



DOMENICOS THEOTOCOPULI EN LA CORTE DEL REY PRUDENTE. RAZONES DE UN FRACASO.

Fernando Checa

Universidad Complutense de Madrid

La coyuntura política de 1580 estaba resultando para Felipe II uno de los momentos decisivos de su reinado. La incorporación en esta fecha a la corona de Castilla del reino de Portugal y sus posesiones ultramarinas supuso uno de sus momentos de mayor gloria, aunque no dejara de proporcionarle una serie de graves problemas, incluso de índole bélica, que hubo de resolver con una larga estancia entre 1580 y 1582 en el recién incorporado reino. Por si fuera poco, al inicio de este desplazamiento falleció en Badajoz, el 26 de agosto de 1580, la cuarta y última de sus mujeres, Ana de Austria (1549-1580), dejándole definitivamente viudo, y con una problemática sucesión que se agravaría tras el fallecimiento, en 1582, del infante don Diego (1575-1582), llamado a la sucesión tras el fallecimiento del Infante don Fernando de Austria (1571-1578).

La mezcla de acontecimientos venturosos y luctuosos fue similar en el terreno de las artes. 1582 señala el fin de las obras arquitectónicas más importantes en el Monasterio de El Escorial y el inicio de la posibilidad de su ocupación total por la corte y la comunidad jerónima, lo que tuvo lugar en 1586. Sin embargo, el 28 de marzo de 1579 había fallecido en Toledo el pintor Juan Fernández de Navarrete el Mudo (1526-1579) con el que el 21 de agosto de 1576 había firmado un importantísimo contrato para la ejecución de las pinturas de los llamados altares comunes de la Basílica de El Escorial, al que más adelante nos referiremos. Un día antes de esta firma, el 20 de agosto de 1576, moría en Venecia a causa de la declarada epidemia de peste, Tiziano Vecellio (h.1490-1576), el que había sido su pintor italiano predilecto, muchas de cuyas obras adornaban desde hacía ya más de diez años los muros de la Fundación escurialense.¹

De manera retórica, la crónica escurialense del Padre Sigüenza enlazó en 1605 varios de estos acontecimientos. En 1582, junto a la designación como nuevo Prior de fray Miguel de Alaejos, el fraile recuerda la mencionada muerte del infante don Diego el día 21 de noviembre, para introducir, en su discurso XIII, los sucesivos remates de la fábrica de la Basílica y concluir con una significativa alabanza del rey tras la incorporación de los reinos portugueses y su vuelta a Castilla ese mismo año “El Rey, nuestro Fundador, después de haber tomado posesión del nuevo Reino de Portugal, con que volvió España a la perfección antigua y se cerró el cerco de la corona e imperio de toda ella sobre una tan católica, pía y prudentísima cabeza, don y merced del cielo reservada, por más de novecientos años, para Felipe II”².

La progresiva conclusión de las obras arquitectónicas de El Escorial planteaba el tema acuciante de su decoración pictórica. Muertos Tiziano en Venecia y Juan Fernández de Navarrete en Toledo, dos de las principales bazas “de calidad” con las que contaba el rey Prudente,



El Escorial en obras (1576), dibujo. Colección del Marqués de Salisbury, Hatfield House.

< El Greco, *Martirio de San Mauricio*, detalle, El Escorial.

éste hubo de mirar hacia otros artistas próximos como el retratista cortesano Alonso Sánchez Coello (h.1531-1588), el toledano Luis de Carvajal (muerto en 1607), que había visitado Italia en 1577 donde se le documenta como miembro de la Academia de San Lucas, que comienza a trabajar en El Escorial en 1579, o el madrileño Diego de Urbina (1518-1584). Igualmente, y a pesar de las reticencias que ello pudiera levantar, hubo de dirigir de nuevo su mirada a Italia.

En realidad esto es algo que nunca había dejado de hacer. Ya el 29 de junio de 1577, es decir, con anterioridad a la muerte de Navarrete, el rey había escrito a Juan de Zúñiga y Requesens (1539-1586), su embajador en Roma, preguntándole por los artistas que podrían ocuparse de la ejecución del retablo mayor de la Basílica que diseñaba Juan de Herrera (1530-1597). Zúñiga se tomó su tiempo y le contestó el 15 de enero de 1578, mencionando los nombres de Jerónimo Muciano (h. 1542/43-1598) y Marcello Venusti, de los que decía que estaban ya viejos y cansados, el del flamenco romanizado Michel de Coxcie (1499-1592), viejo conocido de Felipe, recomendado por el Cardenal Granvela, así como el de Federico Zuccaro (1542-1609), Scipione Pulzone, hábil con los retratos y Pierre d'Argent, también del círculo de Granvela. Ninguno de estos artistas trabajó finalmente de manera directa para El Escorial, salvo Federico Zuccaro, quien, tras una larga negociación, llegó finalmente al Monasterio a finales de 1585, de donde partió tres años después, en diciembre de 1588, tras cosechar el más sonoro de los fracasos.

Es en este contexto de tanteos e indecisiones reales en el que hemos de comprender el efímero y frustrado contacto de Domenicos Theotocopulus (1541-1614) con Felipe II y la Corte que igualmente se saldó con un estrepitoso fracaso pero que, sin embargo, dejó como resultado una de las más importantes pinturas que se realizaron en España a lo largo del siglo XVI: el célebre *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*, conservado hoy en día en El Escorial.

Casi coincidiendo con la firma del contrato de Navarrete el Mudo, Domenicos salía de Roma el año 1577, de manera que el día 21 de octubre sabemos que está ya en Madrid. No es este el momento de detallar los pormenores conocidos de su estancia romana (1570-1577)³, ni el de reflexionar sobre los motivos inmediatos de su traslado a España, pero sí el de señalar el del posible “efecto llamada” de las obras escorialenses de Felipe II, sin que mediara una mínima indicación directa para su

venida por parte de la corte española. En realidad, la entidad de las obras realizadas por El Greco en Roma no avalaban en ninguna medida este viaje. Ya hemos visto que, entre los artistas que Juan de Zúñiga, por indicación de Granvela, destacaba para el rey no hay la menor insinuación acerca de El Greco, algo muy significativo si tenemos en cuenta la proximidad de este último con los círculos intelectuales y la familia Farnesio donde el pintor se había movido en Roma. Tampoco conocemos ninguna recomendación al respecto de un artista como el miniaturista croata Giulio Clovio (1498-1578) que, sin embargo, había introducido poco antes al griego en estos ambientes en 1570, y del que había realizado un significativo retrato (Museo de Capodimonte). Las miniaturas de Clovio eran altamente apreciadas no sólo por los Farnesio, sino también, y desde hacía mucho tiempo, por la corte de los Habsburgo. Es bien sabido que Felipe II había entregado algunas de ellas al monasterio de El Escorial, donde su ejemplo jugó un papel decisivo en el importantísimo desarrollo de este arte en el *scriptorium* que acabó formándose en este lugar.

Lo cierto es que El Greco consiguió, a través de influyentes amigos toledanos que había conocido en Roma, dos importantísimos encargos en la Ciudad Imperial, que le hicieron célebre en este lugar no sólo por su alta calidad, sino por las polémicas y pleitos que trajo consigo el primero de ellos, y la radical novedad que suponían en el adormecido marco de la pintura toledana de finales de los setenta. Nos referimos a *El Expolio*, para el vestuario de la sacristía de la Catedral Primada (1577-1579), y los retablos de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, un conjunto de ocho pinturas, varias de ellas de gran envergadura, centradas por la de *La Asunción de la Virgen* (1577) y la de *La Santísima Trinidad* (1577-1579).

Estos eran los avales artísticos de Domenicos cuando, entre los días 11 y 20 de junio de 1579, Felipe II visitó Toledo con motivo de las fiestas del Corpus Christi⁴. Es entonces cuando se supone que se produjo el interés del rey por la pintura del griego, aunque no tengamos ningún testimonio que lo ratifique. Lo cierto es que en la primavera de 1580 tuvo lugar el encargo de una pintura para uno de los altares de la Basílica del Real Monasterio, concretamente para el altar dedicado a San Mauricio y los mártires de la Legión tebana, que fue entregada por el propio artista en el Monasterio en 1582. Pero ¿cómo estaba siendo decorada esta Basílica a la que Domenicos debía incorporar su obra?

1. EL PROGRAMA DE LOS SANTOS EN LA BASÍLICA ESCURIALENSE. TRES ITALIANOS, CUATRO ESPAÑOLES Y UN GRIEGO AL SERVICIO DE FELIPE II

El encargo de la pintura a El Greco ha de comprenderse dentro del programa decorativo de la Basílica de El Escorial, cuyas intenciones iniciales se remontan a 1576 cuando se produjo el mencionado contrato a Juan Fernández de Navarrete el Mudo, “en que haya de pintar para las capillas de la iglesia principal de dicho monasterio treinta y dos cuadros, o los que más o menos se le ordenase, de historias...”, veintisiete de menor tamaño (7,5 pies de alto y 7,25 de ancho), prácticamente, pues, de formato cuadrado, y cinco de mayor tamaño (13 pies de alto y 9 de ancho). El encargo debía realizarse a lo largo de los próximos cuatro años y el artista, además de su salario ordinario, cobraría 200 ducados por cada uno de ellos.

Ya hemos dicho que Juan Fernández de Navarrete falleció tres años después, habiendo realizado tan sólo ocho de los treinta y dos cuadros contratados, precisamente los de los santos de mayor importancia, es decir, las imágenes de los Apóstoles, y las de los Evangelistas. Esto lo hizo entre los años 1577 y 1578, de manera que los restantes cuadros de parejas de santos fueron terminados por Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal y Diego de Urbina entre los años 1580 y 1582.

Juan Fernández de Navarrete había realizado con anterioridad, al inicio del programa de santos de la Basílica, dos series de pinturas de tema religioso, con obras de gran envergadura, con destino a las sacristías de Prestado y del Colegio, que acabaron finalmente adornando el claustro alto del Monasterio. Fue en ellas con las que se mostró como artista capaz de dotar de un lenguaje propio, escurialense y español, a las ideas artísticas de la Contrarreforma tal como Felipe II deseaba para su Fundación. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Desde el punto de vista estético la cláusula más interesante del acuerdo de 1576, absolutamente inusual en este tipo de contratos, dice lo siguiente: “Y las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y cuarto al justo; y quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se la haga el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color; y si algun santo tuviere retrato al propio, se pinte conforme a él, el qual se busque donde quiera que le haya con

diligencia. Y en las dichas pinturas no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos, y que provoquen a devoción”⁵.

Las indicaciones no pueden ser más significativas y elocuentes. Se exigía, por una parte, una cierta monumentalidad de las figuras, pareja al tamaño natural, algo imprescindible ya que debían competir con la propia monumentalidad de la arquitectura basilical. Por otra parte se insistía en la mayor verosimilitud posible en las imágenes de los santos o, al menos, en no incurrir en contradicciones al respecto, como la que sería la de representar un mismo personaje de dos maneras distintas; las historias, además, habían de ser honestas, sin elementos naturalistas que distrajesen la atención (la alusión a los “gatos y perros” debía de referirse a su apa-



Alonso Sánchez Coello, *San Lorenzo y San Esteban*, Basílica de El Escorial.

rición en *La Sagrada Familia* del propio Navarrete); por fin, y esta era, quizá, la exigencia más importante, sobre todo debían provocar devoción. Se trataba, por tanto, de dotar a El Escorial de un verdadero programa de imágenes de santos, acorde con los renovados intereses de la Iglesia Católica al respecto y que Felipe II había hecho suyos en la manera que veremos de inmediato.

La preocupación del rey por la adaptación de la liturgia, de las ceremonias eclesíásticas y del culto a los santos a lo determinado en el Concilio de Trento, terminado en 1563, se remontaba a los inicios de la construcción del Monasterio, una época en la que el erudito y estudioso de la Antigüedad Ambrosio de Morales se configuraba como uno de los principales asesores del monarca. En 1566 Felipe II le encargó la redacción de unos apuntamientos “para hazer con aertamiento las lecciones de los santos”. El encargo se enmarca en la discusión, por entonces muy viva, acerca de que si en la orden jerónima y en el propio Escorial habrían de seguirse los textos elaborados en el Concilio de Trento —el Misal, el Breviario y el Catecismo General— o podrían seguirse los leccionarios de la orden de San Jerónimo. En estas instrucciones de Ambrosio de Morales, se puso especial énfasis en cómo se debía perseguir en estos textos la verosimilitud de las historias en las vidas de los santos, unida al mayor rigor histórico posible⁶

El lugar de El Escorial en el que con mayor claridad y monumentalidad se expresa el fundamental tema del culto a los santos a través de la pintura fue, sin duda, la Basílica, lo cual se hizo por medio de una de las series de cuadros más famosas y decisivas para el desarrollo de la pintura en el arte español⁷. El conjunto de santos emparejados se desarrolla en los altares menores del recinto según una sucesión sabiamente estudiada que responde con mucha claridad, desde su misma elección iconográfica hasta su ubicación pormenorizada, a los intereses religiosos y políticos de Felipe II.

El rey decidió que el cuerpo de la Basílica no fuera de uso público sino solamente sirviera para la comunidad jerónima y para muy escasos miembros de la corte. Ello explica que en el amplísimo nártex-sotacoro que da paso al cuerpo principal, único lugar al que el pueblo podía acceder, se instalaran, en sus dos pequeños altares, dos pinturas en las que tres de sus cuatro protagonistas son santos médicos de extraordinaria devoción popular⁸. En el altar de la parte del Evangelio se situó la pintura de *San Cosme y San Damián* que había comenzado Juan

Fernández de Navarrete y terminado Luis de Carvajal. Se trata de dos santos de devoción muy popular, patronos de médicos y curaciones, muy adecuados, como decimos, para este primer recinto de acceso más público.

En el de la Epístola Luis de Carvajal pintó la pareja de *San Sixto y San Blas*. El primero es San Sixto, segundo Papa de este nombre desde el 31 de agosto de 257 hasta su muerte por martirio en 258. Con la aparición de este personaje no sólo se da inicio a la de papas y mártires de la Antigüedad cristiana, sino también a la de un santo que las leyendas, seguramente apócrifas, relacionaban de manera muy estrecha con San Lorenzo al cual, al parecer, ordenó como diácono tal como se ve en uno de los frescos de Fra Angelico (h.1390-1455) en la capilla de Nicolás V en el Vaticano (1477-1479), donde se representan igualmente historias de estos dos santos. Estas historias nos hablan de cómo San Lorenzo acompañó a San Sixto al martirio, un hecho al que la decoración de la basílica escorialense concedió la mayor importancia ya que es el protagonista de una de las dos grandes historias pintadas al fresco, entre 1585 y 1586, por Romulo Cincinato en una de las paredes del coro de la Basílica. Por otra parte, el hecho de que San Sixto trasladara al Vaticano los cuerpos de San Pedro y San Pablo relaciona esa pintura con la de este tema, obra Juan Fernández de Navarrete al final del recorrido por la Basílica, concretamente en el altar situado en el testero del Evangelio, como veremos de inmediato, Por su parte, con la imagen de San Blas de Sebaste, médico al igual que los santos Cosme y Damián, y mártir a principios del siglo IV, nos encontramos con uno de los santos más populares no sólo de España, donde son decenas los pueblos que lo tienen por patrón, sino de toda la cristiandad desde los tiempos más remotos.

Una vez traspasada la reja del sotacoro se entra en el amplio espacio del cuerpo arquitectónicamente más importante de la Basílica, igual que el sotacoro de planta central, cubierto por la cúpula sobre tambor que corona el exterior del edificio.

Enmarcando visualmente el lejano altar mayor (con pinturas de Tibaldi y Zuccaro y esculturas de Leon y Pompeo Leoni), se contemplan en primer lugar los dos altares menores de la parte poniente de las primeras dos grandes pilastras que sostienen la mencionada cúpula. Los lienzos que los presiden están entre los de mayor calidad de la serie y fueron encargados a Alonso Sánchez Coello, “aquel hombre de retratos al decir de Sigüenza,

quien los pondera especialmente, “harto buenos” dice, diferenciándolos de otras contribuciones en este conjunto “en que no acertó tanto” .

En la parte del Evangelio se coloca la pareja de *San Lorenzo y San Esteban* vestidos con unas muy suntuosas dalmáticas, expresivas de su dignidad de diáconos. Su presencia no es difícil de explicar en este lugar tan visible del recinto ya que se trata del santo patrono de la Fundación (San Lorenzo), uno de los primeros mártires de la Iglesia, acompañado del primero de ellos, San Esteban, cuyos tormentos están representados en dos escenas que se bordan en las dalmáticas. El énfasis en los atributos del martirio, la parrilla de San Lorenzo y las piedras de San Esteban, nos introduce en uno de los aspectos que más fueron tenidos en cuenta a la hora de elegir la iconografía de santos de la Basílica, como es el de su cualidad de mártires.

La otra pareja de santos que se sitúa en el altar correspondiente del lado de la Epístola fue también realizada por Sánchez Coello y tienen que ver, muy seguramente, con la coyuntura política del momento de su ejecución, 1582, en el año del regreso de Felipe II de la campaña de Portugal. Los dos santos están muy relacionados con este reino. San Vicente, además de ser un mártir antiguo, tuvo Portugal como destino final de sus reliquias, donde llegaron en una embarcación a la que seguramente se alude en la escena figurada que se pinta en su dalmática. San Jorge, por su parte, santo fabuloso de gran devoción en toda la cristiandad, es, además, patrono de Portugal.

Enfrente de la pintura de *San Lorenzo y San Esteban*, de espaldas a nuestro itinerario, se encuentra, también por los pinceles de Alonso Sánchez Coello, la tela con *San Pablo y San Antonio, ermitaños*, inspirada en su composición en una conocida estampa de Alberto Dürero. Se trata de una necesaria alusión a la vida eremítica que Felipe II deseaba emular en el Monasterio y una de las formas más apreciadas de alcanzar la santidad en el cristianismo.

La pintura da paso a una de las dos capillas situadas a los pies de la Basílica. En la primera de ellas, al lado del Evangelio, se encuentra el recinto que Sigüenza denomina de “los altares de los doctores”, en número de cinco, con las siguientes pinturas:

San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno, obra de Luis de Carvajal, preside el recinto. San Juan Crisóstomo nació en Antioquía el año 347 y la Iglesia lo conmemora como uno de los cuatro padres de la Iglesia Oriental,



Luis de Carvajal, *San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno*, Basílica de El Escorial.

declarado como tal por San Pio V en 1568. San Gregorio Nacianceno vivió entre 328 y 389 y es otro de los doctores de la Iglesia a la vez que Padre de la Iglesia Oriental, distinguiéndose por su defensa y estudio del dogma de la Santísima Trinidad.

En la pared de su derecha: *San Basilio y San Atanasio* obra de Alonso Sánchez Coello. El primero de ellos, obispo de Cesarea, es otro de los cuatro padres de la Iglesia Oriental, al igual que San Atanasio, doctor de la Iglesia Católica y Padre de la Iglesia Oriental.

Con *San Bonaventura y Santo Tomás de Aquino*, obra de Luis de Carvajal, entramos en el capítulo de doctores de la Iglesia latina. Santo Tomás de Aquino fue declarado doctor en 1568 por San Pio V en el momento de la publicación del nuevo *Breviario* de Trento, mientras que fue Sixto V en 1588 quien añadió a San Bonaventura como “doctor seráfico” a la prestigiosa lista.

Enfrentados a esta pared y a la izquierda del cuadro central, se instalaron *San Ambrosio y San Gregorio* de

Diego de Urbina, y *San Jerónimo y San Agustín* de Alonso Sánchez Coello. Los cuatro son los cuatro padres de la Iglesia Latina y todos ellos doctores de la Iglesia. No debemos olvidar que las fiestas de estos cuatro doctores se añadieron al calendario en el siglo XVI, cuando Santo Tomás de Aquino fue declarado Doctor por San Pío V, como ya hemos dicho, y cuando las fiestas de los cuatro doctores griegos se reforzaron con categoría de doble.

El sentido, por tanto, de este espacio situado a los pies de la Basílica escorialense es muy claro y está completamente de acuerdo con varias de las ideas generales que articulan el conjunto. La religión católica se había renovado en el Concilio de Trento buscando su fundamento en la sabiduría sagrada antigua. Se trataba de volver a los orígenes intelectuales de la Iglesia, ya fuera en la Antigüedad de los primeros siglos, ya en algunas de las figuras de sabios y estudiosos más prestigiosas de la Edad Media como San Bonaventura o Santo Tomás de Aquino. Una idea que, como hemos señalado, estaba también presente en las preocupaciones de papas tan característicos de la Contrarreforma como San Pío V, Sixto o Gregorio XIII cuyas reformas de festividades, rezos, calendarios y martirologios se seguían muy de cerca en El Escorial de Felipe II.

Al lado de la Epístola y en correspondencia con la capilla de los doctores se situó la llamada “de las vírgenes y santas matronas”, en cuyo exterior, preludiando la amplísima iconografía femenina allí presente, se colocó la pintura de *Santa María Magdalena y Santa Marta*, obra de Diego de Urbina, en alusión a estas dos santas del Nuevo Testamento, discípulas de Cristo, cuya devoción era tan popular en la época de la Contrarreforma.

Presiden el recinto *Santa Paula y Santa Mónica*, en obra de Diego de Urbina, ambas en hábito de viuda. La primera, nacida de noble familia, vivió en Roma durante el siglo IV, quedando viuda a los treinta y dos años, época en que entró como monja al servicio divino teniendo una especial relación con San Jerónimo. También Santa Mónica, madre de San Agustín, tuvo en el tiempo de su viudez el comienzo de su gran actividad religiosa con el fin de convertir al cristianismo a su hijo Agustín, una de las misiones esenciales de su vida.

La “viuda cristiana” era uno de los modelos de comportamiento más apreciados por la religión católica y experimentó un auge extraordinario en la época de la Contrarreforma. Felipe II tenía varios modelos a los que

referirse en su familia, sobre todo las prestigiosas figuras de sus tías Leonor, reina de Portugal (1498-1558) y de Francia, y María, reina de Hungría (1505-1558), y, fundamentalmente sus hermanas Juana, princesa de Portugal (1535-1573), y María, emperatriz de Austria (1528-1603). Esta última, que regresó del Imperio en 1580 y vivía retirada en las Descalzas Reales de Madrid, convento fundado por Juana, pasaba temporadas en El Escorial como testimonia, entre otros, el Padre Sigüenza.

Enfrente de ellas, *Santa Catalina de Alejandría y Santa Inés* de Alonso Sánchez Coello, encuentra la explicación de su presencia no sólo en la antigüedad de su vida, que se desarrolló en la época de las persecuciones romanas, sino en el carácter martirial de su muerte, enormemente apreciado por la religión de la Contrarreforma (ambas se encontraban incluidas en el *Martirologio Cristiano*) y, naturalmente, en el Monasterio de El Escorial. Alonso Sánchez Coello las representa como bellas y elegantes damas, ya que en su historia era muy apreciado el hecho de que dieran testimonio de su fe en la época de su juventud, siendo, por ello, patronos de jóvenes y adolescentes. El artista no sólo se recrea en sus maneras estilizadas y en la belleza y colorido de sus atuendos, sino en la importancia de los atributos del martirio y en las historias de su muerte que aparecen en el fondo de la pintura dotados de una enorme importancia y expresividad.

Enfrentadas estas jóvenes mártires y la colorista interpretación de sus figuras, atributos e historias, a la sobriedad, monocromía y sencillez de las dos santas viudas, con su abrupto paisaje, su arquitectura desornamentada y adustez general forman un elocuente contraste, seguramente deseado, entre la juventud y la vejez, que han de estar siempre al servicio de la religión.

Algo similar podríamos decir de la oposición en una de las dos paredes de la capilla de las parejas de *Santa Leocadia y Santa Engracia*, de Luis de Carvajal, *Santa Clara y Santa Escolástica*, de Diego de Urbina.

Las dos primeras mártires, jóvenes y estilizadas, nos trasladan a otro de los escenarios iconográficos favoritos de Felipe II. No sólo son mártires, sino que su padecimiento tuvo lugar en España, en dos lugares fundamentales para la construcción filipina del pasado religioso español. Santa Leocadia sufrió persecución y martirio en la época de Daciano, sin embargo, sus restos que según la tradición se conservaron en la llamada cárcel de Santa

Leocadia, debajo del Alcázar de Toledo, fueron llevados a Francia en la época de la invasión islámica. La recuperación de sus restos comenzó ya en época de Felipe el Hermoso (1478-1506), pero no fue hasta el reinado de Felipe II cuando se consumó el traslado de los mismos. En 1586 llegaron a Valencia y el 26 de abril de 1587 entraron triunfalmente en Toledo. Fue esta entrada una de las grandes celebraciones religiosas de su reinado y el propio Felipe portó las andas en la que venían los restos de la Santa, que fueron depositados en 1593 en una suntuosa urna de plata todavía hoy conservada en la Catedral de Toledo. Con Santa Engracia se alude a la santa zaragozana, martirizada en la época de Diocleciano y ensalzada, como San Lorenzo, en el *Peristephanon* de Aurelio Prudencio.

A su lado la austera tela de clasicista arquitectura de Santa Clara y Santa Escolástica, obra de Diego de Urbina, se refiere al tema de las santas fundadoras de ramas femeninas de órdenes religiosas. La primera, fundadora de las clarisas o rama femenina de los franciscanos, vivió en el siglo XIII en la misma época que San Francisco. La segunda, hermana de San Benito de Nursia (siglo V), fue la fundadora de las benedictinas. En la pintura de Diego de Urbina, ambas fundadoras están en actitud de adorar una custodia con la Sagrada Forma, tema relacionado, en realidad, con Santa Clara, ya que, según la historia, fue con un cáliz como ahuyentó a los sarracenos al servicio de Federico II que intentaban asaltar el convento. La presencia de esta explícita iconografía eucarística es muy fácilmente explicable en la Basílica de El Escorial, cuya arquitectura en su totalidad y buena parte de su iconografía gira en torno al tema de la Eucaristía, sin duda la principal devoción de la Casa de Austria.

La iconografía martirial femenina continua en la pared de enfrente con los últimos cuadros de la capilla: *Santa Águeda y Santa Lucía* de Diego de Urbina y *Santa Cecilia y Santa Bárbara*, obra de Luis de Carvajal. Las dos primeras, de amplia devoción en el mundo católico, sufrieron persecución en la isla de Sicilia, la primera en Catania, bajo el cónsul Decio, y la segunda en Siracusa, hacia el siglo V. Las otras dos, también muy apreciadas en la devoción cristiana, sufrieron persecución en los siglos II y III, siendo canonizada la primera de ellas por Gregorio XIII (1502-1585) en el siglo XVI.

Volviendo a su cuerpo principal, en los dos pilares iniciales de la nave lateral del Evangelio, se situaron los altares de los siguientes santos: *Martirio de los Santos Justo*



Diego de Urbina, *Santa Águeda y Santa Lucía*, Basílica de El Escorial.

y *Pastor* de Alonso Sánchez Coello, y enfrente *San Fabián y San Sebastián* de Diego de Urbina.

La primera de las pinturas es la única que en esta serie de la Basílica narra una historia. No puede decirse que se cuente entre las mejores obras de su autor, que no supo resolver la composición ni con belleza ni con claridad. La elección del tema, sin embargo, vuelve a ser interesante y significativa. Los santos Justo y Pastor, nacidos en Tielmes, sufrieron martirio en Alcalá de Henares el año 304, durante la persecución de Diocleciano. Como en tantos otros casos, sus restos fueron sacados de España en la época de la invasión musulmana y recuperados en el siglo XVI. Como en el caso de Santa



Luis de Carvajal, *San Antonio de Padua y San Pedro mártir*, Basílica de El Escorial.

Leocadia, la llegada de parte de los restos de los Santos Niños a Alcalá de Henares fue objeto de una entrada y procesión triunfal en 1568, que conocemos bien por el escrito al respecto de Ambrosio de Morales¹⁰.

San Fabián y San Sebastián, el primero de ellos Papa entre 236 y 250, son también famosos santos mártires de la Antigüedad, de abundantísima iconografía a lo largo de toda la historia, sobre todo el segundo de ellos, cuya fiesta, y seguramente por ello se emparejaron, la Iglesia celebra el mismo día.

San Antonio de Padua y San Pedro Mártir, de Luis de Carvajal, y enfrente *San Martín y San Nicolás*, del mismo artista, poseen semejantes características. San Martín y

san Nicolás son santos también de origen antiguo, muy populares en Europa, obispos respectivamente de Tours y de Bari, y se distinguieron no sólo por su lucha contra la herejía, sino también por la práctica de la caridad.

Por su parte San Antonio de Padua, había nacido en Lisboa en el siglo XIII. Al ingresar en la orden franciscana viajó por Francia e Italia y predicó contra los herejes, sobre todo los catarinos. San Pedro Martir de Verona fue también orador y predicador en este mismo siglo, a la vez que miembro de la orden dominicana y mártir. Los dos santos medievales, como vemos, se distinguieron por su predicación contra la herejía. Del segundo de ellos Felipe II poseía, además, otra imagen de su martirio, copia de Jerónimo Sánchez Coello de un celeberrimo cuadro de Tiziano, sobre el que volveremos.

A derecha y a izquierda, la Basílica escurialense posee unos corredores proporcionalmente estrechos respecto al ancho total del espacio. En ellos se instalaron,



Peregrino Tibaldi, *San Miguel Arcángel*, Basílica de El Escorial.

separados de las naves laterales por unas solemnes y clasicistas rejerías de madera, varios altares similares a los ya comentados, los cuales si bien continúan la serie de santos emparejados, en realidad sirven de marco a otros, más grandes y de distinto formato, con escenas y composiciones de mayor complejidad y ambición. Son obra, ahora, de los pintores italianos Peregrino Tibaldi, Romulo Cincinato y de Luca Cambiaso.

Comenzaremos comentando el gran lienzo de *San Miguel Arcángel* obra de Peregrino Tibaldi, situado en la parte central del corredor del lado del Evangelio, enmarcado a su derecha por el *San Eugenio y San Ildefonso* de Diego de Urbina y a su izquierda por el *San Isidoro y San Leandro* de Luis de Carvajal. La inserción de estos cuatro santos resulta de extraordinaria importancia en la peculiar idea filipina de la Historia de la Iglesia en España. Los dos primeros fueron arzobispos de Toledo, la diócesis Primada, sede del reino visigodo con el que Felipe II quería entroncar, aludido también con la ya mencionada representación de San Leocadia. Los segundos lo fueron de Sevilla, otra de las diócesis decisivas en los orígenes del cristianismo en España, santos muy del interés de Felipe II, sobre todo San Isidoro, la publicación de cuyas obras fue empeño especial del rey a través de la Imprenta Real. De esta manera, religión y política vuelven a estar profundamente entrelazadas en este conjunto.

El Padre Sigüenza, que no se refirió en detalle a las pinturas de los altares ordinarios, sin embargo comentó todas y cada una de las grandes palas de altar de los pintores italianos en esta parte del andar de la Basílica. Como es habitual, acierta en su valoración. Sobre todos, destaca por su calidad el que sin duda es el mejor del conjunto, es decir, el *San Miguel* de Tibaldi, “una valiente pintura de Peregrino y muy de su mano labrada, estimada en lo que es razón por los que tienen voto en el arte, donde mostró no solo valentía en la invención y dibujo, mas aun en el colorido, porque, aunque había muchos años que no usaba pintar ni colorir al óleo, se echa de ver cuánto valiera en esta parte si lo ejercitara”¹¹. En la obra, en la que su autor realiza una relativamente creativa interpretación de motivos miguel-angelesco, se introduce el tema de la lucha y la batalla contra el mal, una de las ideas decisivas en la idea filipina de la Basílica escurialense, muy importante también para la iconografía de *El Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, que fue la elegida para otro de estos grandes altares del lado del Evangelio.

Fue precisamente respecto a este altar donde se produjo la polémica en torno a la interpretación que El Greco dio a esta iconografía, que dio lugar a su no colocación y sustitución por la pintura, de similar tema, obra de Romulo Cincinato.

En el correspondiente lado de la Epístola tan sólo se dispuso en su parte central un grupo de tres pinturas con presentación similar, es decir, una gran pala de altar con una historia, enmarcada por dos cuadros de santos de menor tamaño. La razón fue que en esta pared se necesitaban los huecos que en el otro lado sirvieron de soportes a pinturas para abrir las puertas que daban acceso al gran Claustro de los Evangelistas y a la Sacristía de la Basílica.

De esta forma, enfrentado al tibaldiano *San Miguel* (1592), se instaló *Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes* (1592), obra también de Peregrino Tibaldi, y su derecha e izquierda, *San Benito y San Bernardo*, de Alonso Sánchez Coello, y *Santo Domingo y San Francisco de Asís*, de Luis de Carvajal, que aluden a un tema esencial de la Iglesia Universal como es el de las órdenes religiosas, con las imágenes de los santos fundadores Benito, Bernardo, Domingo y Francisco de Asís.

Aunque la pintura de Tibaldi con el tema de Santa Úrsula fue retocada por el español Juan Gómez, Sigüenza defiende la obra y afirma que su “dibujo e invención (es) del mismo (Tibaldi), harto hermosamente considerado y lo mejor que de esta historia creo se ha hecho hasta ahora, aunque no la pintó de su mano, sino por la de Juan Gómez, y no está mal...”¹²

Con ello se llega al final de nuestro recorrido por los llamados altares comunes de la Basílica y nos situamos a los pies del presbiterio, uno de los lugares climáticos del edificio. Allí, junto a los grandes armarios relicarios con pinturas de Federico Zuccaro, con los temas de *La Anunciación* (1586) en el que conserva, al lado del Evangelio, las reliquias de las santas, y de *San Jerónimo* (1586), en el de la Epístola, donde están las de los santos, los altares comunes presentan, en obra de Juan Fernández de Navarrete, los santos fundamentales para la Iglesia Católica, es decir, los Doce Apóstoles de Cristo, en seis pinturas y los Cuatro Evangelistas en otras dos.

Antes de considerar este conjunto, sin duda el de más calidad de la serie, todavía habría que mencionar la existencia de la *Capilla de Santa Ana*, con dos pinturas de gran tamaño, obra de Luca Cambiaso, cuyo valor artístico



Federico Zuccaro, *Anunciación*, armario relicario de la Basílica de El Escorial.

fue juzgado por Sigüenza con mayor benevolencia que otras contribuciones del genovés a la decoración del Monasterio. Mientras que *La Predicación de San Juan Bautista* (1584) es “una historia valiente, bien tratada y del mejor ornato que aquí vimos” donde “se echa de ver que en otras andaba muy deprisa, y parece que con gana de acabar”, en *la Santa Ana* (1583-1584), aunque “no contentó el rostro, lo demás todo es muy bueno”¹³ Aunque no es fácil encontrar una razón precisa para justificar el primero de los temas, como no sea la genérica alusión a la gran importancia del Precursor en la consideración del santoral cristiano o a la del valor que la Palabra predicada poseía en el imaginario de la Contrarreforma, la de *Santa Ana*, se explica al aludir a la patrona de la recién fallecida reina Doña Ana de Austria. Los aposentos de esta última, nunca ocupados en realidad por ella, así como el frontero armario-relicario con las reliquias de las santas, justifican la presencia de esta imagen en este preciso lugar.

Volviendo a los altares comunes pintados por Navarrete, señalaremos que de frente según nos acercamos al presbiterio y a las gradas del Altar Mayor, se instalaron, en lado del Evangelio, las imágenes de *San Pedro y San Pablo* y, en el de la Epístola, las de *Santiago el Mayor y San Andrés*, ambos altares privilegiados de ánimas.

En los que les hacen frente están *San Felipe y Santiago el Menor* y *San Simón y San Judas*, respectivamente, y en la nave lateral del lado de la Epístola, *San Bartolomé y Santo Tomás* y *San Bernabé y San Matías*, con lo que se completa la iconografía de los Doce Apóstoles. En el correspondiente lugar de, lógicamente, la nave del Evangelio, están las dos pinturas con las parejas de *San Juan y San Mateo* y la de *San Marcos y San Lucas*, los Cuatro Evangelistas.

Todos ellos son obra, como decimos, de Juan Fernández de Navarrete, “que parece, según están hermosos y de extremada gracia, tornaron a bajar del cielo, enviados por el Señor y Maestro de dos en dos a predicar al mundo, y no sólo están aquí sus figuras, mas casi de todos ellos en sus mismos altares sus reliquias, excepto los dos, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista”¹⁴. Sigüenza concluye sus exaltadas palabras ponderando la



Juan Fernández de Navarrete el Mudo, *San Pedro y san Pablo*, Basílica de El Escorial.

expresividad de los rostros de Apóstoles y Evangelistas: “Son las cabezas tan hermosas y de tanta autoridad y majestad, que podemos decir se excedió a sí mismo aquí el Mudo, o que le dio el coro apostólico algún don particular para que acertase tanto en sus rostros”.

Todos estos altares se adornaban con ricos ornamentos, cruces y candeleros, de plata los días ordinarios, y de bronce dorado las fiestas principales, cambiándose su composición conforme las distintas celebraciones y las solemnidades. El altar mayor, presidido por el gran retablo, y los dos de las reliquias, poseían un sistema de ornato mucho más rico en el que ahora no podemos entrar. El clímax litúrgico, según Sigüenza, se alcanzaba particularmente la noche de Navidad, cuando se encendían los blandones de cera, de manera que parecía que “todos aquellos santos por sus tabernáculos repartidos nos están llamando a las alabanzas divinas, a que imitemos sus vidas, a que despreciemos el mundo y vayamos a tenerles compañía”¹⁵.

Resulta claro, por tanto, que Felipe II pensó con un extremo cuidado los ornatos, la iconografía y la manera artística de resolverla en los altares de la Real Basílica, para desarrollar una imagen de su particular idea de representar a la Iglesia Militante¹⁶. En ella se mezclaban preocupaciones religiosas, pero también políticas y de interpretación de la Historia de España. Todo ello bajo el signo estético de la “hermosura”, la “autoridad” y la “majestad”, que Sigüenza veía en las cabezas de los santos pintados por Navarrete. Pero ¿cómo encajaba en esta grandiosa idea el cuadro de El Greco?

2. EL MARTIRIO DE SAN MAURICIO Y LA LEGIÓN TEBANA: PINTORES ITALIANOS Y ESPAÑOLES EN LA COYUNTURA ESCURIALENSE DE 1580.

El encargo por parte de Felipe II de esta pintura y su fracaso en el panorama pictórico escurialense se constituye en piedra toque para el análisis de tres de los temas esenciales que se plantearon en el arte de la corte española de Felipe II en las últimas décadas del siglo XVI: el de la relación de los artistas españoles con el arte italiano; el del nacimiento de una primera conciencia de un “modo español” de hacer pintura; y el de la función que había de jugar la imagen religiosa de El Escorial en el momento de la Contrarreforma.

Hacia 1620, el médico y teórico del arte Giulio Mancini (1558-1630) dedicó a Domenico Theotocopuli una

El Greco, *Martirio de San Mauricio*, El Escorial.



breve, pero muy interesante, biografía, la primera que, como tal, conocemos del cretense. En ella se recoge su famoso dicho absolutamente crítico acerca de una obra como *El Juicio Final* de Miguel Ángel, descubierto hacía pocos años y que, según este biógrafo, fue la causa inmediata de la partida de Domenico para España, “dove, dice, sotto Filippo II, operó molte cose di gran buon gusto. Ma, sopravvenendo vi Pelegrin da Bologna, Federico Zuccari et alcuni fiamenghi che con l’arte e con destrezza civile si portavano avanti, si risolse partirsi della corte e ritirarsi... dove morí molto vecchio et quasi che svanito nell’arte..”

Unos quince años antes, en 1605, el Padre Fray José de Sigüenza, en su Historia de la Orden de San Jerónimo, decía, al mencionar la llegada de Luca Cambiaso a este lugar en 1583, vino “como a suplir la falta que había hecho con su muerte Juan Fernández, nuestro Mudo”, sin embargo, unas pocas palabras detrás, afirma que fue traído “para las cosas del fresco, en que tenía mucha práctica”¹⁷. Si fray José afirmó que Cambiaso vino a suplir a Navarrete el Mudo, la posterior llegada de Federico Zuccaro en 1586 cumplió idéntica función sustitutoria respecto al primero. Todo lo cual enfurecía al cronista dado su aprecio por la pintura de Navarrete. La frase que escribe no tiene desperdicio: “Los otros (cuadros) que están entre las aulas son del famoso Federico Zuccaro; este vino a sufrir la falta que hizo Luca Cambiaso, y suplióla también, como Lucas la del Mudo, que, si viviera éste ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido”¹⁸

A pesar de estas reticencias contra los pintores italianos, la llegada de artistas de esta nacionalidad a El Escorial no se puede ligar de manera automática a la muerte de El Mudo como con tanta frecuencia se hace. Ya el propio Sigüenza señaló la necesidad de fresquistas, siempre acuciante en España; por otra parte, a los espacios de la fundación filipina había llegado ya mucha pintura italiana, entre ella, la práctica totalidad de las obras de Tiziano Vecellio, mientras que artistas como Romulo Cincinato, Juan Bautista Castello el Bergamasco (hacia 1500/1509-1569) o Nicolás Granello (1553-1593), estaban en España desde hacía varios años¹⁹.

No sólo se trataba de una cuestión referida a la técnica de la pintura (óleo frente a fresco), sino de algo de mayor profundidad. Los españoles, con la excepción del recién fallecido Mudo, no resultaban hasta el momento muy duchos en la pintura de historias. Un ejemplo como el ya mencionado *Martirio de los santos Justo y Pastor* de Alonso Sánchez Coello resulta muy elocuente. Lo confuso de su composición llama la atención frente a la habilidad del mismo autor en el campo de los retratos y aun en el de las figuras de santos de cuerpo entero y a tamaño natural que pintó para la Basílica.

Es en este terreno en el que debemos de comprender al menos una de las razones por las que Felipe II pensó en El Greco para una pintura de gran formato que ocupara uno de los altares laterales de la nave del Evangelio

de la Basílica, aquellos que fueron pintados por italianos como Luca Cambiaso o Peregrino Tibaldi. Una pintura en la que se narrara una historia de martirio, plena de figuras y de acción.

El acontecimiento elegido fue el del Martirio de San Mauricio y la legión tebana que, narrado en *La leyenda dorada*, resultaba de interés para el monarca desde muchos puntos de vista.

Mauricio fue enviado por el emperador Diocleciano a las Galias con el fin de reducir a los rebeldes a su poder en esta región. Fue acompañado de una numerosa legión procedente de Tebas con los alféreces Cándido, Inocencio, Exuperio, Víctor y Constantino. Antes de partir de Roma, el papa San Marcelino rogó a los componentes de la legión que nunca combatieran contra cristianos y que si eran forzados a ello, “quebraran con sus propias manos sus armas, pero que no osasen violar la fe de Cristo que habían profesado”. Sin embargo, una vez atravesados los Alpes, Maximiano, el general de Diocleciano, “ordenó a cuantos le acompañaban que participasen en los sacrificios que seguidamente se iban a ofrecer a los ídolos y en el juramento colectivo de perseguir implacablemente a los enemigos del Imperio, especialmente a los cristianos”.

Este fue el origen de la consiguiente matanza de la legión de Tebas encabezada por Mauricio y sus alféreces, primero por el método de diezmar a los rebeldes y más tarde por el exterminio de toda la legión. Ante el dilema de obedecer las órdenes del emperador y las órdenes de Cristo, los soldados optaron por lo segundo con las previsibles consecuencias. “El impío Cesar, al recibir este segundo comunicado, ordenó que todo su ejército acudiera a donde estaban los tebanos y que rodearan el campamento de tal modo que ninguno de los legionarios pudiera escapar. Quedaron, pues, cercados los soldados de Cristo por los soldados del diablo; estos se arrojaron luego contra aquellos y con sus manos los asesinaron y con las pezuñas de sus caballos machacaron sus cuerpos, y de esta manera convirtieron en mártirres a casi todos los componentes de la Legión Tebana. Estos martirios ocurrieron hacia el año 280 de nuestra era”²⁰.

En un contexto como el de la Basílica escurialense en el que los aspectos de mayor exaltación eran el de la defensa de la Fe contra los enemigos del cristianismo llegando al martirio si era necesario, el del carácter de iglesia militante que posee la legión de santos que

pueblan los altares comunes y las grandes palas de los laterales, y, en general, el aspecto de lucha y sacrificio que debía tener no sólo la vida particular del cristiano, sino que, la propia política militar y religiosa del rey, especialmente en las regiones heréticas de centroeuropa, la historia saboyana y francesa de San Mauricio y sus compañeros resultaba absolutamente pertinente. En esta misma pared del Evangelio de la Basílica, el espectador podía recorrer, en tres grandes palas, tras la escena de este martirio, la imagen de la lucha de San Miguel contra los demonios (Tibaldi) y la de la persuasión mediante la palabra en la pintura de San Juan, obra de Cambiaso. En el muro de enfrente, la gran pala con el *Martirio de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes*, obra de Tibaldi, culmina el panorama.

Las dos escenas de matanzas, es decir, la de San Mauricio y la de Santa Úrsula, tuvieron lugar en los primeros siglos del cristianismo, una época que se trataba de reivindicar a través de la iconografía de la Basílica y por la propia política de la Iglesia de la Contrarreforma, ansiosa de alcanzar la pureza de los principios. Son también dos legiones, una de varones (la Tebana) y otra de santas mujeres (la de Santa Úrsula) que ofrecen su vida masivamente tras ser bendecidas, ambas, por el papa, en terreno de infieles, como sucedía con los soldados que luchaban contra la herejía protestante. Son, por fin, dos grupos de santos mártires, cuyas reliquias, lógicamente abundantes, se custodiaban en buena parte en el Monasterio de El Escorial.

Aunque ahora no podemos entrar con detalle en este tema, hay que recordar que el Monasterio de El Escorial se constituyó en lugar de recogida, amparo y veneración de innumerables reliquias de los santos, entre ellos San Mauricio y sus compañeros, que corrían peligro de profanación en Francia, Países Bajos y el Imperio. Como en el caso de San Mauricio, o el de Santa Úrsula o el de los Santos Justo y Pastor, las imágenes elegidas para el recorrido iconográfico de la Real Basílica correspondían a los sagrados restos que Felipe II atesoró a lo largo de su reinado²¹.

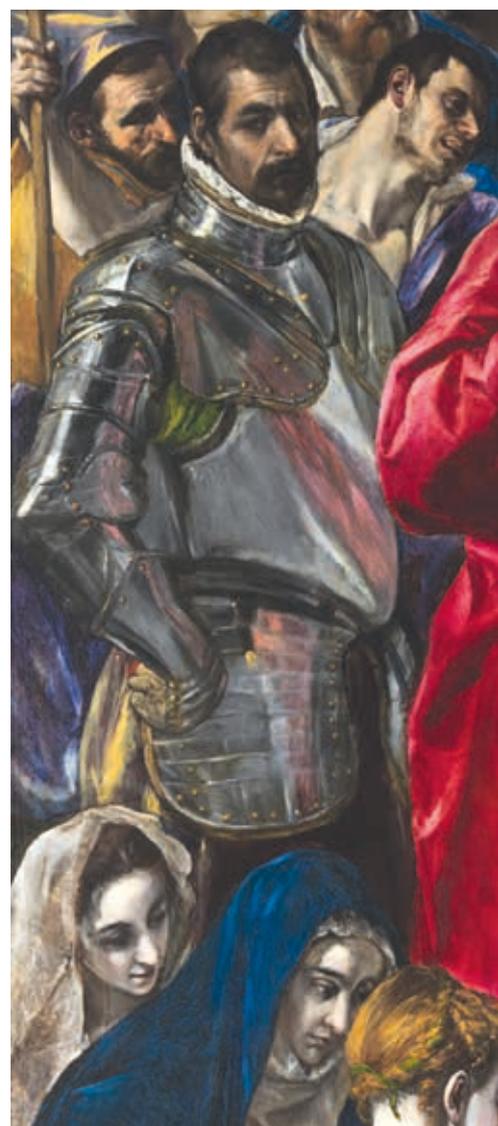
El cuadro de El Greco²² hace una muy particular interpretación de la historia de San Mauricio y sus compañeros tebanos en la que la escena principal no es la del martirio, sino la de la conversación de san Mauricio, que aparece de frente descalzo y vestido de armadura morada, en conversación con otros tres personajes segu-

ramente San Víctor, también de frente y con un estandarte rojo, y otros dos, probablemente dos de sus cuatro alféreces (Exuperio, Constantino, Cándido o Inocencio), junto a un niño que porta el empenachado yelmo de Mauricio. Detrás del grupo varios personajes con armaduras del siglo XVI, sin duda retratos, han dado lugar a todo tipo de suposiciones.

En este grupo, de prodigioso equilibrio compositivo, colorístico y expresivo, El Greco dio lo mejor de sí consciente de que debía agradar a un cliente entendido y exigente. Por ello cuidó la expresión de los rostros, la anatomía de los cuerpos, que aparecen dispuestos en agradables contrapuestos, mostrando el cuerpo humano completo desde diversos puntos de vista, algo muy apreciado por la pintura italiana del Renacimiento, así como

la maravillosa gesticulación de brazos y manos. No se hurta ninguna de las ocho de los cuatro protagonistas, disponiéndolas en las más diversas y atrevidas posturas y escorzos. El yelmo que porta el niño se utiliza igualmente como reflejo de los colores y luces circundantes, otro tópico de la pintura italiana del Renacimiento para demostrar habilidad que El Greco dominaba a la perfección, como ya había demostrado en *El Expolio*.

A diferencia de esta última pintura, deliberadamente ayuna de espacio circundante, el grupo principal se apoya aquí en un am-



El Greco, *El Expolio*, detalle. Catedral de Toledo.

El Greco, *Martirio de San Mauricio*, detalle, El Escorial.



plio primer plano de carácter paisajístico, con rocas, plantas y flores y la cartela con la firma portada por una serpiente. Esta roca realza a este conjunto de figuras de gran tamaño, y da paso al segundo plano de la pintura.

Aquí vuelven a aparecer San Mauricio y San Victor (y aun el rostro de otro personaje con armadura actual)

presenciando la decapitación de uno de los mártires, cuya cabeza ya ha sido separada del cuerpo, del que no se oculta el cuello sanguinolento y, detrás de él, la procesión de legionarios a los que les espera semejante fin. Aquí El Greco vuelve a mostrar su habilidad en el manejo de los escorzos, de los desnudos en todas los puntos de vista posible y en el manejo de la perspectiva y los "lejos" o paisajes que se disuelven al fondo en muy delicada teoría de luces y nubes.

El triunfo ante tanta crueldad ocupa la parte superior de la tela, en la que El Greco desarrolla una de sus primeras y, más tarde habituales, "glorias", no escatimando ni medios ni belleza pictórica. Los ángeles que allí aparecen se dividen en dos grupos: a la izquierda, apoyados en las nubes, los músicos con viola da gamba, laúd, flauta y cántico vocal; a la derecha los dos que portan los símbolos del martirio (las palmas) y de la victoria (la corona de laurel), también en una bella composición cruzada, escorzados y mostrando en toda la amplitud posible, sus extremidades.

Las tres partes de la composición poseen un complicado y sutil equilibrio ya que todas están bien diferenciadas y son perfectamente legibles y entendibles. Y aunque poseen un indudable equilibrio estético, es clarísimo el predominio de la parte dedicada a la conversación entre San Mauricio y sus alféreces a las dos restantes, sobre todo, la que representa el martirio de la Legión Tebana.

Fue esta, quizá, una de las razones del descontento de Felipe que posiblemente deseaba un mayor protagonismo del tema martirial para esta pintura de la Basílica. Si analizamos la obra de Romulo Cincinato por la que fue sustituido (todavía hoy *in situ* en El Escorial), veremos que su autor nos presenta en primer plano los cuerpos muertos y decapitados de los soldados. así como en el centro la figura de San Mauricio en oración, arrodillado, con las manos juntas, con halo de santidad y consolado por un compañero. Basílica de El Escorial). Es este grupo central el que mayor diferencia conceptual presenta con la obra de El Greco, al ubicar en primer término los temas, tan queridos por la Contrarreforma, del martirio, el sufrimiento y la oración.

Sin embargo, la influencia de la composición de El Greco se deja notar en Cincinato. Hay, igualmente, un predominio de las figuras de cuerpo entero en primer plano, tanto en la parte izquierda, como en la derecha

en la que la bella y estilizada figura, quizá de San Víctor, la mejor resuelta del cuadro, nos lleva con su lanza hacia la apertura de un cielo muy convencional, presidido por Jesucristo. Al igual que lo hace El Greco, se insiste, aquí con mayor fuerza y cantidad, en el gran número de legionarios que marchan de manera inevitable a la decapitación.

Aparte de las obvias diferencias de calidad y las ya señaladas de concepción, las dos obras se distinguen por el formato y, sobre todo, en lo que se refiere a la opción estilística. La pintura de El Greco es de formato rectangular, mientras que la de Cincinato se recorta en círculo en la parte superior. Este es el formato de las grandes palas de los corredores laterales de la Basílica, a excepción de las dos del eje principal (el San Miguel de Tibaldi y la Santa Úrsula del mismo pintor), lo que hace pensar, quizá, en una primitiva idea de ubicación distinta para la obra de El Greco y su temática martirológica, posiblemente en el eje enfrentada a la San Úrsula de Tibaldi. En realidad, de esta manera guardaría mejor la “correspondencia” entre ambas historias a la que ya nos hemos referido, una idea, esta de la correspondencia, muy querida de Felipe para El Escorial.

El tema de la mayor o menor claridad narrativa de la escena resultaba, como sabemos, de la máxima importancia para la estética contrarreformista de Felipe II. Pero, a pesar de que su presunta confusión ha sido repetidas veces señalada como una de las causas del rechazo monárquico, resulta necesario matizar el hecho si observamos, por ejemplo, el cuadro de Alonso Sánchez Coello con los martirios de los santos Justo y Pastor, infinitamente más abigarrado, peor resuelto, menos claro y mucho menos bello que la obra maestra de El Greco.

Pero la gran diferencia entre las pinturas del cretense y de Cincinato es de concepción estética. La obra de este último, indudablemente de menor calidad artística que la de El Greco, se adapta mejor, con su lenguaje clasicista, sus formas deliberadamente escultóricas y la monumentalidad de las figuras del primer término al lenguaje severo de la arquitectura escorialense y la de las pinturas y frescos de la Basílica. Como Tiziano en su *Martirio de San Pedro Mártir* y cómo se pensaba de la estética convencionalmente italiana en El Escorial (al menos por parte de Fray José de Sigüenza), El Greco, equivocando la estrategia, había mostrado “exceso” de arte, excesiva preocupación estética y había relegado a segundo término los intereses del



Romulo Cincinato, *Martirio de San Mauricio*, Basílica de El Escorial.

“decoro” contrarreformista que tenía que predominar en El Escorial. Si Tiziano en su *Martirio de San Lorenzo* para Felipe II logró un equilibrio prodigioso entre los aspectos estéticos y los iconográficos, El Greco, basculando hacia los primeros “no contentó a Su majestad”.

La presencia de un grupo muy nutrido de italianos y de obras de italianos en El Escorial actuó no solo como estímulo de los pintores españoles, sino también, en el caso del Padre Sigüenza, de acicate para reflexionar acerca de la existencia o no de un “modo español” en la pintura. El tema resulta de capital importancia y en este momento solo podemos esbozarlo.



Tiziano, *El Martirio de San Lorenzo*. Basilica de El Escorial.

Cuando el cronista jerónimo trata *in extenso* de la figura de Juan Fernández de Navarrete, es decir cuando describe y hace la crítica de sus pinturas para la sacristía de prestado, reflexiona con cierto detalle en los progresos que el avance del ciclo produce en la obra del pintor español recién llegado de Italia, desde la perdida “Asunción de nuestra señora” al “San Jerónimo en la penitencia”. Del primero, tras alabar la resolución de las figuras de los ángeles y los Apóstoles no duda en afirmar lo siguiente: “Con todo eso, el Mudo quisiera no haberla pintado, porque la disposición de las figuras, *que es en las historias parte principal*, no le contentaba, y quisiera, si el Rey le diera licencia, borrarla y hacer otra, y tenía razón, porque la Virgen parece va apretada entre los Angeles y tan envuelta en ellos, que fue poca autoridad y poca gracia”²³. Igualmente del también perdido “Martirio de San Felipe” alaba la figura del Apóstol, se limita a mencionar su paisaje y concluye que “parece todo ello algo desgraciado por el colorido de las ropas”²⁴.

Estas duras críticas dan paso a largos párrafos de alabanzas del resto de las pinturas para la sacristía de prestado y las otras cuatro obras destinadas al colegio, que Sigüenza ve ya, todas las ocho, en el Claustro Alto del Convento. Su análisis descriptivo se constituye en metáfora no sólo del progreso de la efímera carrera de Navarrete, sino de los debates que se producían en torno al planteamiento o no de un “modo español” en pintura, unido a un “modo cortesano contrarreformista” que, sin duda, alentaba el mismo rey.

En los cuatro cuadros para la Sacristía de Prestado dice Sigüenza que el artista siguió “su propio natural”, dejándose llevar por el “ingenio nativo”, al que define como un “labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar *cuan de cerca quisiesen*, propio gusto de los españoles en la pintura”, para ir abandonando esta manera y llegar a una más “valiente”, tal como la había visto en Italia, tratando de emular a Tiziano en “los oscuros y fuerzas” y a Correggio en los “claros y alegres”²⁵.

No cabe duda de que, a pesar de las continuas reticencias de Sigüenza con los italianos de El Escorial, el gusto por la pintura italiana y, sobre todo, la veneciana de Tiziano era muy fuerte en este lugar y, en general, en la corte de Felipe II. El rechazo al cuadro de El Greco no debe ser visto, por tanto, como una crítica a los modos italianistas, ya fueran las maneras posmiguelangelescas de Tibaldi, ni las de Cambiaso, ni el academicismo tar-

domanierista de Federico Zuccaro, por más que buena parte de las figuras del cuadro del cretense exhibieran un canon excesivamente estilizado. Su utilización de colores fríos y tornasolados le alejaron en buena medida de las prácticas venecianas de tipo ticianesco a las que se estaba más que acostumbrado en El Escorial. En realidad, una obra como *El Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, que colgaba desde inicios de la década de los setenta en la Iglesia Pequeña de El Escorial, mostraba figuras en posturas difíciles, contorsionadas y muy expresivas, hasta, a veces, la deformación, de lo terrible del momento del martirio.

Una de las claves de las razones del famoso rechazo habríamos de buscarla quizá en el excesivo alarde estilístico, en el auténtico *tour de force* artístico que es *El martirio de San Mauricio* tanto desde el punto de vista compositivo, como en el de la concepción de bastantes de sus figuras. Teniendo en cuenta tanto la historia que cuenta, como el lugar de su colocación.

Cuando Sigüenza se enfrenta a la copia que Jerónimo Coello, hermano de Alonso Sánchez, había realizado del famoso cuadro de Tiziano *El martirio de San Pedro Mártir* que todavía entonces colgaba de un altar de la iglesia veneciana de *San Giovanni e San Paolo*, no duda en lanzar varios reproches a su admirado pintor, deslizándose la mayor crítica que se encuentra en su libro al artista veneciano. Lo exagerado de las posturas, expresiones y actitudes de los protagonistas de esta obra les hace perder el necesario decoro, “tiene, dice, una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba por no morir”, para concluir con esta frase definitiva: “Los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía del dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas; y es esta una, porque no tiene cosa de devoción; en parte quisiera que no fuera obra de Tiziano”²⁶.

Resulta, por tanto, muy instructivo el cotejo en este contexto de estas tres escenas de martirio. Alabada hasta el extremo la ticianesca de San Lorenzo, criticada en los términos que acabamos de ver la copia del también ticianesco martirio de San Pedro Mártir y rechazada finalmente para la Basílica, la obra de El Greco.

La clave, por tanto del rechazo, habría que buscarla en el tema del decoro y en la diferente manera en que éste era interpretado por la mayor parte de los artistas

italianos y por los pintores que trabajaban en la corte del rey Prudente. Sigüenza y, con él, con toda seguridad el propio rey pensaba que era de Italia de donde había venido el auténtico “asiento y valor” de la pintura y la escultura. Era de allí de donde había llegado “tan enriquecido” Navarrete el Mudo, quien supo aunar la valentía artística, con “la gravedad y decoro”, al modo del griego Timantes. El Greco habría oído hablar de esta admiración de Felipe II por la pintura italiana y por la figura de Tiziano, pero, sin embargo, no llegó a atisbar lo peculiar de sus intereses y gustos religiosos y políticos, que si en algún lugar habían de plasmarse era en la Basílica de El Escorial.

La radical incompreensión de los debates de la corte filipina por parte de El Greco en torno a la pintura religiosa, resultó letal para sus aspiraciones en este ambiente. Volviendo al inevitable Sigüenza, recordemos sus célebres palabras en torno a la cuestión, fundamentales todavía hoy para comprender este episodio.

Tras referirse a esta mencionada gravedad y decoro de Navarrete, el jerónimo inicia así su párrafo sobre el griego:

De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano...

Sigüenza anda sobre ascuas, como vemos, al tratar del tema del rechazo, que todavía debía resultar controvertido a principios del siglo XVII, con El Greco no sólo todavía vivo, sino realizando en Madrid un encargo de la envergadura de las seis grandes pinturas para el retablo del Colegio de doña María de Aragón, cercano al Real Alcázar y encargado por esta importante dama de la corte. En ningún momento, como vemos, se niega la importancia, la significación y aun la sabiduría de su autor y la excelencia de algunas de sus pinturas.

Sigüenza continúa con un complicado razonamiento de deliberada ambigüedad acerca de las diferencias entre razón, a la que se hace corresponder con la naturaleza, y sinrazón, que coincide con la ignorancia: “En esto [continúa la frase anterior] hay muchas opiniones y gustos: a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las

que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes”. Aun con alambicadas razones, parece que Sigüenza tras decir que el cuadro no contentó al rey y afirmar que las cosas hechas sin razón, arte o naturaleza, no contentan a todos, nos induce a pensar que el cuadro de El Greco, aun procediendo de un artista reconocido, no participa de estas tres características imprescindibles para alcanzar la excelencia artística, ya que no gustó a una persona de probado gusto como Felipe II.

Sin embargo, qué es lo que Sigüenza afirma que estaba “mal hecho” y que puede “engañar al sentido ignorante”. Es difícil dar la respuesta desde un estricto punto de vista estético, pero se puede encontrar una más fácil contestación, desde los intereses devotos, de gravedad y de decoro esenciales, como sabemos, para justificar las pinturas de la Basílica. El jerónimo concluye así “Y tras esto —como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta”. Las mismas palabras son utilizadas por el cronista en su crítica al *Martirio de Santa Úrsula*, de Tibaldi cuyas escasez de figuras quita “la gana de rezar en ellas”, mientras que en el de San Miguel, el mismo autor pintó otras “posturas extrañas y para altar feas, poco pías”. La contraposición es siempre con Fernández de Navarrete cuyo inacabado *Martirio de San Lorenzo* es una “historia y paso llena de arte y piedad” o las famosas pinturas que vio en el Claustro Alto cuya crítica termina con la lapidaria afirmación de que son los cuadros “que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun da gana de rezar; que en esto muchos que son tenidos por valientes, hay grande descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte”.

Estas palabras, las que dedicó a la copia del ticianesco “Martirio de San Pedro Mártir” y con las que comentó el cuadro de El Greco, dejan clara la existencia de un debate escurialense en torno a la pintura religiosa del mayor interés. Se trata de una discusión que giraba en torno a los límites de lo estético y puramente artístico en

este género de pintura, que se hace coincidir con la “valentía” de los pintores renacentistas italianos y la mayor importancia en este ambiente del valor de lo solemne, de la gravedad y del decoro. Una superioridad en estos conceptos que El Greco no llegó a calibrar, entregando al rey una de sus obras de mayor empeño y valía artística, pero inadecuada para un ambiente que no era el suyo.

Martirio de san Pedro de Tiziano. Copia realizada por Nicolò Cassala, s. XVIII. Iglesia de los santos Giovanni y Paolo de Venecia.



NOTAS:

- 1 CHECA, F. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons, 2013, pp. 402-487 .
- 2 Fray José de SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Turner, 1986, p. 100.
- 3 VEGUE Y GOLDONI, A. En torno a la figura del Greco. *Arte Español*, núm. 8 (1926-1927), pp. 70-79; ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. La obra esencial*, Madrid: Silex, 1993; MARÍAS, F. *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 2013.
- 4 “Tuvo este año de 79 la fiesta del Corpus en Toledo con la Reina y las demás personas reales, y llegaron aquí (El Escorial) para la víspera de San Juan...”. Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 93.
- 5 CEAN-BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, T. II, p. 100. Las anteriores citas del contrato se encuentran igualmente en esta obra.
- 6 CHECA, F. *Felipe II : mecenas de las artes*, Madrid: Nerea, 1992, pp. 328 y ss.
- 7 ANTONIO SÁENZ, Trinidad de. *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid : Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, 3 vols. Madrid: Universidad Complutense, 1987.
- 8 El Padre Sigüenza deja claro en varias ocasiones el hecho del carácter cortesano de la Basílica reservado para el rey, “y para las demás personas reales, Reinas, y Príncipes, Infantas, caballeros y damas y la demás casa...”, mientras que el primer espacio bajo el coro insiste que se trataba de un lugar “para la gente vulgar y demás ordinarios servicios que puede y suele concurrir...” , Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 306.
- 9 Todas estas citas en Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio...*, p. 313.
- 10 MORALES, Ambrosio de. *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños Martyres San Justo y Pastor...*, Alcalá de Henares: en casa de Andres de Angulo : a costa de Blas de Robles, 1568.
- 11 Fray José de SIGÜENZA. *La fundación del Monasterio...*, pp. 312-313.
- 12 *Ibidem*, p. 313.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*, p. 312.
- 15 *Ibidem*, p. 314.
- 16 Los estudios fundamentales sobre este conjunto y sus pintores son: Julian Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1931; id., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1932, que proporcionan la necesaria base documental. De carácter interpretativo, Rose Marie 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, es el mejor estudio sobre el conjunto. Ver también del mismo autor, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999 y de Wifredo Rincón García, “El programa iconográfico de las “Parejas de Santos” en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial” en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Madrid: CSIC, 1988, pp. 310-320.
- 17 Fray José de SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio...*, pp. 260 y 261.
- 18 *Ibidem*, p. 261.
- 19 ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos...*
- 20 Las citas han sido extraídas de Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2, Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 607-609.
- 21 Un resumen de este tema, que cita toda la abundante bibliografía al respecto en el texto de Fray Benito Mediavilla O.S.A., “El relicario de El Escorial”, en *De El Bosco a Tiziano : arte y maravilla en El Escorial*, obra colectiva dirigida por Fernando Checa, Madrid: Patrimonio Nacional, 2013, pp. 65-71. Ver también Fernando Checa (dir), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.
- 22 Como es natural, la bibliografía de esta obra es abundantísima. Citamos algunas de las contribuciones más importantes y recientes: Agustín Bustamante, “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial”, *Academia*, núm. 74 (1992) pp. 163-198; Rose Marie Mulcahy, *A la mayor gloria...*, pp. 67-79. Una excelente revisión crítica del tema de esta obra es la de Santiago Arroyo Esteban, En esto hay muchas opiniones y gustos”. Sobre la fortuna crítica del Martirio de San Mauricio de El Greco. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 197 (2013) pp. 26-47.
- 23 Fray José de SIGÜENZA. *La fundación del Monasterio...*, p. 238.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*, p. 373.