimo Sacramento, delante del cual las más firmes columnas del cielo, y los mismos ángeles del más alto orden tiemblan»⁷². El Padre Núñez refiere, escandalizado, que, con el Santísimo expuesto, «aquellos fogosos leones», «calzados de votas y espuelas; encasquetados las gorras; y las caravinas en los disparadores», entraron en el mismísimo sagrario en busca de Valenzuela⁷³. Una relación anónima insiste en las afrentas al Santísimo, llegando algunos soldados a encaramarse a la custodia ante la tardanza en entregarles la llave del sagrario, que hubo de ser finalmente entregada ante el fundado temor de que des-

70. ESPINOSA RIBADENEIRA, G., *Por el Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial en la causa sobre la extraccion, que de su Iglesia se hizo de la persona de Don Fernando Valenzuela*, s.d., RAH 14/11465⁽¹⁰⁾. No cabe duda que, tras la toma del poder por Don Juan José, Marcos de Herrera fue represaliado: a pesar del apoyo del nuncio Mellini, que envió buleto para que éste, aún siendo definidor del capítulo de 1678, pudiera ser reelegido prior del Escorial (AGP S. Lorenzo, leg. 50); ya el 11 de marzo estaba decidido que cuando feneciese el trienio de Herrera fuese elegido fray Domingo de Ribera (AHN Consejo de Castilla, leg. 15272-I/16); que para el Capítulo General de 1 de mayo de 1678 no se le elige presidente (*ibíd.*, I/19); y se le releva de la superintendencia de las Obras Reales de reconstrucción del monasterio el 16 de julio de 1678 (*ibíd.*, II-1). El ambiente de represalias cortesanas que siguió a la ascensión de Don Juan José queda bien descrito en una relación impresa anónima: *Novedades sucedidas desde el día seis de noviembre del año de 1675*, IVDJ, envío 3, dec. 96.

71. NÚÑEZ, J., *o.c.*, vol. I, pp. 40-42; *vid.*, por ejemplo, una proveniente del Colegio de San Pablo (Granada), AHN Clero: Jesuitas, leg. 54, n. 29.

72. NÚÑEZ, J., *o.c.*, vol. I, p. 41.

73. *Ibíd.*, p. 21.

pedazasen las puertas. Para mayor abundamiento, estos actos impíos tuvieron lugar en jueves⁷⁴. Una poco conocida fuente, también anónima, hace pensar que dada la reputación de la comunidad escurialense y de su prior se preveían disturbios graves⁷⁵. La *desecratio* del Escorial debe, quizá, ser entendida desde una doble vertiente: se trataba de un acto sacrílego indigno de la católica España y de un acto de lesa majestad. Bermúdez de Pedraza había definido cualquier desacato al Santísimo como un «delito de lesa Magestad divina», incomparablemente más grave que uno de «lesa Magestad humana»⁷⁶. Y de esta doble implicación nadie podía ser más consciente que el Padre Santos. En él advierte, con gran agudeza, Carmen Monedero un doble condicionamiento, motivado por su condición de jerónimo y escurialense⁷⁷. Habitaba un edificio que continuaba representando la esencia misma de la realeza hispano-habsbúrgica⁷⁸. La vigencia simbólica del Escorial, con la sola excepción del período álgido de la privanza de Lerma⁷⁹, durante el reinado de los Austrias menores parece incuestionable⁸⁰. Y, como bien dice Monedero, no se detecta insinceridad alguna en los encendidos elogios que dedica Santos a la Casa de Austria⁸¹. Su devoción por la Sagrada Forma, compartida por Carlos II⁸², no admite dudas. Ya en 1667 comenzó Santos su descripción del contenido de los relicarios escurialenses con la milagrosa forma de Gorkum⁸³. Y aun-

74. RAH mss. 9/7159⁽³⁾, fol. 5r.

75. «Temese el termino á que puede llegar esta faccion tan arriesgada á vista de la inmunidad de la Iglesia, violencia de vn combento tan Real, y que presume sus religiosos, no falteran á costa de sus vidas á defenderlas [...]», ADMS, leg. 1033. Según su anonimo biógrafo, el prior Herrera ya había amenazado con la excomunión a cuenta de la posible enajenación de los montes y dehesas del monasterio, RBE mss. d.III.29, fol. 41v.

76. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Historia eucarística y reformación de abusos*, Granada 1643.

77. MONEDERO, *o.c.*, pp. 217-218.

78. *Vid.*, por ejemplo, *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey Nuestro Señor, en la octava maravilla [...]*, Madrid 1664.

79. CÁMARA MUÑOZ, A., «El Escorial de Felipe III. Historia y Arquitectura», *Fragmentos*, 1985, nn. 4-5, 33-45.

80. Quizá sería necesario cuestionarse si se trata de algo más que retoricismo barroco, como sostiene ÁLVAREZ TURIENZO, S., *El Escorial en las letras españolas*, Madrid 1985, pp. 73-75. En lo que respecta a Santos no se trata, en cualquier caso, de retórica huera.

81. MONEDERO, *o.c.*, pp. 217-218.

82. Aunque Esteban cree que Carlos II la contempló por primera vez en 1677, posiblemente fue con ocasión de su primera visita a El Escorial el 19 de septiembre de 1676, acompañado de su madre, RAH mss. 9/7159⁽³⁾, fol. 1r.

83. *Descripcion breve*, p. 38.

que era perfectamente consciente de que la reliquia había llegado a España gracias a Margarita de Cardona, da más importancia al hecho de que viajase desde la Praga de Rodolfo II a El Escorial de Felipe II, de una rama a otra de los Austrias (p. 117)⁸⁴.

Cuando aún no estaba terminado el nuevo altar de la Sagrada Forma, en 1688, Valenzuela fue excarcelado, tras diez largos años pasados en la Fortaleza del Cavite en Filipinas. Llegado a Nueva España en 1689, se comenzó a promover su vuelta por allegados a la reina madre⁸⁵. Hasta su muerte accidental en México en 1692, la posible vuelta del valido, a la que se oponía la grandeza, fue objeto de controversia. Al menos la fase final de las reformas de la sacristía (terminadas en 1690) coincidió con esta polémica; haciendo, a mi entender, aún más desaconsejable una referencia directa a los hechos de 1677. Con todo, el problema de la intencionalidad del programa no deja de ser, en gran medida, ambiguo. Aunque la relación escrita del Padre Santos no aclara completamente el complejo entramado de alusiones en el que se desenvuelve la nueva capilla, al menos deja claro que éste ejerció un control férreo sobre el conjunto, aportándole su carácter unitario, sin menospreciar las eventuales sugerencias de José del Olmo, Francisco Ricci, Claudio Coello y Francesco Filippini. Lo que me parece importante destacar es que toda alusión a la violación de la inmunidad eclesiástica del Escorial, un episodio lamentable que evidenciaba la debilidad del Rey, había de ser, en todo caso, *modo obliquo*⁸⁶. Todo en la capilla se articula en torno a una exaltación del carácter eucarístico de la *pietas Austriaca*. Así lo aclara la inscripción del antependio del altar (lado de la sacristía)⁸⁷: «Carolus II. Hisp. Rex. Catho. Austriaca suorum pietate, primus, aut nulli secundus [...]».

84. Lo cual queda reflejado perfectamente en los bajorrelieves situados sobre las puertas, a ambos lados del retablo.

85. La Compañía de Jesús, fiel aliada de la reina madre, apostó por el retorno de Valenzuela, *vid.* ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «El favor real: liberalidad del príncipe y jerarquía de la república (1665-1700)», en *Repubblica e virtù*, Roma 1995, pp. 393-453 (esp. pp. 430-433).

86. SULLIVAN, *o.c.*, p. 73; posiblemente tenga razón al detectar un intento de asemejar la impiedad de los zwinglianos que pisaron la Sagrada Forma en el siglo XVI con los que violaron el sagrado del monasterio a principios de 1677. Puestos a hilar muy fino, los aguilucho que consiguen volar en dirección al sol se entendían como un símbolo de la lealtad probada de los súbditos, *vid.* PIZARRO GÓMEZ, F. J., «Astrología, emblemática y arte efímero», *Goya*, 1985, núms. 187-188, 47-52 (p. 49).

87. Sustraído, como tantos otros elementos de la decoración original, durante la invasión napoleónica.

A partir de la entrega del reloj-custodia se produce un desplazamiento *sensu eucharistico* de la propia donación. Ya en el acta de recepción, firmada por fray Miguel de Vadillo el 15 de mayo de 1678, se dice que el reloj ha de servir «para colocar la forma consagrada que en este templo se guarda entre las demás reliquias»⁸⁸. Nada más apropiado para desagrar al *centrum* simbólico de la *pietas Austriaca* –panteón regio y basílica eucarística–. La traslación de 1684, presidida por Santos, será concebida como una jornada de exaltación de los Austrias victoriosos del turco. El camarín y el retablo insertarán el recuerdo de este glorioso triunfo dentro de un marco dinástico-eucarístico, de beligerancia frente a la impiedad protestante. La propia traslación se desarrollará, como bien dice un testigo presencial, de acuerdo al ceremonial del Corpus⁸⁹. En estas solemnidades litúrgicas los Grandes y mayordomos hacían «ala», como mandaban las etiquetas, escenificando así la unidad del cuerpo místico reunido en torno al monarca⁹⁰. Los privilegios pontificios concedidos en 1692 al doble altar de la Sagrada Forma, tras haber sido solicitados por Medinaceli en nombre del rey⁹¹, subrayan la extirpación de la herejía y la aplicación de misas por el eterno sufragio de los difuntos de la Casa de Austria. Todo contri-

88. AGP San Lorenzo, leg. 107. ESTEBAN, *o.c.*, pp. 28-29, citando a Ferraris, refiere la decisión inicial de dedicarla a una reliquia de San Lorenzo, pero añade, con razón, que debió ser abandonada el mismo 1678.

89. «La procesión de mañana a de ser en la forma que la de el día de el Corpus», AGP San Lorenzo, leg. 1.

90. FRASSO, M., *Tratado de la Capilla Rl. de los Serenissimos Reyes Catholicos de España nuestros señores*, mss. RAH 9/708, Parte II, cap. 5, n. 66, fol. 188r.; ÁLVAREZ OSSORIO, A., *o.c.*, pp. 433-434, ve en las dos alas de Grandes y la presencia de Don Juan José en el Corpus madrileño una escenificación de la concordia tras la toma del poder por Don Juan José y la nobleza. La etiqueta pasa de ser un instrumento de dominación para convertirse en «un índice variable que exteriorizaba el grado de adhesión de los nobles a su príncipe». Pero conviene no olvidar que la planta de la procesión seguía fielmente las pautas del reinado de Felipe IV. Podríamos decir que una misma práctica ceremonial, aplicada a un monarca débil o a uno fuerte, admite lecturas contrapuestas.

91. ESTEBAN, pp. 121-124, los transcribe. Éstos debieron ser solicitados antes de 1685, fecha en que Medinaceli fue depuesto y se aconsejó su retiro a Cogolludo. Luego se puede detectar desde el principio mismo del proyecto el énfasis dinástico al que debía responder la nueva capilla. Ignoro por qué TORMO, *o.c.*, p. 11, añade una tercera fecha, el 28 de noviembre, a las otras dos en que coinciden todos los autores: San Miguel (29 de septiembre) y Santos Simón y Judas (28 de octubre). Se equivoca Sullivan, p. 65, nota 19, al decir que esta segunda fecha se eligió para conmemorar la primera traslación; se trataba de la víspera de la segunda traslación, que además coincidía con el vigesimotercero cumpleaños de Mariana de Neoburgo.

buye, aparentemente, a consolidar la nueva capilla como un lugar dinástico⁹², pasándose de una posible clave expiatoria a otra deprecatoria, de claro signo proaustriaco. No sería demasiado arriesgado conjeturar que la lectura expiatoria surge de una simplificadora, aunque comprensible, sinécdoque interpretativa centrada en torno a la custodia-reloj.

El sentido austriaco-eucarístico que Santos imprime al programa participa de la fascinación que ejerce durante los reinados de Felipe IV y Carlos II la *Priesterlegende* rodolfina, verdadero paradigma de devoción al Santísimo, al que según la tradición los Austrias debían el Imperio⁹³. Quizá la sutileza de Santos consista en dejar abierta la puerta a una interpretación de magnanimidad regia, a la que podría aludir, como ya apuntamos, el cuadro de *Cristo y la mujer adúltera*. Sin embargo, yo insistiría en que esto es accesorio, en que la intencionalidad del programa, que *La Historia de la Santa Forma* de Santos refleja, es de otra índole: en el culto eucarístico los Austrias encuentran un sustento firme que viene a simbolizar su perpetuación dinástica. En el Arco de la Puerta del Sol, diseñado por Claudio Coello para la entrada de María Luisa de Borbón-Orleáns, primera esposa de Carlos II, se funden, superpuestos en una misma imagen, los paradigmas de reverencia austriaca al viático (Rodolfo I y Maximiliano I) con hechos contemporáneos, como Mariana de Austria cediendo su silla de manos al viático, o el rey presidiendo el Corpus madrileño⁹⁴. En un cierto sentido, la Sagrada Forma busca renovar la devoción ancestral de los Austrias con un nuevo paradigma pietístico, una *renovatio pietatis* que reafirme el providencialismo y las aspiraciones universalistas de la dinastía. Dice el Padre Santos que, a pesar de ser recibida por Felipe II de manos de Rodolfo II⁹⁵, la Sagrada Forma «parece se dirigía a Carlos II por oculta providencia, como a quien había de ser sin segundo en el glorioso empeño de su veneración» (p. 118).

92. Un precedente que merece ser tenido en cuenta es el altar-relicario del Très Saint-Sacrement de Miracle (destruido) en la Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, también dedicado a unas formas milagrosas.

93. MONOD, P. K., pp. 246-248. Es bien conocida la iconografía del tema y el mimetismo de los últimos Austrias, que cedían sus cabalgaduras o carrozas al viático para pasar a acompañarlo devotamente a pie, como su antepasado hizo en 1261.

94. Vid. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleáns: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid 2000, pp. 128-130.

95. Cfr. nota 84.

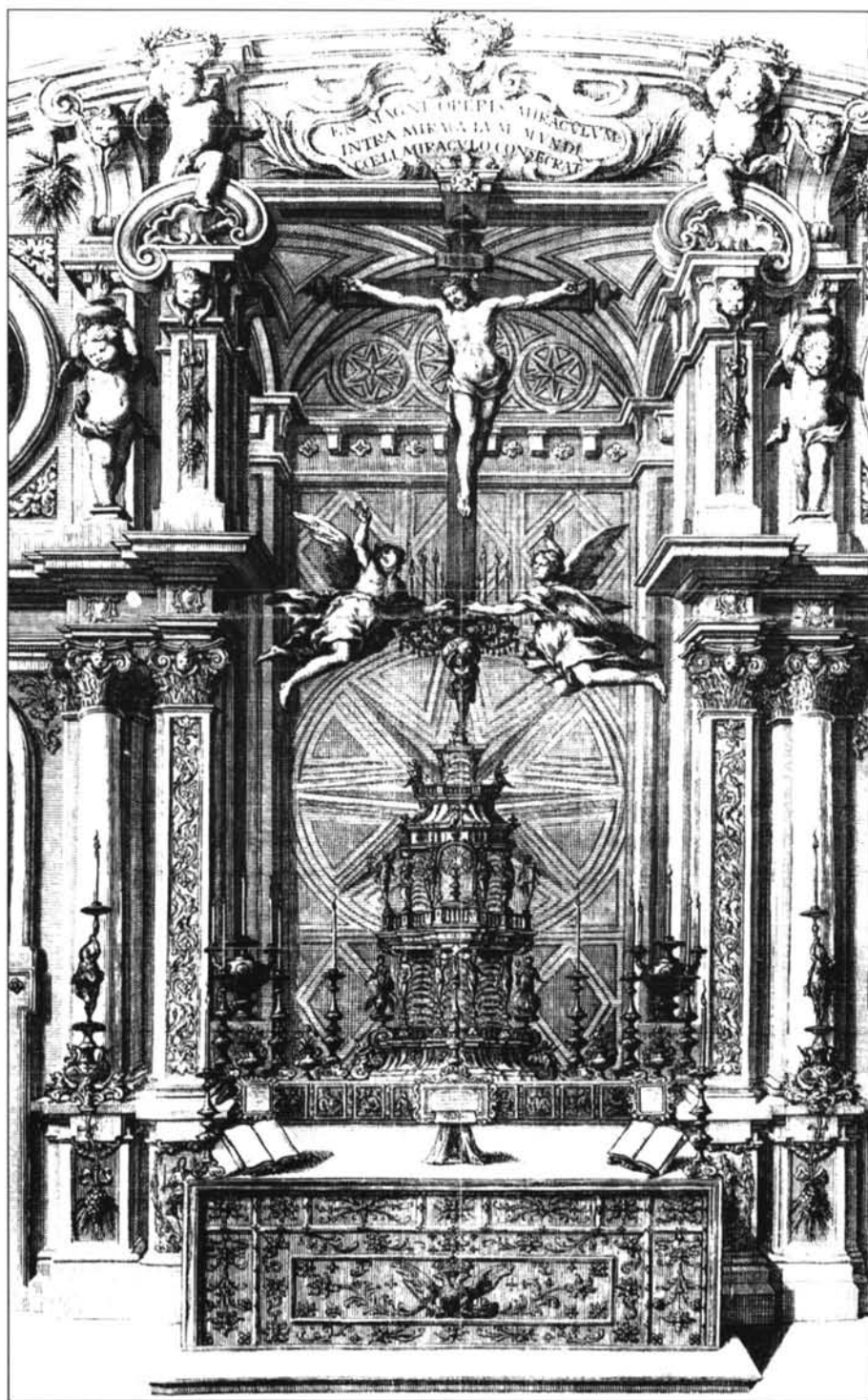


FIG. 3. Detalle del grabado de Juan Bernabé Palomino en Xoménez, A., *Descripción del Real Monasterio del Escorial*, Madrid 1764.

III. ¿REY-CORTINA O REY-TRAMOYA?

Volviendo al Padre Santos, éste se refiere al cuadro de Coello como una «cortina real»: «Cerrada la capilla con esta cortina real, que así se puede llamar este cuadro, sustituye con mucha perfección lo que oculta, viéndose en él, aunque pintada, la Santa Forma [...]» (p. 126). La perfectísima sustitución de la que habla Santos es, obviamente, la de la custodia pintada, cuyo viril sostiene debidamente protegido de un velo humeral, respecto de la custodia real que queda escondida detrás del cuadro. Pero, correspondiendo a una intencionalidad menos obvia, cabría destacar ciertos aspectos de la composición del cuadro que, a mi entender, han sido pasados por alto. Las figuras alegóricas de la Real Majestad, el Amor Divino y la Religión⁹⁶ se hallan en una curiosa relación espacial y compositiva sobre la que creo conviene detenerse. El pecho ardiente del Amor Divino, la punta del cetro sostenido por la Real Majestad y la llama sostenida por la Religión forman un triángulo (fig. 1: 1, 2 y 3). El movimiento de las figuras parece reforzar esta disposición triangular. Recuerda Santos que la reliquia de la Santa Forma, objeto de profanación sacrílega en Gorkum por parte de los sectarios zwinglianos, había sangrado por tres orificios: «La pisaron repetidamente atrevidos y abrieron dentro de su cándido círculo tres roturas» (p.116). Creo además que la disposición de las roturas en triángulo, por representar una alusión trinitaria, debía ser objeto de especial veneración. Uno de los asistentes a la primera traslación, el Marqués de la Puebla de Ovando, en carta remitida al Condestable de Castilla y fechada el 18 de noviembre de 1684 escribe: «Con la Santa Forma que trasladó esta mañana, a el biril, que a seguro Vx^a. da gran ternura, pues tiene tres agujeros rredondos, como en triángulo, Y en el uno está más pardo como que ubo sangre allí y el tiempo la consumió»⁹⁷. Tampoco olvidó Palomino en su grabado reflejar las tres roturas (fig. 3). Dentro de este sentido sacramental, la pintura de Coello puede ser entendida, efectivamente, como una cortina de sagrario⁹⁸, capaz de revelar y ocultar al Santísimo. De hecho, su función objetiva no dista mucho de ser ésta, ya que cuando se acciona el mecanismo de poleas que hace descender el lienzo a una cámara bajo la sacristía, se revela a la vista la reliquia eucarística.

Los cortinajes encarnados que tamizan la luz que se filtra por las ventanas en el cuadro de Coello, junto con el monumental cortinaje abullonado sostenido por cuatro putti, corroboran el sentido eucarís-

96. SULLIVAN, *o.c.*, p.64.

97. AGP San Lorenzo leg. 1.

98. ROTONDO, *o.c.*, p. 85.

tico del programa. Ya Durandus especificaba que tras descorrerse los velos negro y blanco, simbólicos del antes y después de la ley mosaica, correspondía hacerlo con el rojo: «Tertia finita, removetur rubrum, quod tempus gratiae significat, in quo per Christi passionem ad sancta sanctorum, et ad aeternam gloriam nobis aditus patet»⁹⁹. El que podría considerarse como el más claro precedente del altar de la Sagrada Forma, dentro de la tipología del retablo-tramoya, *La Institución de la Eucaristía* (1606), de Francisco Ribalta, que preside el retablo mayor del Colegio del Patriarca en Valencia, contaba nada menos que con cuatro cortinas de tafetán negras y moradas que se descorrían a medida que avanzaba el rezo de los viernes. Descorrida la última cortina, quedaba al descubierto el crucifijo milagroso regalado por Margarita de Cardona al Patriarca Ribera en 1601¹⁰⁰. De igual manera que el morado y negro corresponden a un programa pasionista, el rojo no podía ser más explícito en referencia a una hostia de la que había brotado sangre milagrosamente. Permite, además, este color una lectura específicamente regia, acorde con la definición que hace Santos del lienzo como una «cortina real» (p. 126). Sabemos que la «Cortina del Rey» (una especie de pequeño cubículo con dosel y cortinas) utilizada en las salidas públicas del monarca a su Real Capilla del Alcázar era, en la mayoría de los casos, de damasco carmesí¹⁰¹. Desde su posición de prior del Escorial y de predicador real no podría el Padre Santos dejar de tener un considerable grado de conocimiento y experiencia de las etiquetas palaciegas. La elección del término «cortina real» no parece, pues, simplemente encomiástica¹⁰².

El tema de la cortina se presenta, además, con insistencia: había dentro del camarín, según Santos (p. 129), cortinas en las ventanas, el nicho de la tribuna y delante de la custodia. Sullivan tiene razón en insistir sobre el hecho de que el lienzo de Coello es un cuadro «doble»¹⁰³. El reverso, interesante desde muchos puntos de

99. *Rationale divinatorum officiorum*, Liber I: 3. 41.

100. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Madrid 1993, p. 82. Curiosamente, fue también Margarita de Cardona la que regaló a Felipe II la Sagrada Forma de Gorkum.

101. Excepto en Adviento y desde la septuagésima hasta el Domingo de Ramos, *vid.* FRASSO, M., *o.c.*, Parte II, cap. 3, n. 11, fol. 148r.

102. Santos utiliza términos análogos, como «pieza real» (p. 126), para referirse al camarín, o «recámara real», para referirse a la sacristía (*Descripción breve, c.o.*, p. 43). Para el nombramiento de Francisco de los Santos como predicador real el 18 de abril de 1686, *vid.* AGP Personal 7954/14.

103. Es interesante que Santos no lo mencione. Está claro que el acceso al interior del camarín («pieza real») estaba restringido a los celebrantes y a la realeza, para cuya comodidad se ideó la tribuna.

vista ¹⁰⁴, presenta una perspectiva de una nave cuya arquitectura merece algún comentario (fig. 2). En último término se ve una procesión saliendo de la antesacristía escurialense, lo cual permite asociarla con la traslación representada en el anverso. Este fondo abocetado esta, a su vez, enmarcado por una arquitectura que ya no es la del Escorial: se trata de una galería abovedada desde la que se accede a una espaciosa rotonda enmarcada por Moisés e Isaías. Contrasta esta perspectiva, rigurosamente frontal y simétrica, con la del anverso (fig. 1). Y resulta interesante que ambos, reverso y anverso, se complementen con la verja de la antesacristía, actuando de elemento de enlace. Un posible significado estaría en la complementariedad de un anverso predominantemente histórico y un reverso de contenido soteriológico. Para apreciar mejor este reverso sería, además, necesario imaginarlo en relación a la custodia barroca para el que fue ideado –lo que no deja de ser difícil ¹⁰⁵–. Pero quizá lo más importante sea la existencia misma del reverso del lienzo, dentro de un programa enfáticamente bifronte: «hizo Su majestad traer de Sicilia cuantas alhajas son menester [...] todo duplicado [...] de incomparable valor. Con esto, así como los altares, se corresponden maravillosamente en la compostura y ornato; se corresponden también lo interior y exterior de la fábrica, de modo que no hay cosa en ella que no esté respirando majestad [...]» (p. 129). En la existencia de un lienzo doble que separa un altar, a su vez doble, podríamos encontrar una referencia al velo doble, que separaba el *sancta* del *sancta sanctorum* (*anterius* y *exterius*) ¹⁰⁶. La importancia del velo del tabernáculo para expresar la bicorporeidad regia fue estudiada en un contexto medieval por Kantorowicz ¹⁰⁷. P. K. Monod encuentra un eco de esta iconografía en un lienzo de Charles Lebrun, que muestra a Luis XIV arrodillado ante Cristo resucitado, de 1676. El velo serviría aquí para indicar la distancia entre la esfera celeste y la terrestre, poniendo de manifiesto el carácter dual de la naturaleza regia. Compara Monod este cuadro con el de Coello, llamando la atención sobre el hecho de que en el francés brilla por su ausencia la mediación eclesiás-

104. SULLIVAN, *o.c.*, pp. 77-78, contiene una muy interesante discusión de la iconografía del doble lienzo. Para una buena descripción del reverso, *vid.* ESTEBAN, *o.c.*, pp. 53-54.

105. Por encima de la verja de la antesacristía colocó Coello un medallón dedicado a Cristo, que muy probablemente sería más visible con la custodia original.

106. También podríamos referirnos al «ara exterior», *vid.* CRAMERIUS, J. J., *De ara exteriore templi secundi exercitationes philologicae*, Lyon 1696.

107. *Vid.* su comentario sobre *Otón II en Majestad* (Evangelios de Aquisgrán, ca. 975), *o.c.*, pp. 61-78, esp. pp. 67-69 y 73.

tica, tan presente en el ejemplo hispano. Monod pasa por alto un hecho importante: en la propia composición de la Sagrada Forma se puede constatar un evidente interés por representar el lugar único que ocupa la persona real en la mediación que se establece entre la divinidad y el reino. La relación que se observa entre la vela inclinada que sostiene Carlos II y el pecho ardiente del Amor Divino (fig. 1) no parece casual. Creo, por lo tanto, exagerada la opinión de Monod, quien llega a ver en el lienzo una ilustración de la supremacía de la Iglesia sobre el Estado¹⁰⁸. Dejando aparte supuestos tintes teocráticos, lo que sí parece claro es que la simbología de los Austrias se desenvuelve en un marco de extraordinaria complejidad, en el que la principal fuente de sacralidad es cristomimética, con una mucho menor incidencia de la mitología grecorromana. Lisón lo ha formulado con gran claridad al decir que el monarca austríaco no es ni tan divino ni tan absoluto como el francés¹⁰⁹. Se le escapa a Monod lo que, a mi entender, es más significativo: tanto Lebrun como Coello hacen referencia al velo del tabernáculo en un contexto de adoración regia. En el caso de Coello, infinitamente más sutil, el velo es el propio cuadro que, gracias a un mecanismo escenográfico, puede «cambiar de acuerdo con los requerimientos devocionales del fiel, como si tratase de un *frons scenae*»¹¹⁰. Esta teatralidad no debe ser entendida, según advierte Emilio Orozco, como profana. En la relación entre el delante y el detrás del teatro ve Orozco algo más que lo puramente estético: «hay algo moral —en el sentido más amplio y general de la palabra—, un interesar o hacer partícipe de lo que sucede»¹¹¹. La estructura bifronte del altar y del lienzo es, en sí misma, emblemática de la realeza y se puede relacionar sin dificultad con Jano, entendido éste como símbolo de la prudencia que mira simultáneamente hacia atrás y hacia delante: ¿no recoge acaso el doble lienzo de Coello un «antes» y un «después», un acontecimiento de

108. *O.c.*, pp. 246-248. El lienzo de Lebrun, que estuvo en el altar mayor de la desaparecida iglesia del Saint-Sépulcre de París, se conserva en el Musée des Beaux-Arts de Lyon.

109. *O.c.*, p. 90. La comparación con Francia resultaría sumamente interesante pero nos obligaría a una larga digresión. Resultan de particular interés: MARÍN, L., *Le portrait du roi*, París 1981, y APOSTOLIDÈS, J.-M., *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, París 1981.

110. MARÍN TOVAR, C., «Aportaciones para el estudio del retablo barroco madrileño», *Madrid*, 1998, n. 1, 381-427 (p. 388).

111. OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona 1969, p. 40.

regia piedad que se transforma *a tergo* en alegoría de salvación centrada en torno a Cristo?

Todo ello nos llevaría a la conclusión de que es difícil encontrar una obra de mayor coherencia argumental y agudeza simbólica que el altar de la Sagrada Forma, capaz de sugerir los múltiples significados de los principales símbolos de la dinastía austríaca (león y águila), a la vez que se exalta su ancestral reverencia al sacramento del altar. Pero las sin duda loables intenciones de Francisco de los Santos no pueden obviar que la intervención de Carlos II debió ser mínima, aparte de una devoción sincera y un reverencial interés por alhajar y embellecer el monasterio de sus mayores. Una curiosa sátira política de la época en que se anhelaba la vuelta al gobierno de Don Juan José, compara a Carlos II, apegado a las faldas maternas, con un rey de tramoya: «Pareces Rey de tramoya, / y no serás Rey de veras / mientras el monjil veneras / negro con la pez de Moya»¹¹². No es en modo alguno insignificante el contraste entre la extraordinaria sutileza de Santos y el rey, reducido al papel de comparsa. Álvarez-Ossorio detecta un proceso de sacralización interesada por parte de la nobleza que, a partir de 1677, y siguiendo el ejemplo de Don Juan José, pasaría a besar la mano del rey hincando las rodillas. Al decir del bastardo de Felipe IV, «según tratemos al Rey será la Majestad»¹¹³. Se trata, por lo tanto, de una majestad de consenso, débil y en permanente riesgo de ser instrumentalizada —pero majestad al fin y al cabo—.

A pesar de existir precedentes en anteriores reinados de monarcas que habían compartido la cortina con personas de sangre real, el Real Decreto de 1 de Abril de 1677, que había de regular la etiqueta a seguir con Don Juan José, estipula que éste se sentará en una silla de brazos entre la cortina y el asiento del mayordomo mayor¹¹⁴. La cortina, ejemplo máximo del ritual sacro debido al rey austríaco, se mantiene como el ámbito privativo del monarca. Con Carlos II se da, sin duda, lo que Lisón define como un adelgazamiento del carácter místico-simbólico de la realeza. Pero, como dice el mismo autor, éste permanece vigente, protegiendo «con su manto de púrpura al infeliz e infradotado príncipe reinante»¹¹⁵.

112. ETREROS, M., *La sátira política en el siglo xvii*, Madrid 1983, apéndice VII, pp. 426-427.

113. *O.c.*, pp. 433-434.

114. BHAM, mss. M/24, fol. 207v.

115. *O.c.*, p. 80.

La «saturación semiológica» que el propio Lisón detecta en los usos de la realeza austríaca se acrecienta para paliar la debilidad del monarca. La Sagrada Forma participa de esa necesidad de sacralizar la real persona, de revitalizar el componente sacral de la realeza. El contraste con Felipe II no puede ser mayor en términos de la participación regia; pero la dificultad del problema reside en que, de no haberse mantenido de algún modo vigente durante más de un siglo el sentido que el propio Felipe II imprimió al ejercicio de la realeza (cuya máxima expresión era el propio Escorial), no hubiera sido posible un proyecto de la complejidad del que aquí hemos venido discutiendo. En el prior Santos parece estar plenamente vivo el sentido profundo del Escorial, aquel que Chueca definiera, con inmejorable expresión, como «un reloj místico»¹¹⁶; reloj que continuaba marcando fielmente las horas bajas de la dinastía en espera de tiempos mejores.

116. CHUECA GOITIA, F., «El Escorial a través del espíritu de su fundador», en *Revista de Occidente*, 1963, n. 1, 80-99 (pp. 85 y 91).