

“No convenía al Escorial”. La controvertida valoración y atribución del retablo de la Sagrada Forma, de Francisco Rizi a José del Olmo.

“It was not convenient for The Escorial”. The controversial assessment and attribution of the altarpiece of the Holy Host, from Antonio Rizi to José del Olmo.

José Luis VEGA LOECHES¹

Resumen: Este artículo aborda algunos aspectos controvertidos sobre la valoración y atribución del retablo camarín de la Sagrada Forma del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Una estructura compleja y de gran teatralidad, cuya traza las fuentes antiguas adjudicaron tanto al pintor Francisco Rizi como al maestro mayor de las obras reales José del Olmo: dos artífices opuestos en su forma de entender y ejercer la arquitectura.

Abstract: This article addresses controversial aspects regarding assessing and attributing the altarpiece of the Holy Host of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial. The layout of this complex and highly theatrical structure had been attributed in ancient sources to either the painter Francisco Rizi or the greatest master of the royal works, José del Olmo: two architects who were opposite in understanding and practicing architecture.

Palabras clave: El Escorial, retablo de la Sagrada Forma, Francisco de los Santos, Francisco Rizi, José del Olmo, Juan José de Austria.

Keywords: El Escorial, altarpiece of the Holy Host, Francisco de los Santos, Francisco Rizi, José del Olmo, Juan José de Austria.

Recibido: febrero 2024

Aceptado: abril 2024

Cuando en 1804 Juan Agustín Ceán Bermúdez publicó su *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, provocó algo que probablemente esperaba, la indignación del cabildo y de todos aquellos que seguían considerando que la descripción de un monumento debía discurrir por los seguros cauces del encomio y la costumbre. En el prólogo Ceán explicaba su posición a favor de una “descripción exacta, crítica y verdadera”, contrapuesta a los relatos “de corrida” de los cicerones, cargados con “mil elogios exagerados” y “anécdotas

¹ Investigador independiente. Correo electrónico: vloeches@gmail.com

que ha adoptado el vulgo”². La polémica suscitada obligó a Ceán a publicar un año después un *Apéndice* explicativo apoyándose en los elogios que le habían dedicado entre otros Bosarte, Moratín y Nicolás de Vargas. Este último, antiguo académico e intendente de los reales ejércitos, ensalzó: “la fina crítica, la imparcialidad y la justificación documental”³, es decir tres aspectos clave en la metodología de Ceán con los que abrió el camino de la moderna historiografía artística en España⁴.

Ceán subrayaba la “utilidad pública” de su labor, ya que, si bien aspiraba a ofrecer instrumentos útiles a profesores y académicos, también pretendía incidir y moldear el gusto del aficionado, despertando una nueva sensibilidad general que pensaba redundaría en la mejor conservación e incluso también iluminación de las obras de arte. Esa nueva sensibilidad permitiría ir eliminando de un templo como la catedral de Sevilla todas las “superfluidades de mal gusto”, que a su juicio constituían las adiciones barrocas, aquellos “lunares” de los que no se salvaba ni siquiera un edificio tan ensalzado por su prístina grandeza como el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁵. La responsabilidad de instalar el mal gusto en el monasterio filipino había correspondido al pintor Francisco Rizi:

“que fue el que trazó y diseño el retablo de la Santa Forma, que está en la sacristía del Escorial, único borrón en las bellas artes de aquel real monasterio, a pesar de la pedante inscripción que contiene una de sus tarjetas, y dice: *En magni operis miraculum. Intra miraculum mundi. Coeli miraculo consecratum*”⁶.

El párrafo expresa un doble rechazo no exento de prejuicios, dirigido tanto al diseño del retablo, como al estilo de su inscripción a la que también aludieron con sorna Ponz y Llaguno, dando a entender equívocamente que “el milagro” aludido estaba referido a la arquitectura del retablo y no al milagro mismo de la Sagrada Forma⁷. La inscripción fue redactada por el jerónimo fray Francisco de

² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, En Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, Sevilla 1804, pp. V-VIII.

³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apéndice a la Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*, En Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, Sevilla 1805, p. XXXII.

⁴Sobre la figura de Ceán véase CERA BREA, M., *Arquitectura e identidad en la España de las Luces: las Noticias de los arquitectos de Llaguno y Ceán Bermúdez*, Sociedad Española de Estudios del Siglos XVIII, Maia Ediciones, Madrid 2019.

⁵CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1805, o.c., p. 190: “Ni las otras primeras catedrales del reyno, ni el célebre monasterio del Escorial, ni el palacio nuevo de Madrid, ni el mismo Vaticano dexan de tener esta especie de lunares”.

⁶Ibid., pp. 161-162. Argumento ya expresado por Ceán en la entrada dedicada a Rizi en su *Diccionario histórico*: “Deseoso Carlos II de levantar un digno monumento para colocar con separación de las demás reliquias, que hay en el monasterio de S. Lorenzo el real, la santa Forma incorrupta que se venera en él, le envió al Escorial para disponer la traza de un retablo con su camarín, que se ejecutó en mármoles y bronces y se colocó en el testero de la sacristía, siendo el único lunar de arquitectura que hay en aquel monasterio”, CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, t. IV, p. 206.

⁷ Decía Ponz: “V. que está acostumbrado á leer inscripciones de los mejores tiempos, no sé qué sentirá de esta: creo que desde luego vendrá en conocimiento que no es de

los Santos, impulsor e ideólogo del retablo camarín, figura esencial para comprender El Escorial del siglo XVII y todos sus “lunares” barrocos⁸. Autor de la primera descripción artística e ilustrada del monumento, la *Descripción breve* de 1657, reeditada con adiciones en tres ocasiones⁹, traducida parcialmente al inglés en 1671¹⁰ y de forma completa en 1760¹¹, y de nuevo actualizada y ampliada por el padre fray Andrés Ximénez en 1764¹². Ceán, que siempre elogió

Arias Montano, ni la arquitectura es de mucho el milagro que se expresa, en comparación de la de Juan de Herrera, y de otras”, PONZ, A., *Viage de España*, t. II, 1788 Madrid, pp. 86-87. Por su parte Llaguno califica la inscripción de “letrado pulpitable” y el retablo “una cosa por el estilo de Donoso, que no convenía al Escorial, ni puede dar honor á nadie”, LLAGUNO Y AMIROLA, E., y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. IV, Imprenta Real, Madrid 1829, pp. 73 y 78.

⁸ Para El Escorial del barroco véase MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “La imagen barroca del Escorial” y “El Escorial como santuario contrarreformista”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (dir.), *Literatura e imagen en El Escorial*. Actas del Simposium. Edes, San Lorenzo de El Escorial 1996, pp. 794-833.

⁹ SANTOS, F. de los, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...*, Imprenta Real, Madrid 1657, edición facsimilar, Almiar, Madrid 1984. Ídem, *Descripción breve...*, José Fernández de Buendía, Madrid 1667; Ídem, *Descripción del Real Monasterio...* Imprenta de Bernardo de Villa Diego, Madrid 1681; Ídem, *Descripción del Real Monasterio...*, Imprenta de Bernardo de Villa Diego, Madrid 1698. Véase MONEDERO, C., “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. V (1970) 212 y 261-263; CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., “Estudio preliminar” en SANTOS, F. de los, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Edes, San Lorenzo de El Escorial 2008, pp. V-XLII; BASSEGODA I HUGAS, B., “Fray Francisco de los Santos y la difusión de la primera gran colección pictórica visitable en España”, en PALOS, J. L., y CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2008, pp. 267-281; VEGA LOECHES, J. L., “Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma de El Escorial”, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coord.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 549-574. Ídem, “*Divertir sin molestar: consideraciones acerca del singular numen poético del padre Santos*”, en RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y TAÍN GUZMÁN, M., *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2016. Ídem, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*. Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) UCM, Madrid 2016:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=126151>

¹⁰ Anónimo: *The Escorial; or a description of that Wonder of the world for architecture and magnificence...* T. Collins, J. Ford, Londres, 1671. VEGA LOECHES, J.L., “Sobre la primera traducción al inglés de la Descripción breve de El Escorial de Francisco de los Santos. Lately consumed by fire (1671), del entorno del conde de Sandwich”, *Anales de Historia del Arte*, UCM, nº 19 (2009) 181-194:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3185637>

¹¹ THOMPSON, G., *A Description of the Royal Palace, and Monastery of St. Laurence, called The Escorial...* Dryden Leach, Hooper, Londres, 1760. SANTIAGO PÁEZ, E., MAGARIÑOS, J. M., “El Escorial, historia de una imagen”, *El Escorial en la Biblioteca Nacional, IV Centenario del Monasterio de El Escorial* (cat. exp.), Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 298-301.

¹² XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid 1764, edición facsimilar Patrimonio Nacional, Madrid 1984.

el espíritu crítico de Sigüenza, desde luego no se mostró imparcial al juzgar a Santos, afirmando que: “[...] además de no tener aquella inteligencia precisa para hacer la descripción del Escorial, tiene un estilo pesado, que desazona al lector desde la primera hoja”¹³.

La responsabilidad de Santos como ideólogo del proyecto de la Sagrada Forma está ampliamente documentada, empezando por la *Memoria Sepulcral* redactada tras su muerte el 14 de junio de 1699, en la que se recuerda que: “fue suia la idea del quadro que zierra el altar donde está colocada dicha. forma y todos los motes ò letreros que adornan dicha. obra son partos de su ingenio”¹⁴. También se dice que “desembarazado en su celda sacó a la luz la description de la obra de este altar”. Se trata de la *Historia de la Santa Forma*¹⁵, texto que incorporó Ximénez en su *Descripción* de 1764, sin citar su fuente, acompañado de una magnífica estampa del retablo, dibujada por Lázaro Gómez y grabada por Juan Bernabé Palomino, sobrino del pintor y teórico Acisclo Antonio Palomino y Velasco¹⁶. El texto brinda la mejor descripción coetánea del conjunto y el grabado muestra con detalle su aspecto original antes del exilio napoleónico en el que fueron sustraídas la suntuosa custodia, la lámpara de plata y los ajuares litúrgicos traídos de Sicilia, entre otros objetos de valor. No deja de

¹³ Así se expresa en un manuscrito anónimo de la biblioteca laurentina (RBME, Z-IV-17), fechado en 1776 y publicado por CUSTODIO VEGA, Á. “Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. V, Imprenta del Real Monasterio, 1962, p. 240. Como ha señalado Bassegoda, corresponde por su caligrafía y agudeza crítica, al propio Ceán, véase BASSEGODA I HUGAS, B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Memoria Artium, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida 2002, p. 74. Para una aproximación a la fortuna crítica del P. Santos en las fuentes jerónimas, véase VEGA LOECHES, J.L., “La Orden de San Jerónimo y la fortuna crítica del padre Francisco de los Santos (1617-1699)”, en VARIOS (coord.), *Fr. Ignacio de Madrid, OSH (1924-2017) Monje jerónimo e historiador, In memoriam*, Ommpress, Madrid, 2019, pp. 295-311.

¹⁴PASTOR GÓMEZ-CORNEJO, F., *Las Memorias Sepulcrales de los jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2001, t. I, pp. 315-316.

¹⁵ Se conservan dos versiones de este texto, un manuscrito no autógrafo que lleva por título: “HISTORIA DE LA S.^{TA} / FORMA, QUE SE VENE / RA EN LA SACRISTIA / DE EL R.^{LO} MONAST.^O DEL / ESCORIAL, Y DE SU / TRANSLACION”, al que sigue: “Función Catholica, y Real, / celebrada en el Real Monasterio de / S. Lorenzo, vnica maravilla / del mundo. Año de 1690” (Real Biblioteca Monasterio de El Escorial: RBME, J. II. 3, fols. 240-258v^o), véase ZARCO CUEVAS, J., *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, vol. II, Madrid 1926, p. 91, n^o 34. Transcrito y publicado por MEDIAVILLA, B., “Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VI, Imprenta Sáez, Madrid 1962, pp. 99-137. La otra versión del texto es un folleto impreso sin fecha, inserto dentro de un volumen facticio con el título “Papeles Varios”, comienza directamente con el subtítulo, idéntico en todo al del manuscrito (RBME, 53. I. 15). ZARCO CUEVAS, J., *Los jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Imprenta del Real Monasterio, 1930, p. 96; MONEDERO, C., o.c., pp. 212 y 261-263; VEGA LOECHES, J. L., o.c., 2013, pp. 549-574.

¹⁶ SANTIAGO PÁEZ, E., y MAGARIÑOS, J. M., o.c., pp. 307-308.

ser paradójico que el mejor grabado de un libro que los jerónimos dedican a Carlos III, sea el que representa algo tan alejado del buen gusto académico como el altar barroco de Carlos II.

La última edición de la *Descripción* del padre Santos, publicada en 1698, presenta algunas ausencias e incoherencias debidas quizá a la avanzada edad de su autor, que acaso no pudo, un año antes de su muerte, terminar de revisar las adiciones al texto. La ausencia más significativa es la del retablo de la Sagrada Forma en el discurso relativo a la sacristía, en el que volvemos a encontrar el montaje realizado por Velázquez para Felipe IV, pese a que en el discurso anterior dedicado a las reliquias había mencionado de soslayo la construcción de un suntuoso retablo en la sacristía¹⁷. Por otra parte, en la descripción del relicario de San Jerónimo no menciona la estatua relicario de San Lorenzo que según Palomino había diseñado Carreño, que en cambio sí describe en el discurso dedicado a las pinturas de Luca Giordano¹⁸. Otros dos grandes ausentes en la última edición de Santos, son el *Cristo crucificado con la Magdalena a los pies*, grupo escultórico en bronce atribuido a Antonio Raggi, que el propio Santos había instalado en su oratorio particular¹⁹, y el *San Miguel*

¹⁷SANTOS, F. de los, o.c., 1667, f. 38; 1681, f. 32; 1698, f. 42- f. 43v.

¹⁸ “Hasta vna barra de Hierro de las mismas Parrillas en que le assaron, se conserva aqui, en la mano de vna famosa Estatua del Santo, mayor del natural, que el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) mandò hazer de Plata con guarniciones de oro en la vestidura de Diacono, con toda ella de peso de diez y ocho arrobas y media de Plata; y en el pecho, como joyel, tiene otra Reliquia del glorioso Español, que es vn pedaço de su Espalda, que nunca bolvió a los assaltos de la tiranía”, SANTOS, F. de los, 1698, o.c., f. 37v. Santos siendo prior de 1681 a 1687, se encargó del traslado e instalación de la escultura en el altar de San Jerónimo de la basílica: “[...] hizo que se dispusiese con toda grandeza la celebridad de la colocación de la estatua de plata de nuestro patrón S. Lorenzo con la barra de sus parrillas en la mano, entre las reliquias del altar de nuestro P. S. Jerónimo donde se le compuso el sitio y lugar proporcionado; y en el pedestal se grabó con letras de oro la inscripción latina que el mismo había hecho en estilo arquitectónico, como usaron los antiguos”, ANDRÉS, G. de, “Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica”, *La Ciudad de Dios*, vol. CLXXX (1967) 128-139. Según cuenta Palomino, el encargo de la escultura a Carreño y Filippini, suscitó la envidia de Herrera el Mozo, lo que le llevo a difundir en la corte determinados libelos satíricos en los que mencionaba a un tal «*Turibio Ramplón de Piquineli*», lo de *Turibio* en alusión a Carreño por ser asturiano, lo de ramplón «por no ser de tan pulidos pies» y lo de Piquineli en alusión al relojero italiano, PALOMINO, A. A., *El Museo Pictórico y escala óptica*, t. III, (1724), Aguilar, Madrid 1988, p. 414.

¹⁹ Santos siendo Prior de 1681 a 1687, dirigió el ornato de su propia celda y oratorio, incorporando “nuevas alhajas y adornos, láminas, pinturas santas, escritorios y especialmente un crucifijo grande de bronce dorado a fuego que dio su Majestad, en cruz de ébano a que está abrazada la Magdalena también de bronce, de hechura admirable”, citado en ANDRÉS, G. de, 1967, o.c., p. 133. Sobre la atribución del grupo escultórico, véase EXTERMANN, G., “Antonio Raggi al l’Escorial”, en *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l’honneur de Mauro Natale*, Silvana Editoriale, 2009, pp. 143-151. Este grupo escultórico se menciona en las adendas al “Inventario” de la sacristía de 1666, entre los objetos donados en 1690, pero sin especificar ubicación ni fecha de entrega: “Vn Crucifijo de bronze con la magdalena al pie de la Cruz, dorado a fuego” (RBME, 187.I.7, f. 24).

arcángel de Luisa Roldán, documentado en la Sala de Capas desde 1692, hoy flamante pieza de la Galería de las Colecciones Reales²⁰.

El retablo camarín de la Sagrada Forma fue una obra ambiciosa y costosísima surgida en una época de crisis económica y desconcierto político, constituye el primer gran proyecto decorativo llevado a cabo en el Real Monasterio tras su reconstrucción después del incendio de 1671. El detonante de la capilla es bien conocido: la necesidad de resarcir por imperativo papal la profanación del templo de San Lorenzo durante la captura en enero de 1677 del valido don Fernando de Valenzuela. El papel de Juan José de Austria, hijo de Felipe IV y María Calderón, fue determinante para que la nueva capilla expiatoria se levantara en la sacristía y no en la basílica, pues ésta se consideró un espacio concluso y perfecto que no debía verse modificado²¹. El hermanastro de Carlos II conocía muy bien el lugar, pues “antes y después de reconocido estuvo en este Real Monasterio de San Lorenzo donde en la Capilla Mayor de su Templo maravilloso tomó el ábito de San Juan para ser gran Prior de Castilla y León [...]”²². A Juan José de Austria se debió también la idea de transformar en custodia el suntuoso reloj que había regalado el emperador Leopoldo I a su sobrino Carlos II, una pieza de plata sobredorada que estaba rematada por la figura de Atlas sosteniendo el mundo. La figura del titán haría pensar a muchos en la asociación simbólica establecida entre Atlas y el mismo Juan José como sostenedor de la Monarquía, tal y como expresaba en 1678 Pedro de Villafranca en el grabado que ilustra la obra de Pedro González de Salcedo, *De Lege Politica*²³.

²⁰ Se menciona en las adendas al «Inventario» de la sacristía de 1666: “Asimismo dio el Rey nuestro Señor en el año de 1692 Vna echura del Angel San Miguel Con el dragón a los pies que está en la pieza que llaman de las Capas” (RBME, 187.I.7, f. 24). Referencia que sitúa la escultura en dicho lugar desde el mismo año de su ejecución: el 19 de mayo de 1692, tal y como figura en la inscripción del grillete del diablo. En el mismo lugar la describen con elogios, XIMÉNEZ, A., o.c., p. 136 y PONZ, A., o.c., p. 153. Aunque no precisan su ubicación, también se refieren a la escultura como un encargo destinado al monasterio, PALOMINO, A. A., o.c., p. 498, y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1800, o.c., p. 237.

²¹ MARQUÉS, J. M^a., *La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini. 1675-1685*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1981-1982, pp. 109-119.

²² Según se recuerda en el registro de enterramientos reales del Real Monasterio: Archivo General del Palacio Real de Madrid, Histórica, C^a 56, Exp. 5, el cuerpo de Juan José de Austria hace el número 41.

²³ VEGA LOECHES, J. L., 2012, o.c., p. 555. Sobre la entrega del reloj, véase MAURA GAMAZO, G. *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1915, t. II, p. 399, nota I. Para todo el proceso de reconversión del reloj en custodia por parte de Francesco Filippini, véase MEDIAVILLA, B., “Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (dir.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Actas del Simposio. Edes, San Lorenzo de El Escorial 2003, pp. 211-234. Sobre los gustos artísticos y la pasión por los relojes del hermanastro del rey, véase GONZÁLEZ SENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes 1629-1679*, Fundación de apoyo para la Historia del Arte español, Madrid 2005.

La muerte de Juan José de Austria en septiembre de 1679 impide atribuirle responsabilidades mayores en el proyecto, aunque parece lógico pensar que la idea de la capilla se fraguara con anterioridad y que su decisión estuviera en el origen de la elección de su pintor de cámara Francisco Rizi, aunque éste no figura documentado en el proyecto hasta el comienzo de las obras en 1684²⁴. A Santos correspondió la elección como reliquia de aquella Santa Forma profanada por herejes zwinglianos que estaba depositada en el monasterio desde los tiempos del fundador, objeto pedagógico y propiciatorio que permitirá al jerónimo canalizar todos los significados del retablo hacia la adoración eucarística, disimulando cualquier implicación expiatoria. Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680, llevará a cabo un calculado proceso de *damnatio memoriae* de la figura de Valenzuela, evitando todo comentario explícito a los sucesos derivados de su prendimiento²⁵.

Cuatro años después, Santos impulsó y supervisó la primera traslación de la Santa Forma al altar de la sacristía en donde se instaló el reloj reconvertido en custodia²⁶, proceso que implicó retirar del altar *La Perla* de Rafael y reconstruir el retablo de madera dorada y policromada que albergaba la pintura y el Cristo

²⁴ Sobre la figura de Rizi, véase GONZÁLEZ ASENJO, E., "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como Capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)", *Archivo Español de Arte*, 288 (1999) 584. Ídem, "Francisco Rizi restaurador de pinturas", *Archivo Español de Arte*, 292 (2000) 415-419. LAMAS-DELGADO, Eduardo, "Nuevas consideraciones sobre los títulos del pintor Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº 325 (2009) 73-78. Ídem, "La obra de Francisco Rizi *arrinconado* (1669-1677), producción artística y lazos sociales durante la regencia de Mariana de Austria", en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (coord.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 521-548. Ídem, *Le peintre Francisco Rizi (1614-1685): relations sociales et production artistique à la Cour d'Espagne. Suivi d'un catalogue raisonné*, Tesis doctoral, Universidad Libre de Bruselas, Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales, 2018-2019.

²⁵ SANTOS, F. de los, *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo...*, Madrid, Imprenta de Villa Diego, 1680, p. 262.

²⁶ Según se desprende del manuscrito: *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos* (RBME, XVIII. 50. 1.), compendio y justificación de sus funciones como vigésimo sexto prior de San Lorenzo el Real durante dos trienios consecutivos, de 1681 a 1687. Según este testimonio fue idea suya la primera traslación de la Sagrada Forma al altar de la sacristía: "cuya función fue muy del gusto de su Majestad y de cuantos grandes y caballeros vinieron en su séquito", ANDRÉS, G., o.c., p. 135. Según refiere Santos en la *Historia de la Santa Forma*, la traslación se llevó a cabo el 19 de octubre de 1684 al cumplirse un año de "la liberación de Viena" es decir en conmemoración de la victoria imperial de Kahlenberg contra el imperio Otomano (RBME., 53. I.15, pp. 5-4 / J.II.3., f. 245). Véase FERNÁNDEZ-SANTOS, J., "*Renovatio regiae pietatis*: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (dir.), *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del Simposio. Edes, San Lorenzo de El Escorial 2001, pp. 660-661; CHECA CREMADES, F. "Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en El Escorial", *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Real Academia de España en Roma, Seacex, 2004, pp. 69-87; MORÁN TURINA, J. M., "Carlos II y El Escorial", en RIBOT, Luis (dir.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2009, pp. 221-238.

de Pietro Tacca²⁷. La ceremonia escenificó el reencuentro del monarca y su corte con el Monasterio y la comunidad laurentina y por ello fue elegido como argumento propicio para el gran lienzo que presidiría el futuro retablo. Según Santos las obras comenzaron poco después de la jornada real “y en seis años se consiguió tan perfecta, que, al mirarla, admira; y al describirla, casi se haze inapelable”²⁸. La rapidez avala la idea de que se trataba de un proyecto pensado con antelación, de hecho, en enero del mismo año se tasa el dorado de los dos ángeles de bronce que fingen sostener el Cristo de Pietro Tacca y que no parece que tuvieran cabida alguna en el primer retablo de madera²⁹.

El 17 de noviembre de 1684, el secretario de Estado José de Veitia escribía al padre Santos informándole que Carlos II: “envía a ese real convento a don Francisco Rizi (su pintor de cámara) para dar ejecución a la idea que V. P. Rma. Sabe”. En esta carta, de enorme interés, publicada por el padre Mediavilla, el secretario real se refiere al argumento del lienzo como algo ya acordado con el prior. Incluso se apunta el modo en que debe componerse la pintura, pidiendo a Santos: “que los religiosos, colegiales y los niños del seminario se pongan en la forma que estuvieron el día de la procesión” porque S. M. quiere que “salga en todo muy conforme el dibujo al intento”. Veitia concluye señalando que “se ejecute lo demás que don Francisco [Rizi] propusiere en orden a que la obra sea del todo perfecta”³⁰. En el mismo monasterio le llegaría a Rizi la muerte el 2 de agosto de 1685, dejando apenas bosquejado el lienzo que como es sabido acometería Coello³¹.

La pronta desaparición de Rizi explica en parte que el padre Santos no lo mencione en ninguno de sus textos descriptivos, aunque como queda documentado fue su primer y seguramente decisivo interlocutor. Al terminar la descripción del camarín, Santos refiere que “Débese lo traçado de la fabrica muy principalmente à la buena elección de Joseph del Olmo, Maestro Mayor de las Obras Reales”³², dato que repite el Padre Ximénez en 1764³³ y sobre el que se apoya la tradicional atribución al arquitecto de Pastrana del retablo y camarín³⁴. El papel de Rizi se ha puesto de relieve recientemente al identificarse su retrato en el lienzo de Coello³⁵, colocado en un lugar visible y preeminente: entre los dos candelabros del altar y mirando fijamente al espectador. La presencia de un

²⁷ RBME, XVIII-53, 1. MEDIAVILLA, B., 2003, o.c., pp. 216.

²⁸ RBME, 53-I-15, p. 7; J.II.3, f. 246. MEDIAVILLA, B., 1962, o.c., p. 121.

²⁹ RBME, XVIII-64, 2. MEDIAVILLA, B., 2003, o.c. pp. 219-220.

³⁰ RBME, XVIII- 70, 1. MEDIAVILLA, B., 2003, o.c., pp. 220-221.

³¹ BARRIO MOYA, J. L., “Los bienes del pintor Francisco Rizi”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 56, nº221 (1983) 39.

³² RBME, 53-I-15, p. 14; J.II.3, f. 252 vº; MEDIAVILLA, B., 1962, o.c., p. 129.

³³ XIMÉNEZ, A., o.c., p. 300.

³⁴ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 234-235 y 246-247. Portela sugiere que podría haber intervenido en el proyecto Cristóbal Rodríguez de Jarama, véase PORTELA SANDOVAL, F.J., “La escultura en el Monasterio de El Escorial”, *Fragmentos*, 4-5, (1985) 97-114.

³⁵ ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., “Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizi y Claudio Coello en la Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum”, en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla 2007, pp. 507-512.

personaje fallecido en una escena en la que las plazas estaban de algún modo limitadas y asignadas se puede explicar como un homenaje del discípulo al maestro, pero también como el reconocimiento póstumo al primer responsable del proyecto. Sobre este punto no dudaba Palomino, adjudicando al pintor: “la dirección de aquella Capilla de las Santas Formas, que fue traza suya”³⁶. Sobre lo que insiste en la vida de Claudio Coello: “la gran Capilla, que su Magestad hizo edificar en aquella gran Sacristia” se había comenzado “con la dirección de dicho Don Francisco [Rizi]”³⁷.

Siguiendo a Palomino, Ceán no dudó en adjudicar a Rizi la traza del retablo y tampoco Ponz, que valoraba el conjunto como un claro exponente del quehacer de los arquitectos pintores: “La arquitectura de dicho testero, y la del camarín en su respaldo, es del célebre pintor Francisco Rici, que fue también arquitecto, pero quando esta nobilísima arte estaba en decadencia”³⁸. No obstante, en 1820 el padre Damián Bermejo, primer cronista del monasterio tras el expolio napoleónico, rebatía la adjudicación a Rizi argumentando que “en esta casa se tiene por el principal trazador de todo esto á José del Olmo”³⁹. Con ello reivindicaba el testimonio del padre Santos transmitido por Ximénez. En 1857 el siempre agudo Vicente Poleró aseguraba que era de Rizi “la traza del retablo y camarín que después ejecutó D. José del Olmo”⁴⁰.

José del Olmo no era nuevo en El Escorial, figura documentado en las obras de reedificación desde el mismo año del incendio en 1671⁴¹. No deja de ser significativo que el arquitecto de cabecera y confidente de Fernando de

³⁶ PALOMINO, A. A., 1988, o.c., p. 411.

³⁷Ibid., p. 443.

³⁸PONZ, A., o.c., p. 88.

³⁹ BERMEJO, D., *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid, Imprenta de D^a Rosa Sanz, 1820, p. 101.

⁴⁰ POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*, Imprenta de Tejado, Madrid 1857, p. 44.

⁴¹ En septiembre de 1671 José del Olmo figura ocupándose de las armaduras de los tejados de la iglesia; tasando entre otras obras el “enladrillado de los tamboriles de la iglesia” y los “blanqueos de la galería de las Infantas” (RBME, XVII-13, 2; LX-1, 2 y 3. El 15 de diciembre procede a la tasación de la madera traída para la reedificación, junto a su hermano Manuel del Olmo y Gaspar de la Peña (RBME, LX-1,1). El 31 de marzo de 1672 firma las medidas y tasación de los materiales empleados en la obra de reedificación junto con fray Lorenzo de San Nicolás, Francisco Bautista y el maestro de obras Bartolomé Zumbigo (RBME, LX-18, 1). Con relación a estas funciones lo encontramos documentado en el archivo del Monasterio hasta marzo de 1675 (RBME, XVII-31, 13; 33, 3; 62, 6), curiosamente no figura ningún documento con relación al retablo de la Sagrada Forma. Olmo se ocuparía también de los andamios que permitieron a Giordano pintar las bóvedas de la basílica, diseñados según Santos “con toda la destreza, facilidad, y seguridad que pide el Arte”, para que no entorpecieran los oficios y procesiones, véase SANTOS, F. de los, 1698, o.c., f. 42. Por esas mismas fechas habría trazado las nuevas caballerizas levantadas en línea con las Casas de Oficios herrerianas, véase SANCHO GASPAS, J. L., *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera, Madrid 1995, p. 458.

Valenzuela, cuya caída le llevó a la cárcel⁴², fuera finalmente el responsable de construir la capilla expiatoria. Paradójicamente, el maestro mayor que tan contrario fue al intrusismo de los pintores en materia arquitectónica, haría posible un proyecto profundamente pictórico⁴³. Al romperse el muro del testero de la sacristía para incorporar como camarín la recámara de servicio de la parte trasera, se creaba el espacio escénico idóneo donde situar el reloj- custodia, el Cristo de Tacca y los dos ángeles de bronce dorado. El altar se prolongó hacia atrás desdoblándose en dos, de manera que el camarín se configuraba como una capilla independiente dotada de un altar idéntico al exterior y una tribuna concebida como un minúsculo palco reservado a las personas reales. Como es sabido el hueco del retablo se cierra con el lienzo de Coello que actúa de telón entre los dos altares, permitiendo mostrar u ocultar la escena. El carácter bifronte del altar determina que el lienzo también sea doble, estando formado por dos pinturas unidas en un mismo bastidor sin enmarcar⁴⁴.

A nuestro entender todo el conjunto evidencia un sentido proyectual y decorativo perfectamente vinculable al quehacer de los pintores-arquitectos y escenógrafos del Madrid de las tres últimas décadas del siglo XVII. Las piezas recortadas que figuran en los pedestales de las columnas son idénticas a las del arco levantado en 1680 por Matías de Torre en la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans, con el que comparte además una similar estructura tripartita y repertorio decorativo. En el retablo escurialense encontramos rematando los machones y pilastras del segundo cuerpo unas volutas aveneradas y punteadas de perlas, que plantean un juego contrapeado de gran flexibilidad decorativa. Similares volutas encontramos en uno de los más famosos proyectos de embocadura teatral atribuido a Francisco Rizi⁴⁵. En el interior del camarín la arquitectura sufre un llamativo proceso de geometrización que repercute también en la decoración, desapareciendo la escultura. Las pilastras encapiteladas hacen pensar por un momento en un devoto homenaje a Herrera, pero el friso se compone de forma completamente heterodoxa a base de piezas ortogonales de jaspe que fingen actuar de modillones de la cornisa, a la vez que sugieren ser los triglifos del mismo friso. Esta solución, que Juan Bernabé Palomino no es capaz de reproducir en su grabado, denota una concepción profundamente pictórica de la arquitectura que emparenta de nuevo con Rizi y su tendencia a descomponer dinámicamente los modillones de sus cornisas pintadas.

Las tres calles del retablo determinan la división tripartita del camarín: la parte central se corresponde con el hueco perforado en donde está el lienzo de Coello. Se trata de la parte que recibe un tratamiento decorativo más

⁴²MAURA GAMAZO, G., o.c., p. 349, nota 1. TOVAR MARTÍN, V., 1975, o.c., p. 232.

⁴³ Sobre el papel de José del Olmo en la contienda entre arquitectos «prácticos» y «especulativos», véase BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas (1526-1700). El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2013, pp. 331-392.

⁴⁴ ESTEBAN, E., *La Sagrada Forma de El Escorial*, Ed. corregida y añadida por GUTIÉRREZ CABEZÓN, M., Imprenta Helénica, Madrid 1911, pp. 44-45, nota 2.

⁴⁵ Para un análisis del dibujo: TOVAR MARTÍN, V., "Rizi, Francisco [...] *Decoración teatral o efímera para un festejo real*, B 458", en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991, pp. 74-75, ficha 93.

espectacular compuesto por una enorme estrella de ocho puntas inserta en una circunferencia, decoración geométrica de piedras duras que trae a la mente el sepulcro italiano de don Enrique de Peralta en la catedral de Burgos⁴⁶. Santos subraya la dificultad técnica de la bóveda de arista del camarín, resaltando: “los exquisitos cortes de la Arquitectura, y rara inventiva de su cóncavo, diferenciado, y compartido de líneas, y faxas, que descienden de la Clave, formadas de diversos coloridos [...]”⁴⁷. El encuentro entre la bóveda y el hueco abocinado de la capilla transparente se resuelve por medio de un arco rebajado que Santos denomina “Arcón engauchado [...] obra difícil en la Arquitectura, aquí con gran destreza executada, en Jaspes refaxados de mármol, que dan la vuelta baxando por vno, y otro lado, con singular arte, y disposición”⁴⁸.

La concepción escénica del conjunto tiene su fiel reflejo literario en la narración de Santos que nos presenta el retablo desde la entrada de la sacristía, valorando precisamente su efecto en la distancia: “En entrando, se viene a los ojos su hermosura, con tanta variedad de mármoles, y jaspes diferentes, y bronzes dorados, demolido à fuego, que atrahe a la manera del imán, y suspende como la 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”⁴⁹. El uso del término “imán”, actúa como elemento dinamizador del escenario, remitiéndonos a la concepción barroca del espacio teatral, en el que la secuencia de mutaciones y efectos iba acompañada y graduada por medio de sonidos. Seguramente en la sacristía el espectador quedaba aún más sorprendido que en un teatro, ya que, si normalmente las mutaciones se descorrían hacia los lados, en El Escorial el lienzo-tramoya de la Sagrada Forma desaparecía verticalmente debajo del pavimento⁵⁰.

Las intervenciones arquitectónicas y decorativas en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial tras la muerte de su fundador han oscilado entre la reverencia y la ruptura. Más allá de su condición de “adiciones”, estas intervenciones exigieron sucesivas reflexiones acerca del significado y la imagen del monumento, de lo que podía cambiar y de lo que debía permanecer

⁴⁶ Sobre este problemático monumento de hacia 1670, véase SALADINA IGLESIAS, L., “La Capilla de San Enrique en la Catedral de Burgos. Aportación a su estudio” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, Tomo 57 (1991) 419-428; ESTELLA MARCOS, M., “Incógnitas de la Historia del Arte: el orante en bronce de Enrique de Peralta en Burgos”, *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, pp. 483-492.

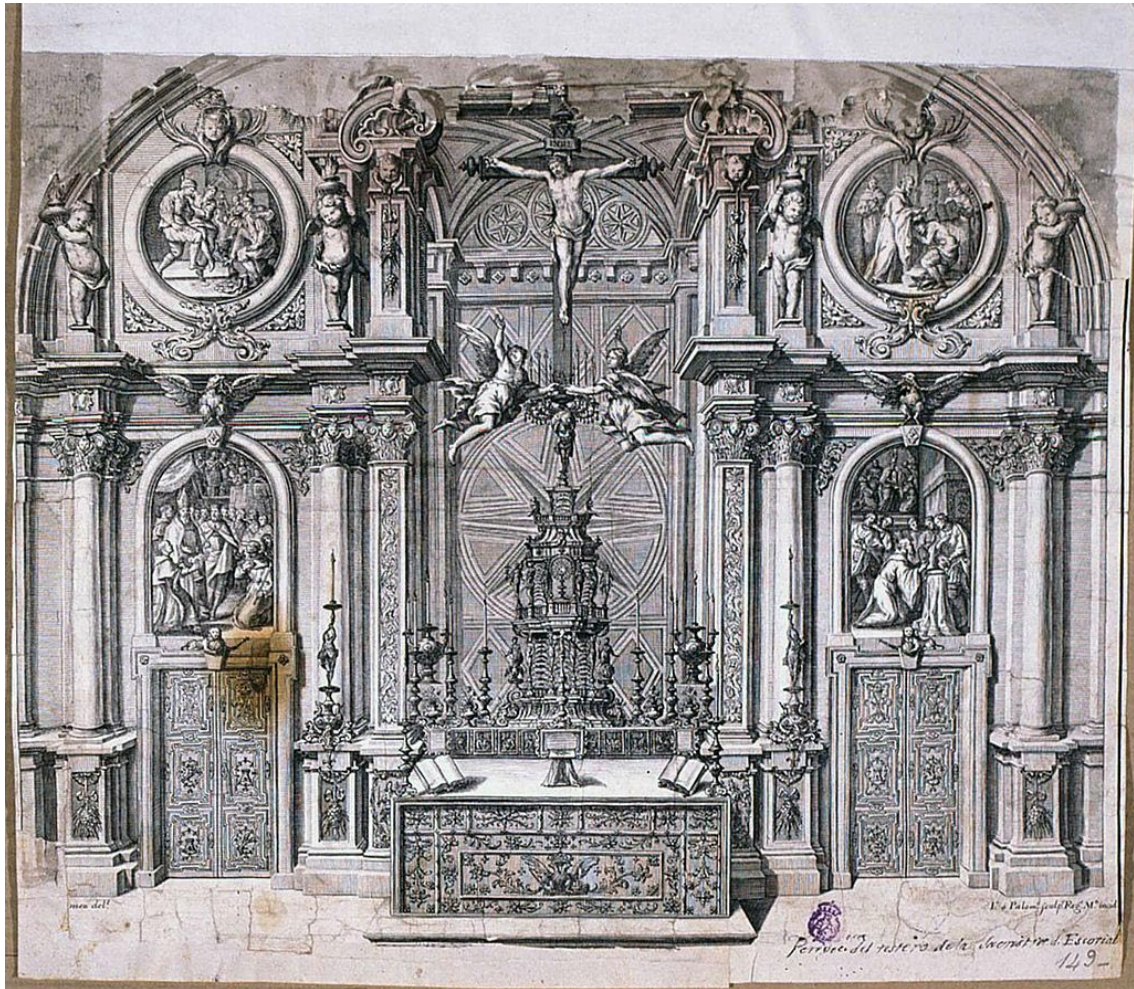
⁴⁷ RBME, 53-I-15, p. 14; J.II.3, f. 252. MEDIAVILLA, B., 1962, o.c., p. 129.

⁴⁸ *idem*.

⁴⁹ RBME, 53-I-15, p. 7; J.II.3, f. 246. MEDIAVILLA, B., 1962, o.c., p. 122.

⁵⁰ Véase VÁZQUEZ GESTAL, P., “La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II”, *Criticón*, nº 140 (2020) 161-215. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8023002>. CHÍAS NAVARRO, P., y ABAD BALBOA, T., “La arquitectura como retórica. Dos espacios sagrados teatralizados en el Monasterio del Escorial: el transparente litúrgico de la basílica y el trasaltar de la Sacristía”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 26, nº 41 (2021)32-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7831882>

inmutable. Pensemos en la redefinición del Panteón por Crescenzi, en la reconstrucción de la imagen exterior e interior del edificio después del incendio de 1671, o en las arriesgadas intervenciones de Juan Villanueva para Carlos IV. Exponente imprescindible de esos procesos de reverencia y ruptura es el retablocamarín de la Sagrada Forma, estructura retórica y compleja, cargada de significados explícitos y velados, parcialmente documentada y tópicamente conocida, que en definitiva debe abordarse como una suma de problemas aún por resolver. En ese proceso nos ha parecido justo empezar reivindicando el papel de Francisco Rizi como responsable de una idea que la muerte le impidió llevar a término.



Sacristía de Monasterio del Escorial: *Retablo de la Sagrada Forma*.
Lázaro Díaz (dibujo), Juan Bernabé Palomino (grabado a buril).