

Recibido en: 7/10/2012
Aceptado en: 4/10/2013

DOS JEROGLÍFICOS SACRAMENTALES PARA UN REY

TWO SACRAMENTAL HIEROGLYPHICS FOR A KING

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Noticia del envío al rey desde Toledo en 1590 de un par de complejas pinturas de temática sacramental. Se analiza su descripción, su destino y su posible autor y remitente.

Palabras clave

Jeroglíficos sacramentales. Pintura. El Escorial. Siglo XVI. Felipe II. Blas de Prado.

Abstract

About the shipping from Toledo to the King in 1590 of two paintings with complex sacramental themes, the description of them, their destination and their possible author and sender.

Keywords

Sacramental hieroglyphics. Painting. El Escorial. 16th century. Philip II. Blas de Prado.

El registro de las entregas realizadas al monasterio de San Lorenzo de El Escorial entre noviembre de 1571 y agosto de 1598 refleja el desmedido interés de Felipe II por la pintura de carácter religioso más allá de lo estrictamente referido al adorno de la basílica y las necesidades devocionales del área conventual, amén de la decoración mural realizada por maestros italianos en el propio templo, el claustro de los Evangelistas y sus dependencias, lo que no agota la ingente colección de obras de este género que el monarca llegó a atesorar, repartidas también por los reales alcázares y demás residencias, con especial presencia sin duda como adorno de sus capillas. Carecemos en todo caso de un inventario completo de cuantas pinturas de este género reunió el Rey a lo largo de su existencia, a lo que habría sumar cuantos retablos y pinturas sufragó, como en El Escorial, para el adorno de distintas fundaciones reales. No faltan, de otro lado, artistas que remitían *motu proprio* al monarca algunas de sus creaciones, abri-

gando la esperanza de algún encargo, reconocimiento o merced. Tal es el caso de Gregorio Martínez, en 1590, o del anónimo pintor de cuyas pinturas aquí se trata.

El fondo Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia custodia una copia sin firma de un escrito remitido el 25 enero de 1590 desde Toledo al Rey por un anónimo pintor en el que se da cuenta del envío de un par de cuadros de singular complejidad iconográfica que detalladamente se describen y de los que, según se refiere, se habían adelantado sendos rasguños¹. Los términos del escrito parecen indicar que ni los premiosos dibujos ni las pinturas respondían sin embargo a un encargo sino a la propia iniciativa del pintor, cuya aceptación esperaba y quien solicitaba al Rey que tuviera a bien verlas, si bien afirma haber mediado promesa del envío. La vaguedad con que el remitente se expresa en las primeras líneas de su escrito deja en todo caso bastante por aclarar, y la frase “hasta que se pongan donde han de estar” lo mismo puede entenderse como una duda propia sobre el destino último de las pinturas que como una indicación sobre un compás de espera. Las particularidades iconográficas de una de las composiciones permite considerar que el destino para el que habían sido pensadas por su anónimo autor, mediara o no encargo, era el monasterio de El Escorial. Pero las relaciones de entregas habidas en 1593 y 1598 no reflejan el ingreso aquí de ninguna pintura de temática siquiera similar.

Representaba una de ellas la *Parábola del hijo pródigo*, entendida como un verdadero jeroglífico de la Penitencia o, por mejor decir, el Perdón. El pintor se refiere a ella, en gesto erudito, con la frase de la *Vulgata* “Homo quidam habuit duos filios” (Lc 15, 11), como enunciado de una reflexión moral y de una composición de lugar, seguida de una descripción explicativa de los distintos componentes de la escena representada digna de servir de ilustración a las *Anotaciones* del mismísimo Jerónimo Nadal², si bien los elementos descriptivos, con interpolaciones al margen del texto de san Lucas, son propios de un mayor grado de elaboración.

La composición situaba a los personajes a cierta distancia en un paisaje en el que figuraba el Hijo pródigo en actitud reflexiva, junto al ganado, meditando sobre su suerte, y con él su ángel custodio instándole a arrepentirse y volver al hogar paterno a requerir perdón confesando su culpa representación inequívoca así del acto de contrición. El ángel, se nos dice, no deja caer al joven en el pecado de la desesperación y le levanta el rostro para que vea a Cristo en la cruz, imagen de la piedad del padre, que le volverá a acoger, y vía hacia el perdón, infundida de esperanza. Figuraba, además de Cristo crucificado, a la Virgen,

¹ RAH, Salazar y Castro, nº 9 (antiguo 60293), fols. 61r y v.

² Corresponde a la lectura del sábado después del segundo domingo de Cuadragésima, “De prodigo adolescente”, en las *Adnotationes et meditationes in evangelia*, de Jerónimo NADAL (Amberes, 1593); sin grabado. Nadal propondría tres partes de anotaciones y una de meditación.

como intercesora, rodeada de ángeles, celebrando la venida del hijo. En este punto habría una segunda representación del pródigo, ya retornado, y con él otros ángeles colmándole de regalos, de ropas nuevas y de calzado, poniéndole uno un anillo y ofreciéndole otro un ternero bien cebado. Completaba la escena la llegada del hijo mayor, que expresaba al padre sus quejas por un trato tan obsequioso, que nunca tuvo con él, poniéndole aquél en razón.

El planteamiento era así sensiblemente menos complejo que en la muy difundida estampa de Hieronymus Wierix perteneciente a la serie *Los cuatro enemigos de la Virtud*, según Maerten de Vos, donde ambos pasajes de la parábola se desplazan a un plano remoto en favor de la imagen del hombre piadoso y orientado por la Caridad -como en la pintura por el ángel custodio-, con la presencia del Buen Pastor, el añadido del *Noli me tangere* y la entrada de un alma en el cielo, recibida por Cristo. Pero el planteamiento general obedece a un mismo criterio. La Virgen como mediadora, el custodio como guía, Cristo en la cruz otorgando su perdón y los ángeles que sustituyen a los criados daban en ser en la pintura los únicos elementos añadidos a la literalidad de la parábola.

La segunda pintura era bastante más compleja, y su sentido sacramental, el eucarístico, inspirado en este caso en la parábola evangélica del convidado al banquete con la que el pintor le daba nombre *Homo quidam fecit cenam magnam* (Lc 14, 16).

Presidiendo la composición figuraba Cristo, convocando a la Cena sacramental, distribuyéndose a derecha e izquierda quienes acudieron a su llamada, según su grado de respuesta, quedando en un plano alejado quienes no lo hicieron por ocuparse en el cuidado de su ganado y de sus tierras o celebrando sus bodas. A la derecha se mostraban quienes siguieron voluntariamente a Cristo, entre ellos los tres Magos llegando de lejos, que así vinieron sin ser llamados, y delante los apóstoles hermanos que respondieron a su convocatoria, san Pedro y san Andrés, anteriores a todos los demás, y san Juan y Santiago, dando entre los cuatro primacía al primero de ellos, como príncipe de sus apóstoles, y con él al evangelista, como discípulo amado. Junto a éste figuraba san Jerónimo, ambos escribiendo y compartiendo tintero, por obedecer a una misma fuente, y teniendo junto a sí el uno el águila y el otro el león, que mostraba por su disposición la superioridad del primero. La explicación de la razón última de la presencia del santo teólogo está en relación con otros aspectos iconográficos, como la de san Felipe, quien estaba junto a san Andrés, como introductores de otros gentiles con ropas extranjeras que, como los Magos, siguieron al Mesías, y con ellos varios enfermos y mansos. En el lado contrario estaban los que fueron obligados por Cristo -“*compelle eos intrare*”, Lc 14, 23-, entre ellos san Agustín, que lo hizo por las lágrimas de santa Mónica, y como él la Magdalena, san Marcelino o san Pablo, éste como turiferario, porque se purificaba ofreciendo incienso a Dios como antes a los dioses de la gentilidad; y un ángel figuraba “compelien-

do” al publicano san Mateo; esto es, orientándolo³. Aparte de ellos -sigue el pintor en su descripción- estaban santo Tomás de Aquino, como autor del Oficio eucarístico, y san Lorenzo, al que por su talante denomina el “cortés hispano”⁴. La presencia de este último no es justificada en puridad, pero el giro final del texto vinculándola a la de san Felipe y san Jerónimo, y como gesto de cortesía (*sic*), no deja lugar a dudas sobre su razón de ser y el destino para el que había sido concebida tan particular pintura, no otro a buen seguro que el monasterio jerónimo consagrado al santo mártir por el rey llamado como el santo apóstol. A los tres santos de la particular devoción del monarca, sus protectores y de la comunidad monacal, se unía santo Tomás de Aquino en tanto que autor del Oficio Sacramental⁵.

Este género de composiciones sagradas de carácter jeroglífico resultan tan inusuales en la pintura castellana del momento como abundantes en el mundo del grabado flamenco quinientista y, en particular, muy del gusto de la cultura reformista. Entre las primeras cabe mencionar, no obstante, las grisallas aragonesas del museo de Huesca, conocidas como *Alegoría del Pecado* y *Alegoría de la Redención*, de datación posiblemente no muy lejana. El hecho de que las remitidas desde Toledo no figuren en ninguno de los inventarios escurialenses ni en las colecciones reales mueve a estimar que pudieron ser devueltas a su autor, quizá en la consideración de que cabrían entenderse como demasiado cercanas a un espíritu reformista. Pero de nada de ello hay noticia.

1. SOBRE SU ANÓNIMO AUTOR

Lamentablemente, el escrito, transcripción probablemente del original, realizada por el tiempo de éste⁶, no consigna el nombre del autor del envío, que lo era desde luego de las pinturas. El inventario documental del fondo Salazar y Castro lo registra con supuesta autoría de El Greco, pero el fallido intento del cretense por entrar diez años atrás al servicio del rey en la nómina de los pintores de El Escorial, más allá de la sola realización de su *Martirio de san Mauri-*

³ Entiéndese que la acción del ángel, símbolo del Evangelista, no se orienta aquí a la misma escritura de su texto evangélico sino en relación con su vocación, en la que respondió a la directa llamada de Jesús. El ángel se asocia así al santo recaudador en el mismo momento de abandonar su labor para seguir a Cristo.

⁴ Refiere Alonso de VILLEGAS (*Flos Santorum*, vol. I, Toledo, ed. de 1591, f. 250) cómo muerto san Esteban “fue puesto en el Campo Venario, en el sepulcro donde estaua el cuerpo de San Laurencio martyr, y tienese por tradicion que al tiempo que abrieron el sepulcro para ponerle en el cuerpo de San Laurencio, en la caxa donde estaua, se passo por si mismo al lado yzquierdo, dando el derecho al huesped que le venia, el glorioso san Esteban, y que desde ese dia, y por esta razon, llaman muchos a San Laurencio el cortes español”.

⁵ Véase Apéndice documental.

⁶ Cuidadosamente escrito en letra itálica, en papel verjurado, y carente de firma. No hay constancia del original en los Memoriales de Cámara del Archivo General de Simancas,

cio y la legión tebana, permite desestimarlos, máxime tratándose de composiciones de carácter religioso, bien que no cuadros de altar, cuya misma complejidad podía haber llevado a un rechazo por razones de decoro. La experiencia cretense en estas lides no era lo que se dice muy satisfactoria.

Otros pintores toledanos de entonces tenían o habían tenido relación con el monasterio escorialense o con encargos del monarca, aunque algunos de ellos no residían entonces en la Ciudad Imperial. Es el caso de Hernando de Ávila, quien había pasado a vivir en Madrid y trabajaba a la sazón en Segovia, en las salas del real Alcázar, y lo hizo en el monasterio filipino en la iluminación de libros de coro. También había pasado por El Escorial brevemente Luis de Velasco, para ocuparse como su cuñado en tareas de iluminación, pero no hay noticia de que realizara ningún otro trabajo para el monasterio ni por encargo real después de 1567, centrandó su actividad en Toledo. A tenor de la simplicidad compositiva de sus pinturas, lo más relevante y complejo está en algunos trabajos catedralicios y en el retablo de Sonseca, cuesta creer que salieran de su pincel creaciones tan complejas como las que se describen⁷. Por lo que se refiere a Miguel Barroso, discípulo de Becerra, incluido en ocasiones entre los toledanos, pero residente en Alcázar de San Juan, su actividad escorialense desde 1587 y su nombramiento de noviembre de 1589 como pintor del Rey le sitúan fuera de la Ciudad Imperial, y resulta evidente que hubo de trasladarse por entonces o con anterioridad a El Escorial, donde falleció en septiembre de 1590, todo lo cual parece excluirle, si bien es cierto que es artista del que tenemos grandes lagunas documentales⁸. Se reduce así a nuestro juicio la nómina de los posibles autores de las dos pinturas a dos principales maestros, Luis de Carvajal⁹ y Blas de Prado, y seguramente no cabe llegar más lejos en tal sentido con los datos de que disponemos, toda vez que no se conservan, si es que lo antedicho resulta válido.

Carvajal, de quien se dice que su relación con San Lorenzo de El Escorial tuvo como introductor a su hermanastro, Juan Bautista Monegro, trabajó para el monasterio filipino al menos desde 1578, y entre 1580 y 1582 realizó diez de los altares comunes con lienzos de parejas de santos, comenzando por terminar el de *San Cosme y san Damián* que dejó pergeñado Navarrete. Siguieron a ello algunos trabajos de policromía y en 1587 la pintura de dos de los trípticos de las estaciones del claustro. A partir de 1583, si no antes, fijó su residencia en Madrid, aunque esporádicamente vivió en El Escorial, donde bautizaría a dos de

⁷ En cuanto a su hijo Cristóbal, su colaborador sin duda en Sonseca, y que por 1592 trabajaría también en Segovia, no hay constancia de su paso por El Escorial ni de encargos reales hasta la realización por 1600 de unas vistas de ciudades de Flandes para la Casa del Bosque.

⁸ Cf. MATEO GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO, A., *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, 2003, pp. 93 y ss.

⁹ No parece que haya que contar con Monegro, cuya obra pictórica es mínima y ha sido puesta en entredicho.

sus hijos, volviendo acaso por diciembre de 1589 a la capital, donde adquirió entonces una nueva vivienda¹⁰. Hasta su muerte en 1607 simultaneó sus trabajos madrileños y escurialenses con la realización de diversos retablos toledanos, como los retablos mayores de la parroquia de San Lorenzo, la iglesia de Magán y la Concepción Francisca, o los tres de los Mínimos de San Bartolomé de la Vega.

Sabemos que en todo caso estaba en Toledo el 8 de enero de 1590, fiando al alarife Jerónimo de Espinosa en un negocio de maderas¹¹, aunque a principios de febrero de 1590 se le menciona en El Escorial, como fiador de Granello para nuevas pinturas de la *Sala de Batallas*¹². Sea como fuere, esta fugaz presencia toledana a primeros de 1590 tendría que ver con intereses particulares, quizá la cobranza de las deudas por el retablo de San Lorenzo, realizado en 1582 y cuyo finiquito es de febrero de 1586. De cualquier forma no parece muy probable que diera desde Toledo noticia de un envío al rey, cuando lo suyo es que lo hiciera desde Madrid, donde residía y estando a caballo de El Escorial, lo que desdice a nuestro juicio que sea Carvajal el autor de las dos complejas pinturas.

Blas de Prado no llegó en verdad a trabajar en el monasterio de El Escorial, pero había pasado por allí en septiembre de 1589, a la vez que Gregorio Martínez, a tasar conjuntamente con él y con Diego de Urbina varias pinturas, en particular la *Galería del Cuarto del Rey* o *Sala de Batallas*¹³. Sabemos que en los días que se ocuparon en esta tasación el toledano estaba afectado por un cuadro febril, y a ello achacaron él y Urbina cierto desajuste en la tasación contrario a los intereses de Granello que rectificaron de inmediato, cuando Martínez había retornado ya a Valladolid, indicando que él habría pasado sin duda por la nueva estimación. Luego, en febrero de 1591, volvería el toledano a trasladarse al monasterio escurialense para nuevas tasaciones, encontrándose posiblemente de nuevo con Urbina.

No deja de ser curioso, y acaso no sea casualidad, que a la par que Martínez y Urbina llegaron a principios de 1593 a un acuerdo para la policromía y dorado del retablo mayor de la catedral de Burgos, Prado diera su poder a Mateo Paredes para contratar la pintura de un retablo de su coro¹⁴. Pero el contrato

¹⁰ ANTONIO, T. de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis y Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 476).

¹¹ MARÍAS, F., “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI (II)”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 221 (1983), p. 29. En la misma fecha hace donación a su suegro de unas casas propias en Madrid, en la calle Carretas.

¹² ZARCO CUEVAS, J., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932, p. 87.

¹³ *Id.*, pp. 77-79, 80 y 132-133.

¹⁴ GÓMEZ MENOR, J. C., “El pintor Blas de Prado”, *Boletín de Arte Toledano*, I (1965), p. 99.

no debió firmarse, y la obra no se llevó a cabo, realizándose ya a principios del siglo XVII.

El asunto de la embajada artística de Blas de Prado a Marruecos, para trabajar al servicio del sultán de Fez, enviado por Felipe II, es resaltado de antiguo en la biografía del toledano¹⁵, junto con lo referido del papel que hubo de jugar como precursor del género del bodegón en la pintura española, que se deriva en lo esencial del testimonio de Pacheco. El viaje tuvo lugar en mayo de 1593 y se prolongaría hasta cerca de 1599¹⁶. Hoy sabemos que fue financiado por el duque de Medina Sidonia¹⁷, lo que no desmonta necesariamente la tesis de que detrás de todo ello estuviera el Rey. Resulta así inevitable preguntarse sobre el conocimiento que de su obra poseía el monarca para pensar en él como idóneo exponente de la pintura española al servicio de un gobernante extranjero, en una tarea que se nos antoja un tanto comprometida. Que la calidad artística de las creaciones de Blas de Prado no va a la zaga de las de Barroso o Carvajal, más allá del muy deficiente conocimiento que hoy tenemos aún de su obra, es cosa bien probada, pero no hay mucho margen en lo que conocemos de una relación siquiera indirecta con Felipe II que justifique algo así, y el envío de estas pinturas desde Toledo, si realmente fue quien remitió tan particular trabajo a la directa estimación del monarca, fija un posible punto de encuentro, bien que nada tienen que ver tales composiciones con las pinturas de frutas que, en atención a la cultura del sultán, llevaría a Marruecos. Paralelamente Gregorio Martínez hizo también un envío de tres pinturas al rey desde Valladolid, solicitando determinado favor profesional para el futuro marido de una de sus hijas. En su caso no conocemos el tema de las pinturas, como en el que nos ocupa sucede con el autor.

Resulta desde luego más que dudoso que la concepción iconológica de dos composiciones tan complejas fuera obra de un pintor, por lo que hay que entender que detrás de unas pinturas así habría alguien versado en temas doctrinales. No faltaría a buen seguro en Toledo entonces quien pudiera proponer o idear temas así, y entre ellos cabe mencionar en un lugar preferente a Alonso de Vi-

¹⁵ VEGA, L. de, *Memorial informatorio...* (1629) y BUTRÓN, J. de, *Discursos apoloéticos...* (Madrid, 1626), recogido por CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 219 y 343; PACHECO, F., *Arte de la pintura*, vol. II, ed. Madrid, 1956, p. 126; MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid 1806, pp. 182-183; Lázaro DÍAZ DE VALLE, L., *Origen e Yllustracion del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo, con un Epilogo y Nomenclatura de sus mas insignes y sus mas afamados Profesores*", en GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de los pintores de España*, Madrid, 2008, p. 285; PALOMINO, A., *Museo pictórico y Escala óptica*, ed. de Madrid, 1947, p. 776.

¹⁶ La realización del desaparecido retablo de Ajofrín, que cobró en marzo de 1593, hubo de ser uno de sus principales trabajos antes de partir. Citado por MARÍAS, F., véase nota 11.

¹⁷ SERRERA, J. M., "El viaje a Marruecos de Blas de Prado", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXV (1986), pp. 23-26.

llegas, a quien apenas un año antes había retratado Blas de Prado en el cuadro de altar que le encargó para la iglesia toledana de San Juan Bautista, donde aún lo vio Ponz¹⁸ -hoy en el Museo del Prado-, y quien había dedicado el primer volumen de su famoso *Flos Sanctorum* (Toledo, 1578) al propio Felipe II.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Memorial remitido al Rey. Toledo, 25 enero de 1590

“Señor.

Hauiendose acabado, los quadros, de la pintura, que embie a v mt., en rascuño, me ha parecido aprouechar un rato de pausa q de neçessidad ha de hauer hasta que se pongan, donde han de estar, en enbiarlos. para q v. mt. me haga mrd de verlos, suplico a V. Mt lo haga y los fauorezca, y a mi con ellos, si viere q he satisfecho a mi promessa, hauido respecto en mayoria de ministro, para lo q es la manufactura, a lo que tuue en que escoger.

En el quadro que tiene por titulo, *Homo quidam habuit duos filios*, esta el hijo prodigo, por el qual se representa el peccador, puesto en lexos, con en región longinqua de la suya. esta entre su ganado melancolico, de verse en el estado en que se ve, y pensatiuo, en lo que el angel de su guarda le inspira, que es que buelua a su padre, y confessando hauer peccado, le pida perdón. Hauiendole ya persuadido, a que lo haga, le trae a presentársele, figurase que esta, de tal manera confuso, que porque no passe los limites del arrepentimiento, y venga a dar en su desesperacion, le leuanta el rostro, para que viendo la piedad de el padre, en Christo crucificado, confie, y tenga firme esperançã de alcançar perdón.

La sacratissima virgen madre, esta haziendo officio de abogada nra. y los angeles reguzijados y alegres en la conuersion de el peccador, la solenizan cantando y tañendo varios instrumentos y, por mandado de el padre, vno le pone el anillo, otro le trae la ropa festiual, otro calçado, otro la ternera gorda, todo para la celebracion de su buena venida.

Hauiendo puesto el peccador lo que es de su parte, conuiene a saber, el arrepentimiento y confession de su culpa, y el pedir perdón de ella, le absuelue Christo desde la cruz, en meritos de su sanctissima passiõ y derramamiento de su precioso (sic) sangre, y en nombre de toda la sanctissima Trinidad.

El hermano mayor que llega de el campo, hauiendo oydo la música, y sabido la ocasión de ella, esta agrauiado y se quexa, de que su padre honre tanto a el perdido y vicioso de su hermano, siendo así, q hauiendole seruido siempre, nunca a el le dio vn cabrito, con que pudiesse conbidar a sus amigos, el padre le esta puniendo en razón y aconortandole (*sic*).

¹⁸ Es obra no documentada, pero firmada y fechada en 1589.

En el quadro que tiene por titulo, *Homo quidam fecit cenam magnam*, esta nuestro redemptor, conbidando y llamando a todo el genero humano, para la çena y combite de su sacratissimo cuerpo y sangre. Los que menos preciaron su llamamiento, están en lexos, primero el que prueua sus bueyes, mas adelante el que va a ver la heredad que hauie (*sic*) comprado, y vltimamente el que festeja sus bodas.

A la mano derecha de Christo se ponen, los que vinieron voluntariamente a su llamamiento. Vienen en lexos por la parte de el oriente, los reyes magos, guiados por una estrella.

De los que fueron, primeramente llamados, por el mismo Christo, q son los dos hermanos St. Pedro y St. Andres y los otros dos también hermanos, St. Joan y Santiago, a el que se da la primacia, es a St. Pedro, como a el principe de los apostoles, y ansi llega a la comunión el primero. St. Joan, como su chronista de este gran mist^o, le esta escriuiendo, como lo hizo, en la lengua griega, y St Geronimo tambien, como lo hizo, le traduze en latin.

Los simbolos de estos dos santos, que son el águila y el león, tienen el tintero, en que entram(b)os mojan sus plumas, con lo qual se denota, emanar de la mesma fuente, lo que escriuen pero de tal manera , q mu(e)stra el león, dar la superioridad a la águila, recibéndole de ella sobre su cabeça.

Posese tambien de mas de los Reyes magos, entre los q spontaneamente , vinieron de la gentilidad a Christo, dos hombres en habito extranjero, q estan con St. Andres y St. Philippe, por los que, sin expresar el numero, de los q vinieron, escriue St. Joan, que vinieron vnos gentiles, desseosos de conocerle, y q huiendose para esto encomendado a St. Philippe, el lo dixo a St. Andres, y ansi los lleuan consigo. los demás q vienen por aquella parte son de toda suerte de gente, en q ay ciegos, coxos y débiles, según que el señor, lo hauia mandado a su sieruo.

Aquellos por quien le dixo, compelle eos intrare, son los que por la mano yzquierda, atraydos de diuersas ocasiones, como fueron St. Pablo, St. Agustin, la Magdalena, St. Mattheo, St. Francisco y St. Marçellino, el qual se pinta inçensando a Dios, en retractación y emienda, de hauer incensado a los ydolos.

Para conocer a St. Agustin en la figura en que esta, es neçessario saber q su ystoria le llama hijo de lagrimas, estas son por las que su sta madre Monica, que le tiene niño consigo, derramo, pidiendo a Dios y a el, lo que alcanço en tanta abundancia, como lo pudieron merecer sus lagrimas. La demás gente, es, de todas las naciones.

Esta para expression de el compelle eos intrare, vn angel impeliendo a St. Mattheo, conuiene a saber, a la parte por el todo, como a hombre, a quien el mesmo, en su histy^a euangelica, llama publicano, según q St. Geronimo alabando, encarecidamte, su modestia lo pondera.

St^o Thomas de Aquino, como V. Mt. sabe, compuso el officio del sanctymo sacramento, y ansi fue cossa justa que se hallase a su çelebracion.

Quando St. Lorenço, no fuera tan gran st^o ni fuera, con razón, llamado, el cortes español, por lo qual solo, se le deue cortesia, por amigo de V M, me mereçe a mi, como a mas obligado q a otro ninguno, q se le aya desseado hazer, mas huiendo concurrido en el, lo vno y lo otro, he procurado darle buen lugar entre este concurso de gente de bien, y por lo que es hauer puesto St. Philippe, y a St. Geronimo, en el q tienen, nadie

me yncrepara de Juez aficionado, pues se le(s) da legítimamente, el offiçio en que se ocupan.

Dios guarde la catholica persona de V.Mt., y endereçe, en ynterçesion de estos gloriosos sanctos, sus intentos.

De Toledo, 25 de Henero de 90”

RAH, Salazar y Castro, nº 9 (antiguo 60293), fols. 61r y v.