

# NAVARRETE "EL MUDO" Y EL MONASTERIO DE LA ESTRELLA

por

JOAQUÍN YARZA LUACES

Juan Fernández Navarrete «el Mudo» parece ser que nació en Logroño en una fecha incierta. Mientras Palomino no indica el año, aunque de su texto puede seguirse que no estuvo lejos de 1530, Ceán Bermúdez lo retrasa más, hasta 1526 aproximadamente<sup>1</sup>. En realidad, una serie de datos permiten con cierta seguridad adelantar esta fecha hasta 1538-43. El padre Sigüenza, que tan satisfecho se sintió con sus pinturas y siempre pensó que los manieristas italianos que le siguieron no se le podían comparar, se lamentó de su muerte temprana: «si no se nos acabara tan presto»<sup>2</sup>. Difícilmente un hombre de 53 años podía considerarse joven en un tiempo en el que la media de la vida de un hombre no pasaba de los 40 años, y Navarrete murió en 1579.

El mismo padre Sigüenza, fuente tan importante siempre y que hubiera podido darnos la fecha más aproximada de su nacimiento, indica que se fue a Italia a terminar su aprendizaje cuando «se iba haciendo hombrecillo»<sup>3</sup>. Si aceptamos la fecha propuesta por Ceán y suponemos que tuviera unos 16 a 18 años, sería entre 1542 y 1544 o, si acaso un poco más tarde, cuando partió. El primer dato que poseemos indicio seguro de su vuelta es de 1566. El 4 de julio de ese año recibe pequeños encargos de Felipe II en relación con El Escorial: tenía que aderezar y repintar los colores saltados del Descendimiento de van der Weyden, hacer lo propio con otros lienzos más o menos lastimados

---

<sup>1</sup> PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1947, p. 789, dice equivocadamente que murió en 1572 «de poco más de cuarenta de su edad». CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, nueva edición, Madrid, 1965, II, p. 93.

<sup>2</sup> FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, *Fundación del monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1927, Discurso XVIII, p. 423-4.

<sup>3</sup> SIGÜENZA, *Fundación*, Disc. V, p. 327.

y recortar el «Noli me tangere» de Tiziano, que tal como él lo dejó se conserva hoy en el museo del Prado <sup>4</sup>. El aprendizaje se prolongaría por unos 22 años. Es además, a mi juicio, muy probable que no fuera así, aparte lo desmesurado de la preparación, porque vino de allá con una forma de pintar muy ligada al manierismo romano de ascendientes rafaelescos y miguelangelescos y en un tiempo tan corto como tres años supo cambiar sustancialmente su estilo, cosa improbable por no decir imposible. Compárese el «Bautismo de Cristo» del Prado entregado en 1568, aunque puede ser algo anterior, con el «San Jerónimo» de El Escorial firmado en 1569. Es más concebible el cambio en un pintor joven que en uno que frise en los 40 años.

Se le encargan cuatro grandes pinturas de las que se conservan sólo dos firmadas en 1569 y 1571: «San Jerónimo» y «Martirio de Santiago» de El Escorial. Una, perdida en un incendio, era una «Asunción». Se alaba la belleza de la madre a la que había retratado en la figura de María: «dicen que el (rostro) de su madre es el mismo que el de la Santísima Virgen, porque era muy hermosa» <sup>5</sup>. Encargadas las obras a partir de 1568, en el mejor de los casos, siguiendo a Ceán, el artista tendría 42 años. Difícilmente se podría alabar entonces la belleza de su madre, aún teniendo en cuenta lo tópico de ciertas expresiones, aparte que es muy extraño que la hubiera pintado de mucha edad, cuando no se acostumbraba <sup>6</sup>.

Para que los datos encajen habría que suponer el nacimiento de Navarrete entre 1538 y 1543 aproximadamente, dando la última fecha porque se podría pensar que los 36 años de edad de que habla Sebastián Hernández, el escultor que pudo explicar el testamento del pintor se pueden aplicar normalmente

---

<sup>4</sup> Tomado del P. JULIÁN ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, p. 29-32, citando un documento publicado por N. Sentenach y Cabañas, *La pintura en Madrid*, Madrid, s. a., p. 41-2.

<sup>5</sup> SIGÜENZA, *Fundación*, Disc. V, p. 327-32.

<sup>6</sup> Aparte, se podrían aducir algunas razones más. Desde luego creo que es convincente la de cambio de estilo. El artista viene de Italia cuando tiene cerca de 40 años, habiéndose hecho con una manera de pintar de la que se siente satisfecha, porque la muestra de su saber, El Bautismo de Cristo que entrega al rey, es una obra cuidada de dibujo, agria de color, con recuerdos romanos. El cambio comienza en 1569, cuando lleva a cabo el «San Jerónimo» citado. En 10 años, hasta su muerte, el entusiasmo por la escuela veneciana le hace sentir el color y el valor expresivo de la mancha con una intensidad notable. Llega a soluciones nuevas en el empleo de la luz en pinturas pretenebristas. Es extraño. Sus amigos, por otra parte, nacen más tarde. Pompeo Leoni que va a declarar a su favor cuando Navarrete quiso probar que su capacidad mental era suficiente como para testar, nació hacia 1533. Nicolás de Vergara, en cuya casa muere, nace en 1540. Sebastián Hernández, el escultor que explicó su escueto testamento, dice tener 36 años. Esta debe ser su edad o, mucho menos probable, la del pintor. En todo caso nos lleva a 1543. Algo mayor era Sánchez Coello, aunque no sabemos con certeza su fecha de nacimiento. Mucho más joven Alonso de Herrera, nacido en 1555 en Segovia, en cuya casa se educaba la hija natural del pintor.

a él mismo, pero quizás también al pintor, como sugirió Zarco, aunque no fuera lo normal <sup>7</sup>.

Pronto comenzó sus relaciones con el monasterio de la Estrella. Sus prontas aficiones a la pintura, según indica el padre Sigüenza, animaron a su padre a llevarlo a la hospedería del monasterio. Así comenzó su aprendizaje con un fraile de allí, Fray Vicente de Santo Domingo <sup>8</sup>. No conocemos apenas noticias, al menos de momento, de este fraile pintor. Ceán lo hace discípulo en Toledo de un Luis de Medina, antes de entrar en religión. Los frailes del monasterio le atribuían en tiempos de Ceán los cuatro cuadros objeto de este estudio que parecen ser de su discípulo. Se le debían murales en el claustro del monasterio y pinturas en el convento de Santa Catalina en Talavera de la Reina <sup>9</sup>.

Terminado el aprendizaje en la Estrella, su maestro le indicó la conveniencia de ir a Italia para perfeccionarse. En 1566 estaba de vuelta y ya trabajaba en El Escorial, aunque en trabajos secundarios, como se indicó, prueba probable de su juventud. El 6 de marzo de 1568 se le nombra pintor del rey <sup>10</sup>.

Su salud siempre delicada le obliga a permanecer en Logroño con permiso del rey durante el año 1569. Se le paga su salario, porque va con licencia del monarca, pero se indica que ha de volver a comienzos del año siguiente. Parece que su mala salud se lo impidió de nuevo, pero en marzo de 1571, está en el monasterio filipino entregando los cuatro primeros encargos <sup>11</sup>.

En este tiempo de estancias no bien definidas debió mantener relación con la Estrella. Quizás anterior al año 1566 o del mismo sea la gran tabla con San Jerónimo a la que me voy a referir. Rondando el 1569 en que sabemos que está en Logroño debe ser el «San Miguel» de Briones (Logroño), asimismo procedente de la Estrella.

Una prueba de la continuidad de su estancia en Logroño la ha proporcionado no hace mucho Simón Díaz. El 22 de noviembre de 1570, Juan López de Gema, vecino de Logroño, se compromete a pagar a Navarrete una deuda que con el que tenía y por la que el pintor, «criado de su magestad», había reclamado ante la justicia <sup>12</sup>.

No poseemos más datos de estancias en Logroño. No estuvo casi nunca en El Escorial, mal preparado aún, según consta por una serie de documentos conservados en los que se indica que se le pagan los salarios aun residiendo

<sup>7</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 3-4.

<sup>8</sup> SIGÜENZA, *Fundación*, Disc. V, p. 327.

<sup>9</sup> CEÁN, *Diccionario*, IV, p. 353.

<sup>10</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 94.

<sup>11</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 95.

<sup>12</sup> JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Documentos para la historia de las Bellas Artes en La Rioja*. «Berceo», 1948, p. 233-8.

en Madrid<sup>13</sup>. A veces cobra directamente en El Escorial, como cuando se le pagan 500 ducados en 29 de noviembre de 1576, al entregar el «Abraham y los tres ángeles» (m. de Dublín) y para ayuda de los gastos de una boda que no llegó a celebrarse<sup>14</sup>.

El 21 de agosto de 1576 firma el famoso contrato para pintar 32 cuadros para los altares menores de la basílica de El Escorial<sup>15</sup>. En él se indica taxativamente: «La qual dicha obra de pintura ha de hacer en la ciudad de Logroño, de donde es natural, o en el dicho Monasterio, o villa de Madrid, como mejor le pareciere y se acomode». Esta facilidad de estancia debió aprovecharla. Es en estos años últimos de su vida, cuando debe pintar las dos parejas de santos que hoy se conservan en el Seminario Conciliar de Logroño y que Ceán vio en la Estrella.

Sus relaciones frecuentes con Logroño se vuelven a poner de manifiesto en otro documento notable de septiembre de 1578 en el que Navarrete, consciente de su mal estado de salud, pide se le conceda el testar. A la petición sigue un informe para determinar sus capacidades mentales. Entre otras cosas se dice que la información ha de extenderse a Logroño<sup>16</sup>.

Al morir, una de las cláusulas de su testamento decía: «Estrella, Hermanos, 500 ducados: Misa». Explicado por Sebastián Hernández indicaba que se diera esta cantidad al monasterio logroñés a donde quería que se llevara su cuerpo para ser enterrado, diciéndole cada día una misa. El padre Luis Hurtado que le confesó antes de morir también aludió a su deseo de ser enterrado en el monasterio<sup>17</sup>. El mismo año, poco después de su muerte el prior y los monjes de la Estrella llegaban a un acuerdo con su madre y su

<sup>13</sup> Ver en ZARCO, *Pintores*, Apéndice documental a El Mudo, p. 32 y ss.

<sup>14</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 38.

<sup>15</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 98 y ss.

<sup>16</sup> Este notable documento debió ser conocido de Ceán, porque lo utiliza en algún punto. Lo publicó R. Domínguez Barruete, *Juan Fernández Navarrete el Mudo*, Bol. Soc. Cast. de Exc., 1904, p. 297-303. En él declara el pintor que «es diferente de los otros mudos, que aunque le falta el hablar y oír fue dios servido de darle entendimiento abil y capaz con que entiende lo que ve, y se da a entender fácilmente a los que lo tratan por señas y meneos tan propios y puntuales como otro lo haría hablando y sabe screvir y firmar y contar y en su arte de pintura es singular y perferito oficial y tiene noticia de las escripturas e historias, e pinta conforme a ellas propriamente, confiesa y comulga y haze los demás actos que un fiel christiano deve hacer con verdadero conocimiento». Entre los testigos que declaran en su favor está Pompeo Leoni, que dice que «siendo de edad de dos años y medio y que oya y hablaba le dio una enfermedad de la que quedó mudo y sordo». Indica «que le ha tratado muy a menudo y trata». El «clérigo capellán de su magesad», Hernando de Escobar, indica, que «le ha tratado... en negocios de calidad». Que «hasta jugar juega y le ha visto jugar muchas diferencias de juegos entendiendo a los que juegan haziendo partidas con ellos y haziendo la cuenta de lo que gana e pico de tan bien y aun mejor que otro alguno». Actuaron asimismo como testigos Diego de Urbina y Juan de Herrera.

<sup>17</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 103, 104 y 105.

hermano Diego. La madre habría de trasladar sus restos desde San Juan de los Reyes a la Estrella, siendo recibidos a la puerta del patio por la comunidad. Se le enterraría en el crucero de la iglesia, «junto a la grada mayor»<sup>18</sup>.

La relación de Navarrete con el monasterio de la Estrella en Logroño es, como se ha visto, frecuente a lo largo de su vida. El monasterio ha desaparecido y parece que las pinturas que se le atribuyen a Navarrete se han dispersado aunque se encuentren todas en la provincia de Logroño<sup>19</sup>.

La primera mención y atribución que yo conozco de las cuatro pinturas al gran pintor riojano, proviene de Ceán Bermúdez. Parece haberlas conocido. Insiste en la atribución a Navarrete, aunque los monjes del monasterio suponían que eran obras hechas por su maestro el fraile pintor<sup>20</sup>.

De ser suya, la pintura más antigua es la enorme tabla dedicada a «San Jerónimo», que hoy se conserva en Logroño, pendiente de colocación en el museo. Es de grandes dimensiones (217 × 161 cms.). Ceán dice que, formando pareja con «San Miguel», estaba en un colateral de la iglesia del monasterio. Sorprendentemente indica que se conserva en excelente estado, mientras el «San Miguel», dice, «está muy maltratado»<sup>21</sup>. Actualmente se encuentra muy lastimada, mientras la conservación de la otra pintura es mejor, por lo que pienso en un error en las notas de Ceán.

Parece que después de que los monjes abandonaran el monasterio de la Estrella, permanecieron durante años los cuadros y esculturas en la iglesia. Uno de los primeros que se trajo a Logroño por indicación oficial fue este «San Jerónimo»<sup>22</sup>.

Las tablas que componen el soporte de la pintura se han separado y curvado. Aparejo y pintura se han saltado en las juntas. En otras partes, la pintura se ha cuarteado y saltado. Los repintes son muy numerosos, pero quizás en mayor medida y más deformantes en la cabeza y la barba. No obstante todavía puede distinguirse una más que aceptable calidad en la obra. Mayoral y Parracio, al identificar la pintura, tenía pocas dudas sobre la atribución<sup>23</sup>. Ceán aseguraba que era una imitación del que pintó para El Escorial<sup>24</sup>, siguiéndole en ello Zarco Cuevas<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 106.

<sup>19</sup> ALFONSO DE GABRIEL Y RAMÍREZ DE CARTAGENA, *El monasterio de la Estrella y Juan Fernández de Navarrete*, Bol. Soc. Esp. Exc., 1946, p. 233-9.

<sup>20</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 97.

<sup>21</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 98.

<sup>22</sup> PEDRO MAYORAL Y PARRACIO, *Estudio sobre el pintor Juan Fernández Navarrete el Mudo*, Logroño, 1900, p. 6.

<sup>23</sup> MAYORAL, *Estudio*, p. 7.

<sup>24</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 98.

<sup>25</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 13-4.

En realidad no sólo no lo copia sino que debe ser anterior, contemporáneo del «Bautismo de Cristo» o incluso pintado antes, hacia 1566. Fecha extrema el 1568. Se concede importancia básica al dibujo, igual que en el Bautismo. La figura es corpulenta, bastante ancha de caderas, como hace Navarrete en otras obras tempranas, como el cuadro citado, el «San Miguel» de Briones o el mismo «San Jerónimo» de El Escorial, hecho algo después. La posición de las piernas en movimiento y la corpulencia muscular, unido a los detalles antes señalados, indican una relación con círculos romanos descendientes de Rafael y Miguel Angel. Es una prueba, luego confirmada, de que su formación primera en Italia fue en Roma y que no debió tener contacto con Tiziano y la escuela veneciana hasta que pintó en El Escorial y conoció lo mucho que de Venecia iba llegando. En el «Bautismo» del Prado, por ejemplo, el Padre Eterno se inspira, sin duda en el que pintó Miguel Angel en la Sixtina. Los ángeles recuerdan por sus vestiduras, a algunos de Perugino y, sobre todo, Rafael. Los desnudos musculosos, más blandos que los miguelangelescos, pueden traer a la memoria las obras de Sebastián del Piombo, veneciano, pero pintando en Roma e influido por Miguel Angel <sup>26</sup>.

La escena se concibe en un exterior con paisaje y lejanía iluminada por luces de atardecer, como en el «San Jerónimo» de El Escorial. El paisaje en los primeros planos está tratado con cierta minucia, destacando pequeñas plantas sobre un terreno más bien seco y como formado en parte por rocas, similar al de otras obras posteriores, como el «Martirio de Santiago» de El Escorial. El santo, figura enorme, de fuerte musculatura y postura desequilibrada y manierista, es sobre todo un asceta a la puerta de la cueva de Belén. En su derecha, una piedra para rascar las carnes. La mirada alta se dirige a un Crucifijo. Es éste un largo madero clavado verticalmente en tierra, cuyo travesaño horizontal es muy alto. En él pintó al Crucificado. La imagen de Cristo es larga, bien modelado el atlético desnudo, de tres clavos, como fue uso hasta Pacheco. Abajo, en la izquierda, dos libros aludiendo a la Vulgata y a los escritos del santo, unas disciplinas y una calavera, naturaleza muerta de vieja raigambre, pero muy del gusto contrarreformista. Más abajo aún, el león de la leyenda del desierto.

A la derecha, en alto, cuelgan las ropas cardenalicias con que gustaban de representar al santo desde fines de la Edad Media, pese al error cronológico evidente que ello suponía. Finalmente, arriba, un angelillo toca la trompeta anunciando el juicio, según el sueño que solía tener el santo. Este último dis-

<sup>26</sup> ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae* XII, Madrid, 1954, p. 252. matiza las diferencias entre esta obra de Navarrete y las de los francos seguidores de Miguel Angel.



2



4

1. San Jerónimo, por Navarrete. Museo de Logroño.—2 San Sebastián y San Fabián, por Navarrete. Seminario Conciliar, Logroño.—3 Idem, detalle.—4—San Esteban y San Lorenzo, por Navarrete Seminario Conciliar, Logroño

tintivo no aparece hasta el siglo XVI, haciendo uso los artistas de una carta apócrifa que se atribuía al propio padre de la Iglesia<sup>27</sup>. El asunto se popularizó sobre todo en el siglo XVII, aunque ya Marinus van Reymerswele lo representa en su estudio, escuchando la trompeta, en las pinturas firmadas en 1547 y 1551 conservadas en el museo del Prado.

Mientras la pintura anterior resulta dudosa dentro de la obra de Navarrete, creo que con mayor seguridad se le puede atribuir el «San Miguel» de Briones (Logroño). Parece ser que formaba pareja con el anterior en la iglesia del monasterio de la Estrella, indicando Ceán que estaba en mal estado<sup>28</sup>. No hace mucho que fue identificado con indicación de su procedencia<sup>29</sup>. Ceán lo supuso de 1569, de cuando estuvo en Logroño Navarrete. A mi juicio, es contemporáneo del «Bautismo de Cristo» y anterior al «San Jerónimo» fechado en 1569.

El estilo le acerca al «Bautismo de Cristo». El ángel, más corpulento, es semejante a los que guardan la ropa de Cristo en la pintura del Prado. Muy parecido es el tipo de cara, el pelo, aunque más rizado en el ejemplar de Briones, las pantorrillas fuertes y anchas. No puede mediar entre ambas obras.

Aunque la figura del arcángel fue popular en Occidente desde tiempos muy antiguos, con la Contrarreforma adquiere, junto con los restantes ángeles, una importancia mayor, precisamente en el acto de vencer al demonio<sup>30</sup>. Parece que la lucha contra el diablo, representa el triunfo de la Iglesia sobre la herejía protestante<sup>31</sup>.

El arcángel lleva sobre la frente una pequeña cruz. Me figuro que será el emblema o el signo de Dios. No conozco casos en que aparezca en el renacimiento italiano. Por el contrario, es un tema medieval que, a lo que se me alcanza, fue popular en Flandes en el siglo XV. Una cruz semejante, más rica, luce el arcángel Gabriel en la Anunciación del políptico de Gante de van Eyck o el San Miguel pesando las almas de cruz de pedrería en el Juicio Final de Dantzig pintado por Memling. En España, la tiene el San Miguel de Bermejo o el de Orihuela, que aun pintado por Paolo de San Leocadio, italiano, se hizo aquí. Sería por tanto un detalle iconográfico que enlaza, como en otras ocasiones, el fin de la Edad Media española, con la Contrarreforma, sin que el Renacimiento suponga una solución de continuidad.

<sup>27</sup> RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, p. 747-8.

<sup>28</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 98. Ya indiqué que posiblemente hubo un error o trastrueque de notas, porque se conserva mejor que su supuesto compañero.

<sup>29</sup> J. M. RUIZ GALARRETA, *Un nuevo cuadro de Navarrete en Briones*, «Berceo», 1947.

<sup>30</sup> J. YARZA, «Aspectos iconográficos de la pintura de Navarrete el Mudo y relaciones con la Contrarreforma», B. S. A. A., p. 60.

<sup>31</sup> RÉAU, *Iconographie*, II, 1, p. 47.

Por otro lado, el tipo está directamente inspirado, a mi juicio, en el «San Miguel» (m. Louvre) que comenzó a pintar Rafael, aunque seguramente lo terminó Giulio Romano, por encargo de Lorenzo de Médicis para León X en 1517 y se mandó al año siguiente a Francisco I. Más movido el ángel rafaelesco, toma la lanza con las dos manos en posición igual aunque más briosa que en la pintura de Navarrete. Hay un recuerdo en el manto al viento y en las alas. Sustancialmente es la misma la armadura de ambos ángeles. Cambia la postura de las piernas y la figura de Lucifer.

Es poderosamente musculada en la obra del Mudo, con pechos femeninos, cara grotesca, cuernos de cáprido, serpiente enrollada en las piernas y pierna derecha desmesurada y monstruosa, mal hecha, no sé en qué medida por defecto o voluntad del artista. Va armado con una gigantesca hacha de combate. Las alas negras indican su aspecto negativo relacionado con la privación de la luz. Es un ser que, aún vencido, debía inspirar horror al espectador de la época, debido a su mirada y gesto en cierta medida burlón.

También ha desaparecido el paisaje que animaba el cuadro italiano. La escena se desarrolla en el aire sin referencia a ambiente alguno. En el primer caso, el combate es en tierra en ameno paisaje. En el segundo, se elimina lo secundario y se pliega el artista al hecho de que la pugna debía celebrarse en los aires, al menos fuera de la tierra, tal como señala el Apocalipsis.

En el crucero de la iglesia del monasterio de la Estrella había dos cuadros con parejas de santos «y figuran el uno a San Lorenzo y a San Hipólito, y el otro a San Fabián de pontifical y a San Sebastián desnudo», decía Ceán<sup>32</sup>. Los atribuída al año 1569, como los otros, año en que consta que el pintor estuvo en Logroño. Aceptó la fecha Gaya Nuño<sup>33</sup> y Ruiz Galarreta y Alcolea<sup>34</sup>. En fecha indeterminada pasaron al Seminario Conciliar de Logroño donde se conservan hoy.

Su estado es lamentable. No sé si una cuidadosa restauración les devolvería, aunque no fuera más que en parte, la calidad que, sin duda, tuvieron. Zarco Cuevas no llegó a tener noticias de su paradero<sup>35</sup>.

La identificación de los santos, en una de las pinturas, como San Hipólito y San Lorenzo, hecha por Ceán, no es sostenible. Se trata de San Lorenzo y San Esteban. San Hipólito fue el soldado romano guardián de San Lorenzo.

<sup>32</sup> CEÁN, *Diccionario*, II, p. 98.

<sup>33</sup> GAYA, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid.

<sup>34</sup> Logroño y su provincia, Barcelona, 1962, p. 42-3.

<sup>35</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 17, n.º 17 y p. 18, n.º 22, de su catálogo. No poseía más noticias que las proporcionadas por Ceán.

cuando estaba preso. Fue convertido y sufrió martirio. Se le representa como soldado, no como diácono <sup>36</sup>.

San Esteban, protomártir, murió apedreado y fue diácono. En la pintura del Mudo, a los pies del santo de la izquierda hay piedras en el suelo. No hay dudas en cuanto a identificación.

San Esteban, mientras se lleva una mano al pecho, tiene la mirada alta, arrobada. Alude esto, sin duda, a la visión tenida poco antes de su muerte, cuando discutía en el Sanedrín: «He aquí que contemplo los cielos abiertos y al hijo del hombre de pie a la diestra de Dios» <sup>37</sup>. Así le representó Juan de Juanes en el ciclo de pinturas dedicado a su vida que, procedente de San Esteban de Valencia, se conserva en el museo del Prado. Aunque en la fotografía no se perciba y en la pintura esté mal conservado, arriba, en la dirección señalada por la mirada del santo, el cielo se abre.

San Lorenzo suele ser pareja de San Esteban, porque si bien éste fue protomártir, él tuvo el martirio más cruel. Como su compañero está vestido con dalmática. Lleva la enorme parrilla alusiva al suplicio en su derecha. Ambos llevan nimbo, detalle no muy usado a estas alturas. En los santos escurialenses tampoco existe, aún en los pintados por el artista riojano.

El cuadro, como su compañero, pertenece al mismo grupo de parejas de santos que se le encargaron en 1576 para los altares menores de la basílica escurialense y de los que terminó sino muy pocos. Justamente entre los encargados había uno con el mismo motivo. No creo que fuera éste dejado sin acabar en Logroño y recogido por los frailes de la Estrella. Las medidas son ligeramente diferentes. El «San Lorenzo y San Esteban» miden 225 × 169 centímetros y su compañero 222 × 167 cms., mientras las obras de El Escorial miden 235 × 185 cms. <sup>38</sup>. Las diferencias son pequeñas. La idea es la misma.

En el cuadro de Logroño con la inclinación de los cuerpos y la dirección de las miradas se crea una composición cerrada, de modo que idealmente se podrían inscribir en una elipse o un óvalo. La idea del éxtasis, con la mirada en lo alto, mientras los cielos se abren, será muy popular en el siglo xvii difundida por el espíritu de la Contrarreforma. Pero por supuesto tiene abundantes antecedentes. A mí, la inclinación de la cabeza, vuelta ligeramente a un lado me trae a la memoria la cabeza de la «Santa Catalina» (N. Gallery, Londres) de Rafael. Incluso allí, una mano, la derecha, mientras en el Mudo es la

<sup>36</sup> RÉAU, *Iconographie*, III, 2, p. 652.

<sup>37</sup> *Hechos*, VII, 56.

<sup>38</sup> Según ZARCO, *Pintores*.

izquierda, se coloca junto al pecho. Pienso que pudo tenerla presente. También ella tiene una visión con rompimiento de gloria.

El que pudiera ser pensado el cuadro, en principio, por Navarrete para El Escorial, me lo sugiere el hecho de que muerto él, uno de los primeros encargados a Sánchez Coello es el que tiene el mismo tema. Lo firma en 1580. Cuando cobra el 12 de junio de este año, se describe la pintura como «San Esteban y San Lorenzo, vestidos de diáconos, con las ystorias de sus martirios»<sup>39</sup>. En la pintura, efectivamente, en las partes bajas delanteras de sus dalmáticas hay unas piezas añadidas rectangulares con la representación de sus martirios. En la obra de Navarrete destacan estas mismas piezas, sin otro dibujo que el ornamental. ¿Habrà tenido intención de pintar escenas de martirio?

Por otro lado, hay diferencias indudables entre los cuadros de Logroño y los escurialenses de Navarrete. En El Escorial los santos ocupan la mayor parte de la pintura. Aquí, sin perder solemnidad, ni grandiosidad, son algo menores. Las dos enormes columnas sobre altos pedestales ayudan a hacer más arquitectónica la composición. La perspectiva es rigurosamente centralizada y el punto de fuga y línea de horizonte están un poco más arriba del centro del rectángulo.

El «San Sebastián y San Fabián» está aún más destrozado que su compañero, especialmente la figura del centurión. Se reúnen dos santos, en principio sin relación, sólo porque su fiesta se celebra el mismo día. Diego de Urbina, amigo de Navarrete, fue el encargado de realizar la pintura con el mismo tema para los altares de la basílica escurialense, terminada en 1584<sup>40</sup>. Las figuras son menores que las anteriores de Navarrete o Sánchez Coello, similares en proporción a las de Logroño. Por otro lado, la semejanza queda en esto.

La Leyenda Dorada quiere que Fabián, ciudadano romano, fuera elegido papa, cuando la muchedumbre que esperaba la elección, vio que una paloma blanca descendía del cielo y se posaba sobre su cabeza, signo del Espíritu que había escogido al más digno. Fue decapitado más tarde por orden de Decio<sup>41</sup>. Era natural que uno de los distintivos fuera entonces la paloma. Lo es además de la tiara, la cruz de tres brazos transversales, la espada del martirio y sus vestiduras sacerdotales<sup>42</sup>. Sin embargo, tanto en la pintura de Diego de Urbina, como en la de Navarrete, falta la paloma.

Navarrete ha pensado una figura monumental, como otras suyas, envuelta en una pesada y rica capa que se recoge de una forma poco versímil a la dere-

<sup>39</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 157.

<sup>40</sup> ZARCO, *Pintores*, p. 178.

<sup>41</sup> JACOPO DA VORAGINE, *La légende dorée*. Paris, 1967, I, p. 134-5.

<sup>42</sup> RÉAU, *Iconographie*, III, I, p. 484.

cha, como hará luego G. Fernández con alguna de sus esculturas. Su mano derecha empuña la larga cruz de triple brazo transverso. Es una mano dibujada por un buen pintor, su posición, así como las manos de los otros santos, forman un expresivo muestrario de gestos, repetido en los pintores escurialenses, aunque el origen de este repertorio hay que buscarlo en Italia de nuevo.

Lleva la tiara de papa y un libro en su izquierda. No sé qué motivo hay para este segundo distintivo. También está en la pintura de Diego de Urbina. A los pies, la palma indicadora de su martirio. En cuanto al tipo de cara, es muy semejante al del San Marcos, que formando pareja con San Lucas pintó para los altares de El Escorial. Aquí el santo lleva tiara y allí desnuda la cabeza, pero muy parecido es el rostro vuelto, el perfil y aún los mechones y forma de la barba.

San Sebastián está atado a un árbol con fuertes cuerdas. El movido juego de sus piernas, que produce una impresión de desequilibrio, parece inspirado en Miguel Ángel. Concretamente en el Hanman crucificado del techo de la Capilla Sixtina, aunque el «contrapposto» de éste sea más violento, igual que la potencia energética que de él se desprende. El desnudo es más fino que los primeros de su carrera y está más próximo al Jesús de la «Flagelación» (Escorial) o al de la «Aparición a su madre después de muerto» (Escorial), aunque presente variantes respecto a ellos.

La cabeza es muy semejante a la de San Esteban y por ello recuerda asimismo a la Santa Catalina de Rafael (N. Gallery, Londres). La mirada elevada, marcando también una línea ascensional de relación cielo, arriba, y tierra, abajo, es clásica de esta época. Se ve, saliendo de la parte más alta, como un rayo de luz que va a parar a la cabeza del santo. Dado el mal estado de la pintura no me atrevo a decir si este rayo es un añadido o lo pintó el artista.

La escena es un exterior desde un punto de vista que realza los personajes. Al fondo se ve el perfil de los montes, una luz clara y una ciudad, posiblemente Roma, donde ambos fueron sacrificados. Dominan los azules y verdes en una obra en que el color está muy desvanecido debido al mal estado.

A mi juicio, las pinturas deben pertenecer a los últimos años del artista, siendo contemporáneas de los cuadros semejantes pintados para los altares laterales de la basílica escurialense tantas veces citados. Siempre, a lo largo de su vida, se le dio cierta libertad de residencia. Cuando en 1576 contrata los retablos precedentes, se insiste en ello. Por eso no es extraño que pudiera pintarlos en alguna de sus estancias en Logroño.