

Recibido en: 18/04/2016

Aceptado en: 16/09/2016

## EL GRECO Y EL ESCORIAL. DE FELIPE II A FELIPE IV

### *EL GRECO AND THE ESCORIAL. FROM PHILIP II TO PHILIP IV*

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

#### **Resumen**

En 1577 El Greco llegó a España y consiguió en Toledo dos encargos, *El Expolio* para la Catedral y las pinturas para la capilla mayor de Santo Domingo el Antiguo, que le llevaron a la fama; en 1580 estaba al servicio de Felipe II, pintando el cuadro del *Martirio de San Mauricio* para la Basílica del Escorial. No agradó al Rey, que lo adquirió, pero nunca lo colocó en el templo. El cuadro causó una gran polémica, que recoge fray José de Sigüenza. Cuando Felipe IV renovó la decoración del Escorial, en las nuevas colecciones excepcionales que colocó, sólo hay obras de dos pintores españoles: José Ribera y El Greco con tres cuadros: la *Gloria de Felipe II*, *San Pedro* y *San Ildefonso*. En pleno siglo XVII, El Greco seguía siendo un pintor excepcional.

#### **Palabras clave**

Pintura española. Siglos XVI-XVII. El Greco. El Escorial. Felipe II. Felipe IV. Velázquez. Fray José de Sigüenza. Fray Francisco de los Santos.

#### **Abstract**

*In 1577 El Greco arrived to Spain; in Toledo he was commissioned to paint two works: the Disrobing of Christ for the Cathedral and the altarpieces ofr the church of the convent of Santo Domingo el Antiguo, these two paintings came him to be famous. In 1580, Philip II commisioned him a painting of the Martyrdom of Saint Maurice for the church of the monastery of El Escorial. The painting did no please the King, who purchased, but it was never put in the church. The controversy caused by this painting was wrote by José de Sigüenza. When Philip IV renewed the decoration of El Escorial, there were only paintings of two spanish painters, in the new colections: José de Ribera and El Greco, the paintings of El Greco were The Glory of Philip II, Saint Peter and Saint Ildefonso. In the 17th century, El Greco was still being an exceptional painter.*

#### **Keywords**

*Spanish Painting. 16-17<sup>th</sup> centuries. El Greco. The Escorial. Philip II. Philip IV. José de Sigüenza. Francisco de los Santos.*

En 1577 el pintor cretense Doménikos Theotokópoulos, conocido por sus contemporáneos españoles como “El Griego”, acababa de llegar a España desde Italia, en donde había vivido diez años. En un principio muchos le confundieron con italiano, y así se puede apreciar en la contabilidad escurialense, lo que se justificaba en gran medida porque la lengua que usaba el pintor al principio en España era el italiano; por ello se italianizó su propio nombre y apodo, denominándosele Dominico Theotocópuli el Greco, con el que se le conoce hasta nuestros días.

El artista venía de Roma, adonde había llegado en noviembre de 1570, y gracias a una carta de recomendación del miniaturista Giulio Clovio, quedó bajo la protección del poderoso Cardenal Alessandro Farnese, viviendo en su fabuloso palacio romano<sup>1</sup>. Allí entró en contacto, tanto con un selecto grupo de humanistas estrechamente unidos al gran bibliotecario Fulvio Orsini, como a buena parte del entorno filo-español romano. Las relaciones del pintor con Fulvio Orsini debieron ser bastante notables, y al humanista le debía agradar el arte del candiota, pues llegó a poseer siete cuadros suyos, destacando entre todos ellos el retrato de Giulio Clovio, datable en torno a 1572, hoy en el Museo di Capodimonte de Nápoles; a ellos se suman la *Vista del Monte Sinaí* (ca. 1570-1572) del Instituto de Historia del Arte de Iraklion, así como los retratos de un joven con gorro rojo, que puede ser el autorretrato del pintor y cuatro tondos en cobre con los respectivos retratos de los cardenales Ranuccio Farnese, Cardenal de Sant'Angelo, su hermano el también cardenal Alessandro Farnese, el Cardenal Besarión y el Cardenal Cervini, que alcanzó el papado en un brevísimo intervalo con el nombre de Marcelo II. Ninguno de estos cinco retratos han llegado a nuestros días<sup>2</sup>.

Pero algo ocurrió de forma irreparable, que obligó al Cardenal Farnese a despedir al artista de su servicio y expulsarlo de su palacio de forma ignominiosa, según el mismo pintor lo narra en carta de su mano escrita al Cardenal desde

---

<sup>1</sup> Giulio Clovio al Cardenal Farnese, Roma, 16 de noviembre de 1570, publicada por RONCHINI, A., “Giulio Clovio”, *Atti en Memorie delle Reali Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, vol. III, 1865, p. 270. Ha vuelto a ser publicada por MARÍAS, F., *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Nerea, Madrid, 1997, p. 87; 2ª ed., San Sebastián, 2013, p. 80. Se cita siempre a partir de esta segunda edición. También la ha publicado ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo. I. Fuentes y bibliografía*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005, p. 83. Giulio Clovio tenía un ojo excelente para los artistas y sus recomendaciones eran atentamente escuchadas por los comitentes de su época y los grandes mecenas, incluido Felipe II. PÉREZ DE TUDELA, A., “Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese”, *Aurea Parma*, LXXXIV, fasc. II (mayo-agosto 2000), pp. 281-307; LAURENTIS, E. de, “El Greco, Giulio Clovio y la 'maniera di figure piccole’”, en MARÍAS, F., (dir.), *El Greco Simposio Internacional 2014*, Fundación El Greco 2014 Toledo, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2014, pp. 46-48.

<sup>2</sup> MARÍAS, F., *El Greco*, p. 88. PÉREZ DE TUDELA, A., “A proposito di una lettera inedita di El Greco al Cardinale Alessandro Farnese”, *Aurea Parma*, LXXXV, fasc. II, mayo-agosto 2001, pp. 181-183.

Roma el 6 de julio de 1572<sup>3</sup>. Aquello fue una catástrofe y el fin de una posición y apoyo privilegiados para Theotokópoulos en la *Caput Mundi*, y perder tales cosas en Roma no era nada bueno.

En la calle y sin protector, Theotocópuli tuvo que abrirse camino como pudo. El 18 de octubre pagaba dos escudos para matricularse en el gremio romano de los pintores, denominado pomposamente como *Accademia di San Luca*. De ese modo podía ejercer como profesional de la pintura y tener taller<sup>4</sup>. Consiguió encargos, pero no los proyectos ambiciosos que deseaba, y que bien pudieron ser las razones que le llevaron de Venecia a la Ciudad Eterna. Durante su etapa romana no parece que perdiera el contacto, ni con Giulio Clovio, ni con Fulvio Orsini, ni con el entorno filo-español. En esos círculos pro-españoles El Greco conoció al que sería Arcediano de la Catedral de Cuenca Luis de Castilla, hijo del Deán de la Catedral de Toledo Diego de Castilla, con el que entablará una amistad que durará toda la vida del pintor.

En todos sus años romanos el candiota participó activamente en las discusiones y polémicas de su época, y sus posturas radicales todavía se recordaban en el siglo XVII, como bien lo recoge el médico Giulio Mancini (ca. 1620), cuando escribe: "Viniendo la ocasión de tapar algunas figuras del Juicio de Miguel Angel, que por Pío V se estimaban indecentes para aquel lugar, irrumpe [El Greco] diciendo que si se echase por tierra toda la obra, él la haría con honestidad y decencia, no inferior a aquella en bondad de pintura. De donde provocados todos los pintores y aquellos que disfrutaban con esta profesión, le fue necesario marcharse a España donde, bajo Felipe II, hizo muchas cosas de gran gusto"<sup>5</sup>. Ya en España, los rescoldos de aquellas polémicas artísticas se reavivaron en las anotaciones autógrafas que el pintor escribió en los volúmenes segundo y tercero del ejemplar que tenía de la segunda edición corregida y aumentada de *Le Vite* de Giorgio Vasari, Florencia, Giunti, 1568, y que ha ingresado en la Biblioteca Nacional de España en 2015; así como en sus anota-

<sup>3</sup> PÉREZ DE TUDELA, A., "Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnese", *AEA*, LXXIII, 291 (2000), pp. 267-268; vuelta a publicar por ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio...*, p. 85, y por MARIAS, F., *El Greco*, p. 96.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., "El Greco en la Academia de San Lucas (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)", *AEA*, XL, 158, 1967, p. 98. Ahí se da la fecha del 18 de septiembre como el día del pago e ingreso, actualmente se ha rectificado y se considera que es el 18 de octubre, DONATI, A., *Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli: ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, Asset Banca, San Marino, 2010, p. 328; IDEM, "Il Greco a Roma", en PUPPI, L., *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Catalogo della mostra*, Skira, Treviso, 2015, p. 109.

<sup>5</sup> MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura*, edición crítica e introducción de Adriana Marucchi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956, Vol I, pp. 230-231. La traducción es mía. Quien primero publicó el texto fue LONGHI, R., "Il soggiorno romano del Greco", *L'Arte*, XVII, fasc. 4, Roma, 1914, pp. 301-303. El texto lo recogen MARIAS, F., *El Greco*, p. 108 y ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, I, pp. 419-420.

ciones autógrafas que plasmó en el ejemplar de *I Dieci Libri dell'Architettura* de Marco Vitruvio Polión, traducido y comentado por Daniele Barbaro y con dibujos de Andrea Palladio, publicado en Venecia por Francesco Marcolini, 1556<sup>6</sup>. Curiosamente *Le Vite* vasarianas fue un regalo de Federico Zuccari a Theotocópuli cuando estuvo en Toledo en un viaje que hizo desde el Monasterio del Escorial, donde estaba trabajando para Felipe II, en la trascendental empresa de las pinturas del retablo mayor y de los dos grandes retablos relicarios de la Basílica, mientras que las anotaciones al texto vitruviano están en línea con las discusiones que tiene con los rigoristas de Vitruvio del entorno de la Corte. Es decir, todo un ambiente italianizante y de rigor clásico, que al pintor le traerían a la memoria sus años romanos.

El Greco debió irse a España, atraído por las noticias de los encargos escorialenses, que estaban muy vivos desde 1573. Por una parte, a Italia llegaban noticias de que Felipe II estaba comprando obras de arte y su peso era cada vez mayor en el mercado artístico italiano, incrementado con compras masivas de libros y manuscritos; por otra parte se comentaba que el Rey necesitaba artistas para sus empresas, y varios ya se habían marchado a la Corte del Rey Católico. De hecho El Greco donde aparece en España es en la Corte, en Madrid. No se tiene noticia de quien pudiera ser su valedor e introductor en España. Mi hipótesis es que Dominico Theotocópuli vino a España con una carta de recomendación de Giulio Clovio a Felipe II, siguiendo el mismo cauce que había seguido de Venecia a Roma con el Cardenal Farnese. Las relaciones de Clovio con los españoles en Italia y con el Monarca Católico son de sobra conocidas, pues Giorgio Vasari ya las recoge en la segunda edición de sus famosas *Vite*, Florencia, Giunti, 1568, habiéndose aportado posteriormente una abundante información<sup>7</sup>. Pero las cosas se presentaban difíciles, pues el 21 de agosto de 1576, Juan

<sup>6</sup> Sobre las anotaciones del Greco a *Le Vite* de Vasari SALAS, X de, MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992; sobre las notas del cretense al texto de Vitruvio, MARÍAS, F., BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Cátedra, Madrid, 1981. Recientemente DOCAMPO, J., RIELLO, J., (eds.), *La biblioteca del Greco*, Museo del Prado, Madrid, 2014.

<sup>7</sup> VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, Tomo VII, pp. 557-569, especialmente pp. 564-568, Sansoni, Florencia, 1906, ed. facsímil, Florencia, 1973. Ahondando en estas relaciones destacan los estudios de PÉREZ DE TUDELA, A., "Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese", *Aurea Parma*, LXXXIV, fasc. II, mayo-agosto 2000, pp. 281-307; IDEM, "Giulio Clovio y la Corte de Felipe II", en *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 167-183, hasta ahora el trabajo más completo y novedoso; LAURENTIS, E. DE, "Giulio Clovio y la 'escuela escorialense' de iluminación. Nuevas miniaturas de Pedro Sánchez de Ezpeleta y de los frailes jerónimos", *Goya*, 350, 2015, pp. 3-27; CALVILLO, E., "Inventive Translation, Postraiture and Spanish Habsburg Taste in the Sixteenth Century", en BARKER-BATES, P., PATTENDEN M., (Ed.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy. Images of Iberia*, Routledge, Londres y Nueva York, 2016, pp. 175-197, especialmente pp. 176-179.

Fernández de Navarrete, el Mudo, contratada la hechura de treinta y dos cuadros para otros tantos retablos que decorarían la Basílica, quedando al margen el retablo mayor, que todavía estaba sin terminar de trazar, y no hay el menor rastro de los retablos de las reliquias. La gran empresa de la pintura de caballete de la Basílica se concentraba en manos de un solo artista, que era el español Navarrete, muy valorado por Felipe II desde años atrás, cuando entró a su servicio<sup>8</sup>.

El Greco no desea perder el contacto con la Corte, pues es en ella donde están las mayores oportunidades, pero hay que vivir y los afanes de cada día son los que imperan, y Toledo es la sede de la Catedral Primada, una riquísima y colosal máquina, que continuamente demandaba obras de arte, lo que la convertía en un cliente de gran envergadura, el segundo después del Rey. Para poder acceder a los miembros del poderoso Cabildo toledano, el candiota contó con el apoyo de su amigo de la época de Roma Luis de Castilla, Arcediano de la Catedral de Cuenca e hijo del Deán de Toledo Diego de Castilla<sup>9</sup>. A través de tan conspicuo personaje, el 2 de julio de 1577 le encargó un gran cuadro de altar para la Sacristía de la Primada: El Expolio, un gran lienzo de 258 x 173 cms., la obra más grande que hasta ese momento hubiese podido pintar en sus treinta y seis años de vida. A favor de la calidad del pintor hay que resaltar, que la pintura toledana de esas fechas no era precisamente brillante, así que, ante cualquier muestra de su arte que presentara Theotocópuli, ningún artista del lugar podría equipararsele. Era el momento justo y la ocasión adecuada.

El Greco tardó dos años en pintar la obra; en junio de 1579 ya estaba acabada y el Obrero Catedralicio García de Loáisya y el pintor acordaron su tasación. El cuadro era algo nunca visto en Toledo. Hoy se diría que la pintura del Expolio era un episodio de la vanguardia más rabiosa de la pintura italiana en la Ciudad del Tajo. Según los tasadores la calidad del lienzo era tan grande, que no podía ser tasado; pero que dada la miseria de los tiempos, lo valoraban en la enorme suma para España de novecientos ducados. Aquel precio fue todo un terremoto, que desmontaba las escalas de precios de los objetos artísticos, como la escultura y la pintura.

El Cabildo no estaba dispuesto, de ninguna manera, a pagar dicha cantidad, reclamó una nueva tasación, pues consideraba el precio desorbitado para España, y, además, puso adversativas de carácter sagrado a la pintura. En cuanto al

<sup>8</sup> MULCAHY, R., “*A mayor gloria de Dios y el Rey*”: *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, pp. 29-42; IDEM, *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.

<sup>9</sup> ANDRÉS, G. de, “El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (+1618), protector del Greco y su biblioteca manuscrita”, *Hispania Sacra*, 71, 1983, pp. 87-141; es el estudio más importante, llevado a cabo hasta la fecha, de tan ilustre personaje; nuevas noticias en el artículo sin firma “Ex Bibliotheca Gondomariensi. Libros de Luis de Castilla (ca. 1540-1618) en la Casa del Sol”, *Avisos*, 70, mayo-agosto 2013, s. p.

precio, el cuadro podía valer eso y más, siempre que se aceptase el concepto de obra de arte según los parámetros italianos. Pero en España las cosas no eran así: una obra de arte era una simple actividad artesanal. Se podía aceptar una calidad extraordinaria, lo que justificaba una cierta demasía en el precio a pagar, que muy a menudo estaba contemplada en los contratos, pero nunca llegar a aceptar los novecientos ducados en que estaba tasado El Expolio. Después de mucho lidiar, el precio se fijó en un tercio de su primer valor. El comitente se había impuesto al artista. Y si esa era la Catedral Primada, ¿qué se podía esperar de clientes de menor categoría? España no era Italia<sup>10</sup>.

Las críticas de carácter sagrado que los capitulares hicieron al lienzo, acusando las impertinencias y faltas de decoro que mostraba, así como la situación de las santas mujeres en el Gólgota, tan cercanas a Cristo, podían llevar a una situación peligrosa. De todos modos, los ataques de impropiedad solían darse con cierta frecuencia, por lo que será un tema de constante recurrencia, tanto en la literatura piadosa y moral, como en los tratadistas de pintura y escultura, muchas veces más rigoristas que los mismos comitentes. Al Greco le dio de lleno. El tema pintado merece unas pocas palabras en los Evangelios<sup>11</sup>. Cuando el cuadro se encargó y pintó, el texto más empleado para tratar esos episodios de la Pasión eran la *Primera y Segunda Parte del Monte Calvario* del monje franciscano, Obispo de Mondoñedo y Cronista del Emperador Carlos V fray Antonio de Guevara, con trece ediciones entre 1545 y 1582, cuya descripción de

<sup>10</sup> PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el Canónigo Obrero don Francisco Pérez Sedano*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914. ZARCO DEL VALLE, M. R., *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, t. LVI. *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1870; IDEM, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916.

<sup>11</sup> Mateo, 27, 35, escribe: Cuando le hubieron crucificado, repartieron entre sí sus vestidos, echando suertes, para que se cumpliese lo dicho por el profeta: Partieron entre sí mis vestidos, y sobre mi ropa echaron suertes"; Marcos, 15, 24, dice a su vez: Cuando le hubieron crucificado, repartieron entre sí sus vestidos, echando suertes sobre ellos para ver que se llevaría cada uno; Lucas, 23, 34, es el más breve, escribiendo tan sólo: Y repartieron entre sí sus vestidos, echando suertes; Juan, 19, 23 y 24 es el más extenso: Cuando los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, e hicieron cuatro partes, una para cada soldado. Tomaron también su túnica, la cual era sin costura, de un solo tejido de arriba abajo. Entonces dijeron entre sí: No la partamos, sino echemos suertes sobre ella, a ver de quien será. Esto fue para que se cumpliese la Escritura, que dice: Repartieron entre sí mis vestidos, y sobre mi ropa echaron suertes. Y así lo hicieron los soldados. Se ha consultado el texto latino de la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* Nova editio. Logiciis partinionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga, O. P. et Alberto Turrado, Decima Editio, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999. A su vez el texto castellano, cotejado con el latino de la Biblia Vulgata, y constatada su exactitud textual, se ha extraído de la excelente traducción de Casiodoro de la Reina, *La Biblia, que es, los Sacros Libros del Viejo y Nuevo Testamento. Tradladada en Español*. Basilea, 1569, conocida como la Biblia del Oso, prohibida rigurosamente en su época, como todo texto vernáculo de la Biblia. Se usa la edición de los Gedeones Internacionales, Philadelphia, 1986.

Cristo en el Gólgota y como le despojaron de sus ropas a redopelo es devastadora. Muy en línea del modo de hacer del Greco, el episodio se representa fielmente, a fin de contentar a quienes encargaban la empresa: el Calvario, los preparativos de la cruz, las santas mujeres mirando horrorizadas como se dispone el madero, Cristo que espera mansamente mirando al cielo que le desnuden y un tropel de sayones y soldados todos alrededor, que en descomunal algarabía caen sobre el condenado. Los soldados van a la moderna, con armaduras, picas, alabardas y partesanas. Esa disyunción no agradaba a los capitulares toledanos, pero tampoco era tan grave. Respecto a la turba que se precipitaba sobre Cristo, no era difícil de justificar por parte de Theotocópuli: era la maldad humana en acción, una jauría salvaje sobre una víctima indefensa, el episodio más repugnante de todo ese acontecimiento, desde la claudicación de Poncio Pilato a la muerte de Cristo. La reciente limpieza del cuadro muestra algunos cambios en las santas mujeres, que Marías juzga como cesiones a sus comitentes, y que en absoluto alteran el cuadro<sup>12</sup>. Dominico había pintado El Expolio de una forma por completo novedosa y con una calidad pictórica sin precedentes. Curiosamente el Cabildo puso objeciones a la pintura, pero jamás rechazó el cuadro. Todos reconocían su valor extraordinario. Posiblemente quien mejor definiera la altísima calidad del Expolio fuese el nada amigo del Greco Juan Bautista Monegro, cuando hacia 1611, viviendo todavía el artista, escribe refiriéndose a la decoración de la Sacristía catedralicia, que las figuras de pintura y escultura que tienen que ir sean esbeltas, para que en su sitio hagan buen efecto; pintura y escultura se pretende se haga lo mejor que fuere posible, por estar en dicha sacristía en el altar y retablo de ella una pintura del natural historia del Despojo de Cristo de mano de Dominico Greco lo mejor que hizo, y debajo de ella una historia de medio relieve toda dorada de mano del dicho autor<sup>13</sup>.

El 8 de agosto de 1577 el Deán Diego de Castilla encargaba a Doménikos Theotokópoulos la hechura de una obra todavía mayor: los tres retablos de la capilla mayor de la iglesia del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. La empresa era la mayor que el candiota hubiese podido tener hasta entonces. El retablo mayor lo formaban seis lienzos, dos de gran tamaño: la Asunción de la Virgen en el cuerpo (Chicago, Art Institute) y la Trinidad en el remate (Madrid, Museo del Prado). Flanqueando el episodio mariano los Santos Juanes, *in situ*, el Bautista en el lado del Evangelio, y el Evangelista con iconografía novedosa en la Epístola; encima San Bernardo (San Petersburgo, Hermitage) y

<sup>12</sup> ALONSO ALONSO, R., “Mirando el cuadro de El Expolio de El Greco”, en *El Expolio de Cristo de El Greco*, Instituto Teológico de San Ildefonso de Toledo, Toledo, 2014, pp. 39-51. MARÍAS, F., *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Ediciones El Viso, Madrid, 2014, pp. 257-261.

<sup>13</sup> MARÍAS, F., “Arquitectura y ciudad. Toledo en la época de El Greco”, en *El Toledo de El Greco*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 160; IDEM, *El Greco*, pp. 122-132; IDEM, *El Griego de Toledo*, p. 257.

San Benito (Madrid, Museo del Prado). Los correspondientes retablos laterales lo forman sendos lienzos de gran formato: la Adoración de los pastores con San Jerónimo (Madrid, Fundación Botín), y la Resurrección de Cristo con San Ildefonso, en su lugar original. A punto de acabar la empresa, se encarga al candiota en 1579 la Santa Faz que remata el cuerpo principal del retablo mayor (Palma de Mallorca, Colección March Servera). Significativamente, ante un encargo de tal envergadura, el pintor le hará al Deán de la Catedral de Toledo un precio especial: por todo ello cobrará mil ducados<sup>14</sup>. Don Diego de Castilla quedó plenamente satisfecho y El Greco colocaba el más espectacular conjunto italiano en el corazón de Toledo, superando incluso al mismísimo Navarrete el Mudo y a la gran empresa pictórica del Escorial. Con estas dos empresas el genial Dominicó situaba a Toledo en 1579 a la cabeza de la innovación pictórica en España. Y Felipe II lo tuvo muy presente.

El 7 y el 10 de enero de 1579 se concertó las hechuras de las arquitecturas del retablo mayor y de los cenotafios reales, según trazas de Juan de Herrera, así como las esculturas de bronce del retablo mayor y de la Custodia a Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni y Giovanni Battista Comane; la pintura del retablo se asignó a Navarrete el Mudo, el cual ponía reparos al contrato. De este modo el pintor riojano se quedaba con toda la pintura de caballete de la Basílica. Navarrete, con la salud muy quebrantada, marchó a Toledo con permiso real, para seguir allí las obras escorialenses, pues el clima era más suave, pero fallece en las casas de su amigo Nicolás de Vergara el 28 de marzo<sup>15</sup>. De golpe toda la parte pictórica del ornamento de la Basílica se vino abajo, Felipe II se quedaba sin su mejor pintor y había que comenzar de nuevo.

El Rey estuvo en Toledo el 18-20 de junio de 1579 celebrando el *Corpus Christi*, y debió ser informado de las acciones del Greco, amplificadas a partir de las polémicas de septiembre de ese año con respecto al Expolio. Theotocópuli, por su parte, ya famoso, debió tener cumplida información, no sólo de la muerte de Navarrete, sino también de los problemas con que el Monarca Católico se encontraba tras la pérdida de tan importante protagonista; así que no desaprovechó la ocasión y volvió nuevamente a la carga en la Corte, procurando obtener algún encargo de Felipe II. Y esta vez lo consiguió.

Cuando el 21 de agosto de 1576 Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Su Majestad, se obligó de pintar treinta y dos cuadros para la Basílica de

<sup>14</sup> SAN ROMÁN, F. de B., *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocópuli*, Editorial Zocodover, Toledo, 1982, pp. 41-47 y 411-425; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*. vol. II, t. 1: *Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2007, pp. 113-132; MARÍAS, F., *El Greco*, pp. 132-145; IDEM, *El Griego de Toledo*, pp. 249-253.

<sup>15</sup> MULCAHY, R., "A mayor gloria de Dios y el Rey, pp. 149-151; BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)" *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, V (1993), pp. 50-54.

San Lorenzo el Real del Escorial, se especificaba que veintisiete de ellos serían de siete pies y medio de alto y siete pies y cuarto de ancho (210 x 203 cms.); son las famosas parejas de santos. Los cinco cuadros restantes serían mayores, de trece por nueve pies (364 x 252 cms.). De los cuadros más pequeños, es decir, de las parejas, el Mudo pintó ocho, todas en su sitio en la Basílica: San Pedro y San Pablo en el responsión del testero del Evangelio; frontero, en el pilar, San Felipe y Santiago el Menor; en este mismo soporte, mirando al norte, están San Lucas y San Marcos; enfrente, en el responsión, San Mateo y San Juan. En el contrafuerte del testero de la Epístola están Santiago y San Andrés; enfrente, en el pilar, San Simón y San Judas; en dicho soporte, mirando al mediodía, San Bartolomé y Santo Tomás y frontero, en el responsión, San Bernabé y San Matías. Navarrete no llegó a pintar ninguno de los cinco cuadros grandes<sup>16</sup>.

Tras la muerte de Navarrete, Felipe II reorganizó los encargos pictóricos de la Basílica, y frente a la concentración de encargos en una persona, se optó por el reparto entre varias. De este modo habría menos riesgos y más velocidad, pero se perdió unidad y calidad en las obras. De todos modos, ese sistema conllevó abrir a la competencia de los artistas uno de los encargos más suculentos del siglo. En el mismo 1579 se resolvió el asunto asignando todas las parejas que faltaban a los pintores Luis de Carvajal, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina, concluyéndose el encargo en 1584.

Respecto a los cinco cuadros grandes encargados a Navarrete, Felipe II se los reservó. Era patente que no quería ofrecérselos a los pintores de las parejas. El Greco maniobró en la Corte, pero sus contactos en ella actualmente nos son desconocidos. En contraposición a 1577, cuando era un completo desconocido recién llegado a España y sin apenas dominar el español, el artista podía mostrar ahora su producción toledana de altísimo nivel, y su nombre sonaba cada vez más en el mundo del arte, gracias a retratos, como el Caballero de la mano en el pecho, ca. 1579, del Museo del Prado, y a obras de devoción como la Crucifixión con donantes (1577-1580) del Museo del Louvre, el San Sebastián, ca. 1579, de la Catedral de Palencia, o el San Lorenzo (ca. 1579-1581) del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos (Lugo). Parece ser que El Greco entabló buenas relaciones con Pompeo Leoni, y a él se le atribuye el retrato del escultor de Felipe II, hoy en una colección privada de Ginebra y datado ca. 1578. Pompeo Leoni estuvo directamente involucrado en la ornamentación de la Basílica desde el principio y pudo ser un valedor del candiota ante Felipe II<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. II, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965, pp. 98-101; ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, 1931, pp. 41-51.

<sup>17</sup> MARÍAS, F., *El Griego de Toledo*, p. 158.

Cabe la posibilidad de que en las maniobras para conseguir el favor real el primer fruto fuese el cuadro conocido desde el siglo XVII como La Gloria del Greco, o de Felipe II. Nada sabemos de esta pintura con firmeza, que por motivos estilísticos se data entre 1577 y 1579<sup>18</sup>, incluso ignoramos si fue propiedad de Felipe II. Consta que estaba en las colecciones reales, pues Felipe IV la envió al Escorial para ornato de la Sacristía del Panteón, y allí la describe fray Francisco de los Santos en 1657. Si este lienzo llegó a manos de Felipe II en esas fechas críticas de fines de 1579, debió dejarle impresionado, no sólo por la excepcional calidad técnica de su autor y el poder de su colorido, tan veneciano, sino también por la capacidad de invención y la originalidad del artista. Era una carta de presentación excelente. Según dicho cuadro, Theotocópuli no sólo tenía tanta y más calidad que el difunto Navarrete, sino que poseía también una invención potentísima, que dejaba muy atrás a todos sus colegas españoles, incluídos Carvajal, Sánchez Coello y Urbina.

Lo cierto es que Felipe II encargó al Greco que pintase la primera de las historias de formato grande para el ornato de la Basílica, que consistía en el martirio de San Mauricio y la legión tebana. Se eligió tal santo y tema, porque desde el 21 de noviembre de 1571 su cuerpo era una de las reliquias del Monasterio, donada por Felipe II<sup>19</sup>.

Ceán Bermúdez dice, que antes de acabar el lienzo del Expolio, el Rey encargó a Dominico el Martirio de San Mauricio el año de 1579. Llaguno es menos preciso, pero también data el encargo de la obra escurialense en ese año<sup>20</sup>. Ello implica que el encargo al Greco fue más o menos contemporáneo a los hechos a Luis de Carvajal, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina para las parejas. Consta documentalmente que en 1580 el cretense ya aparejaba materiales para el cuadro. El 5 de marzo Felipe II dejaba Madrid camino de Portugal, y el pintor se las tenía que ver con la Congregación de la fábrica de San Lorenzo

<sup>18</sup> WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela. I. Texto e ilustraciones*, p. 54; *II. Catálogo comentado*, pp. 89-91, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967; JORDAN, W. B., "Catálogo de la exposición", *El Greco de Toledo*, Ministerio de Cultura, Fundación Banco Urquijo, Madrid, 1982, pp. 231-232; BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial", *Academia*, 74 (1992), pp. 171; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. La obra esencial*, Sílex, Madrid, 1993, pp. 120-123; MARIÁS, F., *El Greco*, p. 121; IDEM, *El Griego de Toledo*, pp. 187-190, ampliando su cronología entre 1579 y 1582.

<sup>19</sup> Archivo General del Palacio Real de Madrid (A.G.P.), Patronato de la Corona, San Lorenzo del Escorial, leg. 1657. *Inventario de las Sanctas Reliquias y de los Relicarios, que la Magestad del Rey Don Philippe 2º Nro. Sor. y Fundador ha dado a este Monesterio de Sanct Lorenzo el Real Desde el año de 1571 en que se hizo la primera entrega, hasta el año de 1598 en que murio*. BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Gusto y decoro...", p. 166.

<sup>20</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario*, V, pp. 4-5; LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. III, Madrid, 1977, p. 138.

el Real, más autónoma que nunca, pues no tenía al Rey encima a causa de los asuntos de estado<sup>21</sup>.

Las relaciones de Dominico con fray Julián de Tricio, García de Brizuela y Gonzalo Ramírez no parece que se iniciaran con muy buen pie. Como era norma en todo lo referido a las obras del Escorial, Felipe II había dado al Greco instrucciones precisas para realizar la pintura: "Los días pasados se ordenó por mi mandado a Dominico Teotocópuli, griego, pintor, que reside en Toledo, que pintase la historia de S. Mauricio y sus compañeros para uno de los altares de esa iglesia, y se le dieron los marcos y medida para ello". En esa orden se dispuso el cambio de medidas del cuadro: de la original de 1576 de 13 x 9 pies (364 x 252 cms.) a una mayor de 16 x 10,75 (448 x 301 cms.). No tenemos la menor noticia a que se debió este cambio de tamaño. El candiota pidió dinero y colores de calidad, especialmente el carísimo azul ultramarino veneciano. La Congregación se mostró remisa a las solicitudes del pintor, el cual, sin más, paró su labor, ya que era la otra parte quien incumplía la obligación, y a renglón seguido comunicó todo al Rey.

El percance no agradó nada a Felipe II, por lo que envió una real cédula desde Zorita a la Congregación el 25 de abril de 1580, donde deja claro que conoce toda la disputa, "y porque a mi servicio conviene que se haga con la más brevedad que ser pueda, os encargamos y mandamos que de las colores finas que hubiere ..... le hagais dar algunas de las que pide y hubiere menester, especialmente azul ultramarino. Y para lo que toca al dinero que pretende, comunicarlo heis con fray Andrés de León, para entender de él lo que se pudiere dar a buena cuenta para entretenerse el tiempo que en esta obra se ocupare, y proveerse de las cosas necesarias que para ello fueren menester, y aquello se le podrá ir dando ..... porque por esta causa no cese, ni se deje de proseguir la obra". El 2 de mayo de 1580, reunidos en Congregación fray Julián de Tricio, García de Brizuela y Gonzalo Ramírez "se vio una cédula de su magd. para que se le de dineros al pintor que ha de hacer el retablo de Sant Mauricio y sus compañeros". El 5 de mayo escribía el Prior al Secretario Martín de Gaztelu, comunicándole haber recibido "carta de su Majestad para que se de recaudo a Dominico Griego, pintor, para que pueda pintar la historia de san Mauricio y sus compañeros, al cual se le dará como su Majestad manda, y se le ha escrito que de una fianza para lo tocante a la seguridad del dinero que se le ha de dar a buena cuenta, y habiéndola dado, se le dará el dinero que pareciere para su entretenimiento". Acatada la orden por la Congregación, y cumplido lo referido a las fianzas por parte del artista, los responsables de la fábrica libraron las partidas a cuenta no al Greco, que no fue a San Lorenzo, quizá como rasgo de orgullo,

---

<sup>21</sup> Sobre la Congregación de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1994, pp. 263-594.

sino a su criado Francisco Preboste, el cual cobró la primera libranza de doscientos ducados en nombre del pintor el 11 de mayo de ese mismo año; el 2 de septiembre se le libraron otros doscientos ducados más<sup>22</sup>.

El artista pintó el cuadro en Toledo, y estuvo enfrascado en la empresa casi tres años, lo que demuestra la importancia del esfuerzo y el rigor con que la acometió, así como la exigencia del cliente y la calidad de la apuesta que estaba sobre el tapete. El 16 de noviembre de 1582 Domingo en persona entregó en San Lorenzo del Escorial "un cuadro de pintura de Sant Mauriçio y sus compañeros que ha hecho a tasación", recibiendo a cuenta cien ducados<sup>23</sup>. Era la primera historia que se hacía para la Basílica, y la categoría de esta pintura era tal, que su precio se fijaría por tasación, y a cuenta El Greco ya llevaba recibidos quinientos ducados, cantidad que era más de lo que costaban dos cuadros de parejas<sup>24</sup>.

Mientras el San Mauricio y la legión tebana se realizaba en Toledo, el 7 de agosto de 1581 el carpintero Antón Germán concertaba el retablo a donde iría, junto con un gran destajo de puertas y ventanas, todo con condiciones del aparejador de la carpintería de la fábrica García de Quesada; de esta obra dio finiquito el 6 de abril de 1585<sup>25</sup>.

Cuando Domingo en persona fue, al parecer, por primera vez al Escorial, el 16 de noviembre de 1582, a entregar el Martirio de San Mauricio, en un gesto que contrasta fuertemente con el comportamiento de 1580, la Congregación había cambiado. Fray Julián de Tricio, en cuyo priorazgo se ganó muchos y muy poderosos enemigos, tuvo tales acusaciones y críticas en el Capítulo de la Orden de 1582, que no sólo perdió el puesto, sino que fue confinado al Monasterio de La Estrella, enviando una carta de descargo y despedida al Rey Prudente desde Lupiana el 3 de septiembre de 1582. Su cargo lo ocupó fray Miguel de Alaejos el 15 de octubre de ese año. El Veedor García de Brizuela fallecía el 31 de agosto, quedando su puesto vacante hasta el 21 de diciembre, en que fue nombrado su hermano Melchor de Brizuela. La única persona que quedaba de la antigua Congregación era el Contador Gonzalo Ramírez.

La Congregación no hizo nada sobre el particular del cuadro hasta el regreso del Rey desde Portugal. Felipe II llegó al Escorial el 24 de marzo de 1583,

<sup>22</sup> A.G.P. Patrimonio de la Corona, San Lorenzo del Escorial, leg. 1829; A.G.P. Patronato de la Corona, San Lorenzo del Escorial, leg. 1793, *Libro de la Congregación*, f. 47. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias*, III, p. 349; MODINO DE LUCAS, M., *Documentos para la historia escorialense. IX. Los Priors de la construcción del Monasterio de El Escorial*, II, Madrid, 1985, pp. 266-267. ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles*, p. 140. Precisamente en la partida del 2 de septiembre de 1580 se le denomina "Domingo Teotocopuli ytaliano", para tachar después esta última palabra.

<sup>23</sup> ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles*, p. 141.

<sup>24</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Gusto y decoro...", pp. 171-173.

<sup>25</sup> Archivo de la Biblioteca de San Lorenzo el Real del Escorial (A.B.S.L.E.) VII-41, VII-35 y XI-24.

después de tres años y diecinueve días de ausencia. Allí estuvo tres días, visitando la obra con detenimiento, e incluso hizo de guía del Obispo de Viseo, su Capellán Mayor, "y aún subió a ver lo alto del cimborrio o cúpula de la iglesia, que estaba ya desembarazado de los andamios y grúas. Partiose luego el domingo, a 27 de marzo, para Madrid"<sup>26</sup>. Es muy posible que entonces viese la historia de San Mauricio del Greco, que llevaba cuatro meses en el Monasterio, y no le contentó, como dice Sigüenza. A continuación ordenó que se tasase. Así lo ejecutó la Congregación, y en los primeros días de abril Diego de Urbina, por parte del Rey, y otro pintor, cuyo nombre no conocemos, por parte de Dominico Greco, tasaron la pintura, y no hubo conformidad; llamose a un tercero, que fue Romolo Cincinnato, y en esta segunda tasación se fijó el precio del San Mauricio en ochocientos ducados, cobrando Theotocópuli los trescientos ducados que faltaban para completar la cantidad el 26 de abril de 1583; ese mismo día se liquidaban cuentas con los tasadores y el asunto se concluía. La pintura no había agradado al Rey Prudente, pero su calidad era reconocida al tasarse en ochocientos ducados, una cantidad altísima en España para un cuadro. Parecía volverse a repetir la historia acontecida con El Expolio, pero el Rey fue muchísimo más discreto y entendido y pagó religiosamente el valor del cuadro según la tasación. Era un caso extraordinario.

Al fracasar Dominico en su empeño con la historia de San Mauricio y la legión tebana, la parte correspondiente a los cuadros grandes de las historias de la Basílica quedaba de nuevo en el aire. Para sacar adelante la empresa, Felipe II no se dirigió a los pintores de parejas, los cuales, en 1583, tenían prácticamente concluidos los encargos de las mismas, sino que de nuevo, como hiciera con El Greco, volvió a dirigirse a los italianos, y aprovechando la estancia de Romolo Cincinnato en San Lorenzo el Real del Escorial en abril de 1583 para tasar el San Mauricio, le encargó que hiciese de nuevo la misma historia para la capilla correspondiente del templo. El italiano cumplió el encargo, y el 31 de agosto de 1584 se le libraron "quinientos çinquenta ducados en reales que hubo de haber por un lienço y cuadro de pintura de la historia del Martirio de Sant Mauriço y sus compañeros de diez y nueve pies y medio de alto y diez y medio de ancho, que de él se compró y reçibió para la iglesia principal del dicho Monasterio, donde lo entregó hoy dicho día conçertado por el dicho preçio"<sup>27</sup>. Curiosamente el nuevo cuadro de San Mauricio era mayor que el anterior, medía 19,50 x 10,50 pies (546 x 294 cms.) frente a los 16 x 10,75 pies (448 x 301 cms.) del del Greco, y mucho mayor que las primitivas medidas dadas a Navarrete en 1576 de

<sup>26</sup> SIGÜENZA, J. de, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Dirigida al Rey nuestro Señor. Don Philippe III. Por Fray Joseph de Siguença, de la misma Orden. Madrid. En la Imprenta Real. Año MDCV. Por comodidad para el lector, cito a partir del fragmento de la misma *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 104.

<sup>27</sup> ZARCO CUEVAS, J., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613*, Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, 1932, p. 182.

13 x 9 pies (364 x 252 cms.). Estos cambios de medidas reflejan problemas con respecto al tamaño de las cinco historias grandes de la Basílica. Si Navarrete tenía unas medidas, al Greco se las dieron mayores y a Cincinnato también distintas, una altura mayor, pero una anchura menor. Es patente que había problemas de escala entre el marco arquitectónico de las capillas en las que tenían que ir las pinturas y el tamaño previsto de las mismas, y que se estaba tanteando el formato más conveniente.

En contraste con todo ello, aunque el cuadro de Romolo era notablemente mayor que el del Greco, fue tasado en una cantidad notablemente inferior: quinientos cincuenta ducados, frente a los ochocientos del candiota. Es incontestable que, en las tasaciones escurialenses de sendas obras, se estaba reconociendo la extraordinaria calidad artística del cretense en el alto precio de su lienzo.

Pero esta vez la obra gustó y se colocó en su sitio en la Basílica, donde permanece en la actualidad, describiéndola Sigüenza con elogio: "En otro altar de esta misma grandeza y forma está el otro escuadrón de valientes soldados de Cristo debajo de la esclarecida seña del Capitán San Mauricio, pintura de Rómulo, italiano, harto alegre y bien tratada"<sup>28</sup>. Por fin arrancaba el asunto de las historias de los altares de la Basílica.

Pero el empuje definitivo al asunto vino de mano de Luca Cambiaso, llamado también Luqueto por sus contemporáneos. Este fue uno de los pintores, junto con Federico Zuccari y Pellegrino Tibaldi, que fueron solicitados por los embajadores y agentes españoles, para que fuesen a España a servir a Felipe II. Luqueto remitió desde Italia un Martirio de San Lorenzo, que se pensó colocar en el altar mayor de la Basílica, pero que por ser pequeño, no se pudo asentar allí. En otoño de 1583 se desplazó a España, empezando a correr su salario desde el 1 de septiembre de ese año, recibiendo el título de pintor real el 19 de noviembre. El 28 de ese mes recibía la primera libranza en la contaduría del Escorial. De inmediato se le encargó la ejecución de las cuatro historias que faltaban para los altares por dos mil quinientos ducados en total, y el 12 de mayo de 1584 cerraba la cuenta y entregaba los lienzos: "el uno de las Once mil vírgenes, y otro de San Juan Bautista, y otro de Santa Ana, y el otro de San Miguel, que ha hecho y pintado para la iglesia principal del dicho Monasterio, donde los entregó para el dicho efecto"<sup>29</sup>. Se había concluido la empresa.

Años más tarde, fallecido Luca Cambiaso, acabado el retablo mayor y los relicarios de la Basílica por Federico Zuccari y pintados el Claustro Mayor bajo y la Biblioteca por Pellegrino Tibaldi, se ordenó a este pintor que hiciese de nuevo el asunto de las historias. El 6 de junio de 1592 el artista recibía la primera paga por la

---

<sup>28</sup> SIGÜENZA, J. de, *Fundación...*, p. 319.

<sup>29</sup> ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos inéditos...*, pp. 458-459; ZARCO CUEVAS, J., *Pintores italianos*, pp. 16-17.

empresa, percibiendo la última libranza el 1 de diciembre de ese año, en total, mil novecientos treinta ducados por los cuadros de San Miguel y la caída de los ángeles y Santa Ursula y las once mil vírgenes, que se colocaron en la Basílica, donde hoy están, describiéndolos Sigüenza, junto con el San Juan Bautista y la Santa Ana de Luqueto, que permanecen *in situ*. El cuadro de Santa Ursula y las once mil vírgenes lo ejecutó Juan Gómez a partir de la composición y dibujos dados por Tibaldi. Los correspondientes pintados por Luca Cambiaso se colocaron en la lucerna del Colegio, donde los describió Sigüenza<sup>30</sup>.

La plasmación de las historias de los retablos de la Basílica tuvo un largo y tortuoso recorrido. Felipe II buscó entre los artistas italianos aquellos que realizasen el cometido, y el intento fue una secuencia de insatisfacciones y aciertos. En estas coordenadas, en las que hay que colocar también a Federico Zuccari y sus fracasos en las pinturas murales del Claustro Mayor bajo, en los retablos de las reliquias y en parte de los lienzos del altar mayor de la Basílica, hay que situar el tema del Greco y su cuadro del Martirio de San Mauricio y la legión tebana. El rechazo de la obra del candiota por el Monarca no es un caso único, un acontecimiento extraordinario, sino el primero de una cadena que culmina en 1592, afectando al mismísimo Luca Cambiaso, una vez que el Rey Prudente encontrara en Tibaldi al artífice que sabía plasmar en pintura sus deseos.

Los datos económicos y administrativos apenas nos dan noción de las intenciones, deseos, gustos y problemas de Felipe II sobre las obras que encarga y compra. Quien abre una importante puerta de acceso a ellos es fray José de Sigüenza, cronista oficial de la Orden de San Jerónimo, el cual publicó la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1605, donde se encuentra detalladamente recogida la fundación, construcción y ornato de San Lorenzo el Real del Escorial. Fray José es uno de los grandes padres de la lengua española y un escritor extraordinario, su pluma es tan excelente, tiene tal capacidad de análisis, descripción y persuasión, que parece testigo de vista de todo aquello de que habla. Y ese es un aspecto que conviene puntualizar, para tener la justa medida de lo que nos cuenta. Durante la época de los acontecimientos correspondientes al proceso de ornamentación de la Basílica entre 1576 y 1592, el historiador jerónimo tuvo una relación parca y discontinua con el mundo escurialense. Acabó los estudios en Párraces en 1575, y permaneció como pasante y predicador en el Colegio, que se asentó en el Real Monasterio en dicho año, desde 1575 a 1577, en el que volvió al Parral de Segovia. En estas fechas es cuando pudo trabar relación con Juan Fernández de Navarrete el Mudo. Entró de nuevo en el mundo escurialense el 10 de agosto de 1586, cuando predicó, en presencia del Rey, el sermón de la primera festividad de San Lorenzo en la Basílica, inaugurada el día anterior; pero hasta septiembre de 1587 no se asentó definitivamente allí, tras dejar su cargo de Prior del Parral, si bien

---

<sup>30</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Gusto y decoro...", pp. 174-177.

no hizo profesión en su nueva casa hasta el 4 de mayo de 1590<sup>31</sup>. Así pues, Sigüenza no tuvo contacto directo con El Greco, y con Luqueto, si lo llegó a tener, hubo de ser escasísimo; por el contrario pudo relacionarse con Romolo Cincinnato y con Pellegrino Tibaldi. Pero fray José de Sigüenza tenía fuentes de primera mano, que supo utilizar con sabiduría, y las pruebas documentales lo corroboran.

En el discurso XVII de la segunda parte de su obra, cuyo título es "De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa, de la que no se ha hecho memoria", Sigüenza habla del cuadro de San Mauricio sin describirlo, ni localizarlo. En las fechas en que el monje escribió su texto (1602), el cuadro se hallaba en alguna dependencia del Convento, y dice de él lo siguiente: "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. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mi 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 estas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y esta en todas las almas está 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. 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 esta"<sup>32</sup>.

Fray José no sólo habla de una obra de gran envergadura, hecha para la Basílica y que no satisfizo al Rey, sino que se mete de lleno a opinar y a juzgar sobre la obra y el artista, tomando partido y denigrando, tanto al cuadro, como al pintor que lo hizo. Estamos ante un hombre de gusto con criterio formado y un polemista temible con una pluma excelente, lo que da un enorme valor a su escrito.

El culto a San Mauricio y sus compañeros mártires estaba muy poco extendido en España, donde prácticamente no existen representaciones, pero si estaba extendido su culto en Francia y en el Sacro Imperio. Es un santo al que tenía especial devoción Felipe II, pero ajeno por completo a la tradición española, y por ello mismo tuvo que explicar a sus hijas quien era<sup>33</sup>.

En el Imperio, siguiendo posiblemente la tradición de la *Passio Acaunensium Martyrum* de San Euquerio de Lyon, y la segunda *Passio*, que aporta nuevos detalles, así como el *Martyrologium Hieronymianum*, de la primera mitad

<sup>31</sup> ANDRÉS, G. de, *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, pp. 20-21 y 203-208.

<sup>32</sup> SIGÜENZA, J. de, *Fundación...*, p. 385.

<sup>33</sup> *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Edición a cargo de Fernando J. Bouza Alvarez, Turner, Madrid, 1988, p. 53.

del siglo VI y, sobre todo a San Isidoro de Sevilla, que dice que San Mauricio y sus compañeros legionarios eran de Tebas en Egipto, negros y militares, dará lugar a que a San Mauricio se le represente como un caballero negro, y así lo pinta Hans Baldung Grien en el interior de la puerta derecha del Tríptico de los Reyes Magos (1507) de la Gemäldegalerie de Berlín; de igual guisa lo hace Matthias Grünewald en el cuadro de San Erasmo y San Mauricio (ca. 1520-1524) de la Alte Pinakothek de Munich; también como un hombre de armas negro lo representa Lucas Cranach el Viejo en su cuadro de San Mauricio (ca. 1520-1525) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

En Francia se le representa como un caballero, al que a veces se le puede confundir con San Jorge, y será patrón de la orden de caballería del *Croissant*, donde su imagen aparece perfectamente reflejada en sus Estatutos. Igualmente como caballero aparece en el manuscrito 940 de la Biblioteca del Arsenal de París, que versa sobre la vida y pasión de San Mauricio. Además se le considera patrón de la Orden del Toisón de Oro<sup>34</sup>. Felipe II dio instrucciones precisas al pintor de como quería el cuadro, tanto de medidas, como de contenido, por supuesto se atiene a la tradición francesa de San Mauricio y sus compañeros como caballeros de raza blanca, y parte hacia Badajoz para llevar a cabo la conquista de Portugal por tierra y mar.

Las instrucciones a las que se hace referencia son las condiciones reflejadas en el contrato que se hiciera con Navarrete el Mudo el 21 de agosto de 1576. En ellas se especifica que la obra será conforme a la voluntad de Su Majestad y a su contento; que la pintura la hará por su persona, restringiendo al mínimo los ayudantes; las figuras serán de tamaño natural, y cuando una figura de un santo se duplique, siempre se hará el rostro de la misma manera y las ropas del mismo color, y si algún santo tuviere retrato al propio, se pinte conforme a él, el cual se busque donde quiera que le haya con diligencia. Finalmente el Rey ordena taxativamente: "Y que en las dichas figuras no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción". Significativamente esa última cláusula coincide casi literalmente con lo que escribe fray José de Sigüenza en su libro de 1605.

El Greco siguió escrupulosamente las condiciones estipuladas, teniendo por elemento esencial de todo el discurso el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas<sup>35</sup>. San Mauricio y sus compañeros son de tamaño natural; cuando estos personajes se vuelven a repetir en el momento crítico del martirio, tienen todos las mismas facciones y San Mauricio y San Exuperio las mismas vestimentas. Se han propuesto varias identificaciones de personajes contemporáneos con

---

<sup>34</sup> OSTEN SACKEN, C. von der, *El Escorial. Estudio iconológico*, Xarait Ediciones, Madrid, 1984, p. 32.

<sup>35</sup> MARÍAS, F., "Reflexiones sobre 'El martirio de San Mauricio' del Greco: textos y contextos", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, 2014, pp. 28-34.

respecto a algunas figuras que aparecen en la historia, a las que se toma por retratos, y aunque lo pudieran ser, no parecen muy sólidas las identificaciones propuestas hasta la fecha<sup>36</sup>. La calidad del lienzo y de los colores es incuestionable, mostrando que no hay trabajo de ayudantes en la obra, y dejando bien patente que Dominico es el pintor español del siglo XVI colorista por antonomasia. Sobre la no inclusión de animales, el único que aparece es la serpiente en la roca con la cartela y el autógrafo del pintor en caracteres griegos, y cuyo significado sigue siendo hoy un arcano por lo ambiguo del símbolo empleado. Pero en todo lo demás el artista siguió su propia senda.

El acontecimiento ocurrido el 22 de septiembre del 286 se localiza en el campo, sin el menor asomo de marco arquitectónico, sólo el abrupto suelo rocoso con el tocón rodeado de flores y la pradera al fondo: es Agaune, cercano al Lago Léman o de Ginebra, conocido posteriormente como Saint Maurice-en-Valais en memoria de la matanza; el horizonte viene a estar aproximadamente en la mitad del cuadro, ocupando el cielo una porción importantísima de él. En el marco de naturaleza se mueven los protagonistas: San Mauricio, sus compañeros y la legión tebana. El Greco abordó el tema del martirio de estos santos militares de forma indirecta, pero dejando este carácter muy patente en el cuadro, no sólo porque está representado el suplicio, sino también porque el rompimiento de gloria con los rayos que alcanzan la tierra en un efecto luminoso espectacular, y el coro de ángeles músicos y portadores de palmas y coronas dan testimonio indubitable de ello.

Pero el primer plano no es la escena sacrificial, todo ese fenómeno se encuentra detrás, en un proceso de grupos en lejanía de sabia perspectiva. Desde el fondo hacia el primer plano se ve claramente todo el terrible suceso. A un lado, montados a caballo y rodeados por picas y un estandarte carmesí, que causan un efecto logrado de grandes masas de tropas, se encuentra Maximiano y sus generales, que toman medidas sobre la legión indisciplinada, que se ha negado a cumplir las órdenes de hacer sacrificios a los dioses, para tenerlos propicios en las acciones bélicas contra los bagaudas rebeldes. El castigo es ejecutar a los jefes de la legión tebana y diezmar a los seis mil seiscientos sesenta y seis soldados. Seguidamente, en largas hileras, formando grupos de hombres a pie, vestidos y desnudos, entre estandartes, se produce la reorganización de la legión, pues allí se agrupan quienes se negaron a sacrificar a los dioses, a los cuales se les priva de sus vestimentas militares y desnudos, primer signo de indignidad, pero que les distingue de sus restantes compañeros armados y paganos, pasan por las horcas caudinas que están delante de Maximiano y sus generales.

<sup>36</sup> CLOULAS-BROUSSEAU, A., "Le Greco à L'Escurial: Le martyre de Saint Maurice", *Studies in the History of Art. El Greco: Italy and Spain*, 13, 1984, p. 49; BURY, J., "A source for El Greco's St. Maurice", *The Burlington Magazine*, marzo 1984, pp. 144-148; IDEM, "El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea, obra de El Greco", *Reales Sitios*, 91, 1987, pp. 21-36. MULCAHY, R., "A mayor gloria de Dios y el Rey", pp. 75-78; BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Gusto y decoro...", p. 198.

En el plano más próximo se encuentra la escena del martirio. El suplicio es por decapitación. Los hombres, desnudos, se arrodillan y el verdugo, semivestido, vuelto de espaldas al espectador, secciona de un tajo las cabezas. San Mauricio, acompañado por sus capitanes y una cohorte de espectadores, asiste al trágico acontecimiento. En el suelo hay varios cadáveres decapitados, y las cabezas ruedan junto a los cuerpos y pueden verse arreos militares, como una especie de loriga azul que pisa el verdugo, un yelmo y una alabarda. La ferocidad del acontecimiento se consigue por el efecto atroz del acto de la decapitación con las cabezas seccionadas y los troncos desnudos desarbolados. San Mauricio y San Exuperio asisten en primer plano a la ejecución, siendo muy fácil identificar al segundo por el estandarte carmesí que lleva en su mano derecha; el que va a ser degollado parece San Víctor, que es el mismo personaje que está a la derecha de San Mauricio en la escena principal.

El grupo más externo, de tamaño natural, es un consejo de San Mauricio con sus capitanes, acompañados por los restantes mandos, cerrándose la escena con el estandarte y las alabardas. De esta manera, desde el primer plano, con diez personajes, hasta el fondo, el cuadro consigue provocar una sensación de grandes masas, acorde con las unidades militares; y este efecto, junto con el espacio, dan unidad a todo el conjunto a pesar de los diversos acontecimientos que en él se suceden.

La identificación de los protagonistas parece bastante precisa: San Mauricio con todos sus atributos, de frente al espectador, es una *imago toracata*, con la coraza azul, capa tahalí y espada de amplios gavilanes al cinto; un paje con loriga verde sostiene su yelmo con penacho de plumas y asiste mudo y embelesado a la conversación. También con armadura a la romana van San Cándido, de espaldas al espectador y con espada, entrecano y con postura gallarda, dialogando con San Mauricio, y San Exuperio, con loriga amarilla, espada morisca al cinto y sujetando con la izquierda el estandarte carmesí de la legión, es la figura más a la derecha del espectador, interviene en la conversación con el gesto de la mano derecha y con la mirada; frontero a él está San Víctor, y es el único del grupo que no va armado y lleva sandalias en contraste con la descalcez de todos los demás, también está conversando con gestos de los brazos muy expresivos<sup>37</sup>.

El carácter histórico está muy bien conseguido y parece ser que El Greco, entre otras fuentes para documentarse, se valió de la *Los Discursos de la Religión, Castramentación, Asiento del Campo, Baños y ejercicios de los Antiguos Romanos* de Guillermo du Choul (Lyon, 1555, hay edición española en Lyon,

---

<sup>37</sup> Sobre el tema del gesto, véase el estudio de GONZÁLEZ GARCIA, J. L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015, pp. 179-204.

1579), del que parecía poseer un ejemplar en italiano<sup>38</sup>. Con ello acataba el rigor histórico, la noción de veracidad, que exigía Felipe II. Sin embargo, aunque se ciñó disciplinadamente a todas las normas impuestas por el cliente, Domenico desarrolló a la vez su propia noción de la historia, que encaja con la tradición de la escuela veneciana, donde se mezcla antiguo y moderno sin empacho alguno. Y así, las armas son del siglo XVI y característica de la infantería de los tercios españoles; las banderas son también de las huestes de la época; hay armaduras modernas, incluido el casco de San Mauricio; en cuanto a la espada granadina de San Exuperio<sup>39</sup>, es una demostración de como sacrificar el rigor histórico a la belleza de los objetos. Para El Greco el cuadro de San Mauricio y sus compañeros es una obra de arte, no una reconstrucción arqueológica

La manera de representar el martirio de San Mauricio y la legión tebana era desconcertante para la noción de rigor que pedía el Rey Prudente; al Greco se le pedía el suplicio y su plasmación heroica, y así lo hizo el pintor, pero rechazó el protagonismo de la brutalidad de la matanza, que se representa en segundo plano, siendo lo esencial del cuadro una conversación espiritual entre santos momentos antes de padecer ellos mismos la decapitación. Eso no era lo pedido, había demasiada sutileza en la pintura, y lo que se quería era un mensaje explícito, sin ambages. Se estaba atentando contra la noción de decoro exigida por el Rey a sus pintores del Escorial.

La misma forma de representar los hechos y a sus protagonistas era inquietante. Theotocópuli puso toda su sabiduría en el cuadro, y en mi opinión, ninguno de su amplia producción lo superó. El cuadro es un dechado de composición, de disposición perspectiva, de movimiento, de unidad narrativa, de composición figurativa, de estudio anatómico, de dibujo, de composición de grupos, de diálogos, de plasmación de teorías de los afectos; el colorido es innarrable, y presenta tales matices, que ni la mejor reproducción en color moderna los capta. La bizarría de las cinco figuras del grupo central, así como el soberbio gesto del verdugo, sobre los que causa un efecto espectacular la luz, son de tal virtuosismo en el todo y en sus partes, que con facilidad puede acabar por perderse la noción de piedad por el deleite de la calidad del arte. Es decir, estas figuras con su artificio y preciosismo caen en "deshonestas", el gran pecado del arte italiano de la época. En definitiva, el lienzo de San Mauricio y sus compañeros se aleja de la orden dada, de que los personajes representados "todos sean santos y provoquen a devoción".

El Greco, como pintor filósofo, que concebía la pintura como un arte liberal y científica, supeditó el carácter religioso y la búsqueda de la devoción, a la

---

<sup>38</sup> SAN ROMÁN, F. de B, *El Greco en Toledo...*, p. 221; BURY, J., "A source for El Greco's St. Maurice", p. 144; IDEM, "El Martirio de San Mauricio...", p. 22; DOCAMPO, J., RIELLO, J. (Eds.), *La biblioteca del Greco...*, p. 225.

<sup>39</sup> FERRANDIS TORRES, J., "Espadas granadinas de la jineta", *A.E.A.* 57, 1943, p. 146.

primacía del arte y de la invención. Al optar por esta senda, cuando Felipe II pretendía lo contrario en este campo, Dominico hizo una obra de arte, pero no de devoción. Por ello el cuadro no contentó al Monarca, y el pintor fracasó en la empresa. Felipe II era consciente de la extraordinaria calidad de la obra, por eso la compró por una enorme cantidad y la dejó como una pieza más del ornato del Monasterio escurialense, situándola en la Sacristía de Capas, espacio adyacente al Coro de la Basílica, pero no encargó más obras al Greco. La empresa de la Corte había terminado con una obra de calidad extraordinaria, muy bien pagada, pero sin continuidad.

Al morir Felipe II el 13 de septiembre de 1598 la actividad escurialense se detuvo a pesar de lo dispuesto en el codicilo del rey difunto. Gracias a la intervención de don Juan de Borja se acabó de dorar el grupo de Felipe II en 1600, y el 22 de octubre de ese año, en presencia de Felipe III, Pompeo Leoni lo colocó en su lugar definitivo en el cenotafio de la Epístola de la Basílica. Fue el último empeño. El 7 de abril de 1603, desde Olmedo, Felipe III extinguía la vieja estructura de la fábrica; era el final del Escorial de Felipe II<sup>40</sup>.

Años después, en 1617, el Monarca decidió abordar el problema del Panteón y acabar la empresa, y en el mismo empeño estuvo involucrado su hijo Felipe IV, quien la puso fin en 1654 y trasladó los cuerpos reales desde el Panteón de prestado de la Basílica<sup>41</sup>. La ornamentación del Panteón fue un tema que cuidó en extremo Felipe IV, desde la puerta de acceso de la escalera, a todo el ornato de la rotonda, con su retablo, frontal, crucifijos y sus lámparas de iluminación, imprescindibles en un lugar tan oscuro. Una vez que el Panteón cumplía su función, se hizo perentoria la necesidad de una sacristía propia. El 28 de marzo de 1654 ya estaba elegido el lugar, una dependencia que se encuentra bajando por la escalera a la derecha, y que será esmeradamente ornamentada<sup>42</sup>; pero las muchas humedades y oscuridad de la misma, forzaron a su desmantelamiento en el siglo XVIII. Hoy es el Pudridero.

Toda la gran empresa del Panteón y su ornamentación, así como el enriquecimiento de todo el Monasterio, debido tanto a Felipe IV, como a su mujer doña Mariana de Austria y al hijo de ambos Carlos II, fue cuidadosamente recogida por fray Francisco de los Santos, sucesor de fray José de Sigüenza como cronista de la Orden de San Jerónimo, y el primer escritor español que dedicó un libro *ex professo* a la historia y descripción del Monasterio de San Lorenzo el

---

<sup>40</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IX-X, 1997-1998, p. 161. IDEM, *La Octava Maravilla del Mundo*, p. 606.

<sup>41</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A., “El Panteón del Escorial. Papeletas para su estudio”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IV, 1992, pp. 161-215.

<sup>42</sup> ANDRÉS, G. de, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, San Lorenzo del Escorial, 1965, p. 206.

Real del Escorial, que tuvo un gran éxito, como lo demuestran sus cuatro ediciones del siglo XVII y una edición en Inglaterra en el siglo XVIII, acompañando al texto de Antonio Palomino<sup>43</sup>.

Cuando la arquitectura con su ornato del Panteón estaba acabada, Felipe IV comenzó un vasto programa de ornamentación mobiliaria de la nueva zona fúnebre, así como de la transformación de la decoración de la Antesacristía y Sacristía de la Basílica, empresa que ejecutará Diego Velázquez, y que el Rey visitaba en 1656. Descontando el Panteón y su Sacristía, donde todo era nuevo, en las otras dos dependencias hubo trasiego de obras colocadas allí por Felipe II, que fueron llevadas a otros lugares, y asentadas obras nuevas, para mayor ornato y prestigio de la real fundación. En la Antesacristía de la Basílica se colocaron nueve pinturas; treinta y dos en la Sacristía y doce en el Aula de Moral, y a la Iglesia Vieja se llevaron otras treinta y dos, entre las cuales se encontraba el cuadro del Martirio de San Mauricio del Greco, que fue llevado allí desde la Sacristía de Capas, según lo recoge fray Francisco de los Santos en 1657.

La Sacristía del Panteón la montó Velázquez con veinticinco pinturas italianas y flamencas que llevó al Escorial desde la Corte, son, por tanto piezas nuevas, que incrementan la impresionante pinacoteca que creó Felipe II. El conjunto lo formaban obras italianas, flamencas, obras atribuidas a Durero y dos de artistas vinculados a España: José Ribera y El Greco. En el estudio sistemático que sobre el parti-

---

<sup>43</sup> MONEDERO CARRILLO, C., “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, pp. 203-263; SANTOS, F. DE LOS, *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*. Continuada por el Padre Fr. Francisco de los Santos Profeso del Real Monasterio de San Lorenzo, Lector que fue de Escritura Sagrada, y Rector de su Real Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos y Benauente, Visitador General de Castilla, León y Burgos, y actualmente Historiador general de la misma Orden, dedicada a la Altissima Magestad de Dios, en manos de la obediencia. En Madrid. En la Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, Impresor de su Magestad. Año de M.DC.LXXX; IDEM, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo: Fabrica del Prudentissimo Rey Philippo Segundo: aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Phillippo el Grande con la magestuosa obra de la capilla insigne del Pantheon, Y traslacion a ella de los Cuerpos Reales*. Dedicada a quien tan Ilustremente la corona, por el P. F. Francisco de los Santos, Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa. Con privilegio. En Madrid, En la Imprenta Real. Año 1657. Hay edición facsímil, Editorial Almiar, Madrid, 1984. Hay una segunda edición, Madrid, 1667, ampliada; una tercera, Madrid, 1681, nuevamente ampliada, y una cuarta, Madrid, 1698, también ampliada con respecto a todas la anteriores. PALOMINO Y VELASCO, A., SANTOS, F. de los, *Las ciudades, iglesias y conventos de España, donde ay obras, de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puesto en orden alfabético con sus obras, puestas en sus propios lugares*, Londres, impreso por Henrique Woodfall, MDCCXLVI. BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Creadores forasteros de la Historia del Arte español”, en CABAÑAS BRAVO, M. (Coord.), *XI Jornadas de Arte. El arte español fuera de España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 460; VEGA LOECHES, J. L., *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Diego Suárez Quevedo, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

cular realiza Bassegoda<sup>44</sup>, identifica diez cuadros, a saber: una copia antigua de gran calidad del cuadro de Antonio Correggio de la Virgen con el Niño, conocido como la gitana, conservado en el Monasterio escorialense, el cual fue donado por Felipe II en la sexta entrega de 1593<sup>45</sup>; esta pieza, por tanto, es una de las recolocadas de la primitiva colección por Velázquez y la única de las identificadas de la que consta su procedencia. Una Crucifixión de un seguidor de Rogier van der Weyden, hoy en el Museo del Prado, y que Santos atribuye a Alberto Dureró; un tríptico con una Epifanía, que Bassegoda considera que es la Epifanía de un anónimo flamenco del siglo XVI, hoy también en el Prado; un Santo Entierro, atribuido a Jacopo Bassano, así como una copia de Rubens de la Cena de Emaús, y una Virgen con el Niño y San Juanito de Giovanni Francesco Romanelli, los tres en El Escorial; un Descendimiento de Alessandro Allori, en el Prado, un cuadro con el tema del Paraíso y los cuatro elementos de los flamencos Hendrick de Clerck y Denis Van Alsloot, depósito del Museo del Prado en el Palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada, un San Juan Bautista niño con el cordero en una colección particular de Ginebra y, finalmente, citando literalmente a fray Francisco de los Santos: "Una Gloria de Dominico Greco, de lo mejor que él pintó, aunque siempre con la desazón de los colores: mas aquí tiene disculpa, que para pintar la Gloria de Dios, no es fácil hallarlos acá acomodados; pues los más viuos, no pueden llegar a significar la fuerza de aquella Magestad suprema, ni vista, ni oyda de los hombres. De ordinario llaman a este lienço, la Gloria del Greco, por un pedaço de Gloria, que se ve en lo superior: mas también en lo inferior, se ven a un lado el Purgatorio, y el Infierno, con los habitadores de su fuego, y condenados: y a otro la Iglesia Militante, cuyo copioso número de Fieles, se muestra puesto en oración, leuantadas las manos, y los ojos al Cielo, y entre ellos Philippo Segundo, que se conoce en su retrato; y en medio desta Gloria, esta el nombre de IESVS, a quien adoran los Angeles humillados; y juntando esta adoración, con la que en la tierra le están dando los hombres; y singularmente este Prudentissimo Rey, siempre rendido a la alteza de semejante Nombre; podemos dezir al mirar al otro lado al Infierno y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aquí el Artífice, aquello de San Pablo: *In nomine Iesu omne genuflectatur Caelestium, Terrestrialium, et Infernorum*. Ella es una historia executada con toda excelencia; el acierto del dibujo ya es muy conocido en el Autor, y aquí lo muestra en el gusto de las posiciones, y hábitos elegantes, que tienen las Figuras, con propiedad y desahogo, sin que las confunda la multitud"<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> BASSEGODA, B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002, pp. 45-47, 147-156.

<sup>45</sup> CHECA CREMADES, F., (dir.), *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2013.

<sup>46</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción breve...*, 1657, ff. 142-142v.

De todas las obras de arte que están en el Panteón y su Sacristía, esta es la que merece la más larga y detallada descripción, y la admiración que por ella siente el monje la deja bien patente. En contraste con Sigüenza, que hablando del San Mauricio, al que ni siquiera describe, ni localiza, lanza un dicitario, Santos no sólo lo localiza y describe, sino que hace de él un cumplido elogio. Para Santos, como queda bien patente en su escrito, Theotocópuli es un pintor excelente, que está entre los grandes de su profesión, y que tiene una manera de pintar que le hace inconfundible y único, es decir, que tiene estilo. Punto muy similar al que refleja Francisco Pacheco cuando habla del artista.

La Gloria de Felipe II o del Greco era un cuadro conocido, como se deduce del comentario del historiador jerónimo. El primer dato que se tiene de ella es la descripción de 1657. No existe constancia anterior de la misma en el Monasterio, por lo que es bastante plausible que fuese enviada allí por Felipe IV. El significado del cuadro no es muy claro. Se conoce hoy sus fuentes gráficas, pero nada se ha avanzado con respecto a lo que dice Santos en su descripción<sup>47</sup>. Quizá el empeño más arriesgado, y que quizá esté equivocado por completo, sea la interpretación que hizo del cuadro Anthony Blunt, considerándolo una representación de la Santa Liga. La presencia del Papa, el Dogo de Venecia y Felipe II ha conducido a esa hipótesis. ¿Pero que hacen las tres potencias, juntas y arrodilladas, adorando el nombre de Jesús, en medio de un paisaje apocalíptico? ¿Donde hay algo que indique que eso es una alianza o liga, como se decía en aquella época? ¿Donde está el Turco, contra el cual se hace dicha alianza? No parece que el cuadro tenga nada que ver con el gran empeño de Pío V, empezando con que el papa representado no tiene las facciones de Pío V; las del Dux, vistas en un fuerte escorzo, no permiten tener certeza de que fuera Alvise Mocenigo, y la única figura cierta es Felipe II. Más bien, por su contenido, lo que se tiene delante parece aludir a una situación posterior, más que a un hecho concreto como era la Santa Liga, a la que Felipe II se adhirió a regañadientes, pues no tenía la menor simpatía por los venecianos. El significado del cuadro sigue siendo un enigma. Fray Francisco de los Santos, que era Lector de Sagradas Escrituras en el Colegio escurialense, remite el cuadro a la epístola de San Pablo a los filipenses, 2, 1-11, donde habla de la humillación y la exaltación, conseguida por la entrega a los demás y el triunfo de la humildad. Nada de eso cuadra con una tema que fuera una alianza, más bien todo lo contrario. Como nada sabemos del posible comitente del cuadro, nuestra ceguera es total. Pero lo que es muy significativo es que los dos únicos artistas españoles, el uno por adopción y el otro por nacimiento, que constan obras suyas en el Panteón fueron

---

<sup>47</sup> MARÍAS, F., *El Griego de Toledo*, pp. 187-190, con la bibliografía anterior, a lo que hay que sumar PÉREZ DE TUDELA, A., “La recepción del Greco en la corte de Felipe II”, en MARÍAS, F. (dir.), *El Greco, Simposio internacional 2014*, Fundación El Greco 2014, Museo Thyssen-Bornemisza, Toledo y Madrid, pp. 83-84.

El Greco y José Ribera. El prestigio del Greco estaba muy vivo a mediados del siglo XVII.

Felipe IV también decidió enriquecer y renovar la ornamentación de los Capítulos, junto con la Iglesia Vieja. El puso a punto el Capítulo el Prior, minuciosamente estudiado por Bassegoda, y con ello la famosa Memoria de Velázquez; además se conserva la traza de como se estudiaba la disposición de los cuadros en la estancia, la cual se debe a Alonso Carbonel<sup>48</sup>. La muerte de Felipe IV no mermó el empeño de renovar y enriquecer la ornamentación escurialense, y doña Mariana de Austria prosiguió en la tarea culminándola con el Capítulo del Vicario, que se renovó a partir de 1664 y ya lo estaba en 1667, como lo confirma fray Francisco de los Santos en su segunda edición de la *Descripción breve*, aparecida en 1667. El Capítulo del Vicario presenta como gran novedad la inclusión de cinco cuadros españoles entre la gran marea de pinturas italianas y flamencas: dos cuadros de Ribera, San Sebastián curado por Santa Irene, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y San Roque, en el Museo del Prado; la Túnica de José, de Velázquez, conservado en el Monasterio escurialense y dos cuadros del Greco, un San Pedro y un San Ildefonso, que también siguen en El Escorial. Estos dos lienzos parecen proceder de los bienes de Jorge Manuel Theotocópuli inventariados en 1621; se pensaron para flanquear el retablo de la Capilla de Isabel de Ovalle en San Vicente Mártir de Toledo. Ya estaban hechos en 1613, pero nunca se colocaron en su lugar<sup>49</sup>. No se conoce como acabaron en manos reales.

Durante el siglo XVII, en el proceso de renovación de la ornamentación pictórica de San Lorenzo el Real del Escorial, que acometió Felipe IV y prosiguieron su viuda Mariana de Austria y su hijo Carlos II, entran tres cuadros más del Greco, dos de los cuales se colocan en un destacadísimo lugar, como es el Capítulo del Vicario, uno de los lugares más nobles del Convento, y el tercero es pieza destacadísima de la Sacristía del Panteón. El candiota es, junto con Velázquez y con Ribera, los españoles que están presentes en todo el proceso de renovación, donde la pintura flamenca e italiana tienen la batuta con los nombres más prestigiosos de la misma. Curiosamente de los grandes pintores de España del siglo XVI, el único que se mantiene en primera línea en el siglo XVII es Dominico Theotocópuli, el Greco, pintor filósofo de agudos dichos. Un clásico de nuestro arte.

---

<sup>48</sup> BASSEGODA, B., *El Escorial como museo*, pp. 42-51 y 157-219. Respecto a la traza, BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Las trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus arquitectos”, en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2001, p. 311.

<sup>49</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, vol II, t. 1, pp. 212-215; MARÍAS, F., *El Griego de Toledo*, pp. 234 y 238.