



Atlante
Revue d'études romanes

15 | 2021

Imagen y santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)

Image et sainteté entre la Méditerranée et l'Amérique ibérique à l'époque moderne (XVIe-XVIIe siècle)



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/atlante/1420>

ISSN: 2426-394X

Editor

Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074

Referencia electrónica

Atlante, 15 | 2021, «Imagen y santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)» [En línea], Publicado el 01 octubre 2021, consultado el 23 junio 2022. URL: <https://journals.openedition.org/atlante/1420>

Este documento fue generado automáticamente el 23 junio 2022.

Atlante

ÍNDICE

Introducción

Claire Bouvier y Ramon Dilla Martí

Imágenes celestiales. El valor de la imagen en los procesos de beatificación y canonización

María Victoria Hernández Rodríguez

LA SANTIDAD AFRICANA

Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII

Rafael Castañeda García y Bernard Vincent

Schiavitù e santità: Chicaba/sor Theresa de Santo Domingo

Giovanna Fiume

VIAJES ICONOGRÁFICOS Y NUEVAS MIRADAS DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

Imágenes como agentes de santidad en series pictóricas franciscanas: la escuela cuzqueña

Sílvia Canalda Llobet

L'art en l'Orde de la Mercè: de l'ortodòxia tridentina a l'heterodòxia iberoamericana

Vicent Francesc Zuriaga Senent

La Tebaida Palatina. San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño de Velázquez

Miguel Hermoso Cuesta

Ver a Jesús en el enfermo. La imagen de la santidad y de la sanidad a través de la iconografía de San Camilo de Lelis en los territorios de habla hispánica

José A. Ortiz

PAPELES Y FUNCIONES DE LA IMAGEN RELIGIOSA

La promozione agiografica di san Domenico in Calabria attraverso l'uso della pittura: i casi di Soriano e Taverna (secc. XVI-XVII)

Massimo Bidotti

El proceso de canonización de san Serapio: imagen, santidad y pintores peritos en la Barcelona de 1716

Sara Caredda

La construcción de san Serapio: imágenes y artistas peritos de un proceso de canonización en la España del Barroco

Ramon Dilla Martí

Llevando a Santa Rosa a los altares. El mecenazgo artístico de Antonio González de Acuña entre Lima y Roma

Rafael Japón

LA IMAGEN RELIGIOSA: RETRATOS LITERARIOS Y RETRATOS ICONOGRÁFICOS DE LA SANTIDAD

Sebastián de Aparicio, anotaciones sobre la conformación de la iconografía de un venerable novohispano en el siglo XVII

Montserrat A. Báez Hernández

«Santificar» graças às imagens: olhares através da biografia devota e da historiografia religiosa em Portugal nos séculos XV-XVII

Paula Almeida Mendes

Ejemplaridad y santidad femenina en el Barroco español y los comienzos de la Ilustración. Entre la emoción y la razón

Rosa M^a Alabrús Iglesias

La Tebaida Palatina. San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño de Velázquez

The Palatine Thebaid. San Antonio Abad y san Pablo ermitaño de Velázquez
La Thébaïde Palatine : San Antonio Abad y san Pablo ermitaño de Velázquez

Miguel Hermoso Cuesta

Un palacio con ermitas

- 1 El Palacio del Buen Retiro fue una de las creaciones artísticas más importantes del reinado de Felipe IV¹ y configuró un escenario único para la monarquía que incluía una decoración espléndida en todas sus partes, tanto en el palacio propiamente dicho como en su jardín y en las ermitas situadas en el mismo² (fig. 1), erigidas según planos de Alonso Carbonel entre los años 1632 y 1637. Cuatro se dedicaron a santos anacoretas – san Pablo ermitaño, san Juan, la Magdalena y san Bruno–, otra lo fue a san Isidro³, mientras la sexta, financiada por el portugués Manuel Cortizos, se dedicó a san Antonio de Padua. Además de éstas se llegaron a comenzar otras cuatro por los maestros de obras Jusepe de Praves y Martín García, que finalmente no fueron construidas⁴.

Figura 1



Pedro TEIXEIRA, *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656, grabado, 180 x 285 cm en h. de 45 x 285 cm, pleg. en 56 x 39 cm, Anterpiæ, Ioannis et Iacobi van Veerle (detalle con el palacio del Buen Retiro).

- 2 La integración de este tipo de edificaciones en un palacio se ha considerado en ocasiones como un rasgo exclusivamente hispánico⁵, aunque lo cierto es que se trataba de algo bastante novedoso para la época⁶. Cuando se ha tratado de explicarlas se ha contado con el importante, y hasta el momento único, precedente del palacio ducal en Lerma, unido por pasadizos tanto a la colegiata de San Pedro como a algunos de los conventos fundados por el duque. En los jardines del palacio existieron siete ermitas⁷, aunque algunas, como la de la Vera Cruz, quedaban situadas en la ribera del Arlanza, a una cota muy inferior a la del edificio por lo que no acababan de integrarse con él como lo hacían las del Buen Retiro.
- 3 Se ha señalado también la posible influencia de las ermitas construidas en el monte Celia a modo de Sacromonte, en el monasterio de La Salceda (Guadalajara), por el obispo de Sigüenza Pedro González de Mendoza y Silva (1571-1639)⁸ o la de las trece ermitas del monasterio de Montserrat (Barcelona), visitado por Felipe IV en 1626⁹ y que habrían favorecido en el monarca un cierto tipo de “devoción rústica”¹⁰, sin que estos ejemplos acaben de explicar por qué se elegiría copiar un elemento típicamente monástico en un palacio real. Es cierto que el mismo estaba adosado a un monasterio jerónimo¹¹, por lo que la existencia de este tipo de edificios en sus cercanías no parecería demasiado extraña¹², y que incluso a algunos visitantes su arquitectura les recordaba más un monasterio que un palacio¹³, hasta el punto de que se ha llegado a considerar el jardín del Buen Retiro como “la versión real del desierto jerónimo”¹⁴, pero no es menos cierto que los edificios monásticos no se integraban en la vida cotidiana del palacio y su presencia quedaba disimulada gracias a la disposición del edificio y sus jardines, como se aprecia contemplando el plano de Pedro Teixeira de 1656¹⁵.

- 4 Podrían también aducirse como precedente las visitas que los monarcas hacían en ocasiones a estas capillas y puede recordarse a Carlos V que, en su retiro de Yuste, se servía ocasionalmente de la ermita de Belén situada en sus inmediaciones¹⁶, o a Felipe III que visitó la del Ángel de la Guarda en Madrid en febrero de 1621¹⁷. Sin embargo, estos son casos puntuales situados en un entorno monástico o urbano y por tanto no hacen sino destacar lo inusual de la presencia de esas ermitas en un jardín palatino, revelando el carácter excepcional, y hasta cierto punto experimental, del Palacio del Buen Retiro.
- 5 Para entenderlas es necesario referirse a la consideración de la figura del ermitaño en la España del siglo XVII, pues ésta tenía un carácter hasta cierto punto ambivalente. De hecho, el Concilio de Trento en su vigesimoquinta sesión planteaba la finalización de esta forma de vida, haciendo que los ermitaños que vivieran sin votos se integraran forzosamente en una orden religiosa, pues se cuestionaba su forma de vivir la fe en los márgenes de la religiosidad ortodoxa, pública y controlada¹⁸. Algo especialmente preocupante en el caso de los ermitaños que vivían en soledad, como hizo el capitán Alonso de Contreras, quien para huir de la justicia tras haber herido a un escribano en San Lorenzo de El Escorial vivió como anacoreta en el Moncayo, entre 1603 y 1608¹⁹, con el beneplácito del obispo de Tarazona. Una conducta que no era inhabitual en la época pero que no siempre se consideraba sincera, como afirma el propio Alonso Quijano cuando oye hablar del “ermitaño que dicen ha sido soldado y está en opinión de ser un buen cristiano”²⁰.
- 6 Pero al mismo tiempo una parte de la sociedad consideraba este modo de vida como más sincero y perfecto por su imitación del modelo de los primeros anacoretas²¹, especialmente si se hacía en comunidad. Y si san Ignacio de Loyola consideraba motivo de exclusión en los candidatos a ingresar en la Compañía de Jesús “El haber tomado hábito de Religión o sido hermitaño con vestidos monacales”, lo hacía porque pensaba que ésas eran mejores opciones para una vida religiosa que la que implicaba la convivencia con seglares²².
- 7 En este sentido puede recordarse cómo santa Teresa de Jesús jugaba en su niñez con uno de sus hermanos a hacer ermitas en la huerta de su casa²³, una edificación que luego pediría para todas sus fundaciones²⁴. A las carmelitas recomendaría que su forma de hablar “lleve más estilo de ermitaños y gente retirada que no ir tomando vocablos de novedades y melindres”²⁵, al tiempo que recordaba a Mariano de San Benito, quien antes de ingresar en la orden del Carmelo vivía con una comunidad de ermitaños en las cercanías de Hornachuelos (Córdoba)²⁶. También san Juan de la Cruz indicaba la conveniencia de buscar parajes aislados y amenos que “naturalmente despiertan la devoción”, pero siempre advirtiendo que a pesar de lo agradable que fuese el entorno no había que dejarse seducir por él²⁷.
- 8 La orden carmelita llamaría a estos centros *Desiertos*, como los de Bolarque (Guadalajara), San José de las Batuecas (Salamanca), Las Palmas (Castellón) o Buçaco (Coimbra) y para mostrar su deseo de identificación tanto con el cristianismo primitivo como con el origen legendario de la orden en el Monte Carmelo²⁸ los ubicó en una naturaleza solo parcialmente humanizada por los religiosos. Éstos crearon huertas y edificaron ermitas en el entorno de los edificios monásticos, de las que algunas funcionarían como oratorios y otras como celdas de anacoretas²⁹. Pero los carmelitas no fueron los únicos en tener este tipo de iniciativas y de ello dan testimonio los diferentes santuarios rupestres y eremitorios comunitarios restaurados o fundados en la Edad

Moderna, como las ermitas de los Santos Justo y Pastor en Olleros de Pisuerga (Palencia), la de San Bernabé en Ojo Guareña (Burgos), o los conjuntos del monasterio de La Salceda, ya mencionado y el de Nuestra Señora de Belén en las afueras de Córdoba, más conocido como Las Ermitas. La misma práctica se daría también en tierras americanas³⁰.

- 9 Esta actitud puede entenderse como una solución de compromiso con relación a las necesidades de una parte de la sociedad, que quería una cierta continuidad con la tradición de vida eremítica, presente en la península desde la Edad Media³¹ y como respuesta a las demandas tridentinas. Es en este contexto en el que se explica el éxito de obras como el *Libro de las vidas de los sanctos padres del yermo* de san Jerónimo³², o las *Vitae Patrum*³³ y de las numerosas series de grabados publicadas desde finales del siglo XVI con imágenes de santos anacoretas, caso de las de Johannes y Raphael I Sadeler según dibujos de Martin de Vos, *Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum* (1585-1586, fig. 2), *Sylvae Sacrae. Monumenta Sanctioris Philosophie quam Severa Anachoretarum* (1593-1594), *Trophaeum Vitae Solitariae* (1598, fig. 3) y el *Oraculum Anachoreticum* (1600)³⁴ o las de Abraham Bloemaert *Sacra Eremus Ascetarum* y *Sacra Eremus Ascetiarum* (1612), grabadas por Boëtius Adams Bolswert y la *Thebais Sacra* de Frederick Bloemaert (ca. 1619-1620). Estas series de grabados sirvieron como inspiración, y muchas veces como plantilla, para pintar cuadros de santos ermitaños, una idea que parece haber partido de Federico Borromeo al encargar en 1595 a Jan Brueghel (1568-1625) y a Paul Bril (1554-1626, fig. 4) la primera serie de óleos con esta temática³⁵. La iniciativa tendría éxito, como demuestran los frescos de Bril pintados en 1599-1600 en Santa Cecilia in Trastevere³⁶ o el Camerino degli Eremiti en el Palazzo Farnese de Roma, pintado por Giovanni Lanfranco hacia 1611³⁷, y se convertiría en un recurso especialmente apropiado para conventos de clausura al mostrar imágenes de abandono del mundo y pobreza voluntaria. Al respecto cabe recordar la serie de treinta y cinco cuadros con esta temática de las Descalzas Reales en Madrid³⁸, los treinta del convento de la Anunciada en Villafranca del Bierzo (León, fig. 5)³⁹, los treinta cobres colocados en el presbiterio de la iglesia del convento de Madre de Dios en Baena (Córdoba)⁴⁰ o los procedentes del convento de Nuestra Señora de Belén en Puebla (México), atribuidos al flamenco Diego de Borgraf (1618-1686)⁴¹.

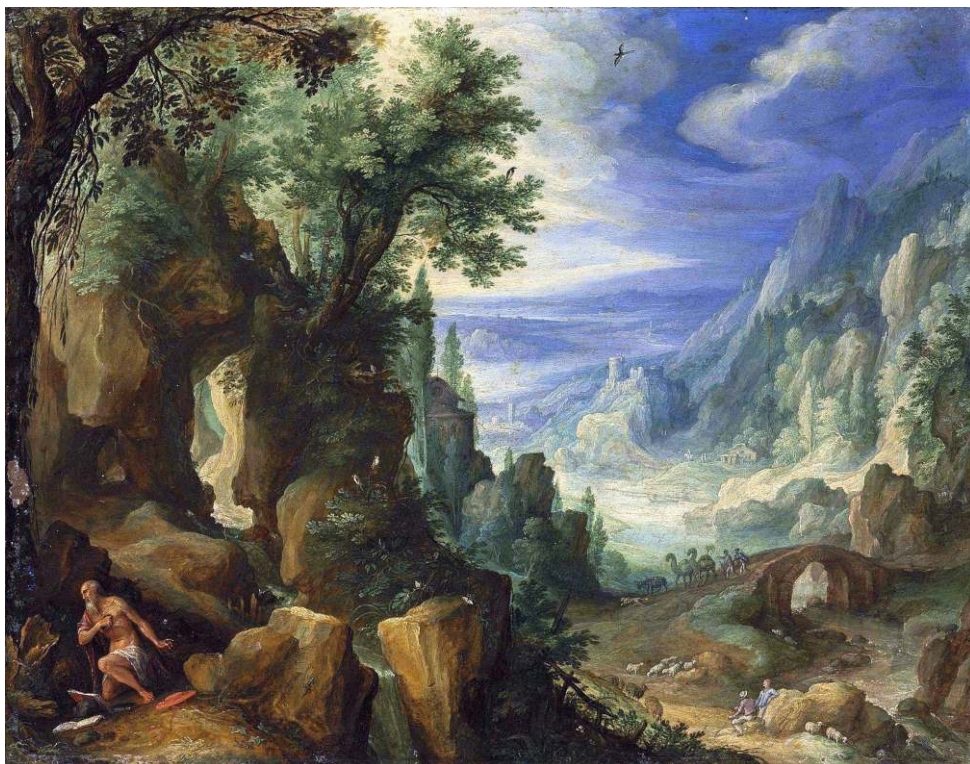
Figura 2

Jan SADELER y Raphael I SADELER, "San Dídimo", *Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum*, 1585-1586, grabado.

Figura 3

Raphael SADELER, "San Patroclo", *Trophaeum Vitae Solitariae*, 1598, grabado.

Figura 4



Paul BRIL, *San Jerónimo penitente*, 1592, óleo, 32,8 x 25,7 cm, La Haya Mauritshuis.

Figura 5



Paul BRIL (atr.), *San Dídimo*, ca. 1601-1611, óleo sobre lienzo, Convento de la Anunciada de Villafranca del Bierzo.

- 10 La fortuna de este tipo de series hizo que no se destinaran únicamente a establecimientos religiosos sino que ocuparan igualmente un lugar destacado en las colecciones madrileñas de la Edad Moderna⁴², cuya demanda fue cubierta también por pintores españoles como Eugenio Cajés (1574-1634)⁴³, Juan de Solís (ca. 1595-1654)⁴⁴ o Lorenzo de Soto (1633-1688)⁴⁵.
- 11 Así se entiende mejor que para la decoración del Buen Retiro se encargara una serie de paisajes con figuras de santos anacoretas realizada por algunos de los más importantes pintores activos en Roma, como Nicolas Poussin (1594-1665), Claudio de Lorena (1600-1682, fig. 6), Herman van Swanevelt (1603-1655) o Jan Both (1618-1652) entre otros⁴⁶. Para esta misma decoración, el marqués de Castel Rodrigo solicitó desde Roma en mayo 1633 precisiones acerca del número exacto de cuadros y sus dimensiones a fin de poder cumplir a la perfección con el encargo, que se completaría en 1638⁴⁷. Curiosamente, los lienzos, de gran formato y con figuras de pequeño tamaño en medio de un amplio paisaje –siguiendo por tanto el modelo ya consagrado tanto por las series grabadas como por las obras de Paul Bril–, no se destinaban a las ermitas sino a la Galería de Paisajes del palacio. Otras de sus estancias albergaron los cuadros de formato cuadrado de otra serie de ermitaños pintada en Italia hacia 1640⁴⁸, así como los veintiocho cuadros de anacoretas realizados en Nápoles por Scipione Compagno⁴⁹.

Figura 6



Claudio de LORENA, *Paisaje con san Onofre*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 158 x 237,1 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- 12 Por último y teniendo en cuenta la importancia de los espectáculos teatrales en el Buen Retiro, no puede olvidarse que la imagen del ermitaño aparecía con cierta frecuencia en la escena española contemporánea. Pueden mencionarse al respecto a Heraclio y Leonido, los protagonistas de la obra de Calderón de la Barca *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, que son criados en Sicilia aislados del mundo por su padre Astolfo, y cuya descripción recuerda a la de un anacoreta⁵⁰. La escena inicial de *Darlo todo y no dar nada* incluye a Diógenes, que vive como si fuera un ermitaño⁵¹, hasta el punto de que el gracioso Chichón lo llamará “padre conscripto del yermo”⁵². Y los monjes de la Tebaida serán decisivos en *El Joseph de las mugeres*⁵³ para la conversión de la protagonista, Eugenia, que al inicio de la segunda jornada se pregunta “quien me dira si aquesta pavorosa / estancia, la Tebayda es Religiosa”⁵⁴. No sorprende por tanto que la loa que antecede al auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro*, compuesto para su inauguración en 1634, incluya un recorrido por todas sus ermitas, empezando por la de san Pablo⁵⁵.
- 13 Estos elementos, tomados en conjunto, subrayan la necesidad de considerar palacio y jardín como un todo perfectamente integrado ante el telón de fondo del monasterio de los jerónimos y la propia villa de Madrid, debiendo poner en relación todas sus partes, interiores y exteriores, si se quiere comprender por completo el Buen Retiro. Cuando se analiza de esta manera la unión de palacio, jardín y ermitas, ésta se revela como un juego de ingenio, de unión entre lo sagrado, lo profano y lo cortesano, en el que edificios de modestas dimensiones, contruidos con los mismos materiales que el palacio⁵⁶, insertos en un paisaje⁵⁷ y decorados con importantes obras de arte, podrían ser considerados tanto capillas como pabellones de jardín, pues si ya desde 1633 se preveía la existencia de dos ermitaños para cuidar de estos edificios⁵⁸ y celebrar la Eucaristía⁵⁹, estas edificaciones tuvieron también otros usos⁶⁰. Así la de san Isidro se hallaba junto a un pequeño estanque y las de san Bruno y la Magdalena contaban con jardines propios y grutas⁶¹ mientras la de san Juan era la residencia del alcaide, el

conde-duque de Olivares, que quedaba así convertido en ermitaño⁶² y una de sus habitaciones se habilitó como biblioteca. En algunas ocasiones se utilizaron para actividades al aire libre por parte de los cortesanos⁶³, como en la fiesta ofrecida por la condesa de Olivares en la ermita de san Bruno el 16 de febrero de 1637⁶⁴. Pero aún así se puede considerar que encajaban a la perfección con la recreación, teatral si se quiere, de la vida de un anacoreta que se procura su propia comida en la naturaleza que le rodea, que se recluye en una cueva para hacer penitencia o que estudia los libros sagrados⁶⁵ y también con la idea de ermitaño como aquel que cuida de este edificio, sin tener necesariamente que seguir una rutina de devoción y privaciones. Así lo sugería uno de los temas propuestos para participar en el primer certamen poético del Buen Retiro, celebrado en 1637, y que consistía en “Doçe quintillas en estilo de çiego á que dos ermitaños, que también son regidores, ¿en qué caeran primero, en la tentaçion ó en la plaza”⁶⁶. Y por eso, jugando con uno de los tópicos de la iconografía de los ermitaños como es el de la tentación –que en este caso no era carnal sino económica–, Juan Mexía afirmaba:

que estos señores no tienen
mas tentaçion que la plaza.
La tentaçion prebenidos
los coxe, y fortaleçidos,
sin que nadie se desmande,
que ermitaños de un rey grande
no pueden berse caídos⁶⁷.

- 14 En cambio, para Pedro Méndez de Loyola los regidores-ermitaños cayeron a la primera ocasión:

Y, al instante que caieron,
Su flaqueza conoçieron,
Y, haciendole al mundo tiro,
En un famoso retiro
Dos hermitas eligieron⁶⁸.

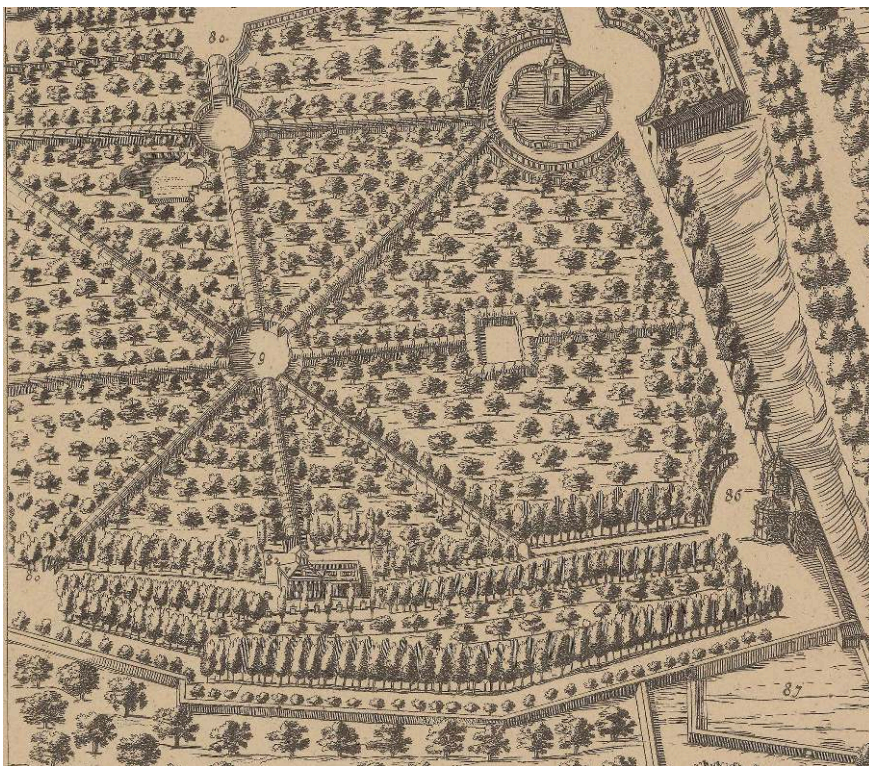
- 15 El mismo sentido del humor y la misma distancia con relación al aspecto trascendente de la vida eremítica mostraba una de las cédulas publicadas con ocasión del mismo certamen al afirmar que “Un hermitaño de el Retiro, que no se puede nombrar, anda con tentaciones de poeta. Pidesele á la Academia se haga en ella particular oraçion, porque Dios le tenga de sus consonantes”⁶⁹.
- 16 Ante estos testimonios se hace aún más evidente la íntima unión existente entre religión, política e ingenio en la corte de Felipe IV, que fue perfectamente integrada en un palacio concebido precisamente como un Buen Retiro.

El cuadro de Velázquez

- 17 La primera ermita en ser construida, por Juan de Aguilar siguiendo trazas de Alonso Carbonel, fue la de San Pablo (fig. 7), acabada, a falta de recibir la decoración, a finales de 1632. Su retablo estaba terminado en mayo de 1633⁷⁰, al igual que la estatua en piedra del titular labrada por Giovanni Battista Ceroni⁷¹. Generalmente se admite que el lienzo de Velázquez con *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*⁷² (fig. 8) se realizó para su altar mayor⁷³ y es cierto que quizás el carácter pionero del edificio pudo motivar el que Velázquez se encargara del lienzo que nos ocupa, que daría así el tono para la decoración de las otras ermitas⁷⁴, pero no es algo que pueda afirmarse con

certeza pues se conoce muy poco del aspecto interior de las mismas. El edificio, de planta cuadrada, con cubierta a cuatro aguas, fue remodelado en 1659 y una de sus fachadas, pintada al fresco por Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687), se dispuso como parte de un teatro al aire libre⁷⁵. Se ha supuesto que con motivo de dicha remodelación⁷⁶ el cuadro fuera sacado del edificio y llevado a la ermita de San Antonio de Padua, donde se documentaba en 1701⁷⁷, si bien Palomino en 1724 lo situaba en la de San Pablo⁷⁸.

Figura 7



Pedro TEIXEIRA, *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656, grabado, 180 x 285 cm en h. de 45 x 285 cm, pleg. en 56 x 39 cm, Anterpiæ, Ioannis et Iacobi van Veerle (detalle con la ermita de San Pablo en primer término).

Figura 8



Diego VELÁZQUEZ, *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*, ca. 1633-34, óleo sobre lienzo, 261 x 192,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- 18 Si la ubicación original no es segura, la cronología del lienzo también ha sido debatida, variando entre 1633 y 1659⁷⁹, aunque actualmente se admite una datación hacia 1633-1634 que encaja tanto con su estilo como con el contexto de las obras del palacio.
- 19 De la misma manera ha oscilado la apreciación del lienzo, sin que se haya discutido nunca su carácter de obra maestra, pero del que se ha cuestionado la sinceridad del sentimiento religioso. En ocasiones la historiografía ha señalado que “bien empapado del espíritu del asunto estuvo al pintarlo, tanto por el arrobamiento que embarga á los santos que reproduce, cuanto por el desierto que imita”⁸⁰, pero en otras ha considerado que el lienzo no sería tanto un cuadro de devoción⁸¹ como un “paisaje con santos”⁸² en el que el paisaje sería más importante que las figuras⁸³, pareciendo que se encuentra “más cercano a los paisajes expuestos en el Buen Retiro que a un cuadro de altar”⁸⁴.
- 20 Se ha propuesto también una apreciación de la obra de Velázquez en términos exclusivamente artísticos y no narrativos⁸⁵, e incluso la disposición de las escenas y el paisaje se ha entendido como una evocación del teatro contemporáneo, con un escenario en primer plano, bambalinas en los laterales y un telón de fondo ilusionista, algo que enlazaría bien con el propio carácter del Buen Retiro⁸⁶. Sin embargo, lo cierto es que el paisaje es esencial para la narración y queda sometido a la misma y a la presencia de los santos, siendo uno de esos cuadros en los cuales, al decir de Palomino, “el país se sujeta a la historia”⁸⁷. Y el aparente protagonismo paisajístico, lo que realmente propone es una cuestión de decoro tanto artístico⁸⁸, al adecuar la pintura a una ermita que se ubicaba en un jardín, como religioso, sobre todo cuando se considera el valor que monte, jardín y cueva tenían en el teatro contemporáneo y especialmente

en el de Calderón, uniendo “en una línea simbólica vertical, al cielo, la tierra y un estrato ontológicamente inferior del *topos* del *axis mundi*”⁸⁹.

- 21 Seguramente una visión integradora de todas estas posturas, como se ha hecho en el caso de la ermita, ayude a entender mejor la obra en su contexto.
- 22 Como narración, el cuadro muestra distintos episodios del viaje realizado por san Antonio Abad para conocer a san Pablo ermitaño, que se han supuesto inspirados en la *Leyenda Dorada*⁹⁰, aunque es interesante considerar, tratándose del Buen Retiro, que la primera biografía de san Pablo ermitaño fue escrita precisamente por san Jerónimo⁹¹. Es cierto que muchos de sus datos fueron incorporados a la *Leyenda Dorada*, pero también lo es que existían actualizaciones de la misma en español, como eran las distintas ediciones del *Flos Sanctorum*⁹². De hecho, el cuadro se adapta particularmente bien a la vida de san Pablo ermitaño incluida en dicha obra⁹³, pues menciona al centauro y al fauno a los que san Antonio pide ayuda para poder localizar al primer eremita, apareciendo dichas criaturas al fondo del lienzo. Describe también el momento en que el antro es cerrado por el anacoreta cuando se da cuenta de que san Antonio ha entrado en el mismo y pretende llegar hasta el final de la gruta⁹⁴, así como la insistencia de este último, al que Velázquez pinta precisamente ya dentro de la cueva y llamando a la puerta⁹⁵.
- 23 Ocupando el primer plano se muestra el episodio más conocido de la historia, la conversación entre ambos anacoretas y la llegada del cuervo que trae un panecillo en el pico, doblando así la ración con la que acudía a diario desde hacía sesenta años para alimentar a san Pablo⁹⁶. A continuación el santo explica que en realidad esperaba a san Antonio porque se halla próximo a morir y es él quien lo debe enterrar con el manto de san Atanasio. Cuando san Antonio va a buscar esa prenda san Pablo fallece, por lo que a su regreso encuentra solo su cuerpo muerto, pero en ese momento aparecen dos leones que cavan la fosa donde será sepultado⁹⁷, episodio representado por el pintor en segundo término, a la izquierda del espectador.
- 24 De la seriedad con la que Velázquez aborda el tema da testimonio la fidelidad con la que el pintor parece haber seguido el *Flos Sanctorum*⁹⁸ no solo para los elementos generales de la narración sino también en aspectos como el entorno de la cueva, en el que el autor menciona “una grande palma”⁹⁹, visible en el cuadro, o el aspecto físico de san Pablo¹⁰⁰, aunque su vestimenta no está hecha de hojas de palma como indica Ribadeneira y habían representado Pedro de Campaña (1503-1580) en la iglesia de San Isidoro en Sevilla, Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) en la basílica de San Lorenzo de El Escorial y Juan van der Hamen (1596-1631) en la catedral de Burgos, sino que se trata de un *levitonario*, túnica de lino holgada y sin mangas, que se usaba en verano¹⁰¹. La propia cueva puede considerarse símbolo del aislamiento y renuncia de san Pablo¹⁰², el camino que lleva a la misma puede entenderse como el de la búsqueda de la comprensión de las cuestiones teológicas¹⁰³, y la comunicación con los animales y la alimentación provista milagrosamente como la consagración de la relación del anacoreta con Dios¹⁰⁴. Esta precisión en el detalle y la preocupación por el decoro no puede sorprender en quien había sido el mejor discípulo de Francisco Pacheco (1564-1644)¹⁰⁵.
- 25 Por si esto no fuera suficiente demostración del carácter religioso del lienzo, lo cierto es que las vidas de san Pablo y de san Antonio Abad no podían ser más apropiadas para el Buen Retiro, pues según afirma el mismo Ribadeneira en la *Vida* de este último:
- Por el Profeta Esaias prometió Dios a su pueblo, que repararía sus ruynas; y que el desierto que estava lleno de espinas y abrojos, le convertiría en un jardin muy

apacible y deleytoso¹⁰⁶. Esta promessa del Señor se cumplió, quando el, vestido de nuestra carne mortal, vino al mundo: el qual por los innumerables pecados de los hombres, y por la ceguedad abominable de la idolatria, en que vivian, estava como un desierto esteril, y por los merecimientos y exemplos de Iesu Christo nuestro Redentor se cultivò, y se trocò en un huerto hermosissimo, lleno de santissimos varones, y de generosas plantas [...]. De manera, que los mismos desiertos, en que antes no solian habitar sino bestias fieras, despues se trocaron en jardines deleytosos, y fueron un retrato del Parayso¹⁰⁷.

- 26 Una descripción que casi parece una imagen de los jardines del Buen Retiro.
- 27 Por otra parte, el episodio elegido se inserta muy bien en la narrativa del palacio y la devoción a la Eucaristía de la Casa de Austria¹⁰⁸ al representar en el pico del cuervo ese pan bajado del cielo, como el maná¹⁰⁹, con el que se identifica Cristo cuando predica en la sinagoga de Cafarnaún¹¹⁰. Una devoción en la que Calderón insiste repetidamente en sus obras, pero especialmente en el texto de *El nuevo palacio del Buen Retiro*¹¹¹.

Figura 9



Alberto DURERO, *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, 1504, xilografía a fibra, 214 x 144 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Figura 10



Pedro de CAMPAÑA, *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, ca. 1545, óleo sobre tabla. 221 x 231 cm, Parroquia de San Isidoro, Sevilla.

- 28 Por lo que respecta a los aspectos compositivos de la obra, a la hora de plantear el cuadro el pintor contaba con importantes precedentes, de entre los que la historiografía menciona con frecuencia el grabado de Alberto Durero (1471-1528) de 1504 con el mismo tema (fig. 9) y el *Paisaje con san Jerónimo* de Joachim Patinir (1516-1517, Madrid, Museo del Prado) tanto para la importancia concedida al paisaje, que en ocasiones se ha visto como inspirado en uno real¹¹², como para el diseño de la imaginativa formación rocosa que respalda a ambos santos¹¹³ y ello a pesar de que la pintura flamenca de comienzos del siglo XVI no parece haber dejado una huella especialmente visible en el arte de Velázquez¹¹⁴. De entre los ejemplos españoles que el pintor pudo contemplar se han señalado el *San Pablo ermitaño y san Antonio* pintado por Pedro de Campaña hacia 1545 para la iglesia sevillana de San Isidoro¹¹⁵ (fig. 10), que también incorpora episodios secundarios distribuidos por el paisaje, como el diálogo con el centauro, el fauno y la visión de la ascensión del alma de san Pablo al cielo, así como el cuadro de Alonso Sánchez Coello con el mismo tema para uno de los altares de la basílica escurialense, inspirado directamente en el grabado de Durero y que incluye también la figura de san Antonio dos veces, al pintarlo también siguiendo a la loba, gracias a la que consigue encontrar la cueva del santo¹¹⁶. A ellos puede añadirse el lienzo que preside el trascoro de la catedral de Burgos¹¹⁷, encargado en 1623 y atribuido a Juan van der Hamen, quien lo acabó en junio de 1625, aunque no se enviaría a la ciudad castellana hasta finales de 1626 (fig. 11)¹¹⁸.

Figura 11



Juan van DER HAMEN (atr.), *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, 1625, óleo sobre lienzo, 340 x 243 cm, Catedral de Burgos.

- 29 Es posible por lo tanto que pudiera haber sido visto por Velázquez en Madrid, aunque la forma de abordar el tema no podría ser más diferente¹¹⁹, al ocupar el primer plano con las figuras monumentales de los santos que casi ocultan el paisaje y mostrarlos con una entonación sombría, como si se encontraran a la entrada de la cueva.
- 30 Se han propuesto también como posibles fuentes de inspiración algunas obras que el artista pudo ver durante su primer viaje a Italia, como el cuadro de Pier Francesco Sacchi (ca. 1485-1528) con *Los santos Antonio, Pablo e Hilarión* (1523), de la iglesia genovesa de San Sebastiano¹²⁰ (Génova, Museo d'Arte Medioevale di Sant'Agostino), el lienzo de Guido Reni con la *Virgen en gloria con san Antonio y san Pablo ermitaños* (ca. 1615-1630, destruido)¹²¹ o, en Roma, el fresco de Pinturicchio (1454-1513) con *San Antonio y san Pablo ermitaños* (ca. 1492-1494) en los apartamentos Borgia del Vaticano¹²², el de Federico Zuccari (ca. 1540-1609) con *Moisés y Aarón* (1563), también en el Vaticano¹²³, los de Paul Bril en Santa Cecilia in Trastevere (1601), el ya mencionado *Camerino degli Eremiti* en el Palazzo Farnese, e incluso los frescos de Pietro da Cortona (1596-1669) en la Villa Sacchetti de Castel Fusano (ca. 1626-1627), de donde supuestamente procederían los efectos de luminosidad y transparencia del lienzo velazqueño¹²⁴, iluminado por una luz plateada que destaca los verdes y azules del paisaje¹²⁵. Todas estas relaciones son plausibles y de hecho el interés por el paisaje en los cuadros pintados por el artista sevillano en la década de 1630 parece deberse al conocimiento del panorama artístico romano contemporáneo¹²⁶ y de la serie de los *Paisajes Aldobrandini* de Annibale Carracci (Roma, Galleria Doria Pamphili)¹²⁷, aunque lo cierto es que no puede afirmarse que Velázquez conociera todas estas obras, le interesarán si es que llegó a verlas, o que las pudiera recordar años después de haberlas

visto, cuando tuvo que realizar el lienzo con san Antonio y san Pablo. Muchas de las semejanzas que pueden advertirse con los ejemplos mencionados se explican por el tema representado, que debe incluir una escena con dos santos sentados contemplando un hecho milagroso, que ocurre en un paisaje deshabitado y que además es el episodio más conocido de la vida de san Pablo ermitaño, por lo que admite pocas variaciones en sus elementos. Por ello los ejemplos podrían multiplicarse, pero nunca acabarían de explicar el lienzo de Velázquez¹²⁸, pues como ocurre con todos sus cuadros esos precedentes no son más que un punto de partida para el artista, que piensa en su lienzo como en un eslabón más en una cadena histórica de obras de arte pero también como si fuera la primera vez que ese tema se pintara, intentando encontrar su representación óptima, tanto en términos iconográficos como artísticos, lo que explica el sumo cuidado puesto en la obra¹²⁹.

- 31 El hecho de que a simple vista la representación parezca convencional se debe a que Velázquez plantea el lienzo como superación de los modelos del pasado o *aemulatio*, siguiendo la idea del libro X de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, fuente de inspiración de los artistas de la Edad Moderna¹³⁰ desde Italia a las Provincias Unidas¹³¹ y que tuvo en Rubens uno de sus más importantes practicantes¹³², como el propio Velázquez pudo comprobar en Madrid en 1628 cuando el maestro flamenco interpretó, bajo la apariencia de copia, algunos de los cuadros de Tiziano de la colección real¹³³. Por ese motivo el cuadro de Velázquez puede considerarse sin inconveniente como un cuadro de ermitaños, en la línea de los ya mencionados, e incluso de los de menor tamaño de Paul Bril¹³⁴ y hasta de los grabados de las series de anacoretas, pues la importancia concedida al paisaje e incluso la recesión del mismo en zigzag son similares, aunque en Velázquez la relación entre las figuras y su entorno está tan sutilmente equilibrada como lo estará años después en *Las Meninas*¹³⁵.
- 32 El cuidado dibujo de los protagonistas y sus posturas mesuradas recuerdan la pintura clasicista italiana de la primera mitad del siglo XVII y las cabezas con la mirada elevada al cielo el arte de Guido Reni y sus seguidores, al igual que el interés en diferenciar sus expresiones¹³⁶, con san Pablo en oración esperando el alimento divino y san Antonio sorprendido ante su llegada desde el cielo, muestra la atención prestada por el pintor al debate sobre la representación de las emociones en el arte¹³⁷.
- 33 El mismo esmero se advierte en la definición de las formas de todos los elementos del cuadro, como evidencian los numerosos arrepentimientos, apreciables a simple vista¹³⁸, revelando el trabajo dedicado a la composición y al *disegno*. Sin embargo, el dibujo parece casual gracias a la técnica utilizada, a base de pinceladas fluidas, más empastadas en las zonas mejor definidas del primer plano¹³⁹, que aplican una gama cromática voluntariamente reducida, con una combinación de azules, verdes y marrones¹⁴⁰ armonizados gracias a una entonación general gris azulada en un lienzo que podría ponerse como ejemplo de *sprezzatura* pictórica¹⁴¹. La unión de todos estos elementos consigue, como es habitual en Velázquez, una sutil obra maestra¹⁴².
- 34 Teniendo en cuenta todos estos elementos, parecería que el cuadro se ajusta bastante bien a la teoría de la pintura contemporánea, ya que podría considerarse como un cuadro de historia tal como lo contempla Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura*¹⁴³, pues presenta una composición clara y variada, que incluye nueve figuras (si consideramos al centauro y al fauno además de las cinco veces que aparece san Antonio y las dos en que se representa a san Pablo), descritas con diversidad de movimientos, ya que unas están en pie, otras sentadas y otra tumbada¹⁴⁴. Lo mismo podría afirmarse si

consideráramos los elementos que Francisco Pacheco enumera en su tratado como necesarios para un buen pintor, como el decoro o la diligencia¹⁴⁵ y, para conseguir un buen cuadro, invención, dibujo y colorido¹⁴⁶. Hasta en el caso del paisaje podría pensarse que Velázquez sigue en lo esencial los consejos de su maestro tanto en la composición¹⁴⁷, como en el colorido¹⁴⁸ y la técnica, pues recomienda que los árboles en último término se pinten “con azul fino, porque se pegue mas con esta distancia”, mientras los que están en primer plano o “primera distancia” “an de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demas distancias, como parte mirada primero”¹⁴⁹. También aconseja Pacheco, y parece hacer Velázquez, que cuando se dan las últimas pinceladas se puede hacer “en las sierras algunos barranquillos, ò puntas con el esmalte i blanco mas claro”¹⁵⁰.

- 35 Pero el lienzo incorpora también un elemento que siempre ha llamado la atención de la crítica, la aparición simultánea, ante un único paisaje y junto a la escena principal, de distintos episodios de la narración, algo que se ha entendido en repetidas ocasiones como la aplicación de un esquema arcaizante¹⁵¹, e incluso medieval¹⁵². Mientras para algunos autores esto sería un rasgo de la libertad con la que Velázquez abordó el tema¹⁵³, usando las escenas secundarias para potenciar el momento central¹⁵⁴, para otros lo sería de que a Velázquez se le indicó puntualmente que introdujera esos episodios¹⁵⁵, labor que pudo haber desempeñado Francisco de Rioja¹⁵⁶.
- 36 Lo cierto es que ese tipo de composición no es sólo medieval ni mucho menos excepcional en la Edad Moderna¹⁵⁷: Miguel Ángel (1475-1564), en la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano (1508-1512), dispuso simultáneamente los episodios del pecado original y la expulsión del paraíso. También Correggio (1489-1534) combinó distintos momentos de la historia de *Leda y el cisne* en su cuadro de 1531-1532 (Berlín, Gemäldegalerie), como hizo asimismo Veronés (1528-1588) al representar en el mismo lienzo y con el mismo fondo los dos martirios de santa Lucía y su última comunión (ca. 1585-86, Washington, National Gallery of Art). En España, además de los ejemplos mencionados de Campaña y Sánchez Coello, puede recordarse a Pacheco, que incluyó dos escenas simultáneamente, como cuadro dentro del cuadro, en su *San Sebastián curado por santa Irene* (1616, destruido, antes en el Hospital de Alcalá de Guadaíra) y también a Vicente Carducho, que utilizaría este mismo recurso en varios lienzos de su serie para el claustro de la Cartuja de El Paular, realizada entre 1626 y 1632 (*El éxtasis de Jean Birelle, La Virgen se aparece a Juan Fort, El padre Bernardo rezando en la cartuja de Portes, etc.*, Madrid, Museo Nacional del Prado). Asimismo lo harían otros pintores en fecha posterior al cuadro de Velázquez, caso de Antonio de Pereda en su *Elías y los profetas de Baal* (1659, Madrid, Iglesia del Carmen) o en *San Guillermo de Aquitania* de 1671 (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).
- 37 Esa narración simultánea no puede considerarse por lo tanto como anticuada, sino como una elección personal, de hecho el mismo Velázquez ya la había utilizado en 1618 en su *Cristo en casa de Marta y María* (Londres, National Gallery)¹⁵⁸ y volvería a utilizarla en la *Fábula de Aracne* (ca. 1655-1660, Madrid, Museo Nacional del Prado) si se confirmara la tesis de Angulo según la cual las mujeres representadas en primer plano son las mismas que aparecen al fondo contemplando los tapices¹⁵⁹.
- 38 Lo que el artista sevillano consigue de esta manera es cuestionar y contravenir los principios de la teoría artística contemporánea¹⁶⁰ según la cual un cuadro debe juzgarse por la fidelidad con la que se acomoda a los preceptos del arte. Velázquez echa por tierra esos presupuestos pero lo hace, como se ha visto, aplicando aparentemente sus

mismas reglas, que siempre comparan al pintor con el poeta y al cuadro con una narración muda pero elocuente¹⁶¹. El artista una vez más va más allá y se comporta como un orador que nos presenta sobre el lienzo el texto íntegro de su discurso al desarrollar simultáneamente una narración diacrónica en un paisaje perfectamente unificado por la luz, que llega desde la izquierda y es la misma para todos los personajes.

- 39 Pero Velázquez además identifica espacio y tiempo cuando coloca los episodios iniciales de la historia al fondo del paisaje –que hay que entender por lo tanto como el pasado–, acercándose al momento culminante de la acción gracias a la figura de san Antonio llamando a la puerta de la cueva y mostrándonos en primer plano y en el centro de la composición la prueba evidente de la santidad de los dos protagonistas, el milagro cotidiano, intervención divina que, por serlo, queda fuera de la percepción humana del tiempo¹⁶². Y es evidente que Velázquez ha seleccionado el momento de máxima tensión emocional y lo ha detenido para el espectador, que deduce por tanto esa presencia divina sin necesidad de contemplar rompimientos de gloria o nubes cargadas de ángeles. El relato concluye con el entierro de san Pablo en un segundo término, episodio final de la narración que por la lógica interna del cuadro no puede aparecer en el último plano, pero que no debe ocupar en la memoria del espectador un lugar más importante que el de la llegada del cuervo con el pan en el pico, milagro más importante que el de conversar con centauros o el de ver a dos leones cavar una sepultura. El lienzo alberga por lo tanto una narración lineal y al mismo tiempo circular, que se lee desde el fondo a la izquierda, culmina en el primer plano y finaliza de nuevo a la izquierda del espectador.
- 40 El pintor actúa por lo tanto también como escritor, como orador y como compositor, destacando unos pasajes de su obra en detrimento de otros pero dentro de un todo que nunca pierde coherencia, que se integra en el retablo del altar de una ermita y que sin embargo propone una apertura del espacio, como si el marco fuera el de una ventana¹⁶³ abierta al jardín del Buen Retiro, en el que se encontraban rías, árboles, animales salvajes¹⁶⁴, estatuas de seres mitológicos y ermitas¹⁶⁵. El paisaje del lienzo se convierte así en compendio de ese jardín transfigurado que es al mismo tiempo natural y artificial, tebaida y palacio, lo que explica el carácter artificioso de la formación rocosa donde se abre la gruta de san Pablo, ya que el cuadro nunca se ha pensado como la copia, parcial o total, de un fragmento de la naturaleza.
- 41 De esta manera Velázquez, conformándose aparentemente a la tradición establecida, la cuestiona desde sus mismos cimientos con la utilización de un recurso aparentemente anticuado para conseguir una obra original y coherente que no deriva de ninguno de sus supuestos modelos, a los que pone a prueba de manera consciente para demostrar con sutileza que el arte no depende de unos principios establecidos, formales, técnicos o iconográficos, sino exclusivamente del talento del artista. El genio de éste se revela en este lienzo capaz de pintar el tiempo, no sólo el instante decisivo de una narración, y de crear un escenario tan aparentemente natural como imposible, en el que dos solitarios se hacen compañía, en el que el milagro del pan se convierte en el milagro del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, José Carlos, “Los eremitas de Lanfranco y su posible relación con el *San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño* de Velázquez”, in *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, p. 475-480.
- ALBARRÁN SAMANIEGO, Arturo, “Los santos ermitaños de Puebla, México. Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la *Vita Antonii*”, *Potestas*, n° 13, 2018, p. 45-75.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- ALCOLEA, Santiago, *Velázquez*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- ALPERS, Svetlana, *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- BARDI, Pier Maria, *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1970.
- BERUETE, Aureliano de, *Velázquez*, Madrid, Ediciones CEPESA, 1987.
- BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- BONET CORREA, Antonio, “El palacio y los jardines del Buen Retiro”, *Militaria: revista de cultura militar*, n° 9, 1997, p. 19-27.
- BOSCH BALLBONA, Joan, “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V Marqués de Villafranca”, *Locus Amoenus*, n° 9, 2007-2008, p. 127-154.
- BOSCHLOO, Anton W. et al., ed., *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, Zwolle, Waanders Publishers, 2011.
- BROWN, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey*, Madrid, Taurus, 2016.
- BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro, “Campaña y Velázquez: paralelos artísticos”, *Revista de Humanidades*, n° 42, 2021, p. 157-177.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, octava parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Joseph de las mugeres*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1777.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo García Morrás, 1664.
- CAMÓN AZNAR, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, “La hipótesis conquense de ‘Los santos ermitaños’ de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, vol. LVI, nº 224, 1983, p. 387-396.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de, *Obras varias* (edición de Rus SOLERA LÓPEZ), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- CAPITELLI, Giovanna, “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, in Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, comisario, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 241-261.
- CAPPELLETTI, Francesca, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2006.
- CARMONA CARMONA, Francisco Manuel, “La formación del patrimonio artístico mueble en los conventos cordobeses de Madres Dominicas”, *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, p. 381-413.
- CARMONA CARMONA, Francisco Manuel, “Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de Madres Dominicas”, *Quintana*, nº 18, 2019, p. 147-166.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, (edición de Francisco RICO), Barcelona, Alfaguara, 2013.
- CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la Villa de Lerma*, Burgos, Asociación de Amigos del Palacio Ducal de Lerma, 1996.
- COLONNA, Stefano, “Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoría degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma”, in Alessandro BIANCHI et al., ed., *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milán, Unicopli, 2012, p. 131-152.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, “Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (Altares comunes y altares de reliquias)”, in Agustín BUSTAMANTE et al., ed., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1998, p. 79-117.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII”, in Alfredo ALVAR EZQUERRA, ed., *El parque del Buen Retiro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2011, p. 167-179.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.
- CHECA, Fernando, *Velázquez. Obra completa*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.
- DELENDIA, Odile, *Velázquez. Peintre religieux*, Ginebra, Éditions du Cerf/Tricornet, 1993.

- DÍEZ GONZÁLEZ, Carmen, “Los eremitorios en la cuenca del Tajo: en busca de un lugar idóneo”, in M^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Vicente MÉNDEZ HERNÁN, coord., *Patrimonio cultural vinculado con el agua*, Cáceres, Junta de Extremadura, 2014, p. 93-116.
- DURÁN CERMEÑO, Consuelo, *Jardines del Buen Retiro*, Madrid, Ayuntamiento, 2002.
- FINALDI, Gabriele, “Pintura y devoción”, in Javier PORTÚS PÉREZ, comisario, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 175-189.
- FINALDI, Gabriele, “Velázquez as a History Painter”, in Sabine HAAG, ed., *Velázquez*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 2014, p. 266-272.
- FRONTELA, Luis J. F., “El Desierto en el Carmelo Calzado”, *Revista de espiritualidad*, n^o 62, 2003, p. 79-115.
- GACHARD, Louis-Prosper, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste*, Bruselas-Gante-Leipzig, Muquardt, 1854.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GARCÍA CUETO, David, “La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n^o 340, 2012, p. 383-387.
- GARCÍA CUETO, David, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, in Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, coord., *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. 2, p. 695-716.
- GARCÍA CUETO, David, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, coord., *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011.
- GARCÍA SANZ, Ana y MARTÍNEZ CUESTA, Juan, “La serie iconográfica de ermitaños de las Descalzas Reales de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 1991, p. 291-304.
- GARRIDO, Carmen, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- GEA, M^a. Isabel, *Guía del plano de Texeira (1656)*, Madrid, Ediciones La Librería, 2006.
- GILIO, Giovanni Andrea, *Due dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, “Velázquez y la invención: mimesis y agnórisis entre Italia y España (ca. 1618-1630)”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n^o 2, 2018, p. 15-38.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Comulgatorio*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1655.
- GRUBER, Gerlinde y WEPPELMANN, Stefan, coord., *Rubens. The Power of Transformation*, Munich, Hirmer Verlag, 2017.
- HARRIS, Enriqueta, *Velázquez*, Vitoria, Ephialte, 1991.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.
- HENDRIKS, Carla, *Northern Landscapes on Roman Walls: The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florencia, Centro Di, 2003.
- HERNANDO MORATA, Isabel, “Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón”, *Criticón*, n^o 130, 2017, p. 109-125.

- JONES, Pamela M., "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600", *The Art Bulletin*, vol. 70, nº 2, 1988, p. 261-272.
- JULIO, M^a Teresa, *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el grande. Año de 1637*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Barcelona, Planeta, 2007.
- KIENTZ, Guillaume, comisario, *Velázquez*, París, Réunion des Musées Nationaux-Musée du Louvre, 2015.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, *Ávila de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz*, Barcelona, Planeta, 1993.
- LÓPEZ REY, José, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, Londres, Faber and Faber, 1963.
- LÓPEZ REY, José, *Velázquez. La obra completa*, Colonia, Taschen, 2020.
- McTIGHE, Sheila, "The Old Woman as Art Critic: Speech and Silence in Response to the Passions, from Annibale Carracci to Denis Diderot", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71, 2008, p. 239-260.
- MADRAZO, Pedro de, *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Rivadeneyra, 1872.
- MADRID, Ignacio de, "La Orden de San Jerónimo en perspectiva histórica", in Francisco Javier CAMPOS, dir., *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios*, San Lorenzo de El Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 1999, vol. 1, p. 7-38.
- MARÍAS, Fernando, "El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, p. 133-144.
- MARÍAS, Fernando, *Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993.
- MARINI, Maurizio, *Velázquez*, Madrid, Electa España, 1999.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan, "San Antonio abad y san Pablo, primer ermitaño. Velázquez y la iconografía eremítica del siglo XVII", in Enrique ARIAS ANGLÉS, ed., *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, p. 127-133.
- MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ YARTO, Amelia y PRADOS GARCÍA, José María, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, Encuentro, 1999.
- MATESANZ, José, *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Burgos, Caja de Burgos, 2001.
- MILICUA, José, *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.
- MOLINA GÓMEZ, José A., "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo", *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad tardía*, XXIII, 2006, p. 861-880.
- MONTANARI, Tomaso, *Velázquez e il ritratto barocco*, Turín, Giulio Einaudi, 2018.
- MOREL-FATIO, Alfred, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, París-Madrid, Henninger Frères, 1878.
- MULCAHY, Rosemary, "A la mayor gloria de Dios y el Rey": *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

- MULLER, Jeffrey M., "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art", *The Art Bulletin*, vol. 64, nº 2, 1982, p. 229-247.
- Nueva Biblia española, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas* (Sevilla, Simón Faxardo, 1649).
- PALOMINO, Acisclo Antonio, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, viuda de Juan García Infançon, 1724.
- PALOMINO, Acisclo Antonio, *Vida de don Diego Velázquez de Silva* (edición de Miguel Morán Turina), Madrid, Akal, 2008.
- PEPPER, Stephen, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., comisario, *Rubens copista de Tiziano*, Madrid, Museo del Prado, 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., comisario, *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- PIGMAN, George W., "Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, vol. 33, nº 1, 1980, p. 1-32.
- PINELO, León, *Anales de Madrid*, Madrid, Estanislao Maestre, 1931.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, comisario, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2007.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, "La Fragua y Alberti; o lo que Velázquez debe al clasicismo", in Francisco CALVO SERRALLER, ed., *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2015, p. 149-166.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, "Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa", in Javier PORTÚS PÉREZ, comisario, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 14-71.
- PRATER, Andreas, *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, *Monasterios y monacato en la España medieval*, Madrid, Marcial Pons, 2021.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum*, primera parte, Madrid, Luis Sánchez, 1604.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique, "Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía", in Manuel MALDONADO ALEMÁN, coord., *Austria, España y Europa: identidades y diversidades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 11-30.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, "Eremitismo y marginalidad en la cultura española del Siglo de Oro (Comentarios al capítulo 24 de la segunda parte del Quijote)", *Via spiritus*, nº 7, 2000, p. 31-65.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Arte y poder en el barroco", in Emilio Jesús RODRÍGUEZ PAJARES, dir., *El arte del barroco en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010, p. 43-60.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio*, nº 15-16, 2009-2010, p. 135-148.
- ROSWEYDE, Heribert, *Vitae Patrum. De Vita et Verbis Seniorum Libri X Historiam Eremiticam complectentes*, Amberes, Officina Plantiniana, 1615.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Tebaidas en el Paraíso. Los ermitaños de la Nueva España”, *Historia Mexicana*, vol. 44, nº 3, 1995, p. 355-383.
- SAINT SAËNS, Alain, “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania sacra*, vol. 42, nº 85, 1990, p. 169-180.
- SALTILLO, Marqués del, “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, p. 137-243.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2014.
- SAN JERÓNIMO, *Libro de las vidas de los sanctos padres del yermo*, Toledo, Juan de Ayala, 1553.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Burgos, Monte Carmelo, 2010.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2012.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, “Vida del capitán Alonso de Contreras, caballero del hábito de San Juan, natural de Madrid, escrita por él mismo (años 1582 a 1633)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 37, 1900, p. 129-270.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro”, *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 45, nº 2, 2020, p. 565-601.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, in José MARTÍNEZ MILLÁN y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ, ed., *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Hispánica*, t. III, vol. 4, Madrid, Polítemo, 2017, p. 2339-2566.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, nº 335, 2011, p. 245-260.
- STERLING MAXWELL, William, *Velázquez*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1999.
- TORAL Y VALDÉS, Domingo de, *Relación de la vida del capitán Domingo de Toral y Valdés escrita por el mismo capitán*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2016.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, comisario, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro”, in Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, comisario, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 15-27.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, comisario, *Roma. Naturaleza e Ideal (Paisajes 1600-1650)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- VALDIVIESO, Enrique, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum*, Toledo, Juan Rodríguez, 1584.
- VINCENT-CASSY, Cécile, *Les Saintes vierges et martyres dans l’Espagne du XVII^e siècle: culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- VLIEGHE, Hans, “Rubens emulating the Bruegel Tradition”, *The Burlington Magazine*, vol. 142, 2000, nº 1172, p. 681-686.

WARNKE, Martin, *Velázquez. Forma y reforma*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

WEINBROT, Howard D., “‘An Ambition to Excell’: The Aesthetics of Emulation in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, *Huntington Library Quarterly*, vol. 48, nº 2, 1985, p. 121-139.

WITTE, Arnold, “A new date for Lanfranco’s decoration of the Camerino degli Eremiti”, *The Burlington Magazine*, vol. 142, nº 1168, 2000, p. 423-428.

WITTE, Arnold, “Il Camerino degli Eremiti. Iconografia e funzione degli affreschi di Lanfranco”, in Erich SCHLEIER, coord., *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milán, Electa, 2001, p. 53-59.

NOTAS

1. Jonathan BROWN y John ELLIOTT, *Un palacio para el rey*, Madrid, Taurus, 2016; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, comisario, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005; Mercedes SIMAL LÓPEZ, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, in José MARTÍNEZ MILLÁN y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ, ed., *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Hispánica*, Madrid, Polífono, 2017, t. III, vol. 4, p. 2339-2566.

2. Sobre las ermitas construidas y su número, que es de seis en el plano de Pedro Teixeira pero que en la historiografía oscila entre seis y siete, véase: Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p. 573 sq.; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio*, nº 15-16, 2009-2010, p. 135-148.

3. Según J. L. BLANCO MOZO (*op. cit.*, p. 575), la ermita de San Jerónimo cambiaría en 1636 su advocación por la de San Isidro, lo que explicaría las dudas de los estudiosos en cuanto al número de ermitas realmente presentes en los jardines. Sin embargo, Pedro CALDERÓN DE LA BARCA en su “Loa para el auto sacramental El nuevo palacio del Retiro” (*Autos sacramentales I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 433), representado en 1634, menciona ya la ermita de San Isidro, junto con las de San Pablo, San Bruno, San Juan y San Antonio de Padua. Para la ermita de San Jerónimo, Jusepe Leonardo contrataba el 16 de abril de 1635 la pintura de su pieza baja (*cf.* Marqués del SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, p. 137-243, p. 176-178).

4. J. L. BLANCO MOZO, *op. cit.*, p. 574.

5. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 121.

6. Antonio BONET CORREA (“El palacio y los jardines del Buen Retiro”, *Militaria: revista de cultura militar*, nº 9, 1997, p. 19-27), ya las calificaba de “Elemento singularísimo” (p. 26).

7. Luis CERVERA VERA, *El conjunto palacial de la Villa de Lerma*, Burgos, Asociación de Amigos del Palacio Ducal de Lerma, 1996, p. 397 sq.; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Arte y poder en el barroco”, in Emilio Jesús RODRÍGUEZ PAJARES, dir., *El arte del barroco en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010, p. 43-60, p. 58.

8. A. BONET CORREA, *op. cit.*, p. 26; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas...”, *op. cit.*, p. 137; sobre el Sacromonte de La Salceda, véase Fernando MARÍAS, “El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, p. 133-144.

9. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas...”, *op. cit.*, p. 137.

10. J. BROWN y J. ELLIOTT (*op. cit.*, p. 123) no especifican en qué consistiría dicha “devoción rústica”, que en cualquier caso tampoco parece aplicable a un monasterio de la importancia histórica y cultural de Montserrat.
11. Orden que fue creada precisamente por un grupo de ermitaños. En 1373 Gregorio XI concedía a Pedro Fernández Pecha, Fernando Yáñez de Cáceres y sus compañeros la bula fundacional. Véase Fray Ignacio de MADRID, “La Orden de San Jerónimo en perspectiva histórica”, in Francisco Javier CAMPOS, dir., *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios*, San Lorenzo de El Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 1999, vol. 1, p. 7-38; Isabel MATEOS GÓMEZ, Amelia LÓPEZ YARTO y José María PRADOS GARCÍA, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, Encuentro, 1999.
12. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas...”, *op. cit.*
13. En 1633 Bernardo Monanni afirmaba que la arquitectura del palacio “más parece monasterio que residencia real” (J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 128).
14. Juan MARTÍNEZ CUESTA, “San Antonio abad y San Pablo, primer ermitaño. Velázquez y la iconografía eremítica del siglo XVII”, in Enrique ARIAS ANGLÉS, ed., *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, p. 127-133, p. 129.
15. M^a Isabel GEA, *Guía del plano de Texeira (1656)*, Madrid, Ediciones La Librería, 2006.
16. Louis-Prosper GACHARD, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste*, Bruselas-Gante-Leipzig, Muquardt, 1854, vol. I, p. 118. En carta de Luis Quijada a Juan Vázquez de 4 de febrero de 1557 se cuenta que Carlos V: “Ha visitado su aposento alto y bajo y ido hasta Belen, que es una ermita fuera de la casa, trescientos ó cuatrocientos pasos, todo en su silla” y en carta de Martín de Gaztelu a Juan Vázquez de 28 de mayo de 1557 se indica que el emperador “confesóse antier después de vísperas, y ayer recibió el santísimo sacramento en una ermita llamada Velen, que está á un tiro de arcabuz del monasterio” (*Ibid.*, p. 153).
17. León PINELO, *Anales de Madrid de León Pinelo*, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, p. 143-144: “A postreros de este mes de febrero, como mejor se notó, el día del Ángel de la Guarda, habiendo ido a su ermita, se volvió el católico rey D. Felipe III con la enfermedad que le quitó la vida, privando a España del mejor bien que entonces poseía”.
18. Alain SAINT SAËNS, “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el siglo de Oro”, *Hispania sacra*, vol. 42, n^o 85, 1990, p. 169-180; Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, “Eremitismo y marginalidad en la cultura española del Siglo de Oro (Comentarios al capítulo 24 de la segunda parte del Quijote)”, *Via spiritus*, n^o 7, 2000, p. 31-65. En la Península ibérica las dudas sobre la sinceridad de la vida eremítica se remontan al sexto concilio de Toledo (646) que permitía que practicasen la vida en soledad los anacoretas que antes hubieran practicado la vida reglar en un monasterio, mientras los simples eremitas debían ingresar obligatoriamente en un cenobio (Carlos Manuel REGLERO DE LA FUENTE, *Monasterios y monacato en la España medieval*, Madrid, Marcial Pons, 2021, p. 46-47).
19. Alonso de CONTRERAS, *Discurso de mi vida*, libro segundo, c. 9, p. 207: “púseme a caballo camino de Madrid, y en las siete leguas entré en cuenta conmigo y me resolví el irme a servir al desierto a Dios y no más corte ni palacio. Entré en Madrid y fuime a mi posada, donde perseveré en mi propósito y traté de mi viaje, que fue el irme a Moncayo y fabricar una ermita en aquella montaña y acabar en ella” (cito por Manuel SERRANO Y SANZ, “Vida del capitán Alonso de Contreras, caballero del hábito de San Juan, natural de Madrid, escrita por él mismo (años 1582 a 1633)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 37, 1900, p. 129-270). El caso de Contreras fue ya citado por José Manuel CRUZ VALDOVINOS (“Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII”, in Alfredo ALVAR EZQUERRA, ed., *El parque del Buen Retiro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2011, p. 167-179, p. 171).
20. Don Quijote afirma que “no son los que ahora se usan como aquellos de los desiertos de Egipto, que se vestían de hojas de palma y comían raíces de la tierra. Y no se entienda que por decir bien de aquéllos no lo digo de aquéstos, sino que quiero decir que al rigor y estrechez de entonces no llegan las penitencias de los de ahora, pero no por esto dejan de ser todos buenos: a

lo menos, yo por buenos los juzgo; y cuando todo corra turbio, menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador” (Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, cap. XXIV, edición de Francisco RICO, Barcelona, Alfaguara, 2013, p. 736); véase J. M. CRUZ VALDOVINOS “Ermitaños...”, *op. cit.*, p. 172-175: cita éste y otros ejemplos en la literatura española de la época.

21. Puede recordarse el caso del capitán Domingo de Toral y Valdés, que recordaba al terminar la redacción de sus memorias hacia 1636-40 cómo la Isleta de las Vacas, en el golfo de Cambaya, “en lo alto hace un llano, en el cual está una ermita muy bien edificada, con su vivienda y huerto para el ermitaño, y casas accesorias para que posen los que van a visitar aquella santa imagen, que se llama la Virgen de Carauya. Subí a verla, y fue tanto lo que me edificó la devoción de la imagen, la conversación del ermitaño, la soledad del lugar, la vista de él, que era más de veinte leguas a la mar, que quise quedarme allí, desnudándome lo que traía y vistiéndome un saco” (Domingo de TORAL Y VALDÉS, *Relación de la vida del capitán Domingo de Toral y Valdés escrita por el mismo capitán*, cito por la edición de Gerardo González de Vega, Madrid, Miraguano Ediciones, 2016, p. 153).

22. Ignacio de LOYOLA, *Constituciones*, cap. 3, p. 407. Las Constituciones fueron aprobadas en 1550 por Julio III y el propio Ignacio explicaba su postura diciendo “que cada buen cristiano debe estar firme en la su primera vocación, mayormente quando aquélla es tanto santa, y donde dexado todo el século, se dedica uno en todo a mayor servicio y gloria de su Criador y Señor” (cito por la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2014, p. 438).

23. “[...] ordenávamos ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurávamos, como podíamos, hacer ermitas, puniendo unas pedrecillas, que luego se nos caían” (Teresa de JESÚS, *Libro de la Vida*, 1, 6, p. 35. Cito las obras de la autora por la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2012).

24. “Si porque es menester por el mucho encerramiento tuvieren campo, y aun ayuda a la oración y devoción, con algunas ermitas para apartarse a orar, enhorabuena”, *Ibid.*, *Camino de perfección*, 2, 9, p. 245.

25. *Ibid.*, *Visita de Descalzas*, 42, p. 852.

26. “Supo que cerca de Sevilla, estaban juntos unos ermitaños en un desierto que llamaban el Tardón, tiniendo un hombre muy santo por mayor, que llamaban el padre Mateo. Tenía cada uno su celda y aparte, sin decir oficio divino, sino un oratorio adonde se juntavan a misa [...]. Parecióme, cuando lo oí, el retrato de nuestros santos padres” (*Ibid.*, *Libro de las fundaciones*, 17, 8, p. 732).

27. “[...] estando en tal lugar, olvidados del lugar han de procurar estar en su interior con Dios, como si no estuviesen en el tal lugar; porque si se andan la sabor y gusto del lugar, de aquí para allí, más es buscar recreación sensitiva e inestabilidad de ánimo que sosiego espiritual. Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños que en los muchísimos y graciosísimos desiertos escogían el menor lugar que les podía bastar, edificando muchísimas celdas y cuevas, y encerrándose allí” (Juan de la CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, libro tercero, cap. XLII, p. 517. Cito por la edición de Eulogio PACHO, Burgos, Monte Carmelo, 2010). La obra fue publicada en *Obras espirituales que encaminan a un alma a la perfecta unión con Dios*, Alcalá de Henares, Viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618.

28. José Luis LÓPEZ ARANGUREN (*Ávila de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 77), afirma de san Juan de la Cruz que: “En su obra, tan sobria en citas que no sean de la Biblia, nombra a algún Padre del Desierto, y varias veces a san Benito, y tiene una visión idealizadora de los ‘graciosísimos desiertos’. Sus compañeros pensaban de un modo semejante, Santa Teresa habla de aquel ‘florido tiempo de los solitarios del desierto’ y, según parece, la Reforma salió de una conversación sobre los Padres del Yermo. Hubo, en el círculo de los reformadores carmelitas, una verdadera atracción del Desierto”.

29. Luis J. F. FRONTELA, “El Desierto en el Carmelo Calzado”, *Revista de espiritualidad*, n° 62, 2003, p. 79-115.

30. Antonio RUBIAL GARCÍA, “Tebaidas en el Paraíso. Los ermitaños de la Nueva España”, *Historia Mexicana*, vol. 44, nº 3, 1995, p. 355-383.
31. José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Ramón TEJA, coord., *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011; Carmen DÍEZ GONZÁLEZ, “Los eremitorios en la cuenca del Tajo: en busca de un lugar idóneo”, in M^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Vicente MÉNDEZ HERNÁN, coord., *Patrimonio cultural vinculado con el agua*, Cáceres, Junta de Extremadura, 2014, p. 93-116; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, (*Velázquez y las ermitas...*, op. cit., p. 137) recuerda cómo durante un tiempo vivieron como ermitaños fray Pedro de Villacreces, san Diego de Alcalá y Francisco Jiménez de Cisneros.
32. SAN JERÓNIMO, *Libro de las vidas de los sanctos padres del yermo*, Toledo, Juan de Ayala, 1553.
33. Heribert ROSWEYDE, *Vitae Patrum. De Vita et Verbis Seniorum Libri X Historiam Eremiticam complectentes*, Amberes, Officina Plantiniana, 1615, con portada grabada por Theodor Galle siguiendo un dibujo de Peter Paul Rubens.
34. Joan BOSCH BALLBONA, “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V Marqués de Villafranca”, *Locus Amoenus*, nº 9, 2007-2008, p. 127-154, las series en p. 135.
35. Pamela M. JONES, “Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600”, *The Art Bulletin*, vol. 70, nº 2, 1988, p. 261-272; Cécile VINCENT-CASSY, *Les Saintes vierges et martyres dans l’Espagne du XVII^e siècle: culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 91-92.
36. Francesca CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2006, p. 119; Carla HENDRIKS, *Northern Landscapes on Roman Walls: The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florencia, Centro Di, 2003, p. 60 y p. 176-179.
37. José Carlos AGÜERA ROS, “Los eremitas de Lanfranco y su posible relación con el San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño de Velázquez”, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, p. 475-480; Arnold WITTE, “A new date for Lanfranco’s decoration of the Camerino degli Eremiti”, *The Burlington Magazine*, vol. 142, nº 1168, 2000, p. 423-428 y del mismo autor: “Il Camerino degli Eremiti. Iconografia e funzione degli affreschi di Lanfranco”, in Erich SCHLEIER, coord., *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milán, Electa, 2001, p. 53-59.
38. Ana GARCÍA SANZ y Juan MARTÍNEZ CUESTA, “La serie iconográfica de ermitaños de las Descalzas Reales de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 1991, p. 291-304. Para los autores, los cuadros, que siguen las composiciones de los Sadeler, habrían sido realizados por un pintor flamenco afincado en Roma, aunque Juan Martínez Cuesta considera que “la serie tuvo que ser realizada por algún maestro madrileño de principios del siglo XVII” (op. cit., p. 129).
39. Parte de un encargo de noventa y cuatro lienzos encargados en febrero de 1601 en Roma por don Pedro de Toledo, véase Joan BOSCH BALLBONA, op. cit. En la página 132 se menciona una escritura de donación de 24 de septiembre de 1620 que incluía una serie de cobres con “ciento y treinta y dos hermitanos chicos en lamina guarnecidos de évano”.
40. Francisco Manuel CARMONA CARMONA, “Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de Madres Dominicas”, *Quintana*, nº 18, 2019, p. 147-166, y del mismo autor: “La formación del patrimonio artístico mueble en los conventos cordobeses de Madres Dominicas”, *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, p. 381-413. Las composiciones copian los grabados de la *Solitud sive Patrum Eremicolarum* (Ibid., p. 406).
41. Arturo ALBARRÁN SAMANIEGO, “Los santos ermitaños de Puebla, México. Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la Vita Antonii”, *Potestas*, nº 13, 2018, p. 45-75.
42. Marcus B. BURKE y Peter CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997, p. 97; J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Ermitaños...”, op. cit., p. 175.

43. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969, p. 234.
44. Del que se conservan varios lienzos de paisajes con anacoretas, como el San Severiano ermitaño del Museo de Navarra en Pamplona, véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983, p. 329-335.
45. Acisclo Antonio PALOMINO (*El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 428) recuerda que “hizo juegos de Payses diferentes para Casas particulares; y algunos con Historiejas, ó Santos, y Santas Anacoretas, con singular credito y estimacion”.
46. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 186 sq.; J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Ermitaños...”, *op. cit.*, p. 167-179. La historia del encargo y su importancia internacional en Giovanna CAPITELLI, “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, in Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, comisario, *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, p. 241-261; Juan Martínez Cuesta (*op. cit.*, p. 128) sugiere un paralelismo entre esta galería de paisajes y la galería de paseo del cuarto real del monasterio de El Escorial, decorada con paisajes flamencos con pequeñas figuras.
47. El 13 de noviembre de 1638 el marqués informaba con humor que “los hermitaños quedan de partida para hazer su romería a las ermitas del Buen Retiro” (la cita en M. SIMAL LÓPEZ, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, n° 335, 2011, p. 247 sq.). Véase también: David GARCÍA CUETO, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, in Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, coord., *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. 2, p. 695-716; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, comisario, *Roma. Naturaleza e Ideal (Paisajes 1600-1650)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011; D. GARCÍA CUETO, “La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, n° 340, p. 383-387; M. SIMAL LÓPEZ, “El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro”, *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 45, n° 2, 2020, p. 577-578.
48. Son *Santa Rosalía y San Pablo y San Antonio, ermitaños*, de Andrea Sacchi, *La Magdalena penitente* de Giovanni Domenico Cerrini y el *San Pablo ermitaño* de José de Ribera, todos ellos en el Museo Nacional del Prado. Véase: A. ÚBEDA DE LOS COBOS, “La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro”, *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, p. 15-27 (la mención a la serie de ermitaños en p. 21).
49. J. MARTÍNEZ CUESTA, *op. cit.* Según este autor (p. 130), los cuadros, mencionados en la testamentaría de Carlos II, seguían la serie de la *Solitud sive Vitae Patrum Eremiticolarum*, de los hermanos Sadeler.
50. Pues es “una fiera en forma de hombre, / un hombre en forma de fiera. / Vivo caduco esqueleto / el espectáculo era / de animada anatomía, / sobre cuya piel grossera / barba, y cabello negaban, / desmelenados a crenchas, / llena de arrugas la faz, / que el tiempo en la humana tierra, / mal labrador, dexar sabe / a medio arar la tarea / de los sulcos de la vida, / pues los abre, y no los siembra” (P. CALDERÓN DE LA BARCA, “En esta vida todo es verdad y todo mentira”, en *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo García Morrás, 1664, fol. 4r).
51. En un “pobre alvergue, donde / yo Reyno, y Rey de mi mesmo, / habito solo conmigo, / conmigo solo contento”, (*Id.*, “Darlo todo y no dar nada”, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, octava parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657, fol. 1r).
52. “[...] se andará toda la vida / por aquesos vericuetos / con su filosofía a cuestas / padre conscripto del yermo”, (*Ibid.*, fol. 2v).
53. *Id.*, *El Joseph de las mugeres*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1777. La obra comienza con la prohibición de Galieno a los cristianos de vivir en las ciudades “echándolos al horror / de los montes à vivir / como fieras, pues lo son” (p. 2).

54. *Ibid.*, p. 16. Incluso su sirviente tomará en un momento los hábitos y en p. 23 se indica “Sale Capricho vestido de Monge”.
55. *Id.*, “Loa para el auto sacramental...”, *op. cit.*, p. 423-436.
56. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 124. Curiosamente la Sabiduría identifica al titular de la ermita con el Apóstol de los gentiles y no con el santo ermitaño (p. 431).
57. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (“Arte y poder...”, *op. cit.*, p. 58) afirma que: “Esta conjunción de devoción y paisaje bucólico es algo que no se dio en el Renacimiento y, sin embargo, no fue infrecuente en el Barroco, al menos en el Barroco español, donde se consideró que el eremitismo más austero no era de ninguna manera incompatible con la contemplación de la naturaleza como fuente de elevación espiritual y misticismo”.
58. J. L. BLANCO MOZO, *op. cit.*, p. 550.
59. Si hubieran sido ordenados, así “el que de ellos fuere sacerdote ha de tener obligación de decir misa [...] todos los domingos, y fiestas del año para que la puedan hoir todos los criados que allí sirvieren” (Consuelo DURÁN CERMEÑO, *Jardines del Buen Retiro*, Madrid, Ayuntamiento, 2002, p. 39).
60. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 292-293.
61. *Ibid.*, p. 123.
62. Sebastián de COVARRUBIAS en su *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 360) define ermita como “un pequeño receptaculo con un apartado a modo de oratorio y capillita para orar, y un estrecho rincon para recogerse el que vive en ella: al qual llamamos ermitaño”.
63. En el vejamen que dio Alfonso de Batres en el Retiro se aludía a la sucesión de actividades en el palacio: “ay oy mascara, ay oy estafermo, ay oy sortija, ay oy toros, ay oy comedias, ay oy hermita, ay oy merienda” (Alfred MOREL-FATIO, *L’Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, París-Madrid, Henninger Frères, 1878, p. 660).
64. *Ibid.*, p. 608. La celebración incluyó una loa de Luis Quiñones de Benavente, bailes, una comedia y una boda gallega.
65. J. BOSCH BALLBONA, *op. cit.*, p. 144.
66. *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el grande. Año de 1637*, in A. MOREL-FATIO, *op. cit.*, p. 603-676. Hay una edición crítica de la *Academia* por M^a. Teresa JULIO, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
67. A. MOREL-FATIO, *op. cit.*, p. 636. Se han conservado unas quintillas muy similares, que varían sólo algunas estrofas, de Jerónimo de CÁNCER Y VELASCO, *Obras varias* (edición de Rus SOLERA LÓPEZ), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 87-90.
68. A. MOREL-FATIO, *op. cit.*, p. 637.
69. *Ibid.*, p. 620.
70. J. L. BLANCO MOZO, *op. cit.*, p. 575 sq.
71. Según A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (*Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, p. 77) estaba destinada probablemente a la portada de la ermita. Para J. L. BLANCO MOZO (*op. cit.*, p. 575-576) se destinaría en cambio al retablo de la ermita.
72. Madrid, Museo del Prado. Véase J. BROWN, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 96-97; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, comisario, *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 284-291 (ficha a cargo de Julián GÁLLEGO).
73. Carl JUSTI (*Velázquez y su siglo*, Barcelona, Planeta, 2007, p. 535) afirmaba que “el cuadro se destinaba a la ermita de San Antonio, al oeste del parque del Buen Retiro, fundación de los portugueses. Fue colocado allí en 1659”. Véase también Javier PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa”, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 27 y p. 323-24 (ficha a cargo de

Gabriele FINALDI); J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011, p. 166.

74. Pedro de MADRAZO (*Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872, p. 589) atribuía a Velázquez “dirigir é inspeccionar las obras de la ermita de San Pablo del Buen Retiro” aunque no indicaba de dónde había obtenido tal información.

75. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 123; D. GARCÍA CUETO, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

76. La misma fue una ampliación que la convirtió en un edificio de planta rectangular, con una fachada de dos alturas hacia la parte de los jardines usada como teatro (J. L. BLANCO MOZO, *op. cit.*, p. 577-578), por lo que no parece que el espacio religioso sufriera cambios importantes, si el cuadro se sacó con motivo de esas obras podría haberse colocado de nuevo en su lugar al finalizar las mismas.

77. J. BROWN y J. ELLIOTT (*op. cit.*, p. 196) afirman que el lienzo “colgaba en 1701, contra toda lógica, en la ermita de San Antonio de Padua”. Lo cierto es que no resultaba extraño ubicar en el mismo templo las imágenes de santos homónimos: puede recordarse que la imagen de san Ignacio de Antioquía comparte espacio con la de san Ignacio de Loyola en el lienzo de Juan de Roelas del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación en Sevilla, ambos santos compartían espacio en la iglesia del Noviciado de los jesuitas en Madrid. P. CALDERÓN DE LA BARCA (“Loa para el auto sacramental...”, *op. cit.*, p. 434), al mencionar la ermita de San Antonio de Padua, alude al milagro de la mula de Tolosa, por lo que el lienzo de Velázquez entendido como alegoría eucarística no desentonaría en la ermita del santo lisboeta.

78. “Y en el Oratorio de esta Hermita esta un Quadro de la Visita de S. Antonio Abad a San Pablo Hermitaño, de mano de Velázquez, cosa excelente” (A. A. PALOMINO, *El Parnaso español...*, *op. cit.*, p. 346). Para José LÓPEZ REY (*Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, Londres, Faber and Faber, 1963, p. 135) quizás se trate de un lapsus de Palomino.

79. Las variaciones en la cronología en José CAMÓN AZNAR, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, vol. II, p. 812-813 y en A. A. PALOMINO, *Vida de don Diego Velázquez de Silva* (edición de Miguel Morán Turina), Madrid, Akal, 2008, p. 131-132. Aureliano de Beruete lo consideraba su última obra, realizada a finales de 1659 (*Velázquez*, Madrid, Ediciones CEPESA, 1987, p. 132).

80. Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, p. 234.

81. Gabriele FINALDI (“Pintura y devoción”, in J. PORTÚS PÉREZ, comisario, *op. cit.*, p. 175-189, p. 183) afirma de ella que es “quizá la menos devocional en sentido obvio de las obras religiosas de Velázquez, en la medida en que su fin primordial no es apelar a las emociones del espectador ni dar rango de culto a los protagonistas de la escena”.

82. “Paisaje sacro con personajes” lo denomina Julián GÁLLEGO en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 292.

83. J. PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia...”, *op. cit.*, p. 27.

84. Guillaume KIENTZ, comisario, *Velázquez*, París, Réunion des Musées Nationaux-Musée du Louvre, 2015, p. 206.

85. J. PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia...”, *op. cit.*, p. 27.

86. G. KIENTZ, comisario, *op. cit.*, p. 206.

87. Como bien supo ver José MILICUA en “Velázquez y el paisaje”, in José MILICUA, ed., *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, p. 237-258.

88. G. FINALDI, “Pintura y devoción...”, *op. cit.*, p. 184; *Id.*, “Velázquez as a History Painter”, in Sabine HAAG, ed., *Velázquez*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 2014, p. 266-272 (la mención al decoro artístico en p. 270).

89. Javier APARICIO MAYDEU, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 77.

90. J. BROWN, *op. cit.*, p. 96; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez..., op. cit.*, p. 168.
91. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (*Precisiones..., op. cit.*, p. 78) apunta la posibilidad de una inspiración en la *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae* escrita por san Jerónimo.
92. Odile DELENDIA (*Velázquez. Peintre religieux*, Ginebra, Éditions du Cerf/Tricornet, 1993, p. 117) indica cómo en la Edad Moderna “*la lecture de la Légende Dorée fut [...] abandonnée au profit des Flos Sanctorum que l’on croyait plus sûrs, comme ceux de Villegas et surtout de Ribadeneira*”. Véase Alonso de VILLEGAS, *Flos Sanctorum*, Toledo, Juan Rodríguez, 1584; Pedro de RIBADENEIRA, *Flos Sanctorum*, Madrid, Luis Sánchez, 1604.
93. P. de Ribadeneira termina la vida del santo citando a san Jerónimo, contraponiendo su amor a la pobreza y su entrega a Cristo con las preocupaciones mundanas de los ricos (*op. cit.*, p. 110. No he podido consultar la edición príncipe de 1599).
94. *Ibid.*, p. 127: “san Antonio, passo a passo, teniendo el resuello, entró dentro, y passò adelante, deteniéndose algunas vezes en el camino: y poniendo la oreja, para escuchar si allà dentro sonaba alguna cosa; vio entre aquella escuridad una luz que resplandecía de lexos: y como la vio, queriendo con el alegría apressurar el passo, tropezò en una piedra, y hizo ruido. Oyendole san Pablo, cerrò luego la puerta, que estava abierta, y atrancola”.
95. Ribadeneira pone en boca de san Antonio las siguientes palabras: “Bien se que vos sabeis quien yo soy, de donde, y a que vengo: y tambien se que no merezco veros: mas tened por cierto, que hasta que os vea; no me partirè de aqui” (*Ibid.*, p. 128).
96. *Ibid.*, p. 127-128: “llegò un cuervo, y sentose en un arbol que estava cerca, y de alli blandamente volò, y puso delante de san Pablo y S. Antonio un pan y fuese. San Pablo dixo a S. Antonio: Bendito sea Dios, que nos embia de comer. Sabe, Antonio hermano, que ha sesenta años que este cuervo me trae medio pan cada dia, y ahora que tu has venido, el Señor nos embia la racion doblada”.
97. *Ibid.*, p. 130: “Los leones se fueron derechos al cuerpo de san Pablo, y se echaron a sus pies halagando con sus colas, y dieron un gran bramido, como si lloráran su muerte á la manera que podian. Luego començaron con las manos a cavar la tierra, y hizieron un hoyo, en que podía caber el cuerpo de un hombre: y como si tuvieran sentido, y pidieran paga por su trabajo, moviendo las orejas, y baxando la cabeça, se fueron para san Antonio, lamiendole los pies, y las manos; y entendiendo el santo que le pedian su bendicion, alabando al Señor, a quien hasta las bestias fieras reconocen, y obedecen, dixo: Señor, sin cuya providencia no cae una hoja del arbol, ni un paxarillo del ayre, dad a estos leones lo que les conviene”.
98. Giovanni Andrea GILIO (*Due dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564, p. 88-89) indicaba que “*ne vorrei che ne l’historie, che egli da da pingere sequitasse l’opinione del vulgo: ma de dotti e savi huomini, e di scrittori autentici & approvati; se errar non vuole; perche leggendo i buoni libri potra informandosi, de la verità del soggetto sapere quai sieno gli abusi, e quai no*”.
99. P. de RIBADENEIRA, *op. cit.*, p. 128: “[San Pablo] hallò a la halda de aquel monte una cueva grande, que se cerraba con una piedra; la qual quitò, y con el deseo y curiosidad de ver lo que avia, entrò en ella, y hallò una grande palma, y una fuente de clara y limpia agua: y pareciendole que Dios le ofrecia aquel lugar para morada y asiento de su vida, se avia quedado en el, vistiéndose de las hojas de la palma, y comiendo de su fruta, y beviendo del agua de la fuente”. Con excepción de la fuente, que Velázquez sustituye por el río que aparece a la izquierda, su recreación del paisaje se ajusta bastante bien al libro de Ribadeneira.
100. *Ibid.*, p. 127: “vees aquí los miembros podridos ya por la vejez; veesme aqui desgrenaado, y cubierto de canas: vees aquí al hombre que brevemente se tornará en polvo”.
101. Los detalles de la indumentaria en A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Precisiones..., op. cit.*, p. 80. Ya P. de Madrazo (*op. cit.*, p. 595) indicaba que san Pablo “aparece vestido con una pobre túnica blanquecina, aunque no precisamente con la que suponen los agiólogos [sic] que él mismo se había tejido de hojas de palma; y el cenobita, que tenía 90 años, con su cogulla negra sobre túnica parda, contraviniendo á la regla de la propiedad”.

102. Para J. Gállego (*Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 290-293), la cueva “lleva un sentido de renuncia, de tumba voluntaria, de muerte del sentido, de noche oscura del alma, por emplear la expresión de San Juan de la Cruz, en la cual se introduce una repentina claridad”. Para O. Delenda (*op. cit.*, p. 120), el árbol es símbolo del tiempo y subraya la constancia de los dos santos, mientras la hiedra muestra tanto su apego al único bien necesario, la salvación del alma, como la promesa de la felicidad eterna.

103. Así ocurre en el teatro de Calderón de la Barca: véase Isabel HERNANDO MORATA, “Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón”, *Criticón*, n° 130, 2017, p. 109-125.

104. José A. MOLINA GÓMEZ, “La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo”, *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad tardía*, XXIII, 2006, p. 861-880. El autor indica que cuando el anacoreta consigue la purificación y conocimiento de Dios por la renuncia “se transforma en un hombre angélico o adámico, con ello se da el primer paso hacia la restauración definitiva de la relación con Dios y el *vir Dei* ve ante sus ojos una serie de signos anticipatorios: en mitad del desierto los ángeles le alimentan con frutas del Paraíso, los animales antes temerosos u hostiles se presentan mansos ante él. En la visión ascética cristiana el mito del desierto es la antesala al mito de la recuperación del Paraíso” (p. 872).

105. A quien parece haber seguido en lo esencial a la hora de representar a san Antonio Abad con el hábito de su orden. Francisco Pacheco en *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas* (Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p. 572-573) indica que “El santo a de estar siempre vestido, porque fue observantissimo de la onestidad. I ya que se pinte viejo porque sea conocido, paresca de 40 años. I fuera desta historia aviendo de estar solo se le a de pintar un cilicio de cerdas debaxo de la tunica, la cual a de ser texida de pelos de cabra, i el manto raído, i viejo, todo pardo, con su Tau azul en el, i los pies descalços, i un libro i baculo en la mano derecha”.

106. P. de RIBADENEIRA, *op. cit.*, p. 140. Ribadeneira se refiere a Is. 51, 3: “El Señor consuela a Sión, consuela a sus ruinas: convertirá su desierto en un edén, su yermo en paraíso del Señor” (*Nueva Biblia española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, p. 858).

107. P. de RIBADENEIRA, *op. cit.*, p. 140. Concluye su narración de la vida de san Antonio Abad mencionando un pasaje de la octava homilía sobre el evangelio de san Mateo de san Juan Crisóstomo: “Si alguno agora viniere a los desiertos de Egipto, hallará que estan mas amenos y deleitosos que el paraíso” (*Ibid.*, p. 151).

108. Enrique RODRIGUES-MOURA, “Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía”, in Manuel MALDONADO ALEMÁN, coord., *Austria, España y Europa: identidades y diversidades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 11-30.

109. Ex. 16, 4: “El Señor dijo a Moisés: Yo os haré llover pan del cielo: que el pueblo salga a recoger la ración de cada día; lo pondré a prueba, a ver si guarda mi ley o no. El día sexto prepararán lo que hayan recogido, y será el doble de lo que recogen a diario” (*Nueva Biblia española, op. cit.*, p. 118).

110. Jn. 6, 48-51: “Yo soy el pan de la vida. Vuestros padres comieron el maná en el desierto, pero murieron: aquí está el pan que baja del cielo, para comerlo y no morir. Yo soy el pan vivo bajado del cielo: el que coma pan de éste vivirá para siempre. Pero además, el pan que voy a dar es mi carne, para que el mundo viva” y en 58 “Aquí está el pan que ha bajado del cielo; no como el que comieron vuestros padres, que comieron, pero murieron; quien coma pan de éste vivirá para siempre” (*Ibid.*, p. 1662).

111. P. CALDERÓN DE LA BARCA, “Loa para el auto sacramental...”, *op. cit.* El Palacio afirma: “porque si hoy derrama el cielo / al misterioso maná, / admiración de los hombres / y vianda angelical, / a quien la Sabiduría / le llama celeste Pan, / lleno de toda dulzura, / de sabor y suavidad, / a Palacio ha de tocarle / la gloria de este manjar, / que es de ángeles, y éstos son / en la corte celestial / los primeros asistentes” (p. 427). Baltasar Gracián, en *El Comulgatorio*

(Zaragoza, Juan de Ybar, 1655), dedicará la meditación V al maná bajado del cielo mientras la meditación XXII lleva como título “De la oveja perdida y hallada, regalada con el Pan del Cielo”.

112. Generalmente en el de la Sierra de Guadarrama. Véase O. DELENDA, *op. cit.*, p. 118; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas...”, *op. cit.*, p. 147. Aunque a C. Justi, (*op. cit.*, p. 538) le recordaba el valle del Eresma entre Segovia y Valsaín, por su parte Ángel del Campo y Francés (“La hipótesis conquense de ‘Los santos ermitaños’ de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, vol. LVI, nº 224, 1983, p. 387-396) defiende la insostenible hipótesis de que la formación rocosa central estaría inspirada en el paisaje de los alrededores de Cuenca que el pintor habría visto al acompañar a Felipe IV a esa ciudad en 1642.

113. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999, p. 21 y p. 53-64; J. BROWN, *op. cit.*, p. 96; Fernando MARÍAS, *Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993, p. 74; O. DELENDA, *op. cit.*, p. 118.

114. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Velázquez y las ermitas...”, *op. cit.*, p. 148.

115. Óleo sobre tabla. Véase Enrique VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008, p. 77-79. La relación con Velázquez en G. KIENZ, comisario, *op. cit.*, p. 206 y en Álvaro CABEZAS GARCÍA, “Campaña y Velázquez: paralelos artísticos”, *Revista de Humanidades*, nº 42, 2021, p. 157-177.

116. Rosemary MULCAHY, “A la mayor gloria de Dios y el Rey”: *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992, p. 49; Fernando Collar de Cáceres señala la “excesiva dependencia de la xilografía del mismo tema creada por Alberto Durero, incluso en el aspecto paisajístico” (“Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (Altares comunes y altares de reliquias)”, in Agustín BUSTAMANTE *et al.*, ed., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1998, p. 79-117, p. 98). Ver también: J. PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia...”, *op. cit.*, p. 28; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 169.

117. Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, que mantuvo una buena relación con Velázquez, supervisó la parte relativa a las esculturas de san Pedro y san Pablo y del cuadro del altar del trascoro. Véase José MATESANZ, *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Burgos, Caja de Burgos, 2001, p. 171 y 173.

118. *Ibid.*, p. 174-177.

119. J. Camón Aznar (*op. cit.*, p. 814) lo atribuye a Crescenzi y afirma que “en nada recuerda al de Velázquez. Son dos figuras corpulentas, cercanas, de macizo volumen y amanerada composición”.

120. Fernando CHECA, *Velázquez. Obra completa*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, p. 146; G. KIENZ, comisario, *op. cit.*, p. 206.

121. Stephen PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1988, p. 304. El lienzo, de 290 x 187 cm, fue pintado para la capilla Monterenzio en la iglesia de San Francesco de Bolonia, pero en 1633 formaba parte de la colección de Vincenzo Giustiniani. En 1815 fue adquirido para las colecciones estatales prusianas de donde pasó al Kaiser Friedrich Museum en Berlín, y fue destruido en la Segunda Guerra Mundial.

122. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 58; J. LÓPEZ REY, *Velázquez. A Catalogue...*, *op. cit.*, p. 86; Pier Maria BARDI, *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1970, p. 100.

123. J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 169.

124. J. BROWN, *op. cit.*, p. 97.

125. J. LÓPEZ REY, *Velázquez. A Catalogue...*, *op. cit.*, p. 87.

126. Y como los cuadros de la década de 1630 muestran una especial preocupación por el paisaje. Véase J. PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia...”, *op. cit.*, especialmente p. 27. F. Pacheco (*op. cit.*, p. 422) afirma que “Cosa mui usada es en este tiempo (con cuya parte se an contentado muchos) el exercicio de pintar Paisas, a que los Flamencos especialmente an sido mui inclinados,

usandolos a temple i olio, por la disposicion de su Cielo, de sus Provincias, Campos, Jardines i Rios”.

127. Tomaso MONTANARI, *Velázquez e il ritratto barocco*, Turín, Giulio Einaudi, 2018, p. 60.

128. Es muy significativa al respecto la reflexión de José Ortega y Gasset en *Velázquez* (Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 39): “No es este lugar para detenerse en investigaciones muy particulares, pero si el lector quiere percibir la ingenuidad con que suele escribirse la historia del arte no tiene más que meditar un poco sobre los ‘orígenes’ que se atribuyen a *Las lanzas*. Apenas hay cuadro con una lanza en alto que no se haya considerado como precedente del de Velázquez. Contéplense con atención esos precursores y se verá que implicaría mucha mayor genialidad haber dissociado de aquellos cuadros el componente de ‘las lanzas’ para darle el papel que en *La rendición de Breda* tiene, que haberlo inventado a *nihil*”. J. Gállego, en la ficha de catálogo correspondiente a la obra que nos ocupa (en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, comisario, *op. cit.*, p. 284) afirma que “Nada hay más fácil (y, en general más inútil) que basar la genialidad de una obra de arte en los precedentes que proliferan en cuanto se contempla el tema”. D. Angulo Íñiguez (*op. cit.*, p. 18) responde a este tipo de objeciones de manera óptima al afirmar que “Velázquez, en mi opinión, estudia concienzudamente sus composiciones, inspirándose, según norma corriente de todos los tiempos, en las obras de sus predecesores inmediatos y remotos” y “El inspirarse en composiciones ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en desdoro de quien, apoyándose en ellas, sabe crear una obra llena de novedad” (p. 23).

129. P. de Madrazo (*op. cit.*, p. 596) señalaba la existencia de un boceto, seguramente una copia de pequeño formato, en la *Galerie Espagnole* de Luis Felipe en el Louvre. J. López Rey (*Velázquez. La obra completa*, Colonia, Taschen, 2020, p. 369-370) incluye como autógrafa y preparatoria para el cuadro una cabeza de *San Antonio Abad* en colección particular. Dicha atribución es rechazada por J. Brown (*op. cit.*, p. 291, nota 50) basándose en su escasa calidad. Es, sin embargo, admitida por Maurizio Marini en *Velázquez*, Madrid, Electa España, 1999, p. 158, nº 89.

130. George W. PIGMAN, “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, vol. 33, nº 1, 1980, p. 1-32; Howard D. WEINBROT, “‘An Ambition to Excell’: The Aesthetics of Emulation in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, *Huntington Library Quarterly*, vol. 48, nº 2, 1985, p. 121-139.

131. Anton W. BOSCHLOO *et al.*, ed., *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluifjter*, Zwolle, Waanders Publishers, 2011.

132. Jeffrey M. MULLER, “Rubens’s Theory and Practice of the Imitation of Art”, *The Art Bulletin*, vol. 64, nº 2, 1982, p. 229-247; Gerlinde GRUBER y Stefan WEPPELMANN, coord., *Rubens. The Power of Transformation*, Munich, Hirmer Verlag, 2017.

133. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, coord., *Rubens copista de Tiziano*, Madrid, Museo del Prado, 1987. Rubens mostraría su interés también por otro tipo de arte, véase Hans Vlieghe, “Rubens emulating the Bruegel Tradition”, *The Burlington Magazine*, vol. 142 nº 1172, 2000, p. 681-686.

134. F. Pacheco (*op. cit.*, p. 422) recuerda a Paul Brill, Girolamo Muziano, Cesar Arbasia y Antonio Mohedano.

135. A. de Beruete (*op. cit.*, p. 133) afirma: “Aquí como en ‘Las Meninas’, la proporción entre las figuras y el resto del cuadro confiere especial grandeza al efecto de conjunto”. Según J. Gállego, (*Visión..., op. cit.*, p. 293): “La composición en forma de cueva, con una iluminación del primer plano –cuya fuente no advertimos– y un agujero al fondo, es, paradójicamente, la de ‘Las Meninas’ y ‘Las Hilanderas’”.

136. C. Justi (*op. cit.*, p. 536) afirma que: “Los brazos cansados que levanta Pablo penosamente, sus manos juntas, el brillo de sus ojos, expresan hambre y gratitud; Antonio manifiesta, sobre todo, sorpresa”. Véase también: J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, p. 810; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez..., op. cit.*, p. 169.

137. F. Pacheco (*op. cit.*, p. 188-189) escribe: “también cuanto al efeto i accion, si una figura saluda a otra, no a de parecer que la amenaza ni menos a de hazer lo contrario; i desto avia mucho que

dezir. Pues el afecto de cada figura, tambien a de ser conforme a su representacion; con propiedad, o triste, o alegre, o airado, o suave [...] Esta parte en la pintura, como procede mas del buen juicio del pintor, que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aun de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. I de aqui vemos en las obras de muchos, mas valentia que Decoro”. Véase también: Sheila McTIGHE, “The Old Woman as Art Critic: Speech and Silence in Response to the Passions, from Annibale Carracci to Denis Diderot”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71, 2008, p. 239-260; Stefano COLONNA, “Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoría degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma”, in Alessandro BIANCHI *et al.*, ed., *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milán, Unicopli, 2012, p. 131-152.

138. Por ejemplo en las montañas del fondo, en los perfiles izquierdo y superior de la formación rocosa, en la cabeza de san Antonio Abad, en los pliegues de la túnica de san Pablo, originalmente más corta, en la posición de su cayado.

139. Carmen GARRIDO, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 298-307.

140. Leon Battista Alberti (*De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 77) afirma que hay cuatro colores (correspondientes a los cuatro elementos), con cuya mezcla se consiguen todos los demás (como de la mezcla de esos elementos surge el mundo): “Así, está el color ígneo, por así decir, al que llaman rojo, y después el del aire, que se llama celeste o azul claro, y el verde, color del agua; la tierra tiene en verdad un color ceniciento”. Velázquez aplica aquí una gama incluso más reducida pero presentada con múltiples variaciones que van más allá de un mero ejercicio de virtuosismo y son esenciales en la construcción de la escena.

141. Andreas PRATER, *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 149 sq.; Svetlana ALPERS, *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, especialmente p. 147 sq.; Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, “Velázquez y la invención: mimesis y anagnórisis entre Italia y España (c. 1618-1630)”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 2, 2018, p. 15-38, especialmente p. 30-32.

142. Ya Gregorio Cruzada Villaamil, en *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, *op. cit.*, afirmaba que: “Es este lienzo una de las obras maestras de Velázquez. El paisaje, grandioso inmensamente, no tiene igual en cuadro alguno”. Enriqueta Harris (*Velázquez*, Vitoria, Ephialte, 1991, p. 120) afirmaba que: “El San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño con figuras en pequeña escala colocadas en un amplio paisaje se puede considerar único en la obra de Velázquez”. Para Tomaso Montanari (*Velázquez e il ritratto barocco*, Turín, Giulio Einaudi, 2018, p. 60), es también un cuadro único en su género en la producción velazqueña.

143. La acomodación de Velázquez al libro de Alberti, aplicado a La fragua de Vulcano en J. PORTÚS PÉREZ, “La Fragua y Alberti; o lo que Velázquez debe al clasicismo”, in Francisco CALVO SERRALLER, ed., *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2015, p. 149-166.

144. Incluso podría considerarse que algunas aparecen desnudas, como el fauno y otras semidesnudas, como san Pablo, véase L. B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 97 sq.

145. F. PACHECO, *op. cit.*, p. 163: “que sea diligencia? Y se vè; saber debuxar i pintar un ombre, en todas edades, una muger, un Cavallo, un Leon, un edificio, un Pais, i componer i adornar estas cosas en lo general, con buena proporcion, manera i pratica: que es de mui pocos”.

146. Categorías similares a las de Alberti se encuentran en *Ibid.*, p. 170: “dividiremos cada una, destas tres cosas. La invención, en tres partes, que seran, noticia, caudal, i decoro. El debuxo, en otras cuatro partes; buena manera, proporcion, anathomia, i perspetiva. El colorido, lo dividimos en tres partes, en hermosura, suavidad i relieve”. Elementos todos que aparecen en el lienzo de Velázquez.

147. “El orden que se tiene para pintar un Pais [estando el lienço dispuesto] es debujarlo, repartiendolo en tres, ò quatro distancias, ò suelos, en el primero donde se pone la figura ó santo,

se hacen los arboles i peñas mayores, teniendo respeto a la proporcion de la figura. En el segundo se hacen los arboles, i casas menores: i en el tercero mucho menos; i en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminucion” (*Ibid.*, p. 422-423).

148. “En el Orizonte arrimado a las sierras la templa de ocre i blanco, i de alli azia arriba se arrimará a esta templa la del rosado, otra tanta cantidad, poco mas, ó menos: tras desta se seguiran las de Azul, rematando lo mas alto con lo mas oscuro; advirtiendole; que todas se an de unir unas con otras, dexandolas con grande suavidad. En este cielo podrá aver nubes alegres” (*Ibid.*, p. 423). Continúa con la forma de crear el paisaje, más oscuro que el cielo, y la manera de insertar árboles o ciudades.

149. *Ibid.*, p. 424. Citado en J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*, p. 812 y en J. MILICUA, *Ojo crítico...*, *op. cit.*, p. 256.

150. F. PACHECO, *op. cit.*, p. 425.

151. Ya William STERLING MAXWELL, *Velázquez*, Londres, 1855 (cito por la edición del Ayuntamiento de Madrid, 1999, p. 315) afirmaba que: “A la manera de los cuadros antiguos, éste representa lo pasado y lo futuro”. También P. de Madrazo (*op. cit.*, p. 596) indicaba que en el segundo plano se representaban otras escenas “en bien caracterizados episodios, al uso antiguo”. E. Harris (*op. cit.*, p. 124) llega a sugerir para explicar ese carácter que quizá Velázquez “utilizara un modelo anterior”.

152. A modo de ejemplo C. Justi (*op. cit.*, p. 537) afirma que las escenas del fondo se muestran “en la ingenua manera de la Edad Media”. J. Camón Aznar (*op. cit.*, p. 810) habla de “medievalismo larvado” y afirma que “la concepción de este cuadro es de fondo de tabla gótica”. Santiago Alcolea (*Velázquez*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 19) afirma que: “Casi podríamos calificarlo de un retorno a soluciones medievales”. También J. Milicua (*Ojo crítico...*, *op. cit.*, p. 256) escribe que: “Este tipo de narración medieval que reúne en un cuadro hechos de una misma historia pero de tiempo y lugar diferente, es excepcional en Velázquez”. O. Delenda, (*op. cit.*, p. 118) cree que: “*il peut paraître surprenant de retrouver dans un paysage traité avec une si incroyable modernité le procédé médiéval des scènes simultanées*”.

153. J. PORTÚS PÉREZ, “Velázquez, pintor de historia...” , *op. cit.*, p. 28. J. Gállego (*Visión... , op. cit.*, p. 292) llega a afirmar que: “Esos elementos narrativos, que un pintor del siglo XV y hasta del XVI hubiese ordenado cuidadosamente, Velázquez los embrolla ex profeso, como si pintase para personas que saben de sobra esa historia y pueden apreciar, más que la fidelidad del narrador, sus efectos de sorpresa... o, más bien, como si sólo pintase para sí mismo”.

154. Martin WARNKE, *Velázquez. Forma y reforma*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 86.

155. J. LÓPEZ REY, *Velázquez. A Catalogue...*, *op. cit.*, p. 87. J. Milicua (*Ojo crítico...*, *op. cit.*, p. 256) cree que: “por razones no fáciles de averiguar, quizá sugerido por la ubicación (fue pintado para una ermita del Buen Retiro), donde acaso vendría a sustituir a una versión añeja de este mismo asunto, Velázquez quiso infundir a su cuadro cierto sesgo añejo”.

156. El bibliotecario del rey seleccionó los temas para la decoración de la ermita de San Jerónimo en el Buen Retiro (Marqués del SALTILLO, *op. cit.*, p. 176).

157. O. Delenda (*op. cit.*, p. 118) afirma que: “*cet artifice, devenu exceptionnel au XVII^e siècle, se maintient précisément dans certaines représentations des saints isolés*”.

158. Si se admite que Marta es además de la mujer en pie al fondo la anciana del primer plano (O. DELENDA, *op. cit.*, p. 30).

159. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, p. 11: “¿No representará la escena del primer término, del lienzo del Prado a la joven Aracne vuelta de espaldas trabajando afanosamente en su taller con sus obreras preparando el hilo que empleara en sus bellos tapices?”.

160. Karin HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, p. 253-282.

161. Según F. Pacheco (*op. cit.*, p. 143) el pintor católico “a guisa de Orador se encamina a persuadir al pueblo, i llevarlo, por medio de la Pintura, a abraçar alguna cosa conveniente a la

Religion [...]. Llamo oficio todos aquellos medios que se obran para conseguir el fin, i fin aquello que es su principal, i ultimo intento. I assi como el oficio del Orador, es hablar convenientemente, i a proposito; assi el fin será el persuadir lo que pretende. El cual fin no està en su mano si bien lo están los medios proporcionados a este fin”.

162. La suspensión de los sentidos es una de las características del éxtasis místico. Véase T. de JESÚS, “Quintas moradas”, 1.9, *op. cit.*, p. 510: “véis esta alma que la ha hecho Dios bova del todo para imprimir mejor en ella la verdadera sabiduría, que ni ve, ni oye, ni entiende en el tiempo que está ansí, que siempre es breve”. En las *Sextas moradas*, 4.9, *op. cit.*, p. 538 escribe: “creed que roba Dios toda el alma para sí y que, como a cosa suya propia y ya esposa suya la va mostrando alguna partecica del reino que ha ganado, por serlo; que por poca que sea, es todo mucho lo que hay en este gran Dios y no quiere estorbo de naide, ni de potencias ni sentidos, sino de presto manda cerrar las puertas de estas moradas todas, y sólo en la que El está queda abierta para entrarnos”.

163. “contaré lo que hago cuando me pongo a pintar. Primero, dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la ‘historia” (L. B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 84).

164. J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 100.

165. Que según la descripción de Robert Bargrave a mediados del siglo XVII conformaban “un jardín, amplio y dilatado, lleno de variedad de verduras, de estanques, de artificios acuáticos y de caminos sombreados” (J. BROWN y J. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 289).

RESÚMENES

El artículo estudia el contexto en el que fue creado el lienzo *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño* de Velázquez, destacando su integración en el conjunto del Buen Retiro y la originalidad del planteamiento del tema, pensado como *aemulatio* por parte del pintor.

The article deals with the context in which the painting by Diego Velázquez, *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, was created, studying its integration in the Buen Retiro palace and gardens, as well as the originality of the treatment of the theme, conceived as an *aemulatio* by the painter.

Cet article étudie le contexte de création du tableau *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño* de Velázquez, en analysant particulièrement son intégration à l'ensemble du Buen Retiro et l'originalité du traitement du thème, conçu comme une *aemulatio* par le peintre.

ÍNDICE

Palabras claves: Barroco, pintura barroca, Velázquez, santos, ermitas, Buen Retiro

Mots-clés: Baroque, peinture baroque, Velázquez, saints, ermites, Buen Retiro

Keywords: Baroque, baroque painting, Velázquez, saints, hermitages, Buen Retiro

AUTOR

MIGUEL HERMOSO CUESTA

UCM