

Los *Infiernos* de El Escorial. Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio

José Luis VEGA-LOECHES

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
Vloeches@gmail.com

Recibido: 10-enero-2007
Aprobado: 18-may-2007

RESUMEN

Los escritos de Fray Francisco de los Santos (c.1616-1699), monje jerónimo del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, se presentan como una fuente indispensable para la comprensión de las intervenciones arquitectónicas y decorativas efectuada en el monasterio a lo largo del siglo XVII, destacando como pieza capital la terminación del Panteón. El gran éxito editorial de la *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo*, con cuatro ediciones españolas y dos traducciones al inglés, nos habla del continuo interés y curiosidad despertados por el monumento de Felipe II, presentándose el libro del Padre Santos como la primera descripción autónoma y exclusivamente artística del edificio.

Palabras clave: Literatura artística. Fray Francisco de los Santos. *Descripción breve*. Monasterio de El Escorial. Felipe IV. Panteón. Infiernos.

Los Infiernos de El Escorial. Reflections on the opinions of Fray Francisco de los Santos with reference to the Pantheon of the Monastery

ABSTRACT

The writings of the Hieronymite monk *Fray Francisco de los Santos* (c. 1616-1699), appear to be an inescapable source of understanding for the new conducted architectonic and pictorial interventions in the building throughout the 17th century. The great publishing success of the *Descripción breve* of the Monastery of S. Lorenzo, contains four Spanish editions and two translations in English; it shows the continuous interest and curiosity aroused by the monument of Felipe II. The *Descripción breve* is a likely first independent and exclusively artistic description of a Spanish historic building.

Key words: Artistic Literature. Fray Francisco de los Santos. *Descripción breve*. Monasterio de El Escorial. Felipe IV. Pantheon. Infiernos.

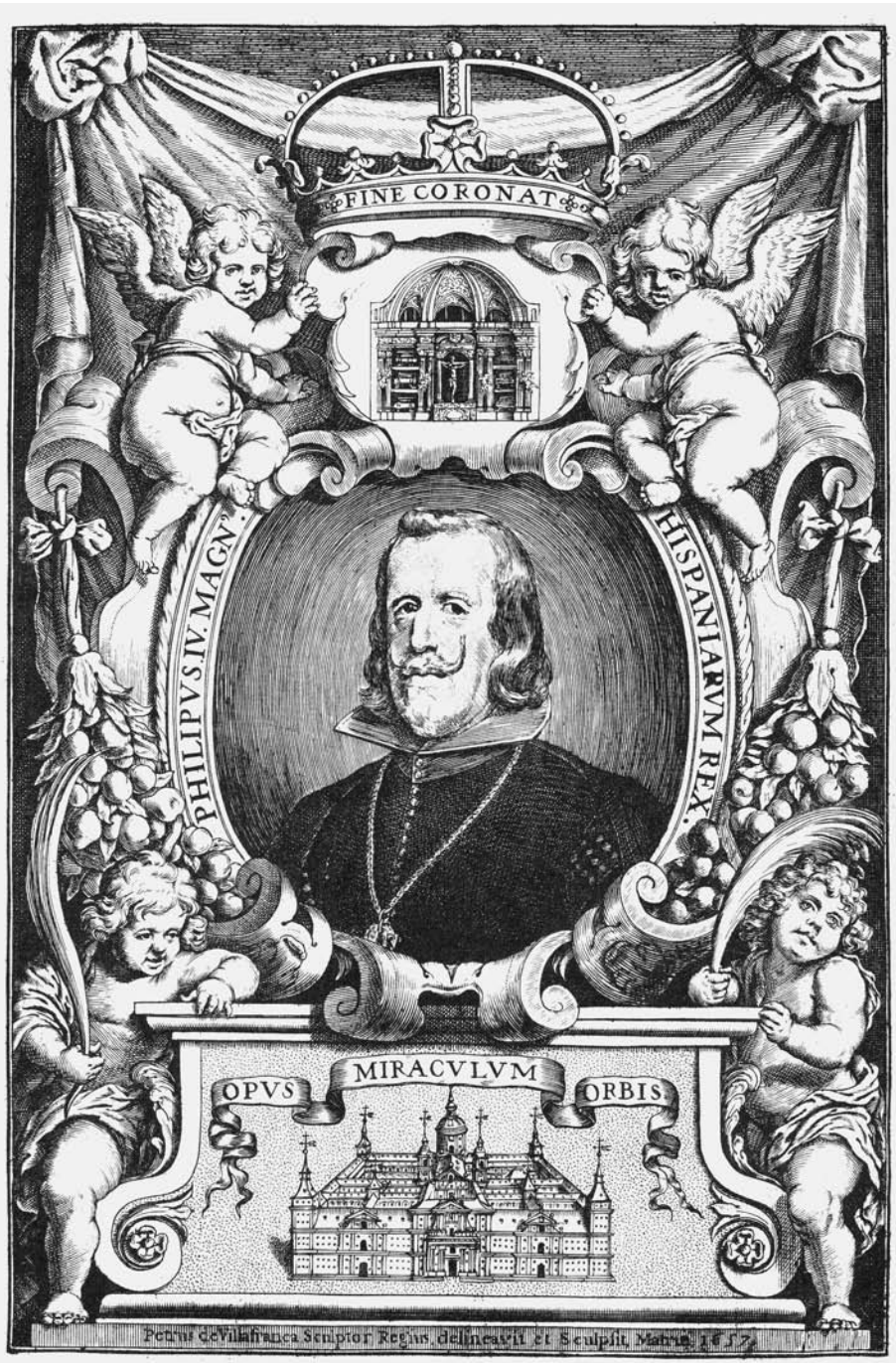


Fig. 1. Pedro de Villafranca, *Alegoría de la terminación del Panteón*.

Pocos edificios manifiestan desde su fundación una vocación tan clara y consciente hacia su propia difusión y perpetuidad, como el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Dicha vocación viene expresada a través de múltiples niveles, siendo dos los episodios fundamentales a tener en cuenta como punto de partida. En primer lugar y a nivel gráfico, la publicación en 1589 de las Estampas y el *Sumario* de Juan de Herrera¹. En segundo lugar y sirviendo de complemento literario a éstas, la descripción de fray José de Sigüenza, publicada en 1605 como colofón de la *Tercera Parte de la Historia de San Jerónimo*². Tanto los extraordinarios grabados de Perret, como la pluma del fraile jerónimo, uno de los exponentes más destacados de la literatura del Siglo Oro, definieron y fijaron en el tiempo una determinada imagen canónica de El Escorial.

Pretendemos abordar algunos aspectos relativos a la evolución que dicha imagen experimenta a lo largo del siglo XVII, sirviéndonos de la obra del continuador de Sigüenza, el Padre Fray Francisco de los Santos, que en 1657, publica en Madrid, en la Imprenta Real, la *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica Maravilla del Myndo [...] ahora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon*³. Varias son las razones que motivan la publicación, en primer lugar la necesidad de dar a conocer la Capilla Real del Panteón, inaugurada ese mismo año y entendida como “Corona” de todo el conjunto, así como la traslación a la misma de los cuerpos reales, de cuya ceremonia se nos da noticia en los últimos cinco discursos del libro. Pero también supone la puesta al día de todo el edificio, para ello el Padre Santos se sirve del texto de Sigüenza y lleva a cabo una peculiar disección del mismo que implica la supresión de las partes referentes a la historia de la fundación y construcción, centrándose en los aspectos puramente descriptivos del edificio.

A diferencia de la obra de José de Sigüenza, cuya parte concerniente a la fundación y descripción de El Escorial, no se reeditará de forma autónoma hasta 1881⁴, la

¹ HERRERA, J. de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589. Facsímil de: CERVERA VERA, L.: *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, Tecnos, 1954.

² TERCERA PARTE / DE LA HISTORIA DE LA ORDEN / DE SAN GERONIMO / Doctor de la Iglesia. / *DIRIGIDA*. / Al Rey nuestro Señor. / DON PHILIPPE III. / Por Fray Joseph de Siguença, de la / misma Orden. / MADRID, / En la Imprenta Real. / Año M. DC. V. [BN: R / 31361] Citamos a través de su edición moderna: SIGÜENZA, Fr. José de: *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Ed. Aguilar, 1963.

³ La transcripción del título completo de la obra es: DESCRIPCION / BREVE / DEL MONASTERIO DE S. LORENZO / EL REAL DEL ESCORIAL. / VNICA MARAVILLA DEL MUNDO. / FABRICA / DEL PRVDENTISSIMO REY PHILIPPO SEGVNDO. / AHORA NVEVAMENTE CORONADA / POR EL CATHOLICO REY PHILIPPO QUARTO EL GRANDE. / CON LA MAGESTVOSA OBRA DE LA CAPI-LLA / INSIGNE DEL PANTHEON, / Y traslacion a ella de los Cuerpos REALES. / Dedicada à quien tan Ilustremente la corona, / POR EL P. F. FRANCISCO DE LOS SANTOS, / *Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa*. / CON PRIVILEGIO, / En Madrid, En la Imprenta Real. Año 1657. Facsímil: Ed. Almiar, Madrid, 1984.

⁴ Se trata de la primera edición de la descripción de Sigüenza publicada al margen de la Historia de la Orden de San Jerónimo, preparada y “arreglada” por: SÁNCHEZ Y PINILLOS, M.: *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial. La más rica en detalles de cuantas se han publicado. Escrita en el siglo XVI por el Padre Fray José de Sigüenza, ...* Madrid, 1881. Facsímil: Ed. Maxtor, Valladolid, 2003.

Descripción breve del padre Santos, disfrutó en su momento de un éxito editorial inusitado dentro del panorama español, y en concreto dentro de las obras que tratan específicamente sobre temas artísticos. Se reeditará en 1667, 1681 y 1698, cuatro ediciones en total en cada una de las cuales Francisco de los Santos dejará constancia de los cambios introducidos en el edificio con Felipe IV, bajo la regencia de Mariana de Austria y finalmente con Carlos II. El éxito editorial de la *Descripción breve*, ofrecido como regalo a los embajadores y dignatarios extranjeros durante sus visitas al Monasterio, motivará su traducción al inglés en dos ocasiones, en 1671 y en 1764⁵, convirtiéndose en la “guía” imprescindible para el conocimiento de El Escorial hasta la aparición en 1764 de la *Descripción* del padre Ximénez⁶.

Partiendo de los presupuestos de Sigüenza, el Padre Santos reelabora y condensa la imagen del Monasterio a través de un relato que paradójicamente informa y desinforma a la vez. Minucioso en sus descripciones y retórico en sus imágenes, el fraile jerónimo nos plantea un recorrido perfectamente calculado pero del que a veces resulta difícil sentirse partícipe. A diferencia de Sigüenza, cuya presencia en la descripción es palpable en cada párrafo, guiándonos casi de la mano por el edificio y enseñándonos a mirar en una dirección y no en otra; Santos, por el contrario, desaparece de la escena, se funde diríamos con el objeto de su análisis, que es el único protagonista de la descripción. Las filias y fobias de Sigüenza se perpetúan pero sin reavivarse los conflictos, toda crítica y desavenencia se amortigua, las referencias históricas se diluyen.

Santos parece hablarnos de una realidad que ha existido siempre y en efecto, toda la descripción exterior e interior del Monasterio está dominada por una percepción atemporal y sobrenatural en la que “luce lo marauilloso con el realce de lo diuino”⁷. El Escorial se presenta como una realidad cerrada e incuestionable en la que la perspectiva histórica de Sigüenza deja paso al discurso laudatorio y encomiástico.

⁵ La traducción al inglés del libro de Francisco de los Santos es uno de los temas más interesantes y menos conocidos, siendo un caso insólito dentro de la literatura artística española del siglo XVII, comparable con las traducciones francesas de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. La primera edición inglesa se publica en Londres en 1671, año del desastroso incendio del Monasterio, de cuyas consecuencias se hace eco, de manera tremendista, en el mismo título: *The Escorial; or, a descriptio of that Wonder of the World for architecture and magnificence of structure: built by K. Philip the IId. Of Spain and lately consumed by fire, gritten in spanish by Frco de los Santos, a frier of the orther of S. Hierome, and inhabitant there. Translated into English by a servant of the Earl of Sandwich in his Extraordinary Embassie thither*. London, Printed for T. Collins and J. Ford, at the Middle, Temple-Gate in fleet-street 1671. En 1760 se vuelve a reeditar otra traducción inglesa profusamente ilustrada: *A Descripcion of the Royal Palace, and Monastery of St. Laurence, called The Escorial; and of the Chapel Royal of the Pantheon. Translated from the Spanish of Fray Francisco de los Santos, Chaplain to his Majesty Philip the Fourth, Illustrated with copper-plates by George Thompson, of York, Esq.* London. Printed by Dryden Leach, For S. Hooper, at caefar's Head, in the Strand. M DCC LX. Finalmente cabe mencionar una curiosa edición de 1746, escrita en español, aunque publicada en Londres, que funde textos de Santos y de Palomino: *Las ciudades, iglesias y conventos en España donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestos en orden alfabético, con sus obras, puestas en sus propios lugares. Por Don Palomino Velasco y Francisco de los Santos*. Londres: Impresso por Henrique Woodfall, M DCC XLVI.

⁶ XIMÉNEZ, Fr. Andrés.: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial [...] Coronada con un Tratado Apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes...*. Madrid 1764. Ed. Facsímil, 1984.

⁷ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.* 1657. Prólogo. [sin foliar.]

Como se señala claramente en el prólogo, la *Descripción breve*, tenía una doble finalidad muy concreta que era en primer lugar, y como su propio nombre indica, abreviar “a mas breue tomo”, la labor como historiador del padre Sigüenza, para de esta forma, “facilitar más las noticias”. En segundo lugar, dejar constancia de “la nueva disposicion que tienen ya las cosas desta fabrica, que en alguna manera se han mudado, segun la conueniencia de los tiempos, ò se han aumentado para su mayor perfeccion, como lo estamos tocando, y viendo”.⁸

Por tanto, y este punto es fundamental para situar objetivamente la aportación de Santos, su principal cometido era precisamente condensar a su predecesor, siendo perfectamente consciente de la dificultad que eso suponía: “no seria pequeño premio de mi trabajo, si le pareciesse yo algo en esta obra tan embaraçada, y poco capaz de elegancia”⁹.

La dependencia con respecto a Sigüenza, no solamente es consciente y explícita, sino que además responde a la dinámica de retroalimentación característica de todas las crónicas escorialenses, y que se pone claramente de manifiesto en la metodología empleada por los historiadores jerónimos. El propio Sigüenza para elaborar su obra se había servido de los datos recogidos por Fray Juan de San Jerónimo en sus *Memorias*¹⁰, así como de los conceptos y significados adquiridos por el edificio desde antes incluso de su terminación. Sigüenza tendrá la capacidad de condensarlo todo y hacerlo suyo, elaborando un relato dinámico y vibrante, amplísimo de registros y perfectamente calculado para involucrar persuasivamente al lector. Como señala el propio Santos, “no es menos marauilla” el contenido, que “vèr, como lo dize, y lo pinta”¹¹.

A la hora de considerar el valor documental de las fuentes jerónimas, debemos tener en cuenta que tanto Sigüenza, como después Santos, se mueven en el terreno a veces ambiguo de las elaboraciones literarias, es decir de la creación de una determinada imagen, que no tiene porque corresponderse necesariamente con la verdad de los acontecimientos. En principio no mienten, pero tampoco dicen toda la verdad resultando igualmente interesantes tanto por lo que dicen como por lo que ocultan. En este orden de cosas, la verdad histórica estará subordinada a los intereses particulares de la comunidad jerónima. Las dos únicas biografías de artistas que incluye Sigüenza en su relato son la del obrero mayor, fray Antonio de Villacastín, equiparado con los arquitectos y maestros mayores y la del pintor, también jerónimo, de Juan Fernández Navarrete, el Mudo. La misma metodología partidista la encontramos en Santos cuando refiere la conclusión del Panteón y atribuye todos los méritos a la intervención de fray Nicolás de Madrid.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ SALVÁ, M., SAINZ DE BARANDA, P.: *Memorias de Fray Juan de San Jerónimo. Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, Tomo VII, Madrid, 1845. Facsímil Ed. Patrimonio Nacional, 1984.

¹¹ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.* 1657. Prólogo. [sin foliar.] Santos es de hecho uno de los primeros responsables en la elaboración del mito de Sigüenza, al trazar su biografía en la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*, destacando además por ser una de las primeras valoraciones de los aspectos estrictamente literarios de la obra del jerónimo. Cfr. RUBIO GONZÁLEZ, L.: *Valores literarios del Padre Sigüenza*. Universidad de Valladolid, 1976. pp. 11-12.

Hay sin embargo una serie de aspectos que merecen subrayarse en la obra de Santos y que la distinguen netamente de la de Sigüenza. En primer lugar, su condición de volumen unitario, dedicado a la descripción exclusivamente artística del Monasterio.

El relato de la fundación y descripción de El Escorial de Sigüenza estaba contenido en los libros III y IV, de la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Es decir, formaba parte de una obra mucho más amplia, de carácter histórico y destinada a unas funciones muy precisas dentro de la orden. No se trataba de un documento interno de la comunidad, como podían ser las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo, y aunque se publica en la imprenta real, no deja de ser una obra de carácter esencialmente religioso. En este sentido, la diferencia con respecto al libro de Santos es notable, pues éste se constituye en libro *breve* e ilustrado, destinado a un público más amplio, como queda patente en el prólogo dirigido a una genérica “curiosidad estudiosa”¹².

Paralelamente a la revalorización, a veces excesivamente sobredimensionada, que la historiografía moderna ha hecho de Sigüenza, la obra del Padre Santos será juzgada, invariablemente como un plagio insustancial y tedioso, será estudiado, en el mejor de los casos, como vehículo de transmisión de la obra de su predecesor Fray José de Sigüenza¹³.

Al respecto, resulta significativo, que el padre Zarco Cuevas, en 1916, en la introducción al primer volumen de la serie de *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real*, cite a fray Juan de San Jerónimo, a fray José de Sigüenza y a José Quevedo, como “los únicos, que, a mi juicio, pueden ser tomados en consideración para el conocimiento de la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial”¹⁴. Según esa visión, entre 1605, año de la publicación de Sigüenza, y 1845, año de la de Quevedo, parece abrirse un “vacío” de más de dos siglos, una especie de tierra sin nadie en la que la presencia poderosa y arrolladora de Sigüenza parece dominarlo todo.

En 1871, el académico y erudito Adolfo de Castro, presentaba como un descubrimiento extraordinario, una supuesta *Memoria de las pinturas del Escorial* redactada por Juan de Alfaro, discípulo de Velázquez y coincidente punto por punto con las descripciones incluidas por Francisco de los Santos en las cuatro ediciones de la *Descripción breve*. De esta manera se recuperaba aquella perdida “descripción y memoria” citada por Palomino, y en la que Velázquez habría puesto por escrito, con elegancia y propiedad, su erudición y gran conocimiento del arte. Castro no tenía la menor duda al respecto, aquel “oscuro clérigo”, que se había dedicado a calcar a Sigüenza, también había copiado la *Memoria* y su nombre debía “legítima y gloriosamente para España, sustituirse por el de Don Diego Velázquez y Silva”¹⁵.

¹² El mismo prólogo; “A la curiosidad estudiosa...” lo encontramos repetido en las cuatro ediciones de la *Descripción*.

¹³ BLASCO CASTIÑEYRA, S.: “Aproximaciones al análisis de la pervivencia de la descripción de El Escorial de Fray José de Sigüenza en el siglo XVIII”. En: *El Arte en las cortes europeas en el siglo XVIII. Comunicaciones Madrid-Aranjuez, 27-29 de Abril de 1987*. Madrid, 1989, p. 130.

¹⁴ ZARCO CUEVAS, Fr. J.: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, I. [1916] Reedición ed. Cimborrio, San Lorenzo de El Escorial, 1985, p. 21.

¹⁵ La obra presentada por Castro, conservada en la biblioteca de la Real Academia de la Lengua, lleva el título de: *Memorias de las pinturas que la Magestad Catholica del Rey Nuestro Señor Don Philippe IV envía*

En 1923, Sánchez Cantón refutaba a Castro e incluía varios textos de Santos en sus *Fuentes Literarias para la Historia del Arte del Español*, calificando al jerónimo de “excelente escritor, dotado de sentido artístico, pintor, y sobre todo hombre que frecuentó el trato de arquitectos y pintores y supo escucharles, en particular a Velázquez”¹⁶. De ser cierta, la noticia de las supuestas aficiones pictóricas del padre Santos, resultaría sugestiva en la medida que nos permite imaginar una mayor sensibilidad y predisposición hacia los temas artísticos por parte del jerónimo. Fue recogida por primera vez en 1820 por el padre Damián Bermejo¹⁷, el cual cita como obras del “P. Santos, monge de esta casa”, dos copias, una de “la perla de Rafael de Urbino, y otra de “Ntra. Señora del Pez”¹⁸. Por su parte, Gregorio de Andrés le atribuyó también el cuadro que representa el Monasterio en llamas durante el incendio de 1671¹⁹.

Los datos que tenemos acerca de la vida y personalidad de Francisco de los Santos, resultan escasos. Sorprendentemente ninguno de los tres autores encargados de redactar la *Quinta Parte de Historia de la Orden* de 1797, encuentran el momento ni los términos adecuados para trazar su biografía. El hecho, resulta todavía más sorprendente, teniendo en cuenta el enorme prestigio y poder adquiridos por el Padre Santos dentro de la Orden de San Jerónimo, siendo designado en cinco ocasiones prior, en tres de ellas de San Lorenzo el Real. Fray Juan Núñez a finales del Siglo XVIII, deja en un segundo plano a su estricto predecesor y prefiere enco-

al Monasterio de S. Laurencio el Real del Escorial este año de M DC LVI descritas y colocadas por Diego de Sylva y Velázquez, Caballero de la Orden de Santiago Ayuda de Camara de su Majestad, Aposentador mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de la Guarda ropa, Vgier de cámara, superintendente extraordinario de las obras Reales, y Pintor de Camara, Apeles deste siglo. La ofrece y dedica y consagra a la Posteridad don Ivan de Alfaro. Impresa en Roma, en la Oficina de Ludouico Grignano. Año de M DC LVIII. La obra resultó ser falsa ya que citaba a Velázquez como caballero de la Orden de Santiago en 1656, también resultaba poco creíble que Juan de Alfaro, con 18 años, hubiera podido llevar a cabo sólo la labor editorial en Roma. Sin embargo como ha señalado Bassegoda i Hugas “[...] no se puede sostener la hipótesis tradicional de que la *Memoria* sea sólo una burda falsificación a partir de lo ya dicho por Santos, pero también resulta que en ella aparecen algunas informaciones muy precisas sobre la procedencia de los cuadros enviados a El Escorial, que no figuran en la Descripción de Santos de 1657 [...] ni en ninguna otra fuente antigua que el falsario pudiera copiar”, Cfr.: BASSEGODA I HUGAS, B.: *El Escorial como museo*, Barcelona, 2002, pp. 42-45. Sin entrar en la polémica sobre la adjudicación de las descripciones pictóricas a uno u otro, parece lógico pensar que todas las posturas pudieran tener parte de verdad. De hecho no debería resultar tan sorprendente que el padre Santos incorporase a su libro, textos en los que se hubieran puesto por escrito el tema, medidas y colocación de los cuadros que se estaban instalando por aquel entonces en el Monasterio.

¹⁶ Citado por: MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C.: “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, Madrid, 1970, p. 228. Se trata del único estudio que de una manera monográfica se ha dedicado a analizar la figura y obra del monje jerónimo.

¹⁷ BERMEJO, Fr. D.: *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid, 1820.

¹⁸ Según Agustín Bustamante, ambos cuadros del Padre Santos se conservan aún hoy en el Real Colegio del Monasterio: BUSTAMANTE GARCÍA, A.: “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. U.A. M., Vol. IV, 1992. p. 214.

¹⁹ ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de : “Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de San Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos, así en la hacienda como en la fábrica”, *La Ciudad de Dios*. 1967, CLXXX, pp. 128-139. El cuadro pertenece al Museo del Prado, cat. n° 4012; Anónimo español del siglo XVII: “El incendio del monasterio de El Escorial”, óleo sobre lienzo, 1,063 x 1,66. Está depositado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1951.

mendarse de nuevo al “aclamado en voces de la fama de inimitable”, es decir a Sigüenza, limitándose a calificar escuetamente la pluma de Santos de “docta, grave y elegante”²⁰.

Nadie se encargará de trazar la biografía de Santos hasta el Padre Zarco en 1930²¹. La fuente que utiliza y sobre la que se han basado todos los autores posteriores, es el *Libro y Memorial de los religiosos hijos profesos de este Monasterio de San Laurencio el Real*, citado en su forma abreviada de *Memorias Sepulcrales*. Se trata del libro de los enterramientos de los jerónimos, en el cual según una costumbre que se remonta al Capítulo General de la Orden de 1468, se encargó “se escribiese la memoria de los religiosos notables, que en ella habían florecido en religión y santidad, encomendándose a personas discretas que lo supieran hacer”²². Generalmente eran escritas por el Vicario del Monasterio y se limitaban a destacar brevemente los aspectos principales de la vida de cada biografiado, con un tono bastante laudatorio a modo de pequeños homenajes póstumos. Pese a la parquedad de los datos y el tono complaciente, podemos hacernos una idea aproximada del quehacer vital de un monje, cuyo paso por el Monasterio, no fue en absoluto oscuro o secundario.

Francisco de la Plaza, hijo de labradores, nació en la villa de los Santos de la Humosa, localidad próxima a Alcalá de Henares, siendo bautizado el 2 de marzo de 1617 en la Iglesia Parroquial de San Pedro²³. Parece ser que desde niño manifestó una notable inclinación hacia la música y será este factor el que cambie el rumbo de su vida, pasando al Monasterio de San Bartolomé de Lupiana bajo la protección del por entonces famoso Maestro de Capilla, fray Benito de Navarra.

En Lupiana, primer convento de la Orden de San Jerónimo en España, aprenderá, siendo niño, a cantar con “debozion y destreza”, manifestando una gran “facilidad para la música” a la que se unirá una clara predisposición hacia los estudios.

²⁰ CAMPOS, Fco. J.: *Quinta Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo (1676-1777) por Fr. Juan Núñez, monje profeso del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 15. Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1999. Vol. I, p. 23.

²¹ ZARCO CUEVAS, J.: “Los Jerónimos de S. Lorenzo del Escorial” Discurso de entrada en la Real Academia de la Historia. 1º junio de 1930. *La Ciudad de Dios*. Vols. XI y XII.

²² *Libro y memorial de los religiosos hijos profesos de este Monasterio de San Lavrencio el Real*. El manuscrito se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid. La parte referida al Padre Santos (folios 70r-72) fue publicada por: MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C.: Art. cit. pp. 241-243 y más recientemente por HERNÁNDEZ, L.: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, vol. I. Ediciones escorialenses, Madrid, 1993. pp. 326-328

²³ La fecha de nacimiento es dudosa, según Carmen Monedero podría situarse entre el 14 de junio y finales del mes de octubre del año 1616. Las *Memorias Sepulcrales* refieren que murió a los 82 años, el 14 de junio de 1699, este dato situaría el nacimiento en 1616 o 1617. Sin embargo en el Libro de los Actos Capitulares, cuando se cita la tercera confirmación como Rector, del Padre Santos, se dice que ha finales del mes de octubre tenía 81 años de edad. Este dato, unido al anterior sitúa la fecha de nacimiento no antes del 14 de junio de 1616, pues entonces no moriría a los 82, sino a los 83, ni después de finales de octubre, para que al elegirlo tuviera los 81. Carmen Monedero localizó y publicó la partida de bautismo: “En la villa de los Santos de los Humosa en dos Dias del mes de marzo de mil y seiscientos y diez y siete años yo licenciado Dionisio de Perea cura propio de la dicha villa bautizó a Francisco hijo de Nicolas dela plaza y Petronila de cuellar sus padres, fue su compadre de pila Juan de Pinilla. Declarosele el parentesco espiritual y lo firme ut supra”: MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, C.: Art. cit., pp. 239.

Comienza a estudiar Gramática y con dieciséis o diecisiete años, se traslada a Alcalá de Henares para estudiar Retórica y principios de estudios superiores, visitando frecuentemente el convento franciscano de San Diego de Alcalá.

Es precisamente en el entorno alcalaíno en el que se sitúan en 1580 los primeros poemas conmemorativos en honor a El Escorial, que aunque todavía en construcción, ya se ve como “Alcázar fuerte de seguro asiento, real dulce morada delectosa, sepulcro honroso, pompa y ornamento...” Son las llamadas *Octavas de Alcalá*, en parte luego recogidas por Fray Juan de San Jerónimo en sus *Memorias* y que están en la base primitiva de la elaboración retórica del edificio de Felipe II²⁴.

En 1633, Francisco de la Plaza, con dieciocho años, decide seguir para siempre con los jerónimos, solicitando el hábito en el Monasterio de San Lorenzo el Real. Durante el año de noviciado destacará por su actitud modélica hacia el estudio, dando no solamente grandes muestras de “Virtud” sino también de “entendido”; fama ésta que ya no le abandonará nunca. El 26 de abril de 1636 se fecha su Expediente de Limpieza de Sangre²⁵ y el 11 de mayo del mismo año, profesa en el Monasterio de El Escorial, sustituyendo para siempre su apellido de la Plaza por el de Francisco de los Santos, en honor a su villa natal.

Dotado de un “singular númen poético” y con actitudes notables hacia el estudio, entra en el Colegio Real como oficial, terminando los cuatro cursos de Filosofía y Teología y ejerciendo durante un año de lector pasante de Sagradas Escrituras, tarea ésta que compaginará con la de Maestro de Capilla y director del coro. Compondrá la música y la letra de villancicos para las fiestas solemnes y visitas de Su Majestad. Según cuentan las *Memorias Sepulcrales*, a Felipe IV le agradaban especialmente las composiciones musicales de Francisco de los Santos, pero parece ser que esta labor no estaba a la altura de las posibilidades del monje, pues el propio rey aconsejó que “no le diuertiesen con la musica” para que no descuidara su dedicación a los estudios.

Habiendo salido prácticamente de la nada, Francisco de los Santos sabrá labrarse una carrera prestigiosa en la que se sucede un ascenso tras otro. De Catedrático de Sagrada Escritura pasó a ocupar el cargo de Rector del Colegio y en 1654, a los treinta y siete años, comienza a redactar la descripción del Monasterio de El Escorial. Según se desprende de la dedicatoria se trataría de un encargo realizado en “obediencia” para satisfacer la “insinuación” del “gusto” de Felipe IV²⁶.

Las *Memorias Sepulcrales* son explícitas al señalar la publicación en 1657 de la *Descripción breve* como uno de los hechos más significativos a destacar: “saco a luz un libro mui estimado en todo el mundo que es la description de esta Real fabrica con tal propiedad en sus términos como si fuera architecto de profession.” El que se le adjudique a Santos dicha empresa, que le hubiera correspondido quizá con mayor propiedad al Historiador de la Orden, pone de manifiesto la estima y capacidad alcanzadas por el monje. Otro dato interesante a destacar es la estimación que dicha

²⁴ SÁENZ DE MIERA, J.: *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*. Madrid, 2001, p. 325.

²⁵ Archivo del Palacio Real. Legajo 42 del Escorial: Expediente de limpieza de Sangre del novicio Francisco de la Plaza: MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, *Ibid.* 1970, pp. 205

²⁶ SANTOS, F.: *Op.cit.* 1657. Dedicatoria. [sin foliar.]

obra tuvo “en todo el mundo”, aludiéndose así a la repercusión internacional adquirida por el volumen. Hacia 1667 es finalmente nombrado Historiador de la Orden, cargo que ocupará hasta un año antes de su muerte y que le obligará a escribir la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*²⁷.

Tras la publicación de la obra, Santos abandona durante un tiempo el Monasterio, al ser designado prior del convento de Nuestra Señora de Bornos, en Cádiz, siéndolo luego también del de la Piedad de Benavente, en Zamora. Entre 1667 y 1681 ocupará el cargo de Visitador de Castilla, León y Burgos y finalmente, en 1681, Carlos II designará a Francisco de los Santos, prior del Monasterio de San Lorenzo el Real. Dos años después, y como testimonio de su buena gestión, la propia comunidad solicitará al rey, que no sea promovido al obispado de Sigüenza, argumentando “la necesidad que la comunidad tenía de tal prelado”. El 29 de junio de 1684 será confirmado para un segundo trienio al frente de San Lorenzo el Real²⁸.

Documento importante para conocer las actividades llevadas a cabo en el Monasterio durante estos seis años de priorato, es un manuscrito, firmado por Santos y titulado “*Alhajas y mejoras que percibió esta Real Casa de San Lorenzo [...] así en la hacienda como en la fábrica*”²⁹. De manera clara, directa y concisa, hace referencia a multitud de intervenciones puntuales que no tendrían cabida ni en la *Descripción breve* ni en la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*. El manuscrito incluye referencias que van desde el color con que se pintan los ventanales de los claustros, al tipo de vidrios o a los nuevos solados y azulejos instalados.

En la última edición de la *Descripción breve* de 1698 Santos incorpora la *Descripción de las Excelentes pinturas al fresco* realizadas por Luca Giordano entre 1692 y 1695, en la escalera del convento y en las bóvedas de la basílica³⁰. Llama la atención la ausencia del altar de la Sagrada Forma, que presidía el testero de la

²⁷ QUARTA PARTE / DE LA HISTORIA / DE LA ORDEN DE / SAN GERONIMO. / CONTINUADA POR EL / PADRE Fr. FRANCISCO DE LOS SANTOS, / Professo del Real Monasterio de San Lorenço, Lector / que fue de Escritura Sagrada, y Rector de su Real Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos y Benavente, / Visitador General de Castilla, Leon, y Burgos, / y actualmente Historiador general de la / misma Orden. / DEDICADA A LA ALTISSIMA / MAGESTAD DE DIOS, EN MANOS / DE LA OBE-DIENCIA. / [grabado de San Jerónimo penitente] / EN MADRID. / En la Imprenta de Bernardo de Villadiego, Impresor / de su Magestad. Año de M.DC.LXXX. Se lamenta Santos del retraso en la publicación, pues en principio se pensaba haber terminado en 1663, coincidiendo con el Centenario del Monasterio. Dos razones de peso justifican la tardanza, la primera por la dificultad y tiempo dedicado a reunir todo el material en parroquias y conventos; la segunda por el incendio de 1671, y la necesidad de incluir los desastrosos acontecimientos y el relato de los seis años de reconstrucción del edificio. Resulta una obra fundamental que complementa en numerosas ocasiones las voluntarias “lagunas” que encontramos en las ediciones de la *Descripción breve*.

²⁸ Resulta interesante éste aprecio demostrado por la comunidad hacia el padre Santos, sobre todo si lo contrastamos con la legendaria hosquedad y carácter insufrible de Sigüenza, el cual será denunciado por sus propios compañeros de hábito y convento al Santo Oficio de la Inquisición.

²⁹ El manuscrito conservado en la Real Biblioteca de El Escorial fue publicado por ANDRÉS, G. de: “Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de San Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos, así en la hacienda como en la fábrica”, *La Ciudad de Dios*. 1967, CLXXX, pp. 128-139.

³⁰ La descripción de las pinturas de Giordano constituye el discurso VIII del primer libro de la edición de 1698 de la *Descripción breve*. Se trata del mismo texto que dos años antes había publicado el padre Santos en forma de folleto dedicado a Carlos II, con el título de: *Descripción / de las excelentes / pinturas al fresco / con que la Magestad / del Rey Nuestro Señor / Carlos Segvndo / (Que Dios guarde) / ha mandado aumentar /*

sacristía desde 1690 y en cuya definición había tenido una importante participación el propio Santos³¹. Es precisamente en ese retablo-camarín, trazado en 1684 por José del Olmo³² en dónde encontramos el mejor retrato del padre Santos, pintado por Claudio Coello en el cuadro de *La Adoración de la Sagrada Forma* (fig. 2). Compositivamente, la figura de Francisco de los Santos focaliza toda la atención, ejerciendo su papel de prior celebrante, mientras sostiene, con firmeza, la Sagrada Forma de Gorkum³³.

Al final de su vida será promovido de nuevo para un obispado, esta vez el de Cotrón, en el Reino de Nápoles. El ya anciano fraile renuncia a tal cargo y ruega al Rey que le deje tranquilo en “la quietud de su celda”, sin embargo, no disfrutará mucho de ella, pues muerto el prior fray Francisco de Madrid en 1697, será elegido por tercera vez Santos, a la edad de 81 años. Muere al poco de haberse cerrado el trienio pertinente, el 14 de junio de 1699, siendo sepultado en la fosa número 8 del claustro de los enterramientos del convento de San Lorenzo.

En lo que respecta a la percepción y diríamos reelaboración barroca de El Escorial, nos encontramos ante un doble e inseparable ejercicio tanto de reafirmación de

el adorno del Real Monasterio de / S. Lorenzo del Escorial. 1695. Con la publicación de dicho folleto poco después de la terminación de las pinturas, el Padre Santos parece querer dejar constancia de su participación en el desarrollo del programa iconográfico, atestiguada por la correspondencia mantenida entre Carlos II y el prior fray Alonso de Talavera, ordenando el 28 de julio de 1692 que “a este fin V. R^a y el Padre Santos discurren y confieran lo que será bien pintar...”. Ceán cuenta que Giordano tenía verdaderos problemas para comprender los asuntos de un “fraile”, suponemos que el Padre Santos, había dispuesto que se pintaran. Para solucionar el problema, Carlos II habría ordenado la intervención de su pintor real Palomino. Cuando éste escribe la vida de Giordano en su *Parnaso Español*, empleará, calcando los párrafos de Santos en lo referente a las pinturas de El Escorial pero sin citar en ningún momento al fraile jerónimo. De aquí se ha llegado a poner en duda la autoría del jerónimo, adjudicándole a Palomino la paternidad del texto y programa iconográfico. Según Gregorio de Andrés la intervención de Palomino en los temas, resultaría poco fidedigna. ANDRÉS, G. de. “Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)” *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, 1965, pp. 121-289.

³¹ Con respecto al altar se conserva una relación anónima, escrita en 1690 y atribuida tradicionalmente a Francisco de los Santos. El manuscrito, conservado en la Real Biblioteca de El Escorial, lleva el título de: “*Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación*”, publicándose en 1692, momento en el que se completa el título anterior con el más largo de: *Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, Única Maravilla del Mundo*. Ed. moderna, prólogo y notas: MEDIÁVILLA, B.: “Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año 1690. Por el P. Fr. Francisco de los Santos *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VI, Madrid, 1962, pp. 99-113.

³² Francisco de los Santos es el primero que adjudica las trazas del retablo y camarín a José del Olmo, maestro mayor de las obras reales entre 1684 y 1692, la noticia será recogida por el Padre Ximénez en 1764 y más tarde difundida por Llaguno, Rotondo y Caveda. Palomino, en cambio, en *El Parnaso español* (1724) atribuía la obra a Francisco Ricci, en: *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 1018. La atribución a José del Olmo fue confirmada por: TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 246-247.

³³ Sobre los significados y trascendencia propagandística del cuadro tras la conjura de Valenzuela y la consiguiente profanación de la Basílica: SULLIVAN, E.J.: “Politics and Propaganda in the *Sagrada Forma* by Claudio Coello”, *Art Bulletin*, vol. LXVII, n° 2, June, 1985, pp.243-259.

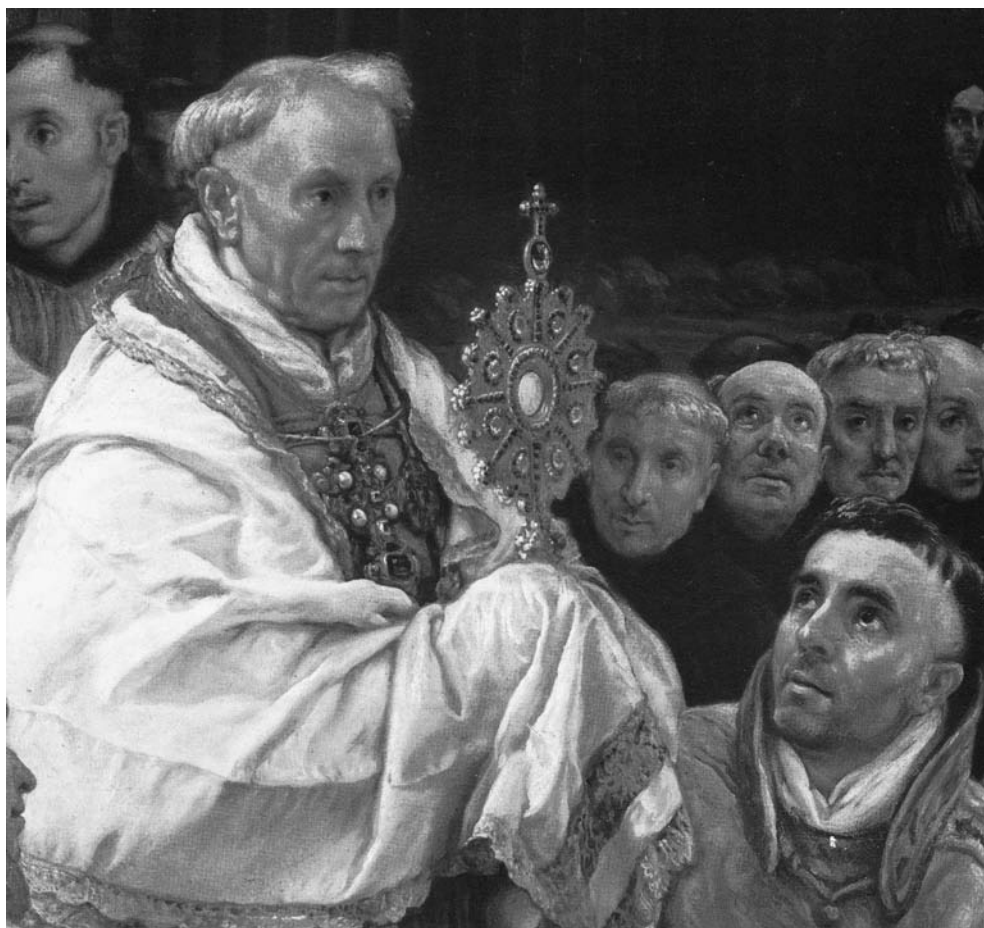


Fig. 2. Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*, detalle del retrato de Fray Francisco de los Santos.

aquellos códigos y significados adquiridos por el monumento, como de adaptación a unas nuevas coordenadas estéticas y propagandísticas. En este contexto adquiere todo su significado el libro de Santos, como “guía” que condensa a Sigüenza y deja constancia de los cambios, netamente separada de la Historia de la Orden y dirigida significativamente “a la curiosidad estudiosa”.

A todas esas ventajas y particularidades hay que sumarle su condición de volumen profusamente ilustrado. Sigüenza hablaba de las *Estampas* de Herrera y se servía de ellas para ir marcando un itinerario por el Monasterio, sin embargo en su obra no aparece una sola ilustración. El libro de Santos solventa este problema al unir texto e imágenes. Descripción y representación gráfica se unen en un solo volumen promovido directamente por la corona, es decir la fama o imagen literaria transmitida está sujeta y condicionada por las necesidades propagandísticas de Felipe IV.

Este aspecto se pone claramente de manifiesto en el excelente grabado de Pedro de Villafranca³⁴ con la *Alegoría de la terminación del Panteón* (fig. 1), con el que se abre el libro, luego reutilizado y vulgarizado en las sucesivas reediciones³⁵. En el grabado encontramos sintetizado en una sola y persuasiva imagen el significado de toda la publicación. En el centro, engarzado en un escenográfico despliegue de guirnaldas y cortinas, aparece la imagen solemne y melancólica del último Felipe IV, de bulto y con el Toisón de oro, según lo definiera Velázquez en el retrato conservado hoy en la National Gallery de Londres y pintado seguramente en 1656³⁶. Sobre la cabeza del Rey Planeta, dos ángeles descubren una cartela con el alzado de la capilla del Panteón, designada como “FINE CORONAT” de todo el edificio, cuya representación bajo el lema de “OPVS MIRACULUM ORBIS”, se constituye en pedestal del propio rey y de toda la estructura que lo sustenta.

El esfuerzo celebrativo y triunfalista de Villafranca, equiparable al esfuerzo retórico que encontramos en el Padre Santos, contrasta vivamente con la expresión triste y la actitud introspectiva del monarca. A ocho años de su muerte, y tras 37 años de obras, Felipe IV podía sentirse satisfecho por haber concluido a tiempo su propia tumba, cosa que su padre no consiguió. Con ello había reactivado el engranaje primordial de la maquinaria escorialense, dotando de “pompa, y Magestad” aquel lugar que en palabras de Sigüenza resultaba “distante, triste y dificultoso”.

No obstante, los motivos de júbilo para Felipe IV debían ser relativos, a tenor de lo que cuenta Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos* al pueblo de Madrid del año 1656: “ha venido muy melancólico y mesurado del Escorial [...] estuvo el rey en el Panteón, de rodillas, dos horas, sin querer almohada, arrimado al nicho donde se ha

³⁴ *Retrato de Felipe IV con la alegoría de la terminación del Panteón*. Grabado al aguafuerte y buril, 263 x 177 mm. Su autor, Pedro de Villafranca y Malagón (Alcolea de Calatrava, c.1615-Madrid, 1684), obtiene el puesto de grabador del Rey en 1654, ocupando el cargo que estaba vacante desde la muerte de Pedro Perret. Destaca entre los grabadores coetáneos por su dominio del dibujo y de la composición, según Ceán había aprendido el oficio de la pintura con Vicente Carducho; en 1677 restaura junto con Claudio Coello los frescos de la Sala de Batallas de El Escorial, ennegrecidos tras el incendio de 1671. Cfr. BARRIO MOYA, J. L.: *Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII*. “Cuadernos de Estudios Manchegos”, nº 13, 1982, pp. 107-122. Citado en: SANTIAGO PÁEZ, E.; MAGARIÑOS, J. M. “El Escorial, historia de una imagen”. En *Cát. Exp.: El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1985, pp. 269-276

³⁵ La segunda edición de 1667 de la *Descripción breve*, dedicada a la regente Mariana de Austria, coloca el grabado de Villafranca al inicio del libro II ; la tercera edición de 1681, dedicada a Carlos II, también incluye el retrato de Felipe IV después del fol. 107; la cuarta edición de 1698, coloca el retrato al inicio del libro II. Lo encontramos de nuevo en 1764, ya sensiblemente desfigurado con respecto al original, en la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* [...] de Fr. ANDRÉS XIMÉNEZ, introduciendo la descripción del Panteón, entre los fol. 318 y 319.

³⁶ Se trata del retrato de busto de Felipe IV con el toisón de oro de la National Gallery de Londres [745]. Pintado hacia 1656 y que es variante de otro retrato muy similar pero sin toisón conservado en el Museo del Prado [1.185]. Con ambas obras, de las cuales se realizarían multitud de copias, Velázquez define la que será última imagen oficial de Felipe IV, la que en expresión famosa de Lázaro Díaz del Valle en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices ... famosos ... en el nobilísimo arte de la pintura* [1656-1659]: “me infundió respeto y provocó a dignísima veneración y reverencia, porque no le faltaba más al retrato que la voz, porque tenía mucha alma en carne viva”. Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.-“La Pintura. Velázquez, pintor del Rey”. En: *Felipe IV el hombre y el reinado*. Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica. Madrid, 2005,p. 308.

de enterrar en El Escorial, a puerta cerrada, de donde salió con los ojos encarnizados de llorar, y cada uno como un puño”³⁷.

La concatenación de calamidades personales y políticas de los últimos años del reinado de Felipe IV son de sobra conocidas, interesa ahora señalar, en ese contexto crítico, la renovada importancia que adquiere El Escorial como baluarte y refugio de un rey, que si bien tiene motivos para estar entristecido, emprenderá un asombroso y entusiasta esfuerzo de renovación de todo el monumento.

Nos estamos refiriendo a la importantísima redefinición decorativa de las principales dependencias conventuales y palaciegas del Monasterio, proceso iniciado tras la terminación del Panteón y que culminará en tiempos de Carlos II con los grandes ciclos al fresco de Luca Giordano. El cambio de dimensión y perspectiva determina una nueva concepción suntuosa y visitable del panteón dinástico y en paralelo una reorganización total de las colecciones pictóricas. De acuerdo a unos principios que alterando la concepción acumulativa del coleccionismo de Felipe II, plantean un nuevo sistema de jerarquías en las que el valor artístico de la propia pintura parece anteponerse al férreo y combatiente contrarreformismo fundacional. Esta nueva manera de enfrentarse a la pintura, fruto del refinamiento coleccionístico de Felipe IV y en la que el propio Velázquez juega un papel primordial, se manifiesta de forma ejemplar en la Sacristía y en su fascinante transformación durante el siglo XVII. No sólo a través del protagonismo pictórico que van a adquirir obras concretas, como es el caso del *Lavatorio* de Tintoretto, sino también y de forma patente en el testero principal, con la sustitución, tremendamente significativa, del *Calvario* de Van der Weyden por la *Perla* de Rafael³⁸.

En ese contexto de renovación decorativa, la *Descripción breve* de Francisco de los Santos adquiere todo su sentido y utilidad como testimonio propagandístico y guía del monumento. Su organización interna en dos libros resulta metódica y ejemplar, en el primero Santos lleva a cabo la descripción de todo el Monasterio, desde los “motiuos que tuuo para edificarse” hasta “el numero de las grandezas y partes de esta casa”. A lo largo de XVIII discursos, reelabora a Sigüenza, y va añadiendo aquellos aspectos que habían cambiado en la decoración interior del edificio. El libro segundo está dedicado por entero a la historia y descripción del Panteón, continuando con el consiguiente discurso de la *Traslación de los Cuerpos Reales* y finalizando con la *Oración Fvnebre Panegyrica*, redactada por el padre predicador Fray Juan de Avellaneda, el cual increpa a Dios con furibunda retórica: “Que idea fabricò esta futuricion de Reyes muertos”³⁹.

Dice Santos que “acabòse la obra del Pantheon à los vltimos de Febrero” de 1654, si consideramos que los trabajos habían comenzado en 1617 con Felipe III, el resultado son 37 años de obras, cifra que ni de cerca ni de lejos se aproxima a los “nueue años”, que asegura el jerónimo duraron las obras⁴⁰. De este largo y en ciertos momentos calamitoso proceso de definición y adecuación de la cripta funeraria proyectada por Juan Bautista de Toledo debajo del presbiterio; nos detendremos sola-

³⁷ BARRIONUEVO, J. de: *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Ed. Castalia, 1996.

³⁸ Cfr.: BASSEGODA I HUGAS, B.: *Op.cit.*

³⁹ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.* 1657, fol. 173

⁴⁰ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.* 1657, fol. 144.

mente en algunos aspectos relativos a la elaboración retórica que el Padre Santos hace de los “motivos” históricos que llevan a los sucesores de Felipe II a reemprender las obras, alterando con ello la disposición original dada por el fundador.

Comienza Santos el discurso primero del segundo libro con *Los motivos que huuo para la Fabrica del Pantheon, y sus primeros principios*. Como veíamos claramente expresado en el grabado de Villafranca, con la terminación del Panteón, entendido como “Corona” y remate del Monasterio de San Lorenzo el Real, se afianza la concepción del monumento como Única Maravilla del Mundo. Francisco de los Santos, como ya hiciera en el prólogo general de la obra, vuelve a mencionar las consabidas Maravillas de la Antigüedad, pero esta vez en su vertiente funeraria. El “Mausoleo de Artemisa en Caria”⁴¹ y las “Pirámides” de Egipto, serán los principales ejemplos sobre los que llevar a cabo el parangón. Ambos fueron levantados en el “ayre de la barbara ostentacion, y vanidad” y por ello mismo perdieron su función y uso. En cambio, el Mausoleo de los Reyes de España, al estar levantado sobre “solidos fundamentos de piedad Catholica”, tiene asegurada su permanencia a lo largo de los siglos. Esta idea, presente en toda la literatura encomiástica anterior, adquiere en el discurso de Santos un tono en cierto modo dogmático, en la medida en que ya no tiene ninguna necesidad de justificación, se trata de algo comúnmente aceptado.

Santos pasa después a desarrolla el significado último de los monumentos funerarios recurriendo, como ya hiciera Sigüenza, a San Agustín y la *Civitas Dei* y explica la etimología de la palabra monumento como *Quasi monens mentem*; es decir presente en la memoria de los vivos, como ejemplo de “desengaño” y como “socorro à sus almas”, a través de sus oraciones y exequias que recuerdan las virtudes y hazañas del difunto en gloria de Dios, “primer autor de los triumphos”.

A continuación, comienza el relato histórico de la fundación del Panteón, señalando al emperador Carlos V como el primero que manifestó el deseo de crear un “determinado sitio” para el enterramiento de los Reyes de España, eligiéndolo “obediante à su voluntad” Felipe II en El Escorial. El sentido funerario de San Lorenzo el Real, como lugar destinado a albergar la tumba del emperador y de sus descendientes, está presente desde la Carta de Fundación otorgada por Felipe II el 22 de abril de 1567.

Francisco de los Santos recuerda el último y fundamental codicilo de 1558 otorgado en Yuste por el emperador en el que expresa con claridad “todo lo que tocava à su Entierro, lugar, y asiento de su Sepulcro [...]”⁴². El codicilo de 1558, efectivamente está en la base de todo el sistema funerario escorialense, en él Carlos V plantea la posibilidad de ser enterrado bajo el altar mayor de la Iglesia de Yuste y exige entre otras cosas que: “la mitad de mi cuerpo hasta los pechos esté debajo del dicho altar, y la otra mitad de los pechos a la cabeça salga fuera dél, de manera que cualquier sacerdote que dixere misa ponga los pies sobre mis pechos y cabeça”⁴³.

⁴¹ Con “Mausoleo de Artemisia en Caria” se refiere Santos al célebre Mausoleo de Halicarnaso, construido para Mausolo efectivamente en Caria, por su viuda Artemisa.

⁴² SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.*, 1657, fol. 114

⁴³ Citado en: SÁENZ DE MIERA, J.: *Op.cit.* 2001, p. 25, según Sáenz de Miera dicha exigencia tenía “señeros precedentes. Alfonso X solicitó al testar en 1284 que si lo enterraban en Sevilla se diese a su sepulcro un lugar menos eminente que los de sus antecesores y que se pusiese su cuerpo bajo un altar para que quienes oficiasen en él lo hollaran de manera simbólica”.

Felipe II decide, por tanto, construir “esta ilustre Fabrica del Escorial, vnico Milagro del mundo”, para cumplir el deseo del emperador, de tal forma que si bien se había ganado el sobrenombre de “Segundo Salomón” en la edificación del templo, también emulaba al rey veterotestamentario del pueblo de Israel, al dar enterramiento a Carlos V, como Salomón había hecho con “el sumptuoso Sepulcro, que edificò à Daudid”. Santos, de esta forma, recoge, subraya y explicita para la posterioridad, los tan queridos paralelismos salomónicos, presentes en Sigüenza y probablemente introducidos originariamente por Arias Montano en el organigrama simbólico de El Escorial⁴⁴.

Pero el propósito de Felipe II “en la execucion no sucediò assi, por causas graues que tuuo”, en este punto se detiene Santos y nos deja la duda de cuáles fueron las razones últimas que impidieron la consecución en vida del fundador de aquello que era el engranaje fundamental de toda la obra.

El 13 de octubre de 1586 se fecha en El Pardo, la Real Cédula a través de la cual Felipe II dispone la traslación definitiva de los Cuerpos Reales al lugar elegido para su enterramiento: “[...] he acordado que los cuerpos Reales [...] se pasen y trasladen de donde agora estan á la bóveda debajo del altar mayor de la iglesia principal, que es el lugar que mando señalar para su enterramiento, no obstante que conforme á lo dispuesto por la escriptura de fundacion y dotacion del que otorgué á 22 de abril del año pasado de 1567, estaba ordenado que fuese en la bóveda debajo de la capilla mayor [...]” Fray Juan de San Jerónimo transcribe el documento en sus *Memorias*⁴⁵ y acompaña un dibujo en el que se detalla el lugar preciso destinado a cada ataúd (Fig. 5).

La denominada como bóveda “debajo del altar mayor” se corresponde con lo que actualmente se conoce como los *Infiernos*. Sigüenza describe este lugar como “tres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar”⁴⁶. Se trata de un espacio intermedio situado inmediatamente debajo del lugar donde se encuentra la mesa del altar y que se dispone formando una U en torno a la bóveda del Panteón. Estos “tres como callejones de bóveda” serán el lugar destinado para colocar los ataúdes reales, atravesados “encima de unos bancos de madera”⁴⁷.

⁴⁴ La introducción del salomonismo en la fábrica escurialense sería debido a la influencia de Arias Montano, haciéndose explícito con la colocación de las estatuas de los Reyes de Israel en la fachada principal de la Basílica. De esta forma se alteraba el proyecto originario de Herrera a base de pirámides rematadas con bolas que aludirían al carácter funerario de la fundación. Agustín Bustamante considera que al alterarse el proyecto de Herrera se alteraba la concepción funeraria del templo prevista por el arquitecto, es decir “un mausoleo, cuyo rostro era la fachada de la Basílica y su entrada monumental los pórticos [actual patio de Reyes]”; BUSTAMANTE, A.: “Las tumbas reales del Escorial”, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998. p. 56.

⁴⁵ SALVÁ, M., SAINZ DE BARANDA, P.: *Memorias de Fray Juan de San Gerónimo. Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, Tomo VII, Madrid, 1845, Facsímil Ed. Patrimonio Nacional, 1984. pp. 407-411. El documento original fechado el 18 de octubre de 1586: Instituto Valencia de Don Juan, *Envío 63*, nº 97 bis, fols. 10vº-11rº. Fray José de Sigüenza en el discurso XIV de la *Fundación* transcribe de nuevo la Real Cédula del 18 de octubre de 1586, señalando que “púsose el ataúd del Emperador en medio, debajo de donde el sacerdote que celebra tiene los pies, memoria de harta importancia para todos, donde se ve el fin de los imperios de este mundo, como en aquel que se espera tienen los que aquí fueron los más altos y mayores mayor necesidad de ser socorridos con los sufragios de un pobrecillo sacerdote que los tiene allí a sus pies”: SIGÜENZA, J.: *Fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. 1963, p. 117.

⁴⁶ SIGÜENZA, Fr. J.: *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Ed. Aguilar, Madrid, 1963. pp. 116-117.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 352

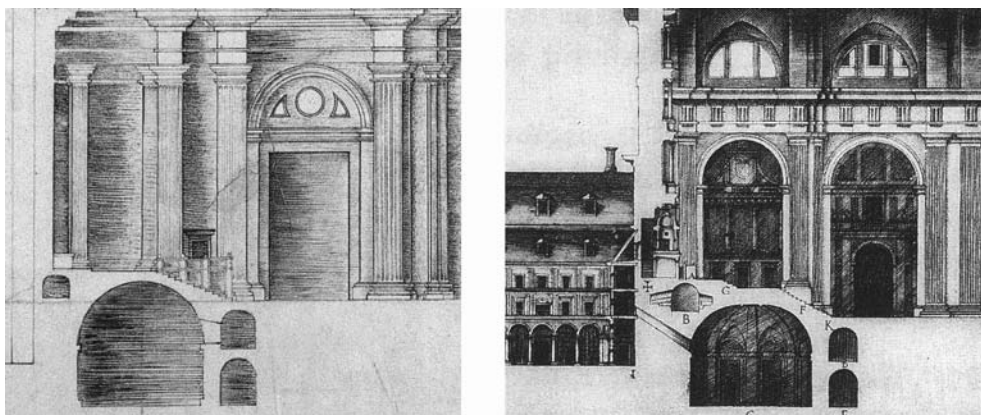


Fig. 3. Detalles del *Proyecto C*, y el *Quinto Diseño* de Juan de Herrera.

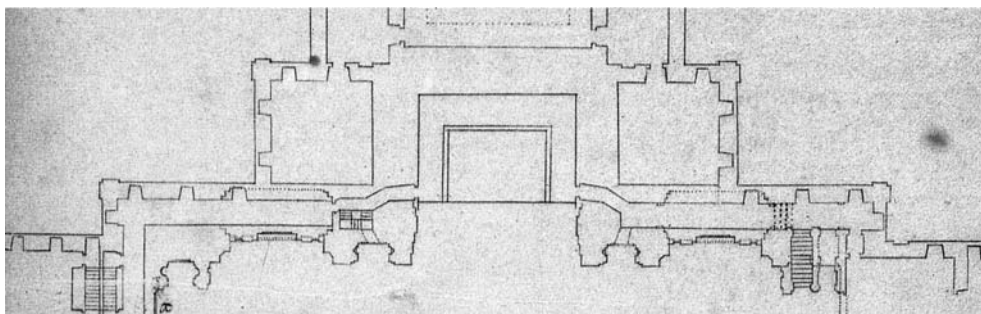


Fig. 4. Juan Herrera, planta baja de la Iglesia, detalle de la cabecera.

Se desconoce la disposición de los enterramientos en el primer proyecto de Templo presentado por Juan Bautista de Toledo en 1562⁴⁸. El documento gráfico más antiguo con el que contamos es un dibujo a pluma y tinta sepia adjudicado a Juan Bautista de Toledo y que representa, sin pitipié, una sección de la Iglesia por el eje longitudinal⁴⁹ (Fig. 3). Es el llamado Proyecto C, fechado en 1567⁵⁰, y en el que ya

⁴⁸ Según Bustamante la idea general siempre fue la misma, la actual, y que lo único que se cambiaron fueron las dimensiones, siendo lo más seguro que Paciotto en septiembre de 1562, en su propuesta de “iglesia cuadrada”, respetase la primera idea de Panteón trazada por Juan Bautista: BUSTAMANTE, A.: “El Panteón de El Escorial. Papeletas para su Historia.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, IV, 1992, p. 163

⁴⁹ AAVV: *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 40-45

⁵⁰ El Proyecto C debe fecharse según Bustamante entre el 6 de enero de 1567, momento en que se ordena a Juan Bautista que haga trazas nuevas para la Basílica tras las rectificaciones de Paciotto, y el 12 de mayo del mismo año, momento en que el arquitecto otorga testamento en Madrid, una semana antes de su muerte: BUSTAMANTE, A.: *Op.cit.* 1992, p. 164

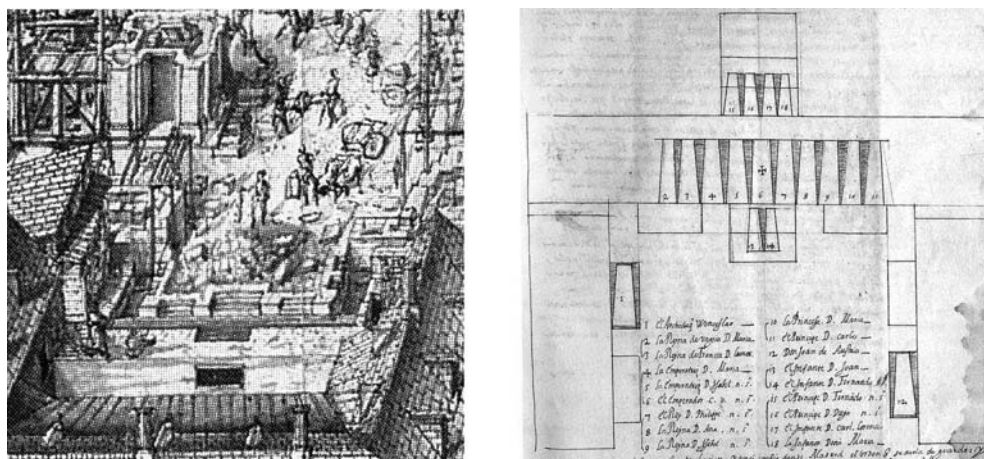


Fig. 5. Detalle del Dibujo de Hatzfield y *Memorias* de Fr. Juan de S. Jerónimo.

encontramos una distribución de los espacios subterráneos debajo del presbiterio muy similar a la que finalmente se construirá. Se aprecian cuatro dependencias abovedadas de diferentes proporciones, una primera, de escasa altura correspondiente con los *Infiernos*⁵¹. Otra mayor, coincidente con el actual Panteón y cuya cúpula de media naranja, luego rebajada por Herrera haciéndola escarzada, determina la altura del presbiterio⁵². En el lado de poniente, encontramos otros dos espacios superpuestos, estando el superior claramente comunicado con la cripta grande a la altura de la cúpula.

El *Quinto Diseño* de las Estampas de Herrera, grabado en 1587⁵³ (Fig. 3) representa un corte longitudinal de la Iglesia en el mismo punto que el mencionado Proyecto C, y permite hacernos una idea del estado de la cripta funeraria antes de las intervenciones del siglo XVII. Una arquitectura que Francisco de los Santos, parafraseando a Sigüenza describe como “de piedra Berroqueña, labrada, capaz, y de buena proporción para este efecto”. En el *Sumario y breve declaración*, que explica el contenido de las Estampas, Herrera adjudica una serie de funciones a cada espacio. Con la letra A señala el “Altar mayor entre el qual y el sagrario esta la cus-

⁵¹ Bustamante explica la presencia en el proyecto de 1567 de esta dependencia abovedada debajo del altar mayor, entendiéndola como pieza relacionada o que podía servir de sacristía: BUSTAMANTE, A.: *Op.cit.* 1992.

⁵² Bustamante relaciona esta primera formulación de cripta, formal y proporcionalmente con el Panteón de Agripa en Roma, hallando el pitipié de la traza “a partir de la altura invariable de los treinta pies del coro, corroborada con la de cincuenta y seis pies de la de los tejados, también invariable”, resultando: “una habitación redonda, con un diámetro de 36,6 pies (10,25 m.), cuyos muros están articulados por pilas-tras [...] presentando el edificio una altura idéntica a su anchura: 36,6 pies.” BUSTAMANTE, A.: *Op.cit.* 1992, p. 164.

⁵³ En diciembre de 1584 Juan de Herrera acaba de dibujar, con ayuda de Francisco de Mora, las planchas de cobre que cortarían a buril Pedro Perret y estamparían Francesco Testa y Geronimo Gaeta. Cfr.: CER-VERA VERA, L.: *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954, p. 42.



Fig. 6. Los infiernos, vista del tramo abovedado del lado oriental.

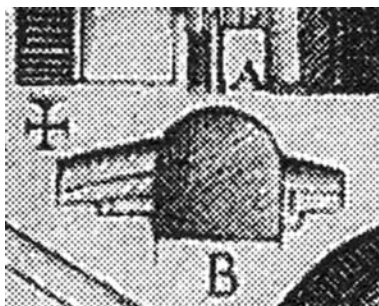


Fig. 7. Detalle del *Quinto Diseño* de Juan de Herrera, “Lugar de entierro de Cuerpos Reales”.

todía”; B: “Lugar de entierro de Cuerpos Reales”; C: “Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y altar mayor”; D y E: “Choro alto y baxo de la capilla. C.”; H e I: “Aposentos reales priuados”⁵⁴.

Juan Bautista de Toledo fallece el 19 de mayo de 1567, las dependencias proyectadas bajo el altar mayor siguen su curso pues dos años después se contrata el cierre de la cúpula subterránea y el 20 de enero de 1570 el contador de la obra, Andrés de Almaguer escribe al secretario Gaztelu informando que: “la capilla baja de la iglesia se va cerrando y acompañando con la fábrica y la demás cantería que toca en esta partida”⁵⁵. Entre 1572 y 1573 Juan de Herrera define la Basílica y de esos años se conservan dos trazas de la planta baja y la planta alta de la iglesia⁵⁶ (Fig. 4), en las que encontramos la cabecera prácticamente resuelta, con los tres tramos en forma de U

⁵⁴ HERRERA, J.: *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1589, fols. 23-24. Facsímil de CERVERA VERA, L.: *Op. cit.*, 1954.

⁵⁵ BUSTAMANTE, A.: *Op.cit.* 1992, p. 164.

⁵⁶ AAVV, *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*. Patrimonio Nacional, Madrid. pp. 58-65.



Fig. 8. Los *infiernos*, vista de las bóvedas oriental y septentrional.

que conforman los *Infiernos* debajo del altar mayor, presentando comunicación al oeste con el palacio y al este con el convento, desde la antesacristía, a través de dos corredores que recorren el espacio situado detrás de los relicarios.

En el célebre dibujo de El Escorial en obras, fechado en 1576⁵⁷, en la zona del presbiterio vemos la cúpula del Panteón ya cerrada. En torno a ella se están levantando los tres tramos con huecos rehundidos correspondientes a los *Infiernos*, dispuestos en torno a la circunferencia de la cúpula.

¿Cuándo y por qué toma Felipe II la decisión de cambiar de ubicación el lugar de los enterramientos?, ¿se trata de una decisión tomada una vez terminada la cripta?, ¿cómo se explicaría entonces la presencia en el temprano Proyecto C de una bóveda situada precisamente debajo del altar mayor? Francisco de los Santos, en este punto, se limita a retomar lo dicho por Sigüenza refiriendo con la misma ambigüedad la primera “Intencion que tuuo” Felipe II sobre los enterramientos en El Escorial: “pretendiò su Magestad hazer vno como Cementerio de los Antiguos, donde estuuiesen los Cuerpos Reales sepultados, y donde se les hiziesen los Oficios, Missas, y Vigilias, como en la primitiua Iglesia se solian hazer à los Martyres, donde se celebrauan sus memorias; y donde por miedo de los Principes Paganos, se escondian los Catolicos à los Oficios, y à sus Sinaxis, Conuentos, ò Cofradías, y Colectas santas”⁵⁸.

Hacia 1570 se fecha una traza de Juan de Herrera⁵⁹ (fig. 9), reaprovechada luego, seguramente por Alonso Carbonel, para representar seis propuestas diferentes de solado. Se trata de la única traza del Panteón que conservamos de la época de Feli-

⁵⁷ Bustamante data el dibujo que considera de Rodrigo de Holanda entre el 7 de julio y el 21 de noviembre de 1576, al representar fielmente el estado de las obras en la segunda mitad de ese año. BUSTAMANTE, A.: *La octava maravilla del mundo*. Madrid, 1994, p. 419.

⁵⁸ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.*, 1657, fol. 115

⁵⁹ AAVV, *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*. Patrimonio Nacional, Madrid. pp. 128-131.

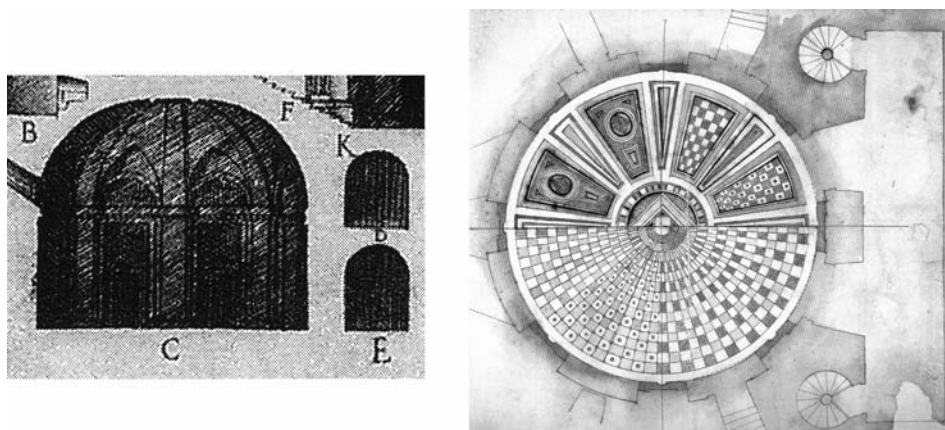


Fig. 9. *Quinto Diseño* y traza de Juan de Herrera para el Panteón.

pe II, equivalente en planta con el alzado del *Quinto Diseño*. De los ocho espacios rehundidos, cinco son accesos y solo dos dejarían hueco para colocar los ataúdes. Por el lado sur estaba el paso al “Coro bajo”, pieza abovedada que serviría de sacristía. Desde allí, dos escaleras de caracol comunicaban con la Capilla Mayor y a su vez con el llamado “Coro alto”, que actuaría de tribuna de la capilla. El llamado “Coro alto” será habilitado en época de Felipe IV, como Panteón de Infantes, desapareciendo entonces el caracol del lado este al plantearse por ese lado el acceso desde la actual escalera de bajada al Panteón. Tras su desmantelamiento como Panteón de Infantes en el siglo XIX, quedó sin uso, conservando actualmente restos de la decoración original de 1654 (figs. 10 y 11).

Felipe II parece explícito y tajante en la Real Cédula de El Pardo: “[...] Y para que esto se pueda ejecutar, por la presente alzo y quito cualesquier depósitos que estuvieren hechos de los dichos cuerpos Reales en el dicho monesterio hasta agora, por cuanto con la dicha traslacion se habrá cumplido mi voluntad.” Es decir, los *Infiernos* no se conciben como un depósito temporal, como había sido la bóveda dispuesta debajo del altar mayor de la Iglesia Vieja, en donde se colocaron los cuerpos reales hasta la conclusión y consagración de la Basílica⁶⁰.

Los días 3, 4 y 5 de noviembre de 1586 se llevó a cabo la traslación, como señala Fray Juan de San Jerónimo “El Rey nuestro Señor no se quiso hallar [...] para que

⁶⁰ En 1573 había comenzado el traslado de los cuerpos reales al Monasterio, se les dará una ubicación temporal bajo el altar mayor de la Iglesia Vieja, en una bóveda dispuesta para tal efecto. Fray Juan de San Jerónimo en sus *Memorias* incluye un dibujo que ilustra su minucioso relato, en el que vemos que la disposición de los ataúdes sigue punto por punto las disposiciones del Codicilo de Yuste: “Los ataúdes de los cuerpos Reales se ponrán en la bóveda que está debajo del altar mayor, donde se entra por los dichos altares collaterales [...] y se ponrán todos las cabezas hácia la parte del coro, de manera que tengan los rostros vueltos al altar mayor, y por la orden siguiente: En medio de la dicha bóveda á la parte de la epístola el del Emperador, y á la del evangelio el de la Emperatriz, de manera que ambos estén en medio del lugar que responde al altar mayor [...]”: SALVÁ, M., SAINZ DE BARANDA, P.: *Op.cit.* p. 410.



Fig. 10. Vista de caracol y antiguo panteón de infantes, “Choro alto”.



Fig. 11. Detalle de la pintura con la exaltación del Santísimo Sacramento.

se hiciese sin ruido de gente secular, sino que el prior y convento lo hiciesen á sus solas con el honor y reverencia que se les debe”⁶¹. A partir de ese momento Felipe II parece dar por zanjado el tema de los enterramientos, centrándose en completar a toda prisa el resto del conjunto escorialense y en concreto la riquísima decoración de la Capilla Mayor con los grupos orantes de Pompeo Leoni.

Los *Infiernos* se concibieron como una austera cámara sepulcral cerrada y a la que nadie tenía acceso. Como apunta Jehan Lhermite en 1597: “tiene dos llaves: una la tiene el prior y la otra el primer sacristán, el cual cada dos meses tiene especial

⁶¹ SALVÁ, M., SAINZ DE BARANDA, P.: *Op.cit.* p. 410.

cuidado de ordenar limpiar esta habitación y también los sarcófagos, y allí nunca entra nadie para hacer cualquier otra cosa sino es por orden expresa del rey”⁶².

Pese a su sorprendente austeridad, los *Infiernos* adquieren todo su significado, si los entendemos como sepulcro de la Capilla Mayor lugar desde el cual se llevan a cabo las oraciones, misas de difuntos y de forma ininterrumpida se adora al Santísimo Sacramento⁶³. De esta forma el sentido funerario se traslada a toda la Basílica, cuya terminación y alhajamiento se convierte en la principal empresa de Felipe II. Según se desprende del croquis que acompaña las Memorias de fray Juan de San Jerónimo, el ataúd del emperador se colocó siguiendo punto por punto las condiciones expuestas en el Codicilo de Yuste. Como describe Sigüenza: “púsose el ataúd del Emperador en medio, debajo de donde el sacerdote que celebra tiene los pies, memoria de harta importancia para todos, donde se ve el fin de los imperios de este mundo, como en aquel que se espera tienen los que aquí fueron los más altos y mayores mayor necesidad de ser socorridos con los sufragios de un pobrecillo sacerdote que los tiene allí a sus pies”⁶⁴.

La solución, perfectamente válida para Felipe II, planteará serios problemas como panteón dinástico. La *Octava Maravilla del Mundo*, para sorpresa y asombro de los visitantes y curiosos, parecía fallar precisamente en aquello para lo que se había construido, se había quedado sin definir el engranaje fundamental de toda la maquinaria.

Para Francisco de los Santos, los *Infiernos*, no podían haberse concebido más que como depósito provisional: “Mas sin duda no tomò semejante resolucion, para que fuesse la vltima: porque saliò esta obra tan estrecha, y de tan poco buelo, respeto de las entendidas a las de sus intentos: que no es possible fuesse a su gusto; sino que para poniendo alli los Cuerpos Reales, estuuiesen como en deposito, hasta tanto que en la Iglesia, ò Capilla mas profunda, se allanauan las dificultades [...]”⁶⁵;

Es decir, el dejar inacabada la cripta del panteón se justifica teniendo en cuenta la necesidad imperiosa de terminar el templo, con alhajas y reliquias, entregándose a esta tarea de tal forma “que arrebatado de su curso, nadie imaginara sino que auia olvidado de sus Padres, y de si mismo, en quanto à tratar de su Sepulcro; pues nunca de alli adelante boluiò à hazer memoria dèl ... Solo se sabe que dixo, para satisfazer el reparo, que luego se viene à los ojos de todos: *Que él auia hecho habitacion para Dios; que su Hijo, si quisiese, la haria para sus Huessos, y los de sus Padres*”⁶⁶.

La cita se convierte en argumento esgrimido por Francisco de los Santos para justificar la no terminación del Panteón, convirtiéndose en leyenda de la beatitud del Rey Prudente⁶⁷. Más adelante, en el discurso de la *Traslacion de los Cuerpos Reales*

⁶² LHERMITE, J.: *Pasatiempos*. Traducción de José Luis Checa Cremades. Ed. Doce Calles. Madrid, 2005. pp. 313-315.

⁶³ Cfr.: OSTEN SACKEN, C. von der: *El Escorial, estudio iconológico*. Madrid, 1979. p. 67

⁶⁴ SIGÜENZA, Fr. J. de: *Fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. 1963, p. 117

⁶⁵ SANTOS, Fr. F. de los. *Op.cit.*, 1657, fol. 115r.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ La encontramos repetida con los mismos términos en: XIMÉNEZ, A.: *Op.cit*, 1764, p. 321, y en QUEVEDO, J.: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*. Madrid, 1849, pp. 104-105.

al Pantheon, Santos incluye la transcripción de la carta del 12 de marzo de 1654, enviada por Felipe IV al prior Fray Nicolás de Madrid, disponiendo la traslación de los cuerpos al Panteón. En ella se incluye una vez más la cita, e incluso las intenciones fundacionales de Felipe II parecen variarse: “Siendo La intencion del Rey mi señor, y mi Abuelo, quando edificò esta Real Casa, dirigirla toda al culto Divino ya que estuviesse con entera decencia colocado en ella Nuestro Señor: tambien quiso que fuesse alli su Sepultura, la de sus gloriosos Antecessores, y la de sus Sucessores; pero no dexò señalado competente sitio para este fin⁶⁸”.

El hecho mismo de colocar los cuerpos reales en la angosta bóveda intermedia, llega al extremo de explicarse como acicate impuesto por Felipe II a sus herederos, y en concreto a su hijo, para que ante “lo humilde del lugar, le obligasse à poner mas diligencia; que su prudente juicio, hasta en esto se quiso mostrar preuenido”⁶⁹.

Como tipología, el Panteón circular y subterráneo proyectado por Juan Bautista de Toledo no tenía parangón en toda la arquitectura funeraria del Renacimiento. Se concibe como una Iglesia subterránea, “en los más hondos cimientos”, con una tribuna y un coro desde el cual llevar a cabo las perpetuas oraciones en honor a los muertos. Si como tipología parece querer emular el Panteón de Roma, su ubicación subterránea, con la consiguiente ausencia de luz, parece querer asemejarse a las catacumbas del cristianismo primitivo.

Las razones últimas por las cuales Felipe II rechaza la cripta subterránea y decide enterrarse en la “Bobeda intermedia” nos son desconocidas. Si bien desde el punto de vista simbólico la ubicación del Panteón respondía a unas razones de peso, desde el punto de vista funcional y de distribución será un auténtico desastre. En primer lugar porque el espacio resultante estaba constreñido por la meseta del presbiterio, y por una de las canalizaciones fundamentales del sistema hidráulico del Monasterio. En segundo lugar porque se trataba de un habitáculo de difícil conexión con la Basílica y la Casa Real. La solución de los *Infiernos* aunque válida quizá para Felipe II, y perfecta dentro del organigrama simbólico de la Capilla Mayor, diseñado a su medida y la del César, no servía efectivamente como panteón dinástico para los descendientes.

El padre Santos insiste, con toda la retórica de que es capaz, en subrayar el asombro e incredulidad que causaba en los visitantes la no terminación del Panteón, con los cuerpos reales reducidos “à tan corto espacio [...] en muchos passaua à ser compasión; pareciendoles, que Huessos que fueron Columnas de Edificios, en quien viuiò la Fè tan defendida, no estauan bien donde estauan; y que Cuerpos, cuyos espiritus, por su valor virtuoso, se juzgauan gozando los espacios de la habitacion del Cielo, como lo afirman reuelaciones, pedian en la tierra la correspondencia possible, en el lugar de su descanso. Y que estando tan ufano el mundo de auerlos tenido por dueños; no era justo tuiessen el Entierro, como cualquiera de los del mundo”⁷⁰.

⁶⁸ SANTOS, F.: *Op.cit.* 1657, fol. 145r.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ SANTOS, Fr. F. de los: *Op.cit.* 1657, fol. 116r.