

## Un sevillano en el Escorial: Diego de Silva Velázquez

*A Sevillian in El Escorial: Diego de Silva Velázquez*

F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, OSA<sup>1</sup>

**Resumen:** Como patrón de San Lorenzo el Real del Escorial Felipe IV tuvo la idea de embellecer el monasterio con el envío de una serie de lienzos de grandes artistas y diversas procedencias. Para ello encargó a su pintor de cámara y luego aposentador mayor Diego de Silva Velázquez que realizara el proyecto de diseñar la distribución de los cuadros que mandaba y los que había.

La mayor parte de las principales dependencias monásticas como la sacristía, las salas capitulares, el aula de moral, y otras, se transformaron notablemente, cobrando unidad, armonía y correspondencia, porque basó la ubicación previo estudio de los tamaños, contenido y lugar donde se ubicarían. Testigo fue el P. Francisco de los Santos que luego recoge información de primera mano en sus *Descripciones del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*.

En esa remodelación se colocó en la sala capitular vicarial el cuadro de *La túnica de José*, donde todavía se conserva. Fue el único espacio importante que luego terminó la reina regente Mariana de Austria a la muerte de los dos autores del proyecto, Felipe IV y Velázquez. Todo ese proceso de ornamentación del monasterio del Escorial es lo que se estudia en este trabajo.

**Abstract:** As patron of San Lorenzo el Real del Escorial, Philip IV had the idea of beautifying the monastery by sending a series of paintings by great artists from various origins. To achieve this, he commissioned his court painter and later chief steward, Diego de Silva Velázquez, to design the layout of the paintings he was sending and those already present.

Most of the main monastic rooms, such as the sacristy, the chapter halls, the moral classroom, and others, were notably transformed, acquiring unity, harmony, and coherence, as their placement was based on a prior study of the sizes, content, and the locations where they would be placed. The witness to this was Father Francisco de los Santos, who later gathered firsthand information in his *Descriptions of the Monastery of San Lorenzo el Real del Escorial*.

In this remodeling, the painting *The Tunic of Joseph* was placed in the vicarial chapter room, where it is still preserved. It was the only important space that was later completed by Queen Regent Mariana of Austria after the deaths of the

---

<sup>1</sup> Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. ORCID: 0000-0001-7612-3734. Correo electrónico: jcampos@rcumariacristina.com

two project authors, Philip IV and Velázquez. The entire process of ornamentation of the Escorial monastery is what is studied in this work.

**Palabra clave:** Felipe IV, Diego Velázquez, monasterio del Escorial, P. José de Sigüenza, P. Francisco de los Santos, *La túnica de José*.

**Keywords:** Philip IV, Diego Velázquez, Monastery of El Escorial, Father José de Sigüenza, Father Francisco de los Santos, *The Tunic of Joseph*.

## **SUMARIO:**

**I. Introducción**

**II. Felipe IV y el monasterio del Escorial**

**III. Relación de Velázquez con el monasterio del Escorial**

**IV. El lienzo/cuadro de *La túnica de José***

**V. Conclusión**

Recibido: diciembre 2024

Aceptado: febrero 2025

## I. INTRODUCCIÓN

En abril de 1622 Velázquez llega a Madrid con veintiocho años, iniciado muy poco tiempo en el taller de Francisco Herrera el Viejo, y, sobre todo, en el de Francisco Pacheco, durante cinco años, y luego su suegro; va “deseoso de ver el Escorial”, por lo que le habían dicho de la obra y por la gran colección de lienzos de los grandes maestros italianos que albergaba<sup>2</sup>. Sólo nos fijaremos en los momentos más sobresalientes de la vida del artista y los que guardan relación con el tema de nuestro trabajo<sup>3</sup>. No es nuestro objetivo el estudio de la obra de Velázquez sino su relación con el Escorial a propósito de conservarse en la sala capitular vicarial *La Túnica de José*.

También viajaba a la corte con la ilusión de poder pintar al rey; no lo consiguió y regresó a Sevilla. Por buenos contactos con el Conde-Duque volvió al año siguiente y le hizo un retrato que causó admiración en palacio, y en el propio monarca, que le invitó a pintarle otro montado a caballo con el que quedó enormemente complacido. A partir de aquí se desencadenaron una serie de sucesos que encauzaron su vida por un derrotero que no podía haber imaginado meses atrás, y que comenzó con el inmediato nombramiento de pintor de cámara que le hizo Felipe IV, en octubre de 1623. Aceptó el nombramiento porque era un importante reconocimiento de su valía como artista; también como hombre se entregó sólo y con absoluta fidelidad al servicio del rey<sup>4</sup>, despertando no pocas envidias en la corte hasta después de muerto como repite su primer biógrafo<sup>5</sup>.

“Velázquez vivirá siempre adscrito a Palacio, de uno de cuyos aposentos le sacarán para enterrarle. Repárese: una sola mujer es visible en su vida, un solo amigo -el rey-, un solo taller -Palacio”<sup>6</sup>.

Entre otros datos biográficos importantes, tenemos que viajará dos veces a Italia; en el primero -Génova/Milán/Venecia/Roma/Nápoles, 1629-1631-, es cuando pinta *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano*. En el segundo viaje -1648/1651, excediendo el tiempo de la licencia real-, va para adquirir obras de calidad para Felipe IV, aunque pinta, viaja y se relaciona con artistas y figuras destacadas. Velázquez solicitó el puesto de aposentador mayor de palacio consciente de que era un cargo de gran categoría social

---

<sup>2</sup> PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Sevilla 1622, pp. 101-102 y 106-110; PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid 1796, t. III, pp. 479-480. Fundamentalmente de estas obras sacamos los datos biográficos.

<sup>3</sup> BARDI, P.M., “Biografía y estudios críticos”, en *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona-Madrid 1982, pp. 83-85. La cronología de la vida de Velázquez puede verse enmarcada con los sucesos más importantes de la historia de la cultura, en *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, Madrid 2000, t. II, pp. 849-866.

<sup>4</sup> MORÁN TURINA, M., y SÁNCHEZ QUEVEDO, I., *Velázquez. Catálogo completo*, Madrid 1999, pp. 5-9.

<sup>5</sup> PALOMINO, A., *El parnaso español*, o.c., t. III, pp. 485, 510, 520, 521 y 525.

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez*, Madrid 1970, p. 16. En concreto residió cinco años: desde el 21-VIII-1655 hasta la muerte, 6-VIII-1660; anteriormente vivió en las casas de Pedro de Hita, en la calle Concepción Jerónima, desde donde pasó a ocupar el cuarto donde había vivido la princesa doña Margarita, en la Casa del Tesoro, *Corpus Velazqueño*, o.c., núms. 376-377, pp. 312-313; BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Varia de Arte*, Valladolid 1985, p. 483.

teniendo en cuenta que habitualmente había sido desempeñado por miembros de la nobleza -por la dignidad que entrañaba-, conforme al amplio listado que recoge Joseph Bermúdez<sup>7</sup>. Entre los cuatro candidatos que aspiraban al empleo Diego Rodríguez de Silva no fue el que mejor aceptación tuvo según la propuesta que la junta presidida por el mayordomo mayor de palacio -bureo-, le hizo al rey el 16 de febrero de 1652. Felipe IV zanjó el asunto de forma lacónica al escribir “nombro a Velázquez”<sup>8</sup>. Desde el punto de vista personal significaba el encumbramiento que el pintor de cámara adquiría en palacio y la estima manifiesta del monarca hacía él<sup>9</sup>. Este oficio es el que le relacionará directamente con el Escorial como veremos. Posteriormente, el 12 de junio de 1658, el rey le hacía la merced del hábito de la Orden de Santiago -tras un amplio expediente sobre la limpieza de sangre-, la dispensa pontificia de impedimentos y el choque con el Real Consejo de las Órdenes<sup>10</sup>.

Este hecho fue el culmen en la vida de Diego de Silva Velázquez. El importante documento del Archivo Histórico Nacional que acabamos de citar, lo resumimos aquí. Trata fundamentalmente de la merced que Felipe IV hace del hábito de Santiago, el 12 de junio de 1658 (Decreto del 6-IX). Comprende el expediente de nobleza y limpieza de sangre, que incluye el interrogatorio impreso con 10 preguntas (27 de septiembre de 1658), que no es muy amplio, pero sí el número de personas consultadas -148 declarantes-, entre los testigos que lo hicieron por escrito cuyos autos se conservan, y los que respondieron de forma oral. En la memoria que adjuntan se afirma que emplearon ciento trece días, y el rey había pedido que se hiciera en treinta<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> En las *Partidas*, Alfonso X recoge el contenido primitivo del cargo: II, IX, 11; el *Diccionario de Autoridades*, lo define como “es el que tiene la llave de él [palacio], y el cuidado de la separación de los cuartos de las personas reales, parajes para las oficinas, y habitación de los que deben vivir dentro de Palacio”, Madrid 1726, t. I, p. 347; BERMÚDEZ, J., *Regalía del aposentamiento de corte: su origen y progersso, leyes, ordenanzas y reales decretos para su cobranza y distribucion*, Madrid 1738, núms. 150-174, pp. 95-118. Según sus funciones había cuatro secciones: *Aposentador de camino*, *Aposentador de casa y corte*, *Aposentador mayor de casa y corte*, y *Aposentador mayor de palacio*; RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, s.a., pp. 45-47.

<sup>8</sup> *Corpvs Velazqueño*, o.c., t. I, nº 312, pp. 263-264.

<sup>9</sup> Según Ortega y Gasset, al regreso del segundo viaje a Italia, “solicita el cargo de ‘aposentador mayor’, uno de los más aventajados de Palacio”, *Velázquez*, o.c., p. 23.

<sup>10</sup> Archivo Histórico Nacional, OM-CABALLEROS\_SANTIAGO, Exp.7778; edición, en *Corpvs Velazqueño*, o.c., t. I, nº 408, pp. 344-451.

<sup>11</sup> SICROFF, A.A., *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Madrid 1985, pp. 125-172; HERING TORRES, M.S., ‘Limpieza de Sangre’ ¿Racismo en la Edad Moderna?’, en *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna* (Fundación Española de Historia Moderna), IV/9 (2003); HERNÁNDEZ FRANCO, J., *Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII)*, Madrid 2011. Con el objeto de ofrecer información detallada se enuncian a continuación los estatutos de limpieza más importantes: Órdenes Religiosas: Orden de San Jerónimo, 1486; Orden Dominicana, 1489; Orden Franciscana, 1525, y Compañía de Jesús, 1593. Colegios Mayores: Santa Cruz de Valladolid, 1488; San Clemente de Bolonia, 1488; San Antonio de Sigüenza, 1497; San Ildefonso de Alcalá, 1519. Cabildos Catedralicios: Badajoz, 1511; Sevilla, 1511; Córdoba, 1530; Burgos de Osma, 1563; Valencia, 1566; Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, 1530; catedrales de Toledo, 1546, y Jaén 1552. Órdenes Militares: Alcántara, 1483, y Santiago, 1527.

Posteriormente en la resolución del Consejo, del 3 abril de 1659, informan al rey que lo más importante que se destaca en la documentación es que en el pretendiente que solicitaba el hábito (Velázquez) había “defecto de nobleza”; el rey ordenó a su embajador en Roma que solicitase del papa la dispensa de este impedimento. Alejandro VII la concedió el 7 de octubre de 1659; posteriormente, el 27 y 28 de noviembre, el Consejo de Órdenes informó de los pasos dados y los temas tratados en relación a la concesión de hidalguía, condición exigida en los Establecimientos de la Orden de Santiago.

“Despáchese título de caballero de la Orden de Santiago a Diego de Silva Velázquez, natural de la ciudad de Sevilla, aposentador de palacio y ayuda de cámara de Su Magestad, inserto el Brebe de Su Santidad en que dispensa la falta de nobleza de sus cuatro abuelos y abuelas. En el Consexo, a veintisiete de noviembre de 1659”. El día 28 concedió el rey la dispensa “haciendo hidalgo al dicho don Diego de Silva tan solamente por la causa referida y como tal mando goce y le sean guardadas las preheminiencias e exsempciones y livertades de que los demás hijosdalgo suelen y deven gozar”.

Posteriormente, ese mismo día, en el convento de monjas jerónimas del Corpus Christi, vulgo Carboneras, fue armado, investido caballero y realizado el juramento -sin velar las armas como se hacía-, oficiando de padrino don Gaspar de Guzmán el Bueno, conde de Niebla<sup>12</sup>.

## II. FELIPE IV Y EL MONASTERIO DEL ESCORIAL

Felipe IV mostró especial interés por el monasterio, y no es momento de demostrarlo aunque algo quedará recogido aquí, especialmente en la gran remodelación ornamental que ordenó de la colección pictórica del monasterio. Con relación a ella expresamente el Profesor Martínez Ripoll afirma:

“Cuando la construcción del Panteón llegó a su fin, y se inauguró con la solemne traslación de los despojos reales el 17 de marzo de 1654, al abrirse las viejas urnas, Felipe IV descubrió asombrado que el cuerpo del Emperador estaba incorrupto, lo que le conmovió y le hizo reflexionar sobre el papel de defensores de la Fe y protectores de la Iglesia de Roma asumido por los soberanos españoles, su grado de implicación personal en esta lucha, de la que su alma era la responsable última, y el acuciante problema sucesorio al imperio patrimonial heredado. Fue entonces, a raíz de tales reflexiones, cuando decidió remozar la colección real del Escorial, pero no sólo como acto cultural cuanto como decisión de propaganda política, y cuando debió encargarle a Velázquez que empezase por la decoración de las piezas anejas a la cripta real que, sitas a ambos lados de la escalera de acceso, funcionarían la una

---

<sup>12</sup> ALVARADO PLANAS, J., *La ceremonia de armar caballero y otros estudios*, Madrid 2021; SALAZAR, J., “Velázquez, Caballero de Santiago”, conferencia en: <https://www2.uned.es/master-der-nobiliario/Velazquez%20caballero%20de%20Santiago.pdf>;

como sacristía del Panteón de Reyes y la otra como sepulcro de infantes”<sup>13</sup>.

Pocos días antes de morir Felipe II dictó un segundo codicilo sobre *las cosas tocantes a San Lorenzo el Real* (25 de agosto de 1598)<sup>14</sup>. Establecía vela perpetua y continua al Santísimo por dos religiosos que pidiesen a Dios por el alma del fundador y sus difuntos. Los turnos de la Vela serían por parejas -uno sacerdote y otro lego- y se repartirían en turnos de dos horas, dieciséis en total, exceptuando las ocho que ocupaba el rezo del Oficio Divino. Dejaba libertad a los albaceas y al prior para que lo pudiesen estructurar de otra forma<sup>15</sup>.

Felipe IV modificó ampliamente el tema de la vela, añadiendo unas memorias y sufragios en dos etapas. El 3 de noviembre de 1628 pidió al prior que se tuviese en el monasterio por su devoción vela al Santísimo una vez al mes con la promesa de que la dotaría<sup>16</sup>. El monasterio atravesaba un mal momento y el prior se había dirigido al rey, como patrón, exponiéndole esas dificultades. El monarca estudió el tema aconsejado por el inquisidor general y su confesor: revisó la anterior fundación, amplió la vela y creó nuevas memorias y sufragios<sup>17</sup>.

La comunidad creyó que la propuesta era asumir una carga dura y crear un precedente peligroso para el futuro; a pesar de todo, el prior impuso su criterio y se terminó aceptado las condiciones. El 25 de octubre de 1638 se redactó la escritura correspondiente<sup>18</sup>.

Pronto debió de comprobarse la magnitud de la carga que habían asumido -sobre todo por lo de la vela-, y debió de haber alguna forma de hacérselo saber al rey porque muy escuetamente el P. Francisco de los Santos afirma al final de la breve reseña biográfica que dedica a Felipe IV en su historia, que “ya que esto [vela] no pudo subsistir por inconvenientes que se hallaron, lo conmutó Su Majestad”<sup>19</sup>. El cambio consistió en sustituir los dos adoradores perpetuos que el rey había añadido a los dos ya existentes desde Felipe II. Sin embargo, surge un problema cuando en el testamento otorgado el 14 de septiembre de 1665, se lee que:

---

<sup>13</sup> “La pintura barroca española en El Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, San Lorenzo del Escorial 2001, p. 257. Idea ya expuesta por JUSTI, C., *Velázquez y su Siglo*, Madrid 1999, p. 511.

<sup>14</sup> Texto, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1917, t. II, pp. 52-62, ed. de J. Zarco.

<sup>15</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Doscientos años de Vela al Santísimo Sacramento en el Monasterio del Escorial (siglos XVII-XVIII)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo del Escorial 2003, vol. I, pp. 7-70. El tema ya lo había tratado en el nº 48 de su testamento y en el nº 7 de su codicilo primero.

<sup>16</sup> *Actas Capitulares*, San Lorenzo del Escorial 2004, t. I.1, f. 423 [882], ed. de L. Manrique.

<sup>17</sup> La escritura se firmó el 22 -X-1638, siendo aprobada, confirmada y ratificada por el monarca, el 29-XII-1638. Escritura original, en Archivo General de Palacio (en adelantes, AGP), San Lorenzo del Escorial, caja 76/5.

<sup>18</sup> *Actas Capitulares*, e.c., t. I.2, f. 564 [1114].

<sup>19</sup> *Cuarto parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo...*, Madrid 1680, p. 193.

“he yo aumentado diferentes fundaciones de capellanías y misas perpetuas [en el Escorial]... y también dotada la oración y asistencia de noche y de día de los monjes que se dice en dicha dotación...”<sup>20</sup>.

Según el texto, parece que la vela seguía vigente; sin embargo, creemos que no. Lo que se mantenía era la fundación de esa obra, pero se había modificado el modo de realizar esa oración por las intenciones del monarca: en vez de velar delante del Santísimo, ocho religiosos estarán durante el Oficio Divino aplicando su rezo y pidiendo a Dios por S. M.

Otro tema importante relacionado con Felipe IV y el monasterio de San Lorenzo, de hondo calado y muy dilatado en el tiempo, fue el relacionado con el Nuevo Rezado en el virreinato del Perú.

El 1 de diciembre de 1573 Felipe II concedió a los jerónimos de San Lorenzo el Real el monopolio de impresión, distribución y venta de los libros de culto provenientes de la reforma litúrgica efectuada en el concilio de Trento, para “las Indias, Islas y Tierra firme del Mar Océano y cualesquiera partes Della”<sup>21</sup>, como pocos meses antes lo había concedido a los territorios de la Corona de Castilla (15 de julio) y de la Corona de Aragón (18 de agosto), dando origen a lo que se conoce como ‘Nuevo Rezado’<sup>22</sup>; privilegio que también sería ratificado al llegar la Casa de Borbón<sup>23</sup>.

La administración del Nuevo Rezado en los territorios americanos exigía la presencia física de monjes del Escorial en el Perú, y no regatearon el esfuerzo. Siempre que pudieron enviaron a Lima a un religioso de San Lorenzo como gestor de los bienes proveniente del monopolio de los libros de rezo, de unas encomiendas de indios y otras donaciones. La distancia hacía muy difícil la fluidez de las relaciones y de los cobros; desde Perú se ha reconocido así:

“Las rentas del Escorial no estuvieron bien manejadas, fuese por incapacidad e incuria de los administradores o por defraudaciones: pues es constante que existían cuantiosos rezagos por cobrar, como aparece de ciertos expedientes”<sup>24</sup>.

Felipe IV creó también en el Escorial una fundación de sufragios y señaló para cubrir los gastos una encomienda en el Perú, dejando el resto, para reparar ornamentos litúrgicos y cera para la enfermería y la botica<sup>25</sup>. Esa

---

<sup>20</sup> Testamento, p. 5, nº 2, Madrid 1982, ed. de M. Fernández Álvarez.

<sup>21</sup> Biblioteca Real del Escorial, caja XV-4.

<sup>22</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Felipe II, el monasterio del Escorial y el Nuevo Rezado (1573-1598)”, en *Felipe II y su época*, San Lorenzo del Escorial 1998, t. II, pp. 505-548.

<sup>23</sup> Felipe V, *Real Cédula, confirmando el privilegio en la impresión de libros de rezo, concedida por Felipe II al Monasterio del Escorial*. Madrid, 20-VII-1713. Biblioteca Real del Escorial, 130-VI-2, nº 19; se recogen las sucesivas ratificaciones del privilegio. De forma expresa diferentes reyes confirmaron globalmente todos privilegios que habían otorgado al Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. *Ibid*, 130-VI-2, nº 30.

<sup>24</sup> MENDIBURU, M. de, *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, Lima 1932, t. IV. p. 159.

<sup>25</sup> Testamento, nº 2; ed. facsímil de M. Fernández Álvarez, Madrid 1982, pp. 5-6.

encomienda se concedió el 1 de diciembre de 1607 al conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, presidente del Consejo de Indias<sup>26</sup>.

Posteriormente, para conservación y mejoras de la Librería Real del Escorial se vincularon las rentas de la encomienda de Indias. En varios memoriales del citado legajo 123 se ve que el prior y monjes del Escorial dicen que el monasterio ha cumplido y está cumpliendo con las cargas espirituales establecidos en la Memoria Pía erigida por Felipe IV, y teniendo en cuenta que no fue una donación graciosa sino fruto de una fundación con contrapartidas, suplican muy correctamente que se debe regular el pago, ya que de alguna parte de la encomienda no han percibido nunca nada, y lo que es peor,

“A más del crecido descubierto en que se halla, que excede de 17 millones, por no haber sido efectivo el producto de dicha asignación íntegramente, ha llegado el caso de que la renta de dichos repartimientos de indios está en la mayor decadencia”<sup>27</sup>.

Se puede comprobar cómo todos los administradores del Escorial en Lima batallarán legalmente con las autoridades y organismos virreinales reclamando lo que les pertenecía, pero casi sin éxito desde el punto de vista efectivo, salvo el mérito de mantener viva la conciencia de sus derechos, que gracias al sacrificio y a la enorme constancia de estos hombres no prescribieron<sup>28</sup>.

### III. RELACIÓN DE VELÁZQUEZ CON EL MONASTERIO DEL ESCORIAL

Diego Velázquez estuvo muchas veces en el monasterio de San Lorenzo el Real para ver y admirar las joyas que Felipe II había reunido y lo recuerda Palomino<sup>29</sup>. Posteriormente, tras el regreso del segundo viaje a Italia (1649-1651), tuvo que visitar el monasterio por ser aposentador mayor y para estudiar y planificar el encargo del rey referente a la nueva ornamentación de espacios fundamentales del monasterio. Para ello dispuso de las buenas obras que ya había en el cenobio desde la fundación, porque Felipe II no solo se preocupó de ver la obra terminada, sino que se ocupó de ornamentarla como le correspondía, no sólo como patrón y fundador, según le reconocía el derecho, sino como dueño y señor, según establecía el gobierno absoluto, y así lo recuerdan los primeros historiadores jerónimos de San Lorenzo el Real<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> La suma total ascendía a 13.200 ducs. (12.000 de renta real y 1200 de las costas de envío a España), AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 123.

<sup>27</sup> Memorial sin fecha ni firma. AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 123. En el mismo sentido el remitido por el prior fray Pablo de Torres, el 9-VI-1774, *Ibid*.

<sup>28</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Del Escorial a Lima: Fray Diego Cisneros, Bibliotecario e ilustrado”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 206 / 2 (2009) 177-229.

<sup>29</sup> *El parnaso español*, o.c., t. III, pp. 483 y 487, respect.

<sup>30</sup> Fray Juan de San Jerónimo dice trece veces “su monasterio”; doce, “su casa”, y una, “su casa y monasterio”. El P. Sigüenza dirá tres veces que era “su convento o monasterio”, otras tres veces que era “su casa”, en dos ocasiones hablará de “sus jerónimos”, y en una de “sus religiosos”. Fray Jerónimo de Sepúlveda llegará a decir en veintisiete ocasiones que era “su casa”, y tres, que los jerónimos eran “sus frailes”. No cambia mucho la idea, y así tenemos que, en el siglo XVIII, en un sermón

Para nuestro trabajo, la obra de Antonio Palomino de Castro es fuente principal; sin embargo, la del Padre Francisco de los Santos es imprescindible, por la formación teológica, los conocimientos artísticos que tenía -historiador general de la Orden, músico y poeta-, y por el peso que tenía en el monasterio habiendo sido dos veces prior (1681-1687 y 1697-1699)<sup>31</sup>.

Para poner imagen visual en los lectores el P. Santos es el religioso que sostiene la custodia con la Sagrada Forma mostrándola a Carlos II el día del traslado solemne a su definitivo emplazamiento (19-X-1684), momento que plasmó Claudio Coello en el lienzo que cierra el Camarín donde se conserva, al fondo de la sacristía del monasterio, y que desciende anualmente para el culto. J. Brown afirma que “su historia del Escorial, que es la mejor fuente de información que poseemos sobre la actividad que en él desarrolló Velázquez”<sup>32</sup>; también lo ensalza Sánchez Cantón cuando valora su obra<sup>33</sup>. Sin embargo, anteriormente a estos elogios, Menéndez Pelayo había manifestado una opinión contraria al comparar la historia del P. Santos con la del P. Sigüenza<sup>34</sup>. Actualmente tenemos una visión completa de su vida y de su obra en la magnífica tesis doctoral de J.L. Vega Loeches<sup>35</sup>.

---

pronunciado en el Escorial y dedicado a Felipe V se habla de “Es V. Mag. el Patrón único de este Real Monasterio: El Protector, y Legislador de este su Real Colegio. De la elección, y provisión de V. Mag. se ocupan, y regentan sus Cathedras. Con las ordenaciones Reales se dirige el gobierno, y exercicio de sus sciencias. Todo es de V. Magestad...”, REYNOSO, P. *Sermón Panegyrico, en la Solemne acción de gracias, que el Real Monasterio de San Loerenco del Escorial hizo a María Santíssima del Patrocinio...* Sin l, ni f., pero 1711, dedicatoria, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “El monasterio del Escorial en la historiografía jerónima de la primera mitad del siglo XVI”, en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, San Lorenzo del Escorial 2002, p. 18.

<sup>31</sup> “La *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657), libro que con sus tres reediciones aumentadas (Madrid, 1667, 1681, 1698) y sus dos traducciones al inglés (Londres, 1671, 1760), constituye una de las primeras guías histórico-artísticas de un monumento y sus colecciones, así como una fuente indispensable para el conocimiento del Real Monasterio durante los años que constituyeron su segundo Siglo de Oro”, VEGA LOECHES, J.L., *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII*, o.c., p. 17.

<sup>32</sup> *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid 1986, p. 232.

<sup>33</sup> “El libro del P. Santos es de manifiesta utilidad y aún novedad, tanto porque registra y juzga acertadamente las pinturas ingresadas después de la impresión de la *Historia* del P. Sigüenza, y emplea varios capítulos que llama ‘Discursos’ a tratar de la obra del Panteón, realizada bajo Felipe III y su hijo, como porque en las partes estudiadas ya por el Padre Sigüenza no se limita a una mera copia (...) Ingenio despierto y ágil, el P. Santos carece del vigor crítico del P. Sigüenza, pero en ciertos pasajes descubre atisbos en la contemplación de las obras de arte que, de ser propia Minerva, se lanzaríanle entre los tratadistas españoles de su siglo”, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid 1933, t. II, pp. 221 y 222, respect.

<sup>34</sup> “Los juicios que contiene no son los de un pintor, sino los de una persona devota impresionada por aquellos cuadros, como lo era sin duda el P. Santos (...) mérito, muy relativo, sin duda, que tienen sus descripciones de cuadros, en las cuales procuró seguir las huellas del P. Sigüenza, si bien quedándose a larga distancia, tanto en la penetración estética como en pulcritud de estilo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Santander 1947, t. II, pp. 426 y 428, respect.

<sup>35</sup> *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Madrid 2016:



Imagen 1. Claudio Coello, la Sagrada Forma, sacristía  
(Todas las imágenes son de Javier Campos, menos la de la copia de la parroquia de San Miguel de Córdoba)

La primera edición de su famosa *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, a la que hay que recurrir obligatoriamente para este tema que estamos tratando, apareció en 1657 -llegó a cuatro ediciones-, un año después del que Velázquez realizó en el Escorial la remodelación que le ordenó Felipe IV. No conocemos información de los contactos que tuvo el jerónimo con el pintor de cámara del rey, pero cuesta poco aceptar que tuvieron que hablar mucho de pintura y de qué cuadros se ponían en tal lugar, junto a tal otro, relacionando temas religiosos y teológicos, teniendo en cuenta su formación y conocimientos, como piensa G. de Andrés<sup>36</sup>, y C. Monedero Carrillo de Albornoz<sup>37</sup>.

---

<https://docta.ucm.es/entities/publication/a6c298a1-bb4f-4b0e-9fa2-7fbff9c635fc/full>

<sup>36</sup> CHIFFLET, J., "Relación de lo que he visto y sabido y oído tanto de las cosas bellas como curiosas en el viaje que su majestad ha hecho a el Escorial en este año 1656" [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial (1656)], en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Imprenta del Real Monasterio 1964, t. VII, p. 418, nota 38; edición y notas de G. de Andrés. Y la distinción que le había concedido el rey -con el respaldo del patriarca a quien se consultó (18-IV-1686)-, de honrarle con el nombramiento de predicador real, AGP, caja 7954, exp. 14. Ya que antes se ha hablado de limpieza de sangre, se conserva el expediente del P. Santos, con un interrogatorio de 7 preguntas, AGP, Patronatos, San Lorenzo, leg. 42, exp. 1.

<sup>37</sup> "En esta larga estancia [1656] tuvo que hablar numerosas veces con el P. Santos que era, sin duda, de todo el monasterio, la persona más entendida y culta". "La figura de Fray Francisco de los Santos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5 (1970) 236.

Tenemos información concreta de algunas actuaciones, en primer lugar, las manifestaciones que hizo un testigo cuando la información para la limpieza de sangre; fue Don Gaspar de Fuensalida, y afirmó que:

“El prettendiente [al hábito de la Orden de Santiago] se aplico tamvien a las trazas y fabricas de Su Magestad que le hiço behedor de las obras de dentro de palacio y San Lorenço el Real, y es este quien acavo y perficiono el panteón”<sup>38</sup>.

Y otras referencias de intervenciones concretas:

- “Orden del rey al conde de Montalbán, para que se envíen a la sacristía del panteón de el Escorial pinturas y objetos escogidos por Velázquez”, 21 de septiembre de 1654.

- “Relación del guardajoyas, D. Francisco Tomás de Villalta, de las piezas entregadas a Velázquez, para la sacristía del panteón de el Escorial y para el Pardo”.

- “Referencia al tabernáculo con un cristo de marfil llevado al Escorial”<sup>39</sup>.

El panteón del Escorial fue otra obra que ocupó personalmente al rey según vemos por la correspondencia que cruzó con el prior y que muestra el interés que tuvo. Después de treinta y siete años -1617/1654-, Felipe IV cumplió el deseo de su abuelo según recuerda la lápida de la entrada<sup>40</sup>.

Como en todo el trabajo, tenemos que acudir al P. Francisco de los Santos para conocer los detalles<sup>41</sup>. Felipe IV y la corte presidieron el traslado de los restos en unos solemnes oficios religiosos, según el diseño de la ceremonia que comunicó el rey al prior ampliamente descritos, con sermón incluido<sup>42</sup>. Y en la carta escrita al prior el 12 de marzo de 1654 le decía:

“La urna inferior del nicho, de la parte del evangelio [que fue el lateral destinado a los monarcas], viene a quedar desocupada; la cual señalo para mi, para cuando Dios quisiere llevarme de esta vida, pues vendré a

---

<sup>38</sup> Testigo 95, en *Corpus Velazqueño*, o.c., t. I, p. 388; BONET CORREA, A., “Velázquez, arquitecto y decorador”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), 33, nº 130-131 (1960) 215-249.

<sup>39</sup> *Corpus Velazqueño*, o.c., t. I, núms. 362, 363 y 363a.

<sup>40</sup> Texto, en QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio*, o.c., p. 293; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “El Panteón de S. Lorenzo de El Escorial”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), 32 / 127 (1959) 199-214; CUADRA BLANCO, J.R., “La idea original de los enterramientos reales en El Escorial”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 85 (1997) 373-412.

<sup>41</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...*, Madrid 1698, pp. 133-145v. EL P. Santos repite toda la historia del panteón y los traslados, en *Qvarta Parte de la Historia de las Orden de San Geronimo*, Madrid 1680, pp. 169-193. De estos textos toma y repite la relación, XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Madrid 1764, pp. 319-348.

<sup>42</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve*, o.c., pp. 146-178; XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio*, o.c., pp. 352-360.

estar debajo de mis mayores, y enfrente de mi esposa [parte de la epístola, destinada a las reinas], lugar verdaderamente a propósito, para quien los ha venerado con tanto rendimiento como yo, y amándola à ella tan de veras”<sup>43</sup>.

Poco antes el prior fray Nicolás de Madrid ya había comenzado a planificar el operativo, que suponía complejo:

“Señor: las obras del panteón estarán acabadas perfectamente con la brevedad que V.M. sabe; y para el día de la traslación de los cuerpos reales se han de disponer muchas cosas, y es necesario que V.M. resuelva lo que en ellas se debe hacer”. Cartas sin fecha, pero debió de ser a comienzos de año, porque Felipe IV le dice: “Huélgome de que estén las obras en tan buen estado, con que la traslación de los cuerpos, podrá ser la cuaresma próxima que viene, placiendo a Dios”<sup>44</sup>.



Imagen 2. Panteón de reyes (a) y antigua sacristía del panteón, hoy pudridero (b)

<sup>43</sup> AGP, Histórica, Caja 56, exp. 7. También reproducida en SANTOS, F. de los, *Descripción breve*, o.c., p. 147v.

<sup>44</sup> AGP, Patronato San Lorenzo de El Escorial, caja 017 exp. 02. Publicadas como “Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid, o.c., sobre la construcción del Panteón de Reyes. 1654 [1648-1654”, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1965, t. VIII, p. 206, introducción y edición, G. de Andrés. Citamos por esta edición.

El embajador veneciano Quirini, vio y examinó la momia del emperador el 25 de marzo, pocos días antes del traslado, y así cuenta lo que vio:

“Se encuentra [el emperador] muy bien el parecido con sus retratos. Tenía una barba rubia bastante grande; el cuerpo era de estatura menos que mediana, los huesos *minute*, la carne seca y *adusta*, la nariz, los labios, los dedos de las manos y de los pies, deformados por la gota, que no respeta ni aun a los muertos; después de un siglo se notaban todavía señales de sus dolores”<sup>45</sup>.

Una dependencia que se terminó después fue la sacristía del panteón en la que intervino Velázquez, integrando ese espacio en la reorganización de San Lorenzo que realizó. Poco después de la inauguración del panteón el prior fray Nicolás de Madrid le pide al rey su ayuda:

“Ahora, señor, estoy tratando de acomodar bien la pieza que ha de servir de sacristía [del panteón de reyes], para la cual V.M. se ha de servir mandar se envíen, de ahí, algunas pinturas buenas para su adorno y algunas telas para los ornamentos que se han de hacer para decir misa en el altar del panteón. De todo haré una memoria y la llevaré cuando vaya a besar a V.M. sus reales pies, que será presto (...) San Lorenzo y marzo 28 de 1654”<sup>46</sup>.

Es un espacio no muy grande teniendo en cuenta la función que tenía; sin embargo, puede sorprender el interés del rey por embellecerla tanto como la vio J. Chifflet: “muy bella y ornamentada en proporción al lugar, de pinturas originales y muy devotas, como la grande la iglesia”<sup>47</sup>. Entre otros lienzos allí estuvo *La Adoración del nombre de Jesús o La Alegoría de la Santa Liga*, del Greco<sup>48</sup>. Por las malas condiciones de lugar, fue trasladada a la sala capitular con el resto de pinturas del cretense hasta que recientemente se ha llevado, con otras, a la Galería de las Colecciones Reales.

En esta época llegaron otras pinturas que se trasladaron desde el Buen Retiro más las traídas por Velázquez desde Italia, donde había ido por orden de S.M. para adquirir cuantos lienzos pudiera de los grandes maestros<sup>49</sup>.

Hablando de la antesacristía dice el P. Santos: “Las paredes hasta la Cornisa están vestidas de excelentes cuadros de pinturas, joyas sagradas con que ha enriquecido esta maravilla el católico rey Felipe cuarto el grande, entresacándolas de las que de todo género adornan el

---

<sup>45</sup> Citado por JUSTI, C., *Velázquez y su Siglo*, Madrid 1999, p. 510; 1ª ed., Bonn 1888.

<sup>46</sup> AGP, Patronato San Lorenzo de El Escorial, caja 017 exp. 02, pp. 202 y 203.

<sup>47</sup> “Relación de lo que he visto [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial], o.c., t. VII, p. 417.

<sup>48</sup> BASSEGODA, B., *El Escorial como museo*, o.c., pp. 147-156; DÍEZ-ORDÁS, B., *Historia evolutiva de la decoración pictórica mueble de las principales estancias del monasterio de El Escorial hasta Felipe IV. Notas históricas sobre la conservación y restauración de las obras*, León 2015, t. II, pp. 59-102; para el espacio y ubicación, esp. 61-68.

<sup>49</sup> PALOMINO, A., “De las pinturas que llevó Velázquez al Escorial de orden de su Majestad...”, en *El parnaso español*, o.c., t. III, pp. 505 y 510-511.

Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nuevo y singular testimonio de su amor a esta San Santa Casa. Advirtió su majestad estar pobres de pinturas algunas piezas, en particular esta [antesacristía], y la de la Sacristía”<sup>50</sup>.

Depositados en el Buen Retiro, junto con otros, se llevaron al Escorial cuarenta y uno <sup>51</sup>; especialmente es interesante la referencia que hace Palomino:

“[...] De las cuales [41 pinturas] hizo Diego Velázquez una descripción, y memoria, en que da noticia de sus calidades, historias, y autores, y de los sitios donde quedaron colocadas, para manifestar a Su Majestad, con tanta elegancia, y propiedad, que calificó en ellas su erudición, y gran conocimiento del arte; porque son tan excelentes, que sólo en él pudieran lograr las merecidas alabanzas”<sup>52</sup>.

En el siglo XVIII se creyó que esa “descripción, y memoria” de la que habla Palomino fue obra de Velázquez, y hasta la Real Academia la publicó pronto con introducción del supuesto descubridor<sup>53</sup>. Luego se descubrió la falsedad como han ido probando muy buenos autores<sup>54</sup>, que no hace mucho tiempo han estudiado de forma minuciosa J.L. Vega Loeches y M<sup>a</sup> B. Díez-Ordás en sus respectivas tesis doctorales<sup>55</sup>; el Profesor Pita Andrade lo denunciaba en pocas palabras:

“Pomposo título del falso folleto. No debemos dedicar mucho tiempo a comentar la superchería. Don Adolfo de Castro debió de redactar esta Memoria aprovechando una importantísima fuente: la Descripción breve

---

<sup>50</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve*, o.c., p. 48v.

<sup>51</sup> PALOMINO, A., *El parnaso español*, o.c., t. III, p. 510.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 511.

<sup>53</sup> CASTRO, A. de “Noticia de Don Diego Velázquez y Silva como escritor”, en *Memorias de la Real Academia*, II / III (1871) 479-499. pp. 479-520; SYLVA Y VELÁZQUEZ, D. de, “Memoria de la Pinturas que la Majestas Católica del Rey Nuestro Señor Don Felipe IV envía al monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial este año de 1656, descritas y colocadas, por \_\_\_\_\_”, en *Ibid*, II / III (1871) 500 -520.

<sup>54</sup> CRUZADA VILLAAMIL, G., *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid 1885; JUSTI, C., *Velázquez y su Siglo*, o.c., pp. 516-525, y más ediciones desde 1953; 1<sup>a</sup> ed. en alemán, Bonn 1888; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “La librería de Velázquez”, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid 1925, pp. 379-406; MENÉNDEZ PELAYO, M., *Ideas de las Ideas Estéticas en España*, Madrid 1962, t. II, pp. 425-430; MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C., “La figura de Fray Francisco de los Santos”, o.c., pp. 225-229 y 236-237; MARTÍNEZ RIPOLL, A., “La pintura barroca española en El Escorial”, a.c., pp. 263 y 265. Afirma que “todo parece evidenciar que el monje jerónimo [P. Santos] conoció y usó ampliamente, una perdida “descripción, y memoria”, de las pinturas llevadas al Escorial”, p. 265; VEGA LOECHES, J.L., “Análisis de la Memoria de Velázquez”, en *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII*, o.c., pp. 1003-1029.

<sup>55</sup> VEGA LOECHES, J.L., *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII*, o.c., pp. 33-46; DÍEZ-ORDÁS, M<sup>a</sup> C., *Historia evolutiva de la decoración pictórica mueble...*, o.c., t. III, pp., 68-79 y 623-633.

del Monasterio... del Escorial de Fray Francisco de los Santos, utilizando la edición de 1657”<sup>56</sup>.

Lo primero que tuvo que hacer Velázquez fue estudiar los espacios, seleccionar las pinturas que había y las que vinieron, y luego tendría que definir el criterio de colocación y la selección para cada uno de ellos. Además de las otras dependencias reorganizadas por Velázquez, la sacristía parece que se consideró como la pieza clave, quizás por las obras que se colocaron y por tener constancia de que el rey la visitó para ver los resultados:

“El Rey, que Dios conserve, estando mejor de salud, fue a ver el día siguiente [17-X-1656] la sacristía, nuevamente ornamentada con muy bellas tablas originales de tema religioso que él tenía, las cuales ha enviado a este lugar, diciendo que hace tiempo tenía intención de adornarla con lo más bello que hubiera en este arte, puesto que sus restos van a descansar aquí para siempre”<sup>57</sup>.

Ha sido bien descrita; tomamos las referencias de cuatro autores sobre la norma que siguió el aposentador mayor para decidir la distribución; algunos próximos en un mismo criterio, y otros apuntando otras visiones:

- 1) Para J.M. Pita Andrade: “La reestructuración de las colecciones pictóricas realizada por Velázquez en El Escorial tuvo, pues, la mayor importancia. Piénsese que en el modo de distribuirse los cuadros quedó plasmado su talento como decorador. Ciertamente que la disposición de las pinturas se hizo siguiendo, en ciertos casos, los cánones de la época y teniendo en cuenta además otro imperativo que no debe soslayarse: nos referimos a las servidumbres impuestas por los espacios disponibles en los muros de las piezas principales, como la Sacristía y Salas Capitulares”<sup>58</sup>.
- 2) Para J. Brown “la concepción velazqueña de la nueva decoración se basó en primer lugar en la coherencia del gusto (aparte de la obvia consideración de una temática religiosa), lo que implicaba la retirada de las obras de los primitivos flamencos y de los españoles. Frente a estos, Velázquez se decidió por convertir la estancia en una galería de grandes maestros italianos de los siglos XVI y XVII. Solamente se hizo una excepción, van Dyck, pero tampoco había en ella incongruencia con las preferencias estilísticas generales”<sup>59</sup>.
- 3) Para B. Bassegoda i Hugas “Su misión [de Velázquez] consistió en llevar e instalar una serie de cuadros donados por el rey, que se unificaron mediante nuevos marcos ya existentes en el monasterio desde los tiempos de Felipe II (...) La reconstrucción del monasterio fue una empresa excepcional de mecenazgo regio, ahora protagonizada

---

<sup>56</sup> “Interrogantes sobre Velázquez en sus etapas madrileñas”, en *Revista de Arte, Geografía e Historia* (Madrid), n° 2 (1999) 333-335; texto citado, p. 334.

<sup>57</sup> CHIFFLET, J., “Relación de lo que he visto [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial], o.c., t. VII, p. 407.

<sup>58</sup> “Interrogantes sobre Velázquez...”, a.c., p. 336.

<sup>59</sup> *Velázquez, pintor y cortesano*, o.c., p. 235.

[después de la muerte de Felipe IV] por la reina gobernadora, Mariana de Austria, y ejecutada en sus partes más sustanciales entre 1672 y 1676”<sup>60</sup>.

- 4) Por último, M<sup>a</sup> J. Muñoz González, piensa que Velázquez tomó el modelo de lo que vio en Italia, confirmado por algún teórico. “Estos nuevos modos de disponer las pinturas de forma armónica, llenando todo el espacio de la pared con lienzos que no se anulasen unos a otros, potenciando lo mejor de cada una, son los que habría visto en Italia Velázquez, amén de haberlo podido leer en alguno de estos tratados que comenzaron a aflorar en Italia a mitad de siglo (...) creando ritmos con los diversos tamaños de lienzos y adecuándolos al espacio arquitectónico, sino que va más allá”<sup>61</sup>.

Todo esto confirmado por el dibujo existente en el Archivo General de Palacio que se ha reproducido en bastantes trabajos aclarando visualmente la distribución de cuadros:

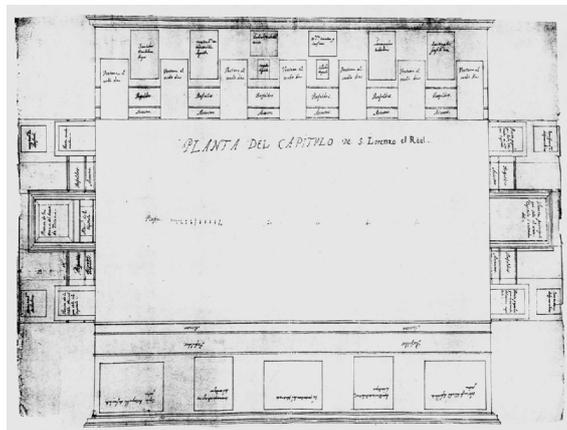


Imagen 3. Dibujo de la Sala capitular prioral (a) y estado en la actualidad (b)

<sup>60</sup> *El Escorial como museo. La decoración pictórica en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quillet (1809)*, Barcelona 2002, pp. 38 y 52, respect.

<sup>61</sup> “Velázquez y la decoración de El Escorial”, en PITA ANDRADE, J.M., y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (coord.), *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo: Dedicadas al profesor Alfonso E. Perez Sánchez*, Madrid 2006, p. 398.

Sin embargo, hay que insistir que esa decisión visual de lograr la euritmia estética era compaginando tema y tamaño, y que había sido un criterio aceptado en la época para la colocación de piezas, junto a conversaciones y alguna consulta técnica que tuvo que tener Velázquez con monjes - especialmente el P. Santos-, expertos en ciencias sagradas que era el contenido de los cuadros que tenía que colocar. Además, en el mismo monasterio tenemos el ejemplo de la Librería, que el P. Sigüenza afirma cuál fue el sistema adoptado para colocar los libros en la Biblioteca, una vez ordenados por materias:

“Después que se puso en las que he dicho donde ahora están [divisiones], tiene mucha facilidad, claridad y compostura. Cuando la mudé de allí, porque sucedí en ella a tan ilustre Bibliotecario [Arias Montano], a quien tengo en todo por maestro (ojalá mereciera yo nombre de su discípulo), me pareció guardar en cuanto fue posible el orden que había dado en el asiento de las disciplinas, y por quitar la fealdad que hace la desproporción de los libros, junté los de folio todos en los cajones que están para ellos, y los de cuarto en los de cuarto, y así los demás en sus propios senos...”<sup>62</sup>.

Ya que hablamos de la sacristía nos ha sorprendido que J. Brown, califique a ese ámbito de “largo y angosto espacio” -que luego lo repite al hablar de la sala capitular del prior-; la sorpresa nos viene porque el Diccionario de la RAE califica de angosto a algo “estrecho o reducido”. Se trata de una sala de 30 x 8 x 8 ms. (hasta la clave de la bóveda). Contrasta con el P. Sigüenza, que afirma: “parece que se ensancha el corazón viendo una pieza tan grande, tan clara, tan hermosa, tan llena de variedad de cosas divinas...”<sup>63</sup>. Rotondo, siguiendo a Sigüenza, la califica de “pieza grande, clara y hermosa que infunde en el ánimo tanta devoción como el templo mismo”<sup>64</sup>; aunque lacónico, Ponz asegura que “es una de las piezas insignes”<sup>65</sup>, y a finales del siglo XIX, ya había dicho C. Justi:

“La exposición de los cuarenta y un cuadros fue confiada a Velázquez. El lugar preferente había de ser la hermosa sacristía, sala de 108 pies de largo y 30 de anchura, de bóveda aplastada, que recibía la luz de nueve ventanas al lado izquierdo. Era el local más apropiado a una exposición de pinturas”<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Salamanca 2000, t. II, p. 624.

<sup>63</sup> *Historia de la Orden de San Jerónimo*, o.c., t. II, p. 655.

<sup>64</sup> *Descripción de la Gran Basílica del Escorial*, Madrid 1861, p. 76.

<sup>65</sup> *Viage de España*, Madrid 1788, t. II, p. 72, nº 39.

<sup>66</sup> *Velázquez y su Siglo*, o.c., p. 514.

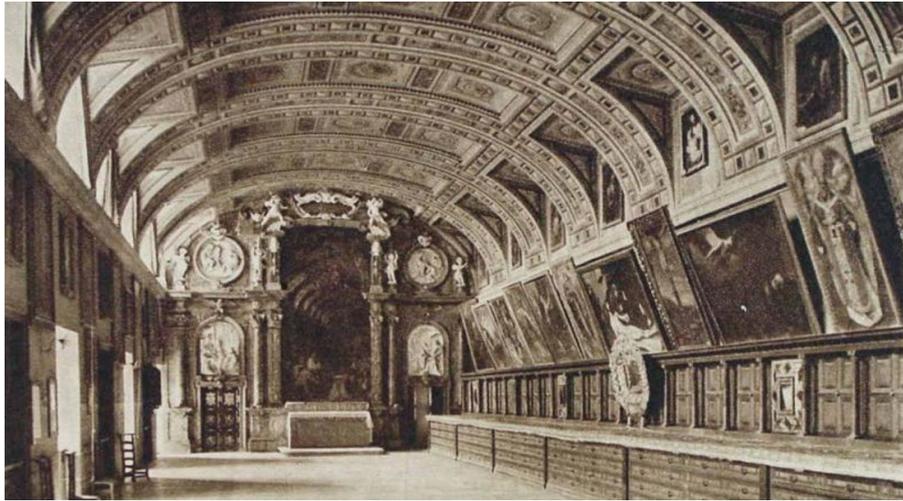


Imagen 4. Antigua ornamentación de la Sacristía (a) y actualmente (b)

Después del día de los difuntos que ya hemos citado (1656), el rey hizo una nueva visita a la Iglesia Vieja o de Prestado: “Su Majestad ha vuelto a hacer una visita a la Iglesia Vieja también enriquecida recientemente con muy ricos cuadros de gran magnitud, ya de la mano del Mudo como la del Greco [el Martirio de San Mauricio] y Pantoja”<sup>67</sup>.

No hay noticia exacta del orden seguido a la hora de acometer la reordenación de las pinturas que se hizo en las dependencias conventuales porque los autores hablan de forma genérica: “la Sacristía, la Aulilla [de Moral], el Capítulo del Prior [sala capitular], y otras Pieças”, según el P. Santos... Pero también la sacristía del panteón de reyes, camarín de las reliquias, el coro de

<sup>67</sup> CHIFFLET, J., “Relación de lo que he visto [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial], o.c., t. VII, pp. 420421.

las capas y parte del claustro principal alto, zaguán de las salas capitulares. En la Vicarial luego se colocaría *La túnica de José*, pero esta sala ni el pintor ni el rey la vieron terminada<sup>68</sup>. El P. Damián Bermejo situaba el lienzo en la sala capitular prioral después de la Guerra de la Independencia<sup>69</sup>.

La reina gobernadora se encargaría de culminar el proyecto “bajo la supervisión técnica de [Juan B. Martínez del] Mazo y Herrera Barnuevo. Los criterios museográficos seguidos por estos artistas fueron los planteados y llevados a la práctica por Velázquez, aunque en cuanto a la selección de obras cabe advertir la introducción de obras de El Greco”<sup>70</sup>.

Conociendo los espacios, y el volumen de la obra, la empresa fue dura, porque el aposentador mayor tuvo algunos encargos añadidos, sin olvidar que eran lugares principales del monasterio y utilizados constantemente por la numerosa comunidad jerónima. El capellán del rey afirma en su relación que Velázquez “ha estado varios meses ocupado en disponerlo todo y ha dispuesto labrar marcos dorados para los cuadros”<sup>71</sup>; más cumplidamente descrito por el P. Santos refiriéndose a la sacristía, donde informa de la intervención personal del rey:

“Ellos [los cuadros] y los demás referidos, depues de las grandeza de su valentía, estàn con marcos de Talla dorados, vniformes en el lustre, y primor, à quien imitan los Espejos con el mismo adorno, dando à esta Pieza hermosura, y magestad, y por todas partes, llevandosse los ojos y el respecto, mostrando en su realeza y porte, ser alhajas de vna Maravilla, y prendas del superior gusto y devoción de su Patron y Dueño, que nunca cessa de ilustrarla como tan gran Monarca”<sup>72</sup>.

Además, hubo reajuste de obras que se cambiaron, en algún caso por decisión personal del rey, como sucedió con un San Juan Bautista con el Cordero, de Ribera:

“El quadro tiene mas de vara y media, y de ancho mas de vna vara. Estava antes en la Sacristia de el Panteón, y mandó Su Magestad se pusiesse aqui porque se gozase mejor, y tiene mas a caso la luz”<sup>73</sup>.

Otro cambio confirmado fue: “En el sexto Pilar esta Christo crucificado, y en el séptimo San Juan Bautista en el Desierto, ambos de mano del Ticiano, figuras del natural excelentes; estaban antes en la Aulilla [de Moral]”<sup>74</sup>.

---

<sup>68</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve...*, o.c., p. 83v.

<sup>69</sup> “Cuadros de la Sala Prioral o de oriente con respecto al atrio. Banda frente a las ventanas”, nº 23, en *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1820, pp. 194-195.

<sup>70</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A., “La pintura barroca española en El Escorial”, a.c., p. 274.

<sup>71</sup> CHIFFLET, J., “Relación de lo que he visto [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial]”, o.c., t. VII, p. 409; Díez-Ordás, M<sup>a</sup> C., *Historia evolutiva de la decoración pictórica mueble...*, o.c., t. III, pp. 163-170 (solo los cuadros de la sacristía).

<sup>72</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve...*, o.c., p. 53v.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 72v.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 53.



Imagen 5. Aula de Moral donde durante mucho tiempo estuvo el lienzo de *La Gloria*

También se cambió una obra insigne de Ticiano: “De los 51 que colocó tan excelso pintor en la sacristía [Velázquez], hoy tan solo queda uno primitivo de pintor famoso, el *Cristo crucificado*, de Ticiano, que fue de los donados por Felipe II; en tiempos del P. Sigüenza estaba junto a la puerta del aposento de Felipe II, en el tránsito que va al altar mayor, pero Velázquez le colocó en el lienzo de las ventanas de la sacristía, en frente del *Lavatorio*, de Tintoretto”<sup>75</sup>. Y otro traslado decidido por Velázquez fue los de los árboles genealógicos de la familia de Carlos V y Felipe II, de Pantoja de la Cruz que fueron colocados en la Iglesia Vieja<sup>76</sup>.

Excede a nuestro trabajo hacer relación detallada de la remodelación total hecha por Velázquez, pero señalamos la obra de F. de los Santos como primera y más importante fuente<sup>77</sup>, y recogemos autores que la han detallado detenidamente las dependencias y su decoración<sup>78</sup>. Destacamos el estudio de Bonaventura Bassegoda, especialmente, por el diseño de los espacios que Velázquez remodeló con la indicación de los cuadros que colocó, semejante al

<sup>75</sup> CHIFFLET, J., “Relación de lo que he visto [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial], o.c., t. VII, p. 410, nota 10. Hoy ya no está -y no queda huella de aquel magnífico diseño museográfico-, porque han decidido llevarlo a la nueva Galería de las Colecciones Reales de Madrid, perdiendo el sentido religioso que le dio Velázquez con la ubicación que le dio.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 421.

<sup>77</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve...*, o.c., pp. 48-49v (antesacristía); 49v-54 (sacristía, sin contar los ornamentos y utilaje del culto); 59v-62 (Iglesia antigua, vieja o de prestado); 72-74 (atrio/vestíbulo y altares de las salas capitulares; 74-84 (sic, 79) (sala capitular prioral); 84 (sic, 79)-84 (sala capitular vicarial); 84-85 (bóvedas e imágenes salas capitulares); 85-86 (celda prioral baja o de verano, al fondo); 133 y 136-144v (panteón); 134-136 (capilla del panteón); 144v-145v (sacristía del panteón); 146-168v (traslado de los restos al panteón).

<sup>78</sup> PONZ, A., *Viage de España*, o.c., t. II, pp. 71-92; PITA ANDRADE, J.M., *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII*, a.c., pp. 337-348; BROWN, J., *Velázquez, pintor y cortesano*, o.c., pp. 230-240; MUÑOZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> J., “Velázquez y la decoración de El Escorial”, a.c., pp. 387-413.

dibujo existente en el Archivo del Palacio Real citado<sup>79</sup>, y más recientemente la magnífica tesis doctoral de Belén Díez-Ordás<sup>80</sup>.

Según Martínez Ripoll: “no es posible fijar con seguridad la secuencia cronológica que siguió Velázquez en la decoración de las distintas estancias escurialenses (...) entrecruzando las fuentes documentales y los testimonios coetáneos con los que contamos, es posible adelantar una periodización aproximada”<sup>81</sup>.

Dando un salto nos situamos en el siglo XIX donde las agresiones a San Lorenzo el Real del Escorial fueron grandes en todos los sentidos. De la reorganización hecha por Velázquez en las dependencias más nobles del monasterio no quedaba nada, o casi nada; la guerra de la Independencia y la excomunión fueron agentes activos para deteriorar el monumento y los fondos que durante siglos la comunidad de jerónimos había conservado con mimo. Dejamos unas referencias elocuentes que lo confirman, de autores que cuentan lo que vieron.

José Quevedo era bibliotecario cuando publicó su obra y describe la situación:

“Este espacio [las salas capitulares], tanto en el atrio como en las salas, está adornado de multitud de pinturas al óleo, que no me atrevo a describir, porque hace mucho tiempo que están sin colocación fija, y mezcladas que no merecen ocupar aquel lugar; pero pondré al fin una nota de los que se conservan en estas salas dignos de memoria”<sup>82</sup>.

Más descorazonador es el relato del gran historiador del Escorial, Antonio Rotondo, pero parece que comenzaba a remediarse:

“Al escribir estas líneas deplorábamos el lastimoso estado en que se hallaban las magníficas salas capitulares, no tan solo por el desorden y desacuerdo de sus cuadros, sino por verlas convertidas en taller de restauradores. Hoy día, merced al interés y cuidado de un administrador celoso por el mérito y lucidez de nuestras antiguas producciones, vemos estas salas completamente desembarazadas y limpias... Colocados allí todos los cuadros de más mérito que han escapado a los infinitos vaivenes del Escorial y a los repetidos arreglos, tan frecuentes como infructuosos en nuestra desgraciada patria”<sup>83</sup>.

A comienzos del siglo XX, comentaba C. Justi:

---

<sup>79</sup> *El Escorial como museo*, o.c., pp. 93-218; planos, pp. 109, 136, 172 y 188.

<sup>80</sup> *Historia evolutiva de la decoración pictórica mueble...*, o.c.

<sup>81</sup> “La pintura barroca española en El Escorial”, a.c., pp. 266-267; texto citado, p. 266.

<sup>82</sup> *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial*, Madrid 1849, p. 315; la nota que dice, pp. 372-373, ya no incluye a *La túnica de José*.

<sup>83</sup> *Descripción de la Gran Basílica del Escorial*, Madrid 1861, p. 146. Poco antes dice: “Todo este espacio de las tres salas [capitulares], está cuajado de estimables lienzos que el arte ha reunido en aquel hermoso local, no ha mucho abandonado al mayor desorden artístico y convertido en taller de forradores y restauradores”, p. 142.

“La mayor parte de esos cuadros [de la reorganización de Velázquez y la donación de Felipe IV] se trasladaron en el siglo pasado al Museo de Madrid; otros desaparecieron o emigraron al extranjero. Los espacios vacíos se han cubierto con una bastante lamentable colección de obras recogidas al azar”<sup>84</sup>.

Del diseño y organización que hizo Velázquez con su saber, y Felipe IV con su empeño, en la actualidad no queda nada en su lugar, además de que muchos han ido saliendo del Monasterio sin respetar la voluntad de los patronos. Para conocer los avatares sufridos por las pinturas que un día ornamentaron las paredes de las salas más nobles del monasterio del Escorial, desde mediados del siglo XVIII hasta finales del XX, están recogidos pormenorizadamente en la obra de María Luisa Gil Meana<sup>85</sup>.

#### IV. EL LIENZO/CUADRO DE LA TÚNICA DE JOSÉ

*La túnica de José* fue pintada por Velázquez en Roma el 1630 durante su primer viaje a Italia, junto con *La fragua de Vulcano*. El hecho de ser lienzos grandes, de medidas casi iguales, con idéntico número de figuras y repitiendo algunos de los modelos, con una composición similar que se desarrolla en un interior y en el momento más crucial de la escena que representan, ha hecho que algunos investigadores piensen que formaron pareja<sup>86</sup>; otros lo rechazan<sup>87</sup>, y otros lo dudan<sup>88</sup>.

Tenemos el detalle de que las telas de ambos eran diferentes y el recorte de 20 cm. en los extremos laterales de *La túnica de José* -quizás para hacerlos casi iguales para el lugar donde fueron ubicados hasta la separación definitiva-, los hace obras distintas en el proyecto de creación<sup>89</sup>. Ese recorte se aprecia de forma visible en el brazo izquierdo del personaje que está de espaldas al espectador con la espalda desnuda, situado en el extremo izquierdo; también el codo izquierdo y parte del tronco del Jacob. Se puede comprobar por las copias del cuadro que se han conocido, algunas

---

<sup>84</sup> Velázquez y su Siglo, o.c., p. 516.

<sup>85</sup> *La pinacoteca del Escorial. Itinerarios y vicisitudes*, San Lorenzo del Escorial 2011.

<sup>86</sup> No se manifiesta como tal, sino que dice que, junto con *La fragua de Vulcano*, han sido/son “considerados pareja”, GÁLLEGO, J., “La túnica de José”, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., y GÁLLEGO Velázquez. Catálogo de la Exposición, Madrid 1990, p. 168.

<sup>87</sup> MARÍAS, F., “<La túnica de José>: la historia al margen de lo humano”, en Velázquez Madrid 1999, p. 281; SANCHO, J.L., *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 2002, p. 96; BASSEGODA, B., *El Escorial como museo*, o.c., p. 180.

<sup>88</sup> COLOMER, J.L., “Roma 1630. *La túnica de José y el estudio de las <pasiones>*”, en *Reales Sitios* (Madrid) XXXVI / 141 (1999) 40 y 46.

<sup>89</sup> GÁLLEGO, J., “La túnica de José”, a.c., p. 168; COLOMER, J.L., “Roma 1630. *La túnica de José*”, o.c., pp. 46 y 47; MARÍAS, F., “<La túnica de José>”, a.c., 278, nota 4. A mitad del siglo XIX don Vicente Poleró y Toledo nos da las medidas con toda precisión: “Alto, 7 pies, 9 pulg. [pulgadas], 8 lin. [líneas]; ancho, 10 pies, 3 pulg., 2 lin.”, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial...*, Madrid 1857, p. 90, nº 341. Las medidas oficiales que facilita el Patrimonio Nacional, son: “Óleo sobre lienzo, 213,5 x 284 cm. Inv. 10014694”.

desaparecidas<sup>90</sup>, pero todavía se conserva una en la iglesia de San Miguel Arcángel de Córdoba, con mala visión por el lugar donde se encuentra y el estado del lienzo<sup>91</sup>.

Al parecer, los dos lienzos romanos fueron proyecto personal de Velázquez, influido y presionado por las obras del mundo clásico y del Renacimiento que pudo ver en Italia<sup>92</sup>. En esta casi unanimidad de autores que confirman ser cuadros pintados en Roma tenemos la opinión contraria de Manuela B. Mena Márquez que sostiene que:

“*La fragua de Vulcano* y su evidente relación con Apolo en su faceta solar, y por ello con el rey mismo, pudo haber sido pensada para el Buen Retiro, y su emparejamiento técnico y estilístico con *La túnica de José* apunta a que ambos lienzos se pintaron con ese destino áulico, y no en Roma, sino en Madrid”<sup>93</sup>.

Según Palomino, Velázquez le ofreció los cuadros a Felipe IV<sup>94</sup>, pero existe la prueba de una relación de pago de 1634 donde se afirma que fueron tasados por Francisco de Rioja con otros lienzos traídos de Italia<sup>95</sup>, siendo depositados en el Alcázar y luego en el Buen Retiro<sup>96</sup>. Ignoramos quien decidió que *La túnica de José* viniese al Escorial poco después de la muerte de Felipe IV (1665), e instalada en la sala capitular vicarial -donde afortunadamente sigue, a pesar de varios exilios-, que fue la única dependencia importante que Velázquez no pudo ver terminada antes de su muerte (1660), pero que al parecer dejó ya diseñada, siendo terminada por Juan Bautista Martínez del Mazo, su yerno, y Sebastián Herrera Barnuevo que hemos indicado arriba<sup>97</sup>.

---

<sup>90</sup> JUSTI, C., *Velázquez y su Siglo*, o.c., p. 255; GÁLLEGO, J., “La túnica de José”, a.c., p. 172; MARÍAS, F., “<La túnica de José>”, a.c., p. 281, nota 11.

<sup>91</sup> Agradecemos al párroco don Pedro Vicente Cabello y a don José Manuel Pérez de la Fuente las facilidades que nos han dado. El lienzo es atribuido a Bernabé Jiménez de Illescas, PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Velázquez. Estudios biográfico y crítico*, Madrid 1955, p. 99.

<sup>92</sup> ORTEGA y GASSET, J., *Velázquez*, o.c., p. 212; GÁLLEGO, J., “La túnica de José”, a.c., p. 172; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “Velázquez y su arte”, en *Velázquez*, Madrid 1990, p. 36; COLOMER, J.L., “Roma 1630. *La túnica de José*”, a.c., pp. 40 y 45.

<sup>93</sup> “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez”, en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional*, Madrid 2016, p. 177.

<sup>94</sup> PALOMINO, A., *El parnaso español*, o.c., t. III, p. 491.

<sup>95</sup> Documentos sin fecha. “Relación de los gastos de las Pinturas y otras cosas que se compraron del dinero de gastos secretos para el adorno de Buen Retiro de las fiestas de San Juan y San Pedro del año 1634 (...) nº. 3 Mas 1.000 ducados de a 11 reales que en dibersas partidas se pagaron a Diego Belazquez, Pintor de Cámara de S.M., por el precio de 18 quadros de pinturas que fueron la Susana de Luqueto, vn original de Bassan, la Danae de Tiziano, el quadro de Joseph, el quadro de Bulcano, cinco ramilleteros, quatro paysicos, dos bodegones, vn retrato del Principe nuestro Señor y otro de la Reyna nuestra Señora, tasados por Francisco de Rioja en la dicha cantidad”, *Corpus Velazqueño*, o.c., nº 108, t. I, p. 107.

<sup>96</sup> MARÍAS, F., “<La túnica de José>”, a.c., pp. 278 y 280.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 277.



Imagen 6: Sala capitular vicarial, *La túnica de José*



Imagen 7: *La túnica de José*. Córdoba, Parroquia de San Migel.  
(Fotografía: José Manuel Pérez de la Fuente)



Imagen 8: C. Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*. Reveus

El P. Santos en la segunda edición de su *Descripción breve del Monasterio*, 1667, ya incluye a *La túnica de José*. El aprecio del monje jerónimo por Velázquez es patente por la magnífica descripción que hace, a pesar de que en el citado texto hable del pintor en tercera persona cuando afirma que algunos le oyeron decir al autor, que uno de los personajes del cuadro era Rubén, hermano de José. ¿No se lo había dicho directamente el pintor al P. Santos con algún otro comentario? Ya hemos indicado que G. de Andrés y C. Monedero, sostienen, que Velázquez y el religioso tuvieron que hablar de muchas cosas.

En el estado de conservación tampoco coinciden los estudiosos, incluso se contradicen, sin poner nota en sus trabajos los autores posteriores. El P. Santos después de tanto verlo en su momento de plenitud, comenta que “ella es una pintura excelente, los coloridos, sombras, y luces de admirable efecto; mirada todo junto pone admiración”<sup>98</sup>. C. Justi constata, que “se ha dado mayor espacio a las sombras, que, desgraciadamente, se han apagado y hecho pesadas. Recientemente ha sufrido por causa de una restauración”<sup>99</sup>. P.M. Bardi asegura que “la cuidadosa limpieza hecha en 1953 le ha devuelto el esplendor original”<sup>100</sup>. N. Ayala Mallory dice que está “en mal estado de conservación”<sup>101</sup>. J.L. Sancho afirma que “en 1989 fue sometido a restauración”<sup>102</sup>.

Hemos pasado muchos ratos frente al cuadro -ahora sentado en el banco que desde no hace mucho hay en el centro de la sala-, pudiendo retirarme y aproximarme, para comprobar dudas, verificar sospechas, y disfrutar de la composición. Personalmente debo decir que hoy encontramos el lienzo un poco apagado, suponiendo sin duda que cuando salió de la paleta del pintor el colorido debía ser más vivo y luminoso. Un solo ejemplo: si la prueba de la muerte de José era las huellas de la sangre, la túnica muestra un rojo de baja intensidad.

A *La túnica de José* se la conoce acertadamente con ese nombre por ser la protagonista del cuadro, por lo que dice y por lo que sugiere, a través de símbolos, resaltando la ausencia del dueño. La idea de pintarlo fue una iniciativa personal de Velázquez, junto con *La fragua de Vulcano*. Lógicamente la fuente documental de *La túnica* fue el texto bíblico (Gen. 37, 2-36), y no necesitaba más, porque otros escritos -Santos Padres, sermones, etc.-, hubiesen confundido al artista en el planteamiento de la obra, donde la fidelidad al relato sagrado era lo fundamental, y ya veremos una mínima alteración al texto. No obstante, nos quedan un par de preguntas sin respuesta. ¿Por qué eligió este tema? Qué fue primero, ¿la aparición del tema sin más, o la lectura

---

<sup>98</sup> *Descripción breve*, o.c., p. 81.

<sup>99</sup> *Velázquez y su Siglo*, o.c., p. 256; 1ª ed., Bonn 1888.

<sup>100</sup> “Biografía y estudios críticos”, o.c., p. 92; 1ª edición, Milán 1969. Años antes B. de Pantorba indicaba que después de haber sido recuperada la obra tras la guerra civil, “en 1953, recién limpia, volvió a exponerse temporalmente en el Museo [del Prado] donde había estado, *La vida y la obra de Velázquez*, o.c., p. 98.

<sup>101</sup> *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro, 1556-1770*, Madrid 1991, p. 143.

<sup>102</sup> *Real Monasterio de San Lorenzo*, o.c., p. 99.

de la Biblia que le llevó a esa página y le surgió la inspiración de plasmar la historia?

Después de elegido el tema y leída varias veces la historia de José en la mente de Velázquez debieron de ir surgiendo algunas ideas figurativas de posibles escenas relacionadas con el núcleo de la historia. Al mismo tiempo buscaría información gráfica -como hacían los artistas-, para ver cómo habían tratado ese tema otros pintores, y nada mejor que los grabados por la profusión de láminas que circulaban de cualquier asunto, y más los bíblicos. Los especialistas han señalado fuentes de este tema<sup>103</sup>. No vamos a recogerlos, pero quede constancia que la lámina de Bernard Salomon, publicada en la obra de Paradin, fue decisiva en el diseño de la composición de la escena del cuadro de Velázquez, aunque haya vestigios de otras<sup>104</sup>.

En el cuadro de *La túnica de José* estamos ante una composición que reproduce el relato bíblico de la historia de José, hijo del patriarca Jacob, y a él se atuvo, salvo en un detalle que justifica el P. Santos:

“Los que le muestran la vestidura, son dos Pastores, uno con la túnica de Joseph en las manos, otro con la camisa, solo de la túnica habla la Sagrada Historia; pero debió de tomarse esa licencia el pintor, para vestir más el suceso, y ponderarle más lastimoso”<sup>105</sup>.

La idea de Velázquez es hacer una composición alegórica; sitúa la escena sin el protagonista, interpuesto por una prueba falsa con la que se pretende justificar alevosamente el delito cometido y que los mensajeros es lo que presentan y refieren a su padre:

“Entonces tomaron la túnica de José [sus hermanos], y degollando un cabrito, tiñeron la túnica en sangre, y enviaron la túnica de manga larga, haciéndola llegar hasta su padre con este recado: «Esto hemos encontrado: examina si se trata de la túnica de tu hijo, o no». El la examinó y dijo: «¡Es la túnica de mi hijo! ¡Algún animal feroz le ha devorado! ¡José ha sido despedazado!» (Gen. 27, 31-33).

A partir de aquí se diversifican las interpretaciones de los estudiosos, según el análisis simbólico, pero dentro de un clima donde convergen fundamentalmente los aspectos morales y psicológicos que hacen esos autores tratando de resaltar el estado de ánimo que surge en los actores de la escena. Piensan que es lo que Velázquez quiso plasmar: hacer la fusión del texto y la imagen, explicando y completando un aspecto con el otro.

---

<sup>103</sup> “Ya Jamot en 1934 y Fernando de Arteaga en 1920 habían señalado las deudas de la composición [de *La Túnica de José*] con una estampa de Bernard Salomon”, PORTÚS PÉREZ, J., “Diego de Velázquez, por Diego Angulo”, en *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid 2007, p. 26; COLOMER, J.L., “Roma 1630. *La túnica de José*”, o. c., pp. 43-46.

<sup>104</sup> PARADIN, C., *Quadrins historiques de la Bible. Reveus, & augmentés d'un grand nombre de figures*, A Lyon par lean de Tournes. M.D.LXXXIII.

<sup>105</sup> *Descripción breve*, o.c., p. 80v.

De forma resumida recogemos las interpretaciones de los autores que citábamos. Comenzamos obligatoriamente con el P. Santos, tomando una idea fundamental de índole moral. Para el jerónimo, la envidia -pecado capital- es lo que desencadenó la historia que finalizó en la escena que recoge Velázquez<sup>106</sup>. Cuando el poeta portugués Manuel Gallegos vio el cuadro en el Buen Retiro lo cantó en una Silva muy criticada<sup>107</sup>.

Por ser monje jerónimo del Escorial y autor de una historia dejamos constancia del P. Andrés Ximenez, que, también habla de *La túnica de José*, tomando el texto del P. Francisco de los Santos<sup>108</sup>. Su obra, aunque buena, no tiene la categoría del anterior, y con algunos fallos que la desmerecen como ha sido criticado<sup>109</sup>.

La mayoría de los autores, con causas justificadas, unen por similitud o contraste las dos obras romanas -*La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*-, a la hora de hablar de ellas. Para Carl Justi, en ambos cuadros romanos están unidos por la representación de la misma idea, con diferente matiz: “Se hacen *pendant* en ellos el engaño desenmascarado y el consumado”<sup>110</sup>. Antonio Ponz constata que ha acertado al plasmar el tema, porque “todo se observa bien entendido”<sup>111</sup>. Julián Gállego vuelve a unir a las dos obras recogiendo la opinión de otros historiadores, pero con las que discrepa: “Estos dos cuadros se han presentado como alegorías del engaño o de la calumnia o de la denuncia, lo que no se aviene como denominador común de ambas historias”<sup>112</sup>.

Alfonso Pérez Sánchez recoge las influencias de lo que Velázquez veía en Italia y lo reflejó en ambos lienzos:

“Estas dos obras -y se le ha reprochado a veces- las de carácter más ‘académico’ de cuanto pintó Velázquez. Parece como si el pintor, tras ver y estudiar los relieves clásicos, las composiciones de los maestros del renacimiento y las obras de sus contemporáneos más famosos,

---

<sup>106</sup> SANTO TOMÁS DE AQUINO, “Tratado de los vicios y pecados”, en *Suma Teológica*, I-II, 84, 4; *Catecismo de la Iglesia Católica*, 2539. “De la envidia nacen el odio, la maledicencia, la calumnia, la alegría causada por el mal del prójimo y la tristeza causada por su prosperidad”, San Gregorio Magno, *Moralia in Job*, 31, 45.

<sup>107</sup> “Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro”, en *Silva topográfica*, Madrid 1637, f. 8.

<sup>108</sup> *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Madrid 1764, pp. 438-440.

<sup>109</sup> “Era el P. Ximénez más dado a leer que a mirar; embute en su libro párrafos y noticias sin comprobar si las obras de que habla seguían o no colocadas en donde las describen sus predecesores; y hay casos en que cambia de lugar o duplica las referencias; en suma, trabajador de gabinete, más que amigo de andar y ver, incluso dentro de su propio Monasterio. Fue pese a todo, un útil continuador de la *Crónica escurialense*”, SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Fuentes literarias de historia del arte español*, Madrid 1941, t. IV, p. 58.

<sup>110</sup> *Velázquez y su Siglo*, o.c., p. 250.

<sup>111</sup> *Viage de España*, o.c., t. II, p. 126, nº 30.

<sup>112</sup> “La túnica de José”, a.c., p. 172. Muy resumidamente se pueden ver enumeradas las opiniones de varios estudiosos respecto al simbolismo de los dos cuadros, en MONRÁN TURINA, M., y SÁNCHEZ QUEVEDO, I., *Velázquez*, o.c., p. 98.

especialmente del Guercino, hubiera querido demostrar su dominio del desnudo, sereno y escultórico, y a la vez, como exigían las enseñanzas romano-boloñesas, expresar los 'afectos', es decir, los movimientos del alma (dolor, sorpresa, hipocresía) con la intensidad y la verdad más cuidadosa"<sup>113</sup>.

Fernando Marías, citando a Paolo Lomazzo, coincide en que "esta historia de odio por envidia y dolor tenía que estar protagonizada por el dolorido Jacob y los envidiosos hermanos de José"<sup>114</sup>. María Luisa Gil Mena ahonda en la idea del engaño vinculándolo al Patriarca: "Jacob se nos presenta en el Antiguo Testamento (Génesis) como un personaje ligado permanentemente al engaño, realizándolo él o siendo víctima"<sup>115</sup>.

José Luis Colomer capta una idea interesante dando a entender que Velázquez fue consciente de ella -lectura moral de la escena-, a la hora de componer la escena de su cuadro (écfrasis): "ya no son los pastores del relato sagrado los que traen la noticia de la supuesta desgracia, sino los hermanos mismos de José, fingiendo el dolor por medio de actitudes y movimientos estudiados"<sup>116</sup>.

Recientemente, la Profesora Concepción Peña-Velasco ha analizado el cuadro bajo el signo de la envidia como vicio de los personajes reales representados en el cuadro siguiendo las claves de Ovidio:

"Velázquez hace un relato fidedigno de los hechos según el Génesis, utilizando la descripción que Ovidio efectúa de la envidia como recurso expresivo. La vara de la envidia llena de espinas es la que aparece en el suelo, entre los pies del segundo personaje de la izquierda. Junto a la vara del poder y justicia que pertenece a Jacob, delimita un espacio en "V" -oscurecido por una alargada sombra que es otra alusión a la envidia-, destinado a los envidiosos"<sup>117</sup>.

Creemos que es una interpretación que desenfoca la escena del cuadro y lo que plasma Velázquez; en la línea de Ovidio están los autores de iconografía que poco tiene que ver con la escenificación del lienzo<sup>118</sup>.

Otro aspecto fundamental es la valoración artística que de *La túnica de José* han hecho los especialistas; no podemos extendernos pero recogemos una antología de textos donde, de una u otra forma, califican este cuadro de

---

<sup>113</sup> "Velázquez y su arte", a.c., p. 36.

<sup>114</sup> "<La túnica de José>: la historia al margen de lo humano", a.c., p. 290.

<sup>115</sup> "Avatares sufridos por los cuadros de Velázquez ubicados en el Monasterio del Escorial", en *La Ciudad de Dios* (San Lorenzo del Escorial), 235 (2012) 807 y 808.

<sup>116</sup> "Roma 1630. *La túnica de José*", a. c., p. 42.

<sup>117</sup> PEÑA-VELASCO, C., "La vara de la envidia en *la túnica de José* de Velázquez. En torno a sus claves simbólicas", en *Tonos digital: revista de estudios filológicos* (Universidad de Murcia), nº 37 (2019) 11 y 30, respect. Aturde la lectura por las continuas interrupciones del sistema de citas norteamericano. Ovidio, *Metamorfosis*, II, 775-782.

<sup>118</sup> RIPA, C., "Envidia", en *Iconología*, Madrid 1987, t. I, pp. 341-344; MORALES Y MARÍN, J.L., "Envidia", en *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid 1984, p. 137.

enorme calidad. Y es importante porque se refieren a un cuadro concreto, y no a la obra general.

También debemos iniciar la selección de autores por el P. Santos; para el cantor de *La túnica de José*:

“Es verdad que dice también la historia, que después de algún tiempo se juntaron todos los hermanos, y fueron a consolar a su padre; y pudo ser que el pintor aquí procurase juntar las dos cosas, para dar a entender: una vez, así la venida de los pastores que enviaron con la túnica, como la de los hermanos a procurar el consuelo del padre. Ella es una pintura excelente, los coloridos, sombras, y luces de admirable efecto; mirada todo junto pone admiración”<sup>119</sup>.

Para Antonio Ponz, siguiendo al padre Jerónimo:

“Es tenido con mucha razón este quadro por de los mejores que pintó D. Diego Velázquez, en donde todo se observa bien entendido, y de gran artificio en las expresiones, manejo de color, claro, y obscuro, y lo demás”<sup>120</sup>.

Carl Justi desciende a una imagen española para identificar y describir a los protagonistas, pero profundizando agudamente en la psicología de los tipos:

“Los dos desvergonzados que hablan y presentan la túnica son los tipos más ordinarios que Velázquez pintó jamás. Dos jetas canallescas. Mientras que se dirigen al anciano, se descubre en su mirada y su actitud cinismo y temor de ser descubiertos y el deseo de parecer contritos. Es posible que sean los dos pastores que, según los textos, fueron enviados por delante con las vestiduras de José”. Y lacónicamente cita a Beckford que encontró que era “un cuadro del más profundo *pathos*”<sup>121</sup>.

José Ortega no apreció valor especial en *La túnica de José*; no desciende a detalles concretos, sino que lo valora globalmente destacando el valor de los desnudos:

“Es el cuadro velazquino menos logrado. Las figuras no logran unirse, articularse en la unidad de una escena. Mientras la parte izquierda del cuadro es un buen trozo de pintura, de un Velázquez en tono menor, la parte derecha es convencional y no logra hacer presentes las figuras. En los desnudos hay grandes concesiones al clasicismo”<sup>122</sup>.

José Manuel Pita Andrade se sitúa en el polo opuesto; más que valoración del cuadro lo que hace es un elogio del comentario del padre Santos; no obstante, dice que:

---

<sup>119</sup> *Descripción breve*, o.c., p. 81.

<sup>120</sup> *Viage de España*, o.c., t. II, p. 126, nº 30.

<sup>121</sup> *Velázquez y su Siglo*, o.c., pp. 255 y 256, respect.

<sup>122</sup> *Velázquez*, o.c., p. 212.

“No sabemos por designio de quién se trasladó a El Escorial desde el Buen Retiro, y precisamente a esta pieza, un valioso cuadro de nuestro pintor: *La túnica de José*. Asombra el análisis que hizo de ella; a ninguna otra pintura del monasterio dedicó tanto espacio: ¡casi tres folios se ocupan de la descripción minuciosísima del lienzo!”<sup>123</sup>.

Julián Gállego es lacónico, pero contundente, al afirmar que “hay en este hermoso lienzo influencias del academicismo romano-boloñés, en boga en Roma en aquella época”<sup>124</sup>.

Fuera del protagonismo lógico que adquieren las figuras, los estudiosos de esta obra han destacado en sus análisis el acierto del pavimento ajedrezado que puso Velázquez para marcar la perspectiva y dar profundidad solemne a la estancia donde se desarrolla la escena; casi todos los autores que venimos citando refieren que fue una idea tomada de pintores italianos, Tintoretto especialmente<sup>125</sup>. Extraña que no citen que pintores españoles ya utilizaron este recurso en cuadros que sin duda Velázquez conocía, de Fernando Gallego, Berruguete, el Greco, etc.

Otro asunto algo controvertido es el tema de si los personajes del cuadro que llevan la noticia a Jacob son los hermanos de José o fueron pastores. No entramos en detalles, pero la clave está en el verbo *mitto* que emplea el texto de la Vulgata, lo que quiere decir -creemos-, que los hermanos de José enviaron a unos pastores con la túnica, y no la llevaron ellos que hubiera cambiado el tono de la escena. Casi todos los autores los llama hermanos mientras que el P. Santos, fiel al texto sagrado, mantiene lo de pastores, y también el P. Ximénez que toma todo el relato de su hermano Jerónimo<sup>126</sup>.

Pocos investigadores hablan de ciertos aspectos que se aprecian perfectamente en una visión detenida del cuadro, que nos han surgido después de tantos ratos de contemplar el lienzo, especialmente a media mañana cuando el sol penetra por las ventanas de la fachada de mediodía -frente al cuadro-, y la sala capitular vicarial se llena de luminosidad.

## V. CONCLUSIÓN

Diego de Silva Velázquez tuvo una doble presencia en el monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Distinguimos dos bloques. En la primera -sin saberlo el protagonista-, fue y sigue siendo a través de su obra porque aquí llegó *La túnica de José* poco después de su muerte (c. 1665); en la sala

---

<sup>123</sup> “Interrogantes sobre Velázquez...”, a.c., p. 349.

<sup>124</sup> “La túnica de José”, a.c., p. 172.

<sup>125</sup> B. de Pantorba, citando a Beruete, afirma: “Señalaba Beruete una particularidad de este cuadro, no repetida en ningún otro de su autor: el enlosado de piedras blancas y negras, en el que la perspectiva ha sido cuidadosamente resuelta”, *La vida y la obra de Velázquez*, o.c., p. 98.

<sup>126</sup> *Descripción del Real Monasterio*, o.c., pp. 438-440.

capitular vicarial se colocó (c. 1654-1656), y, afortunadamente, allí continúa después de haber sido requisado por José Bonaparte para Napoleón<sup>127</sup>.

Aquí ofrecemos una recapitulación interna de la obra teniendo en cuenta las consultas y las lecturas hechas, junto a la reflexión personal, en estos puntos:

- El lienzo se ha reducido unos centímetros en los laterales con signos visibles en la escena: La vara del pastor de la izquierda está cortada y sólo aparece desde su mano izquierda, casi caída, que la sostiene, en el mismo límite del lienzo, y algo que se intuye por la parte superior. Lo mismo sucede con el codo del brazo izquierdo de Jacob que también aparece cortado un poco.

- La escena se desarrolla en un interior de la casa de Jacob; la pared del fondo tiene dos aberturas; la de la izquierda es un ventanal por donde se aprecia el campo con un magnífico paisaje; el de la derecha parece que es una puerta porque el embaldosado del suelo no está cortado y por la parte superior tiene un color uniforme de pared interior -la misma tela del lienzo con muy poca capa de pigmento-, que no da a ninguna parte y recuerda el comentario de algunos autores de cuadro sin terminar<sup>128</sup>.

- El P. Santos afirma que parece ser que Velázquez incluyó a Rubén y Simeón, y que son los que sostienen la túnica y la camisa, pero luego afirma -y es consciente de lo que dice-, que los que llevaron la túnica a Jacob no fueron los hermanos, sino pastores.

- Los dos personajes enmarcados en la abertura derecha sin fondo están poco resaltados y definidos -como sin terminar-, teniendo en cuenta que con ese fondo se prestaba a que destacasen más. ¿Son los hermanos, Rubén y Simeón, que dice Santos que representó Velázquez, según alguien comentó que lo dijo una vez el pintor?

- La mano derecha de Jacob también está poco resaltada y se pierde bastante al tener como fondo el ocre de la túnica del personaje de la derecha; la vestimenta del compañero es marrón, y ambas prendas con tonos poco llamativos.

- El personaje de la derecha con sombrero y palo largo, tiene rostro entristecido y está mirando a la figura central que aparece de perfil y podría ser el que refirió a Jacob el desenlace de José; el otro personaje del fondo de la derecha, inclina la cabeza y se lleva la mano derecha al mentón y la boca en señal de dolor.

---

<sup>127</sup> El P. Santos afirma que estuvo colocado al final de ese lateral, y hoy es el tercero comenzando por el vestíbulo, *Descripción breve*, o.c., p. 80 (1667); PANTORBA, B., *La vida y la obra de Velázquez*, p. 98; BASSEGODA, B., *El Escorial como museo*, o.c., p. 180. Para las salidas y regreso del cuadro, GIL MEANA, M<sup>a</sup> L., *La pinacoteca del Escorial*, o.c., pp. 42, 64, 105, 115, 145, 147, 187 y 232.

<sup>128</sup> "A veces hay porciones de lienzo desnudas de pigmento y es el color mismo de la tela quien funciona como color del cuadro. Sobre todo en su última época, la reducción de pinceladas es tal que se le ha llamado la <manera abreviada>", ORTEGA y GASSET, J., *Velázquez*, o.c., p. 18; PANTORBA, B., *La vida y la obra de Velázquez*, p. 98.

- Los dos personajes centrales -hijos de Jacob, poco probable, o pastores enviados a llevar la noticia-, sostienen dos prendas de José, una amarilla, blanca la otra, que pueden ser la túnica y la camisa -así dice Santos-, y ésta última es la prenda que aparece manchada de sangre sin ser muy grande el rastro ni intenso el color rojo. El texto del Génesis dice: “entonces tomaron la túnica de José y degollaron un cabrito, tiñeron la túnica en sangre...” (37, 31).

- El pastor que está de espaldas -magnífico torso desnudo-, parece que se horroriza del relato que hacen los otros dos por la expresión del brazo derecho. ¿Dónde está la envidia que dicen algunos estudiosos? Si eran pastores -gente extraña-, ¿no les habían contado el suceso los hermanos de José antes que les enviaran a informar a su padre? ¿Es fingimiento para dar dramatismo al relato y acompañar el dolor de Jacob?

- El foco de luz que ilumina la escena está situado un poco por encima del brazo izquierdo de Jacob y se dirige directamente a los tres personajes -pastores-, que le han llevado la triste noticia y la falsa prueba de la muerte de su hijo José. No toca siquiera levemente el lateral derecho del joven con sombrero de la pareja inacabada de jóvenes que hubiera alumbrado a esas dos figuras. Tal vez así para atraer la mirada hacía el centro del lienzo donde se desarrolla la escena protagonista.

- También es llamativo el dramatismo que muestra Jacob -gesto y actitud-, por ser auténtico, espontáneo y sentido, porque brotaba de dentro al conocer la noticia que le estaban dando.

- El perro quizás sea uno de los mejores animales pintados por Velázquez, y de alguna forma es el otro protagonista más sincero y espontáneo porque intuye la tragedia del penúltimo hijo de Jacob; el soñador que llamaban sus hermanos.

Se define el término de *Écfrasis* como la representación verbal [o escrita, descripción] de una figura visual [imagen]. La Profesora Luz Aurora Pimentel afirma que existe una *écfrasis* ‘referencial’ cuando el objeto existe en la realidad, perfectamente aplicable al texto del P. Francisco de los Santos, por ser prácticamente contemporáneo y el primero que describió el lienzo bastante a fondo. Y aquí tenemos esta explicación sobre el aspecto citado:

“La ilusión de la realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas -la literatura con la pictórica, por ejemplo- como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de la realidad es básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca un objeto indiferente, sino un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de este mundo dicho real y con el texto origen de la ilusión. Porque un texto narrativo se nos presenta no sólo como una organización significativa, sino como la creación de «un mundo humano cargado de sentido... (Culler, 1975, p. 189)» ... Dicho de otro modo, un texto narrativo [descriptivo] cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético [desarrollo de todo lo que está

ocurriendo en la escena] entra en relación significativa con el mundo «real»<sup>129</sup>.

El segundo bloque hemos considerado la actividad de Velázquez en el monasterio. En este caso hay que decir que fue intensa y significativa, como consecuencia de su cargo de aposentador mayor, pero Felipe IV también quería que pusiese en juego sus conocimientos y su sensibilidad artística. El resultado fue que dejó en las dependencias nobles una colección de pinturas en las que se armonizaban tema, tamaño, composición y colorido, haciendo de alguna forma que las pinturas no solo estuvieran colgadas, sino que sus historias se relacionasen y sus personajes hablasen.

Buen conocedor del Escorial fue Gregorio de Andrés que tanto tiempo pasó en estos espacios monásticos, y tanto trabajó en los documentos escorialenses; dejó hace muchos años este comentario sobre el tema que merece la pena rescatar para esta conclusión:

“Solamente las manos de un Velázquez eran las únicas dignas de manejar, disponer y colocar tan gran tesoro pictórico. Tanta riqueza de cuadros hoy día ha desaparecido casi totalmente, y no tan sólo de la sacristía, sino de El Escorial, y algunos se exhiben en museos extranjeros. Desde que los franceses en 1808 iniciaron el despojo del monasterio, lleva siglo y medio la octava maravilla alimentando museos privados y oficiales, como si este edificio tan cargado de historia no fuera digno de exhibir los preciados legados que le donaron los reyes austriacos”<sup>130</sup>.

En la misma línea, Jonathan Brown, con la autoridad del conocimiento que tenía sobre el pintor sevillano, dice en su gran obra:

“Desde la perspectiva de finales del siglo XX puede parecer una lástima que Velázquez dedicara tanto tiempo, tantos esfuerzos y tanta reflexión a la organización de estos espectaculares despliegues de obras pictóricas. Inevitablemente, con los cambios de la moda y de las circunstancias, los diversos conjuntos sufrieron primero alteraciones y después la dispersión, que nos dejan por completo a merced de las reproducciones y reconstrucciones si queremos recrear una de las principales empresas de los últimos años del artista. ¡Cuánto mejor hubiera sido que el pintor se hubiera quedado junto a su caballete, que era el lugar al que pertenecía, y hubiera creado grandes obras maestras para deleite de nuestra vista!”<sup>131</sup>.

Tantas intervenciones efectuadas por la fuerza de las circunstancias o por criterios poco respetuosos con la historia y el significado del edificio han

---

<sup>129</sup> PIMENTEL, L.A., *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación de los textos narrativos*. México 2001, p. 9.

<sup>130</sup> “Adiciones y notas”, a “CHIFFLET, J., “Relación de lo que he visto y sabido y oído...” [Relación de la estancia de Felipe IV en el Escorial (1656)], o.c, t. VII, p. 409, nota 9.

<sup>131</sup> *Velázquez, pintor y cortesano*, o.c., p. 240.

dado como resultado la transformación desafortunada de la ornamentación pictórica diseñada por Velázquez.

Y por candente actualidad tenemos que añadir el reciente expolio hecho en este año 2023 con una amplia selección de obras maestras de todo tipo para 'vestir' la nueva Galería de las Colecciones Reales. Afirman los responsables que algunas de ellas volverán para ser sustituidas por otras.



Imagen 9. Fragmentos resaltados de *La túnica de José*