

Los pintores españoles del siglo XVI y El Greco

TRINIDAD DE ANTONIO
Universidad Complutense
Madrid

Cuando Felipe II se planteó la decoración del Monasterio del Escorial en la década de los años sesenta, partió fundamentalmente de dos ideas primordiales: utilizar su ya importante colección, por entonces integrada fundamentalmente por obras de la escuela flamenca y de Tiziano¹, que iría enriqueciendo a lo largo de los siguientes años, y servirse de artistas de la época para los encargos puntuales requeridos por el diseño arquitectónico del conjunto y el planteamiento iconográfico y representativo de la nueva fundación real. El Escorial nació con la manifiesta voluntad real de convertirse en la imagen de la profunda espiritualidad de la época, en una colosal materialización de la ideología católica y de los presupuestos defendidos por la Contrarreforma. Para conseguir este propósito el Monarca no escatimó ni medios ni recursos, consiguiendo una peculiar estética como consecuencia de la mezcla de elementos dispares, porque el elaborado esplendor de su ornamentación tenía como principal misión convertir a la fundación filipina en el paradigma de la ortodoxia religiosa. A lo largo de los numerosos testimonios conocidos sobre el proceso de decoración del Monasterio², se aprecia una constante intervención del Rey para asegurar que el resultado se adecuase a sus propósitos: las imágenes debían de ser claras y de fácil comprensión para lograr transmitir a los fieles los dogmas de la fe católica, y, a la

1. Sobre el coleccionismo de Felipe II véase: BROWN, J., «Felipe II, rey de coleccionistas» *Fragmentos*, (11) 1987, pp. 4-20. CHECA, F., *Felipe II. Mecenaz de las Artes*. Madrid 1992. ANTONIO T. DE, «Coleccionismo, devoción y contrarreforma», *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado 1998, pp. 135-157. BASSEGODA, B , «Las colecciones pictóricas del Escorial. De Felipe II a Felipe IV», *Felipe II y las Artes, Actas Congreso Internacional*, UCM, 1998, pp. 465-478.

2. Además de las publicaciones de ZARCO CUEVAS, J., la más importante y extensa recopilación de documentos sobre la fundación filipina son los trabajos de ANDRÉS G. DE, «Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial», Madrid 1964-1965, en «Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca», *Archivo Español de Arte* 1972.

vez, conmover su alma e incrementar su piedad, todo ello empleando el decoro y el lenguaje exigido por la rigurosa ideología de Roma. Su interés por el arte italiano para llevar a cabo esta empresa tiene fácil explicación: era el de mayor prestigio en la época y además el único que podía proporcionarle un número suficiente de fresquistas para decorar las amplias superficies generadas por la colosal construcción. Pero además de estos motivos, Felipe II, al mirar hacia Italia, no hacía más que demostrar la claridad de sus intenciones y su conocimiento del ambiente pictórico de la época. Eran los italianos los que mejor dominaban la dialéctica entre intelectualismo y emoción imperante en la segunda mitad del siglo XVI, ya que, no en vano, esta escuela había sido la creadora de la teoría del arte nacida por entonces en el entorno de las tesis contrarreformistas. El modelo propuesto por Italia generó un estilo internacional, surgido de la integración de dicho modelo con los diferentes intereses políticos, religiosos y sociales existentes en el ámbito europeo. Como consecuencia de este proceso apareció un tipo de imagen normalizada y codificada, planteada dentro de la más estricta ortodoxia y válida para cumplir la que era su principal función: la devocional, sin alardes ni desviaciones. El sentido moral y pedagógico debía primar sobre el puramente estético u ornamental, adquiriendo así el arte la justificación exigida por la ideología religiosa emanada de Trento, que impulsó una pintura alejada del artificioso capricho anterior, para conseguir un lenguaje legible y verosímil destinado a conmover al fiel, idea similar a la emanada de la *Poética* de Aristóteles.

Felipe II tenía, pues, en Italia aquello que necesitaba para que la fundación escurialense alcanzara el papel que él la había asignado: representar la imagen de la dinastía y dar testimonio de poder y, sobre todo, de una fe renovada³, para lo que no servían fórmulas pictóricas anteriores y el Monarca debía acudir para lograr su propósito a la vanguardia creativa de la época, que por entonces, evidentemente, era la italiana, como lo había sido desde el *Quattrocento*. Este deseo de modernidad, por otra parte, estuvo siempre presente en los gustos artísticos de Felipe II, ya que, aunque es de sobra conocida su admiración por los primitivos flamencos, sus intereses estéticos tuvieron siempre un carácter internacional y *moderno*, debido, sin duda, a la universa-

3. Véase: KUBLER, G., *La obra del Escorial*, Madrid 1985. OSTEN SACKEN, C., *El Escorial, estudio iconológico*, Madrid 1984. CHECA, F., 1992, BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid 1994.

lidad de su formación y a la influencia de sus consejeros, pertenecientes muchos de ellos a los principales círculos culturales europeos de la época: su tía María de Hungría, el cardenal Granvela, Tiziano, Leon Leoni, Arias Montano, Alejandro Farnesio, entre otros.

Todo el planteamiento anterior se justifica, en este texto dedicado a la pintura española del Escorial, en el deseo de explicar los motivos que impulsaron a Felipe II a elegir precisamente a los artistas españoles que participaron en la decoración escorialense. Todos ellos, a nuestro juicio, cumplen en cierta medida la exigencia de modernidad y conocimiento de los nuevos postulados de la pintura postrentina que era necesaria para participar en la empresa filipina. En un ámbito estético como el español del siglo XVI, donde el Renacimiento italiano era un modelo seguido con algunas décadas de retraso, el Rey necesitaba para decorar El Escorial artistas conocedores de las últimas tendencias, y eso es lo que precisamente buscó en pintores como Juan Fernández de Navarrete, Diego de Urbina, Alonso Sánchez Coello, y Luis de Carvajal⁴. Éstos fueron los artistas españoles que protagonizaron la decoración escorialense, con mayor o menor presencia y acierto según se verá más adelante, porque otros nombres como Miguel Barroso y Juan Gómez, entre otros, realizaron muy poca obra, por lo que su intervención en el ornato del Monasterio resulta irrelevante a la hora de valorar la presencia española. Al primer grupo se añade el nombre del Greco atendiendo a su trayectoria posterior dentro de la escuela española, ya que en esos momentos era un artista llegado de Italia que buscaba participar, como tantos otros, en la que era la mayor empresa artística de la época. La aportación de los españoles a la decoración escorialense no se entiende desde los parámetros de la propia evolución de la pintura en la Península, sino a partir de su participación en el movimiento estético internacional imperante en las principales cortes europeas de la época. Gracias a la decoración del Escorial, en las últimas décadas del siglo XVI la pintura española se situó en un plano de absoluta *modernidad*, es decir, se hacía lo mismo, con idénticos planteamientos estéticos y recursos técnicos que en Roma, algo que sucedía por vez primera en la historia pictórica española⁵. Pero lo que es más relevante es que este foco,

4. ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real del Escorial, (1566-1613)*. Madrid 1931. También ver ANTONIO, T. de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid 1987 (tesis doctoral, UCM).

5. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «La crisis de la pintura española en torno a 1600», en *España en las crisis del arte europeo*, Madrid CSIC 1968.

absolutamente ajeno a cualquier sentido casticista, impulsó una profunda transformación de la pintura española de la que emergió, en generaciones posteriores, un intenso componente nacional⁶.

De todo lo anteriormente expuesto se desprende que la tan repetida frase que Sigüenza dedicó a la memoria de Navarrete, «si viviera éste, ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que había perdido⁷», sólo responde a una opinión personal del monje jerónimo basada en la indiscutible calidad del pintor y no se ajusta a lo que, a nuestro juicio, fue la decisión real a la hora de contratar pintores para El Escorial. Para esta tarea el Monarca buscó artistas formados en el lenguaje internacional definido en Italia, capaces de plasmar la ideología trentina con sus pinceles, ya que como decía Sigüenza «los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser éste⁸». Aunque al parecer los artistas elegidos en principio para llevar a cabo este proyecto fueron Tiziano, Gaspar Becerra, Juan Bautista Castello, el *Bergamasco* y Juan Fernández de Navarrete⁹, a lo largo de las distintas etapas de la decoración del Monasterio Felipe II tuvo que contar con otros pintores, tanto por la muerte de los anteriores como por el ingente trabajo a desarrollar. En la nómina de los decoradores del Escorial figuran Pellegrino Tibaldi, Federico Zuccaro, Rómulo Cincinato, Luca Cambiaso, Francisco de Urbino, Fabricio Castello, Diego de Urbina, Nicolás Granelo, Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal¹⁰....., es decir, una serie de nombres tanto italianos como españoles que fueron elegidos, no todos en primera instancia, en atención a las

6 BROWN, J., «Felipe II, mecenas y coleccionista», *Reales Sitios* 1987, (91), p. 41.

7. SIGÜENZA, J., *Historia de la Orden de San Jerónimo. Fundación del Monasterio del Escorial (1605)*, Madrid 1963, p. 265.

8. SIGÜENZA, J., *o.c.* p. 245. Sobre este tema véase WEISE, G., «El Escorial, como expresión esencial artística del tiempo de Felipe II y del periodo de la Contrarreforma», *El Escorial* 1963, (1), pp. 273-295. CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España*. Madrid 1983, p. 287 y ss. También MARTÍNEZ BURGOS, P., «El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II», *Reales Sitios* 1998, (135), pp. 39-44.

9. En 1568 se pensó en estos tres artistas para llevar a cabo los retablos de las esquinas del claustro grande, aunque la muerte de Becerra y Castello frustró el proyecto, MULCAHY, R., *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, 1999, p. 19.

10. Sobre los italianos ZARCO CUEVAS, J., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real del Escorial (1575-1613)*. Madrid 1932.

necesidades ornamentales de la fundación filipina y a sus respectivos méritos, es decir, por su condición de fresquistas en algunos casos, por el aprecio del Rey a trabajos anteriores o por recomendación de personajes pertenecientes al círculo real. A pesar de la evidente diferencia de calidad existente entre ellos, todos cumplían el requisito esencial para participar en esta empresa: su lenguaje pictórico formaba parte de la estética *moderna* imperante en los centros más avanzados de la época y, aún más importante, su expresión artística era capaz de plasmar la exigencia devocional exigida por la ideología trentina.

Juan Fernández de Navarrete, el *Mudo*, fue sin duda, tras la desaparición de Becerra, el pintor español elegido por Felipe II para llevar a cabo la más relevante tarea en la decoración escurialense, ya que le encargó la serie de parejas de santos para los altares de la basílica y el retablo mayor. Sin embargo, su temprana muerte frustró la completa realización de estos trabajos, que le hubieran convertido probablemente en el protagonista pictórico de la decoración del templo, aunque su nombre ha llegado hasta nosotros indeleblemente unido a El Escorial, el lugar donde dejó casi la totalidad de su obra conocida¹¹. Navarrete nació en Logroño hacia 1638¹² y a los tres años de edad una enfermedad le dejó sordo por lo que no pudo aprender a hablar. Según Sigüenza era hijo de «padres honrados y nobles», palabras que repite Palomino, aunque no existe evidencia documental que apoye esta afirmación. Al parecer su padre, de igual nombre que el pintor, estaba relacionado con el pujante comercio lanar y textil, y la familia disfrutaba de una buena situación económica ya que financió la estancia del pintor en Italia, donde marchó hacia 1556-1558 para completar su formación pictórica¹³. Desde niño

11. Además de los estudios dedicados a este pintor ya citados de ZARCO CUEVAS (1931), ANTONIO, T. DE, (1987), y MULCAHY (1999), cabe destacar los artículos publicados por Yarza Luaces, J., el catálogo de la exposición *Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Logroño 1995, y las actas de las V Jornadas de Arte Riojano, *Navarrete «el Mudo» y el ambiente artístico riojano*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1995. En ellos están recogidos y documentados los datos biográficos del pintor que se citan en el texto.

12. Sobre su fecha de nacimiento véase YARZA LUACES, J., «Navarrete el Mudo y el monasterio de la Estrella», *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1972, pp. 323-324.

13. SIGÜENZA, F., *o.c.* p. 241. PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid (1715-1724), ed. 1947, p. 787. Sobre la familia y su situación social véase: FERNÁNDEZ PARDO, J., «Reseña biográfica de Navarrete el Mudo», en *Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Logroño 1995, pp. 19-139.

había dado muestras de habilidad con el dibujo y sus padres le llevaron al monasterio jerónimo de la Estrella¹⁴, donde recibió clases de pintura de fray Vicente de Santo Domingo, además de completar su educación aprendiendo a leer, escribir y contar, circunstancia que también avala la tesis de que pertenecía a una familia con una elevada situación social. Las enseñanzas del fraile jerónimo, modesto pintor local, no debieron aportar mucho al arte de Navarrete, pero posiblemente fue él quien le recomendó el viaje a Italia, donde el joven logroñés pudo admirar y aprender del manierismo tardío que por entonces imperaba en Roma y Florencia, focos artísticos que sin duda debió visitar. Sigüenza afirma que además de estas ciudades estuvo en Milán, Nápoles y Venecia, donde «trabajó en casa de Tiziano», afirmación hoy rechazada por todos los estudiosos del pintor, ya que, aunque en la mayor parte de sus obras escurialenses es innegable el eco del maestro veneciano, su primer estilo, de dibujo preciso, colores fríos y modelos musculosos refleja la influencia de la estética miguelangelesca imperante por entonces en Roma, junto a un cierto aire flamenquizado expresado fundamentalmente en la prieta y descriptiva técnica, como puede apreciarse en su primera obra conocida: *El bautismo de Cristo* del Museo del Prado¹⁵, fechada hacia 1565. Ya Justi y Tormo apuntaron la tesis, hoy generalmente compartida, de que Navarrete alcanzó la plenitud de su arte en el conocimiento y estudio de Tiziano, algo que sucedió no en Italia, sino en sus años de actividad en la fundación filipina¹⁶. Según Sigüenza el pintor le fue recomendado a Felipe II por su limosnero mayor don Luis Manrique. Éste pertenecía a una familia de gran arraigo en La Rioja, los duques de Nájera, y un hermano suyo, don Juan de Manrique¹⁷, fue embajador de España en Roma entre 1557 y 1558, por lo que, como supone Mulcahy, pudo ser éste el contacto que hizo llegar el nombre del pintor hasta la corte. También es probable que fuera la propia Orden jerónima la que propiciara su traslado a El Escorial, puesto que, precisamente, su antiguo maestro fray Vicente de Santo Domingo residió en la fundación filipina desde 1565¹⁸, año en el que también debió de llegar el pintor. Tras su muerte su madre dirigió un memorial al Rey

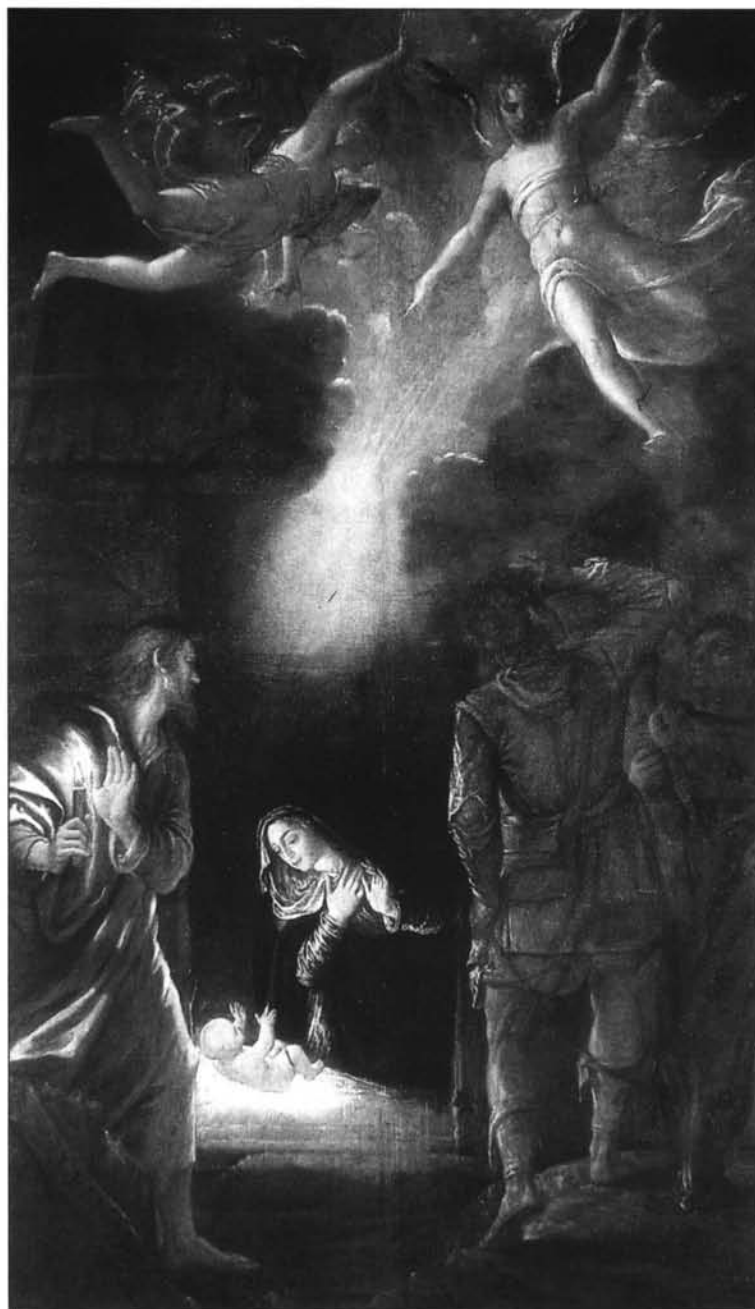
14. Sobre Navarrete y el Monasterio véase: CARDIÑANOS, J., «El Monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo», en *Academia* 1986, (63), pp. 263-301.

15 N.º Inv. 1012.

16 JUSTI, K., «Felipe II como amante de las bellas artes», en *Estudios sobre Felipe II*, Madrid 1887, p. 267. TORMO, E., *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, Madrid 1902, p. 52.

17. SIGÜENZA, J., *o.c.*, p. 241.

18. MULCAHY, R., *o.c.*, 1999, p. 12.



Juan Fernández de Navarrete: *Adoración de los pastores*. 1575. Monasterio del Escorial.

solicitando ayuda económica, y en él declara que tanto ella como su esposo mantuvieron a su hijo «fuera de estos reinos para que mejor con su habilidad pudiera servir a vuestra majestad como lo hizo catorce años», lo que significa que estuvo al servicio de Felipe II desde 1565 hasta 1579, año de su muerte¹⁹. Evidentemente en esos momentos Navarrete no era un pintor de prestigio y en sus primeros años en El Escorial sólo recibió encargos secundarios, posiblemente porque por entonces Felipe II estaba más ocupado en la terminación de la construcción del Monasterio que en el proyecto de su ornamentación. El tiempo transcurrido desde su llegada hasta que recibió el nombramiento de pintor del Rey en 1568²⁰, pudo ser aprovechado por el pintor para conocer y estudiar la colección real y, probablemente, sirvió también para que las cualidades de su arte fueran apreciadas por el Monarca, quien, sin duda, le eligió para participar en la empresa filipina tanto por su calidad como por la *modernidad* de su arte y su capacidad para realizar una pintura adecuada a la ideología contrarreformista.

El primer encargo importante que llevó a cabo fueron cuatro grandes lienzos para la sacristía del convento: *Asunción de la Virgen*, *San Felipe*, *San Jerónimo penitente* y *el Martirio de Santiago*²¹. Desaparecidos los dos primeros en el incendio del Escorial de 1671, han llegado hasta nosotros las dos últimas obras, firmadas y fechadas en 1569 y 1571, respectivamente. El *San Jerónimo*, inspirado en un grabado de Durero, recuerda el estilo del pintor en el *Bautismo de Cristo* del Museo del Prado, tanto en el interés anatómico del desnudo como en el preciso dibujo con el que confiere gran plasticidad a las formas, a la vez que muestra un claro recuerdo flamenco en el anguloso tratamiento de los plegados y en la precisa y minuciosa descripción del paisaje. No es extraño que en sus obras iniciales se aprecie la impronta de la pintura flamenca, ya que en ese ámbito debió de iniciar su formación por tierras riojanas y en el propio Monasterio podía admirar numerosos ejemplos de esta escuela pertenecientes a la colección real. *El Martirio de Santiago* es sin duda uno de los me-

19. ANTONIO, T. de *o.c.*, 1987, p. 20.

20. La cita del nombramiento es de CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, II, p. 94; pero el documento ha sido hallado por MULCAHY, R., *o.c.*, 1999, p. 2.

21. La fuente más importante relativa a las obras de Navarrete en El Escorial es el texto ya citado de SIGÜENZA, J. Sobre pagos y documentos véase ZARCO CUEVAS y las aportaciones de MULCAHY, R., Las referencias a sus cuadros que aparecen en el presente artículo se hacen a partir de estas publicaciones. También ANTONIO, T. DE, 1987.

jores y más conocidos trabajos del pintor. En él se muestra ya claramente inclinado hacia el venecianismo que imperó en la mayor parte de su obra posterior. La pincelada suelta y la riqueza del color, más cálido y luminoso, testimonian ya el nuevo camino emprendido por el artista, quien en esta ocasión parece inspirarse en obras de Tintoretto, tanto en la composición, con su alto punto de vista, como en los juegos de luces del fondo y en los escorzos²². El tratamiento realista del santo, con los ojos entreabiertos y las manos crispadas, «que comienza ya a expirar», como dice el P. Sigüenza, es fruto de la exigencia de la ideología trentina que deseaba una pintura destinada a influir en el ánimo del fiel, misión que cumple con intensidad este lienzo, pues como también dice el monje jerónimo «hace venir las lágrimas a los ojos».

En 1575 Navarrete entregó otros cuatro grandes lienzos para la sacristía del colegio: *San Juan en Patmos*, la *Adoración de los pastores*, la *Sagrada Familia* y *Cristo en la columna*. Salvo el primero, desaparecido también en el incendio de 1671, el resto ha llegado hasta nosotros para testimoniar el decidido avance del pintor por el camino de la influencia veneciana. En la *Adoración de los pastores* es claro el eco de los Bassano y, aunque Sigüenza cita la admiración que al parecer sentía Tibaldi por los pastores, lo más bello del cuadro es, a nuestro juicio, las figuras de la Virgen y el Niño, representadas por el artista con honda ternura y un magnífico dominio técnico, que nos permite apreciar el proporcionado cuerpecito del Niño destacado sobre la luminosidad del pesebre con una pincelada fluida, que diluye los contornos y le confiere una apariencia de gran naturalidad. La Virgen posee una belleza serena y elegante, y es sin duda uno de los modelos femeninos más hermosos de su producción, y San José, que se mueve hacia el centro de la composición, define un sutil escorzo de innegable origen tintorettesco. En la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, tema desconocido en la Edad Media y popularizado en el Renacimiento, en especial por Rafael, Navarrete incluye en primer término una perdiz, un gato y un perro, sin duda influido por el interés por lo anecdótico propio de la escuela veneciana. Sigüenza dijo que en este cuadro el pintor «quiso jugar un poco y regocijar la vista», pero al parecer estos detalles no agradaron a los comitentes, ya que cuando firma posteriormente el contrato para pintar las parejas de santos de la

22. Sobre la composición de los cuadros de Navarrete, véase: YARZA LUACES, J., «Cómo compuso sus obras Navarrete», en *Navarrete el Mudo y el ambiente artístico riojano* 1995, pp. 73-103.

basílica, en él se especifica que no ha de incluir en ellos «gato ni perro ni otra figura que sea deshonesta», siguiendo la normativa del cuarto Concilio de Milán, presidido por San Carlos Borromeo, en el que se prohibieron la representación anecdótica de animales en las pinturas sagradas²³. El *Cristo a la columna* es una obra concebida con el carácter devocional requerido por la religiosidad de la época, aunque se trata de uno de los ejemplos de la producción escorialense del *Mudo* más cercano al mundo romano. Tanto Mulcahy como Yarza han expresado su opinión sobre la posible influencia del fresco de la *Flagelación* de Sebastiano del Piombo en San Pietro en Montorio, que el logroñés pudo haber visto durante su estancia en Roma²⁴. Ese mismo año de 1575 el prior del Escorial fray Julián de Tricio comunicó al Rey el encargo de un cuadro para la portería del Monasterio, que el artista terminó al año siguiente, con el tema de *Abraham y los tres ángeles*. Se trata de la única obra pintada por el *Mudo* para El Escorial que no se encuentra en su lugar de origen, ya que durante la Guerra de la Independencia le fue regalada al Mariscal Soult y, tras diversas vicisitudes, en la actualidad se encuentra en la Galería Nacional de Irlanda²⁵. Este gran lienzo es un excelente ejemplo del estilo final de Navarrete, en el que prima la riqueza cromática y el empleo de una pincelada ágil que confiere vibración a las formas. Auténtica obra maestra, siempre fue muy valorada y el propio padre Sigüenza dijo de ella «la belleza y valentía de esta pintura quisiera saber ponderar, sólo diré que aunque en esta casa hay tantas y tan buenas y de tan grandes maestros..... ninguna le hace ventaja, pocas la igualan y verdaderamente es de gran perfección y valentía»²⁶. Durante la Contrarreforma este tipo de temas, como la hospitalidad, tuvieron un especial desarrollo, ya que la ideología trentina los potenciaba con el fin de ensalzar las buenas obras, cuya práctica era necesaria para alcanzar la salvación del alma.

En esos momentos se iniciaba también la decoración de la basílica y en agosto de 1576 Navarrete firmó un contrato para llevar a cabo treinta dos lienzos con parejas de santos, destinados a los altares de las capillas²⁷. Éste iba a ser el conjunto más importante realizado por el lo-

23. YARZA LUACES, J., «Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, y relaciones con la Contrarreforma», en *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* 1970, p. 45.

24. YARZA LUACES, J., *o.c.* 1995, p. 92. MULCAHY, R., *o.c.* 1999, p. 40.

25. ANTONIO, T. DE, *o.c.* 1987, p. 80.

26. SIGÜENZA, J., *o.c.*, p. 221.

27. El contrato lo publicó CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *o.c.* II, pp. 98-101. Lo da en su totalidad ZARCO CUEVAS, J., *o.c.* pp. 38-41.



Juan Fernández de Navarrete: *San Pedro y San Pablo*. 1577. Monasterio del Escorial.

groñés para El Escorial, pero debido a su temprana muerte, acaecida en 1579, sólo pudo terminar siete de ellos: los de los apóstoles *San Pedro y San Pablo*, *Santiago el Mayor* y *San Andrés*, *San Matías* y *San Bernabé*, *San Bartolomé* y *Santo Tomás* y *San Simón* y *San Judas*, además de los de los evangelistas *San Juan* y *San Mateo* y *San Marcos* y *San Lucas*, dejando inconcluso el de *San Felipe* y *Santiago el Menor*, que terminó Diego de Urbina, y bosquejado el *San Cosme* y *San Damián*, que pintó posteriormente Luis de Carvajal²⁸. Esta serie fue concluida después de la muerte del *Mudo* por los ya citados Diego de Urbina y Luis de Carvajal, más Alonso Sánchez Coello, entre 1580 y 1585. Las obras de Navarrete para este conjunto suponen el punto culminante de su producción escurialense: el tratamiento imponente y monumental de las figuras, el protagonismo de los celajes, el magistral manejo de la luz y el color, y la fuerza de sus rostros, concebidos como auténticos «retratos» según requerían los postulados trentinos, convierten a esta serie de lienzos en un punto de referencia fundamental no sólo para el arte de su tiempo, sino para la evolución de la pintura española del siglo XVII. Aunque el emparejamiento de santos se remonta a la iconografía bizantina, el tema así tratado carece de antecedentes y su elección para ornamentar las capillas de la basílica escurialense se debe explicar dentro de la espiritualidad del mundo católico, deseoso de rechazar los planteamientos iconoclastas de los protestantes. Su disposición en el templo tuvo también un carácter simbólico y programático, ya que, por ejemplo, los apóstoles ocupan los lugares más cercanos al altar mayor, aludiendo con ello sin duda a su proximidad al propio Cristo durante su estancia en este mundo²⁹.

Felipe II debía estar muy satisfecho con el trabajo de Navarrete, puesto que, a pesar de no haber terminado el anterior encargo, le eligió para llevar a cabo la obra pictórica más emblemática de la basílica: la realización del gran retablo del altar mayor. El contrato se firmó en enero de 1579, pero el *Mudo*, que había pedido permiso al Rey para poder testar en septiembre del año anterior, murió dos me-

28. Sobre esta serie, véase: ANTONIO, T. DE, *o.c.* 1987, pp. 52-77. MULCAHY, R., «A la mayor gloria de Dios y del Rey». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio del Escorial*. Madrid 1992. De la misma autora *o.c.* 1999, pp. 49-61. También COLLAR DE CÁCERES, F., «Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998.

29. Sobre este tema, véase también: RINCÓN, W., «El programa iconográfico de las parejas de santos de la basílica de San Lorenzo del Escorial», *Actas Jornadas Conmemorativas del IV Centenario del Monasterio del Escorial*. Instituto Diego Velázquez. CSIC, Madrid 1985.

ses después, el 28 de marzo³⁰, por lo que el Monarca no logró su propósito de dotar de unidad a la decoración de la basílica y pintores de estilo tan diferente al de Navarrete, como Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, realizaron el retablo, que pudo haber sido concebido con un lenguaje veneciano y terminó siendo un claro exponente de las tendencias estéticas del tardomanierismo italiano³¹.

En la relación de pertenencias del *Mudo* que su hermano dejó en poder del veedor García de Brizuela para que fueran entregadas al Rey figura un cuadro terminado, posiblemente en sus últimos meses de vida, con el tema de la *Aparición de Cristo a su madre*. Elogiado por Sigüenza, «un cuerpo desnudo hermosísimo y de linda simetría y proporción», se trata de una obra en la que prima una profunda espiritualidad, lograda por el pintor mediante el empleo de la luz y la concepción de las figuras, con gesto realista en el caso de la Virgen³² y pleno de belleza en el desnudo de Jesús, en el que el artista muestra un perfecto dominio de la anatomía. Mulcahy ha relacionado esta imagen con el mismo tema pintado al fresco en la iglesia romana de San Giacomo degli Spagnuoli por Gaspar Becerra³³, al que sin duda admiró el *Mudo* y al que recordaba, como se aprecia en este cuadro, en la última etapa de su vida. Sin embargo en esos momentos la influencia dominante en su pintura era la veneciana. Entre los trabajos que dejó sin acabar, se conserva en el Monasterio un *Entierro de San Lorenzo*, que estaba destinado, según Sigüenza, a la capilla del colegio. En esta ocasión Navarrete convierte a los contrastes luminosos en los protagonistas de la escena, reflejando un profundo conocimiento de las obras finales de Tiziano. El personaje de la candela, cuyo rostro se ilumina por la llama, es un modelo característico del mundo veneciano, que también fue utilizado por el Greco. Las intensas sombras tienen como principal misión acentuar el dramatismo del momento, que el pintor subraya con los gestos de los personajes y el tratamiento realista del cuerpo de San Lorenzo. Al dejar vacía la

30. La fecha de su muerte fue dada por CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.* II, 102. CARDIÑANOS, J., publica la más completa documentación sobre sus últimas voluntades y pertenencias, *o.c.*, 1986, pp. 291-292.

31. VÉASE CLOULAS, A., «Les peintures du grand retable au monastère de l'Escurial », en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IV, 1968, pp. 173-202. También MULCAHY, R., *o.c.* 1992.

32. YARZA LUACES relaciona este modelo con el de la Virgen del *Trípico Miraflores* de Van der Weyden (Berlín), *o.c.* 1995, pp. 96-97.

33. MULCAHY, R. *o.c.* 1999, p. 71. Esta obra se encuentra en la actualidad en el Castillo de Sant'Angelo en Roma.

zona superior del lienzo, como algunas décadas después hará Caravaggio, intensifica el carácter trágico de la composición, en la que se anuncia ya el espíritu de la pintura de principios del siglo XVII, la cual, siguiendo los postulados contrarreformistas, buscará conmover el alma a través de los sentidos. El protagonismo de la pintura del Escorial en la génesis del primer barroco español ha sido ya defendido hace años, y cuadros como éste refrendan esta tesis³⁴.

La muerte de Navarrete, pintor *moderno*, formado en Italia en el conocimiento de la vanguardia artística de la época, tanto estética como ideológicamente, obligó a Felipe II a buscar otros pintores para completar lo que el logroñés había dejado inconcluso: italianos para el retablo mayor y españoles para la serie de parejas de santos. Evidentemente el Monarca deseaba hallar artistas que respondieran a los planteamientos expuestos más arriba: concedores del lenguaje de la época y capaces de adecuar su arte a los arquetipos tipológicos y simbólicos ya definidos en la decoración de la basílica. A ello debía añadirse la condición de artista reconocido, poseedor de un cierto prestigio, además de tener contactos con el Monarca o ser recomendado por una persona de la confianza real. Probablemente el primer español elegido por Felipe II fue Diego de Urbina, decisión que hoy puede resultar extraña, a la luz de la escasa presencia de su nombre en la pintura de la época y al no muy brillante resultado de su intervención en los altares escorialenses. Sin embargo, Urbina disfrutó de reconocimiento en su época, en la que se relacionó y trabajó con algunos de los artistas de mayor fama, como los pintores Gaspar Becerra, Alonso Sánchez Coello y Navarrete, —quien se alojó en su casa durante algunas de sus estancias en Madrid—, los escultores Francisco Giralte y Pompeo Leoni, el arquitecto Juan de Herrera y el platero Francisco Álvarez, entre otros, todos nombres de primera fila lo que induce a pensar que Urbina se movía dentro del círculo de artistas más relevantes de la segunda mitad del siglo XVI³⁵. Esta consideración también se ve avalada por los trabajos que durante décadas llevó a cabo para distintos miembros de la familia real y para el propio Felipe II, que en algún documento existente sobre su relación con Urbina le cita como «nuestro pintor».

34. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Caravaggio y el naturalismo español*, catálogo exposición, Sevilla 1973. Del mismo autor ver: *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid 1992.

35. Sobre Diego de Urbina véase: ANTONIO, T. de, *o.c.* 1987, pp. 543-803. Todos las referencias, datos y comentarios que se hacen sobre este pintor en el presente texto están extraídos de este trabajo. Véase también: ANTONIO, T. DE, «Diego de Urbina, pintor de Felipe II», en *Anales de Historia del Arte UCM*, I, 1989, pp. 141-158.



Diego de Urbina: *Santa Águeda y Santa Lucía*. 1584. Monasterio del Escorial.

A. Jordan afirma que en 1556 estaba al servicio de Catalina de Austria en Portugal, a donde se había trasladado en 1552 formando parte del séquito de Juana de Austria³⁶. Su vinculación con la hermana de Felipe II parece que fue duradera, porque veinte años después, poco antes de morir, le encargó los retablos para los ángulos del claustro del monasterio de las Descalzas Reales³⁷, apareciendo también como tasador en el inventario de sus bienes efectuado tras su muerte. Al menos desde 1552 trabajaba para la familia real, pues en enero de ese año se comprometió a pintar, *para su majestad el emperador*, el retablo mayor y los laterales de la iglesia de San Gil de Madrid, en 1563 colaboró con Gaspar Becerra en otra fundación real, el monasterio madrileño de San Jerónimo, trabajo que fue tasado por Juan Bautista de Toledo, y en 1572 Felipe II ordenó que se le pagase lo que aún se le debía por el retablo que le había encargado para la iglesia del monasterio de Santa Cruz de Segovia, fundado por sus abuelos los Reyes Católicos. Todos estos datos refrendan la idea de que el pintor disfrutaba de una posición destacada en los círculos artísticos de su época, además de ser conocido desde antiguo por el Monarca, cuando inició en 1580 su participación en el ornato de la basílica escurialense. Es probable que su inclusión en este trabajo respondiera también a la voluntad real de premiar una dilatada trayectoria artística, ya que Urbina había nacido en Madrid en 1516, es decir, tenía sesenta y cuatro años cuando llevó a cabo su obra en El Escorial, y a lo largo de varias décadas, como acabamos de ver, había servido a la Corona. En realidad pertenecía a la generación del centro del siglo, la de los Morales, Juanes y Becerra, pero su larga vida le permitió participar en la gran empresa filipina, donde su arte ya no pudo competir con la savia creadora de los otros pintores que realizaron los cuadros de las parejas de santos, todos ellos más jóvenes que él. La comparación de sus lienzos con los restantes de la serie, de la que sale perjudicado, y la desaparición de la mayor parte de su producción impide en la actualidad valorar en su justa medida su pintura, que, sin embargo, sí gozó de estimación en el siglo XVII, pues Carducho y Pacheco le mencionan en sus respectivos tratados junto a los artistas más sobresalientes del reinado de Felipe II³⁸. Des-

36. JORDAN, A., *Retrato de corte en Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa 1994, p. 22.

37. ANTONIO, T. DE, «Sobre unas obras de Diego de Urbina en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III Jornadas de Arte, CSIC 1991, pp. 179-185.

38. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid 1633, p. 86. PACHECO, F., *Arte de la pintura (1638)*, 1956, I, p. 125.

pués su nombre cayó en el olvido, fundamentalmente por ignorancia de su vida y de su obra. Palomino ya no le incluyó en su *Parnaso español* y aunque Ceán sí lo hace en su *Diccionario*³⁹, paradójicamente no menciona su participación en la decoración del Escorial, dato eloquente del desconocimiento que por entonces rodeaba la figura de este artista. No obstante en las primeras décadas del siglo xx Sánchez Cantón le cita en su estudio sobre los pintores de los Austrias, afirmando al referirse a su trabajo en el desaparecido retablo de Pozuelo que era un pintor italianizante, de pintura agradable, buenos modelos y dibujo correcto, cuyo colorido «estaba a la altura sobre casi todos sus colegas del Escorial»⁴⁰. Estos antiguos estudios no tuvieron eco en investigaciones posteriores debido a la desaparición de la mayor parte de su producción, y su nombre quedó exclusivamente unido a la fundación filipina a partir de la publicación del libro de Zarco Cuevas sobre los pintores españoles del Escorial.

Es probable que iniciara su formación con su padre Pedro de Ampuero, también pintor, y en el conocimiento de la escuela toledana, principal foco artístico de la época en la zona castellana y el más cercano a Madrid, ciudad en la que Urbina nació y residió la mayor parte de su vida. Sin embargo su estilo tuvo que empezar a configurarse a partir de los años cuarenta, época en la que ya habían llegado a España las formas del clasicismo italiano. Es de suponer que entrara en contacto con ellas a través de las obras de Comontes y Correa, pero en su producción conocida, por desgracia toda ella posterior a la década de los sesenta, se aprecia una intensa y directa relación con el arte italiano de la época, que no puede explicarse como un eco del rafaelismo toledano. Por ejemplo, en las sargas que pinta para el retablo del monasterio segoviano de Santa Cruz, hoy en el Parral, las figuras presentan una definición escultórica y un desarrollo anatómico que corresponde a un lenguaje miguelangelesco aprendido en fuentes muy directas⁴¹. En los años sesenta terminó otras sargas para el monasterio de San Jerónimo de Madrid, que al parecer habían sido iniciadas por Gaspar Becerra, colaboración imposible si no hubiera existido entre ambos artistas una clara concordancia estilística. No se debe explicar estas cualidades de su pintura a partir de sus relaciones con Becerra, porque en 1553, antes del regreso de éste a Es-

39. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *o.c.*, T. V, pp. 91-93.

40. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Los pintores de los Austrias», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914, p. 228.

41. ANTONIO, T. DE, «Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia», en *Boletín del Museo del Prado*, 1993, pp.33-40.

paña, Urbina mostraba ya una intensa influencia de la pintura italiana de la época en la realización de otras sargas para el retablo mayor del ya citado monasterio del Parral, hoy perdidas. Según Bosarte, debido a sus cualidades y a su gran calidad, fueron consideradas durante mucho tiempo obra italiana, encargadas en Roma por los marqueses de Villena, fundadores del monasterio⁴². Estos argumentos estilísticos y la inexistencia de noticias documentales sobre el pintor hasta 1548, —aunque sí han sido halladas referencias relacionadas con su familia y hermanos—, permiten suponer que en torno a 1540 Urbina pudo viajar a Italia para completar su formación, como a lo largo de esa centuria hicieron varios artistas españoles. Esta posible circunstancia, la adecuación de su pintura al gusto de la época y su larga trayectoria profesional al servicio de la Corona, que le hacía ser un pintor suficientemente conocido por Felipe II, avalan su participación en la decoración escurialense, a la que no fue llamado en primera instancia, porque el Monarca prefería sin duda la calidad del riojano, pero a la que llegó para solventar el problema ocasionado por la muerte de Navarrete.

En 1580, en la última fase de su vida pues murió en 1594, Urbina inició sus trabajos para El Escorial. Desde ese año hasta 1584 estuvo ocupado en la realización de este encargo, el único de importancia que hizo para la fundación filipina. Además de terminar el *San Felipe y Santiago el Menor*, dejado inconcluso por Navarrete, realizó siete cuadros más de parejas de santos para los altares de la basílica: *Santa María Magdalena y Santa Marta* (1580), *San Eugenio y San Ildefonso* (1582), *San Gregorio y San Ambrosio* (1582), *Santa Clara y Santa Escolástica* (1584), *Santa Paula y Santa Mónica* (1584), *Santa Águeda y Santa Lucía* (1584) y *San Fabián y San Sebastián* (1584). En todos ellos se puede apreciar la técnica dibujística, de factura prieta y lisa, característica del hacer del pintor. Con ella logra efectos de gran plasticidad, confiere un cierto geometrismo al tratamiento de los plegados y presta firmeza y nitidez a los contornos. Su gama cromática es clara y fría y su luz uniforme, es decir, todas sus cualidades estéticas formaban parte del lenguaje clasicista imperante en los años centrales del siglo y estaban muy alejadas del sentimiento pictórico que Navarrete plasmó en esta misma serie. Como concepción a los planteamientos religiosos exigidos a la pintura por el Concilio de Trento, Urbina, que llegó a El Escorial ya tarde para evolu-

42. BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid (1804), ed., 1978, pp. 56-59.



Alonso Sánchez Coello: *San Lorenzo y San Esteban*. 1580. Monasterio del Escorial.

cionar, trató de dar una expresión devocional a sus santos, lo que consigue sólo en contadas ocasiones, como en el caso de San Eugenio y San Ildefonso, en San Fabián o en la intensa mirada espiritual de San Sebastián y de Santa Mónica. El cuadro más bello y conseguido entre los pintados por Urbina para la basílica es el de *Santa Águeda y Santa Lucía*. La armonía de las proporciones y la disposición de ambas figuras recuerdan el estilo de Andrea del Sarto, aunque su belleza serena también posee un claro eco rafaelesco. En este lienzo se aprecia lo mejor de su personal estilo, tanto en la frialdad de la paleta como en el sólido modelado, logrando una perfecta armonía entre el diseño de los paños y la plasticidad de las formas, y la dulce y delicada belleza de los rostros, sin duda los más hermosos que ornán la basílica escurialense.

En cierto modo Alonso Sánchez Coello es un caso similar al de Urbina a la hora de analizar su participación en la serie de parejas de santos. Se trataba de una artista que disfrutaba de un sólido prestigio en la Corte, donde era retratista del Rey desde 1560. Se había formado en Flandes con Antonio Moro, había trabajado probablemente para el cardenal Granvela y también para el príncipe don Juan Manuel de Portugal y su esposa Juana de Austria, quien, según Pacheco, le recomendó a su hermano⁴³. Quiere decir esto que a la hora de hallar una pronta solución para el problema originado por la muerte de Navarrete, Felipe II le tenía cerca, sabía de sus facultades artísticas y de su amplia formación y también que conocía perfectamente la colección real, los gustos del Monarca, el arte de los pintores que trabajaban en El Escorial y el lenguaje gestado por las ideas trentinas, ya que le había utilizado, por ejemplo, en la realización del retablo de El Espinar a partir de 1574. Éstos debieron ser los principales motivos que llevaron a Felipe II a contar con Sánchez Coello para terminar la serie de los altares escurialenses. En ella trabajó desde 1580 hasta 1583, pintando un total de ocho lienzos: *San Lorenzo y San Esteban* (1580), *San Jerónimo y San Agustín* (1580), *Santa Catalina y Santa Inés* (1581), *San Basilio y San Atanasio* (1581), *San Pablo ermitaño y San Antonio abad* (1582), *San Vicente y San Jorge* (1582), *San Benito y San Bernardo* (1583) y el *Martirio de los Santos Justo y Pastor*

43. Sobre la vida y obra de este artista véase: BREUER-HERMANN, S., *Alonso Sánchez Coello*. Tesis Doctoral, Munich, 1984. De la misma autora: «Alonso Sánchez Coello. Vida y obras», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Cat. Exp. Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 14-35.

(1583)⁴⁴. Su especialización en el campo del retrato ha relegado a un segundo plano su producción religiosa y, sin duda por este motivo, su nombre no ha estado nunca especialmente unido al de la fundación filipina, al contrario de lo que sucede con los restantes artistas españoles que participaron en su decoración. Sin embargo sus cuadros están perfectamente integrados en el conjunto escurialense porque supo transmitirles el sentido devocional y piadoso exigido por la Contrarreforma. Como dijo Sigüenza, algunos son «harto buenos»⁴⁵, en especial *San Lorenzo* y *San Esteban* y *San Vicente* y *San Jorge*. En ambas obras enriquece las dalmáticas que visten los santos con escenas de sus respectivos martirios, en las que con minuciosa técnica describe complicadas narraciones. Este interés por lo anecdótico, la precisión de su dibujo y su prieta pincelada responden, como no podía ser de otra manera, al carácter flamenquizado de su condición de retratista, pero consigue acercar su pintura a la impronta italiana que impera en el resto de la serie mediante la monumentalidad y la elegante gravedad de las figuras, más el uso, como bien ha visto F. Benito, de estampas, grabados y referencias formales extraídas de dicha escuela. Sin embargo, utiliza un grabado de Durero para la composición del *San Pablo ermitaño* y *San Antonio abad*, la misma que inspiró a Velázquez para su lienzo de idéntico tema que hoy se conserva en el Museo del Prado. Sánchez Coello consigue cotas de mayor calidad en los cuadros de santos que en el único en el que representa a santas, el *de Santa Catalina* y *Santa Inés*. En éste último las figuras femeninas carecen de la noble prestancia que suele acompañar a sus modelos masculinos. Aparecen ambas en actitud rebuscada e inestable y no logra integrarlas en el complicado escenario del fondo, por lo que la obra resulta distante y artificial. No en vano Sigüenza afirmó en esta ocasión que el pintor «no acertó tanto»⁴⁶. Resulta excepcional dentro del conjunto el cuadro del *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, porque es el único cuya composición no se basa en una sencilla pareja de santos, dispuestos casi frontalmente, como sucede en los restantes cuadros de la serie. Por el contrario la escena está llena de personajes, que se amontonan cre-

44. Sobre estos cuadros, además del libro de ZARCO CUEVAS y la tesis de BREUER, S. ya citados, véase: BENITO DOMÉNECH, F., «La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, o.c. pp. 114 – 127.

45. SIGÜENZA, J., o.c., p. 224.

46. *Ídem*.

ando la sensación de falta de espacio y de claridad propias de la etapa manierista. El artista también se inspira en este caso en grabados y modelos italianos, y el carácter narrativo de la obra seguramente le fue impuesto por los comitentes⁴⁷, con la intención de utilizar la descripción del martirio con una voluntad de propaganda. La obra religiosa de Sánchez Coello, en la que los lienzos de los altares escurialenses ocupan un lugar relevante, ha sido siempre considerada de menor calidad que la retratística, como una pintura correcta pero sin inventiva, pero quizá se deba variar este duro juicio, reconociendo su habilidad para lograr una personal síntesis entre lo flamenco y lo italiano, «aprovechando sin duda la estancia de Cincinato en la Corte y muy particularmente mediante la inspiración en obras de Luca Cambiaso, que con toda seguridad circularon como paradigma de modernidad en la España de aquel momento y contarían con el atractivo de lo nuevo», en palabras de F. Benito⁴⁸.

La participación de Luis de Carvajal, (Toledo, h. 1556 – Madrid, 1607), en la obra del Escorial no se explica, como en los casos anteriores, desde supuestos de prestigio y contactos con el Monarca⁴⁹. El pintor toledano aparece relacionado por vez primera con el Monasterio en 1579, fecha en la que se le compran varios cuadros para la fundación: *Sagrada Familia, Coronación de Nuestra Señora, Nacimiento del Redentor, Cristo expulsando a los mercaderes del templo, Vocación de San Andrés y San Pedro, Magdalena penitente y El Salvador en casa de Santa Marta*⁵⁰. Inicia así una etapa de algo más de una década en la que realiza varios trabajos para El Escorial. No parece muy probable que un artista joven, como lo era entonces Carvajal a sus veintitrés años, y con una obra no demasiado extensa, a juzgar por lo conocido⁵¹ y por su propia edad, tuviera los suficientes méritos para participar en una empresa como la del Escorial sin con-

47. BENITO DOMÉNECH, F., *o.c.* 1990, p. 125.

48. BENITO DOMÉNECH, F., *o.c.* 1990, p. 127.

49. Sobre este pintor. Véase: ANTONIO, T. DE, *o.c.* 1987 pp. 233 – 542.

50. ZARCO CUEVAS, J., *o.c.* 1931, pp. 81-82. ANDRÉS, G. de, *Inventario*, p. 75, n. 39. El cuadro de la Magdalena penitente se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo (depósito del Museo del Prado) y el de la Vocación de San Andrés y San Pedro en el Monasterio, el resto no han sido localizados, ANTONIO, T. DE, *o.c.* 1987.

51. Además de los cuadros ya citados, sólo se conoce por el momento una pintura anterior a sus trabajos para El Escorial, el retrato del arzobispo Bartolomé de Carranza para la Sala Capitular de la catedral de Toledo, PÉREZ SEDANO, F., *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid 1914, pp. 76 y 127; ZARCO DEL VALLE, M., *Datos documentales para la Historia del Arte español*, Madrid 1916, II, p. 208.



Luis de Carvajal: *San Antonio de Padua y San Pedro mártir*. 1585. Monasterio del Escorial.

tar con apoyos que dieran a conocer al Rey la valía de su pintura. Ese apoyo le debió de llegar, sin duda, de la mano de su hermano, el escultor Juan Bautista Monegro, quien desde el año 1572 estaba en contacto con la fábrica escorialense, realizando en ella a partir de 1580 sus obras más importantes, por lo que bien pudo avalar entonces al joven pintor y abrirle las puertas de posibles encargos⁵². Los primeros fueron, probablemente, los cuadros citados más arriba, que le sirvieron a Carvajal para darse a conocer en El Escorial. Los resultados de esta aproximación inicial debieron ser óptimos, puesto que poco después de la muerte de Navarrete recibió el primer encargo importante: la terminación del *San Cosme y San Damián* que el logroñés había dejado bosquejado, además de la participación en la serie de parejas de santos para la basílica, para la que pintó otros nueve cuadros. No hay constancia documental de que existiera una comunicación directa entre Felipe II y el pintor, como sucede en el caso de los anteriores artistas estudiados, ya que sólo se conoce su relación con la decoración escorialense a través de la congregación de la fábrica del Monasterio. Sin embargo, dada la constante atención que el Rey Prudente dedicó a la obra del Escorial, es impensable que la contratación de Carvajal se hiciera sin su conocimiento y consentimiento. Para que el Monarca aceptara su inclusión en la terminación de la serie de los cuadros de parejas de santos para la basílica debió de influir la recomendación de Monegro, pero también el aprecio real por su pintura y la capacidad de sus imágenes para cumplir la función exigida a la ornamentación del templo, algo que Felipe II pudo valorar a través de los cuadros comprados al toledano en 1579. Existe también otra circunstancia que consideramos muy importante a la hora de explicar la presencia de un joven y desconocido Carvajal en El Escorial. Tras iniciar su formación en el ambiente italianizante de la pintura toledana de los años centrales del siglo, el artista marchó a Italia, donde está documentada su entrada en la Academia de San Lucas de Roma en junio de 1576, ingreso registrado por Marcelo Venusti en enero del año siguiente⁵³. Su estancia romana no fue muy dilatada, pues el último día de 1577 se comprometió en Toledo a tasar un cuadro de Luis de Velasco para el sagrario de la

52. Sobre Monegro véase los artículos de GARCÍA REY, V., en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1931 y 1932. También VICENTE GARCÍA, A. DE, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1990.

53. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., «Artistas españoles en la Academia de San Lucas», en *Archivo Español de Arte* 1968, p. 291.

catedral⁵⁴. Sin embargo, esta etapa debió de ser decisiva para que el Rey aceptara su incorporación a los trabajos del Escorial, ya que en él vio a un pintor formado en contacto directo con las fuentes de la pintura «reformada» lenguaje deseado para la decoración escurialense. Artistas como Marcelo Venusti, Sciolante da Sermoneta, y los más jóvenes Girolamo Muziano, el jesuita Giuseppe Valeriano y Scipione Pulzone, que trabajaban por entonces en Roma, fueron los pintores que más debieron influir en Carvajal, contribuyendo a la definición de su estilo. Un estilo que se consolidaría después en España, en el conocimiento del arte de los italianos que participaron en la empresa escurialense, y que seguiría el camino del lenguaje contrarreformista imperante en la pintura de las últimas décadas del siglo.

Sus parejas de santos para los altares de la basílica son, sin duda, lo más valioso entre lo conservado de su producción, y también lo más conocido. Además de pintar el *San Cosme y San Damián* que apenas inició el *Mudo*, son también de su mano *Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís*, terminado como el anterior en 1580, *San Sixto y San Blas* (1581), *Santa Leocadia y Santa Engracia* (1581), *Santa Cecilia y Santa Bárbara* (1582), *San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno* (1582), *San Isidoro y San Leandro* (1582), *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino* (1582), *San Martín y San Nicolás* (1582) y *San Antonio de Padua y San Pedro Mártir* (1585). En estos cuadros se aprecia su interés por la monumentalidad de las figuras, a las que representa sin comunicarse entre sí, como también lo habían hecho Urbina y Sánchez Coello, al contrario que el *Mudo*, que concibió sus imágenes con una actitud más dialogante. Con dibujo seguro, pero flexible, y pincelada prieta, define con nitidez contornos y volúmenes, dando a sus figuras una intensa presencia física. También se muestra como un claro seguidor del lenguaje verosímil impulsado por la Contrarreforma en el tratamiento de los rostros, que resultan en muchos casos cercanos y emotivos. No en vano, al comentar estos lienzos Sánchez Cantón dijo que en ellos primaba «la honradez y el buen sentido de la escuela castellana», haciendo alusión a la sencilla y serena gravedad que dimana de ellos⁵⁵. Aunque no todos poseen la misma calidad, son obras muy meritorias porque, en algunos casos, muestran ya un interés por la realidad que se adelanta a su tiempo. Quizá el más destacado en ese sentido sea el *San Antonio de Padua y San Pedro Mártir*,

54. PÉREZ SEDANO, F., *o. c.*, p. 74. ZARCO DEL VALLE, M., *o. c.* p. 206.

55. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *o. c.*, 1914, p. 222.

en el que Carvajal parece anunciar el naturalismo posterior mediante el individualizado tratamiento de los rostros. Este cuadro ha sido siempre muy valorado por los estudiosos. El realismo ya comentado, la riqueza del color y el empleo contrastado de la luz impulsaron a Tormo a considerarle como uno de los mejores ejemplos pictóricos de la basílica escurialense y a creer que se trataba de una pintura del siglo XVII, ajena a la época de Felipe II⁵⁶, afirmación que fue rechazada tras la publicación por Zarco de los documentos que prueban la autoría de Carvajal. Años más tarde Angulo dijo de esta pintura que era «de lo mejor que se pintó por mano española en aquellos años»⁵⁷.

Los últimos trabajos que el toledano hizo para el Monasterio fueron dos grandes trípticos para los ángulos del claustro de los evangelistas, entre 1587 y 1590, con los temas del *Nacimiento del Señor* y de la *Adoración de los Reyes Magos*, mientras que Miguel Barroso⁵⁸, – pintor bastante desconocido que quizá fue discípulo de Becerra–, Pellegrino Tibaldi y Rómulo Cincinato llevaron a cabo los restantes. Carvajal se muestra en esta ocasión claramente influenciado por los escurialenses italianos, empleando un estilo más frío y académico que en los altares de la basílica, sin duda porque tenía que adecuar su lenguaje al de los otros artistas que participaban con él en la decoración del claustro⁵⁹. Aunque Sigüenza no le dio relevancia, – de él dice únicamente que es hermano de Monegro y menciona algunos de sus trabajos⁶⁰–, su figura ha disfrutado de una especial valoración en los estudios dedicados durante las últimas décadas a la pintura española. La mayor parte de los historiadores le han concedido un cierto protagonismo en la influencia ejercida por la pintura escurialense en las primeras décadas del siglo XVII. Debido a su interés por dotar a las imágenes de una apariencia individual y humanizada se le ha otorgado un puesto entre aquellos que abrieron el camino hacia el mundo del barroco, ya que su sobria y devota interpretación de los santos de la basílica es un claro preludio de lo que décadas después harían pintores como Zurbarán.

Finalmente en este capítulo dedicado a revisar la participación española en la decoración del Escorial se incluye la personalidad del Greco,

56. TORMO, E., «La pintura escurialense», en *Archivo Español de Arte*, T. VIII, 1932, pp. 14–15.

57. ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura española del siglo XVI*, Madrid 1955, p. 295.

58. ZARCO CUEVAS, J., *o. c.* 1931, p. 53.

59. CHECA, F., *o. c.* 1992, p. 357.

60. SIGÜENZA, J., *o. c.* p. 235.



El Greco: *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*. 1582. Monasterio del Escorial.

atendiendo, como ya se ha dicho antes, a su trayectoria posterior, puesto que cuando trabaja para el Monasterio era un artista formado en Italia, que se había trasladado a la Península atraído por la posibilidad de participar en la obra del Escorial. Su condición de pintor formado en Venecia y Roma, que conocía, por consiguiente, el arte italiano de la época, debieron ser suficientes argumentos para Felipe II cuando le encargó en 1580 el gran lienzo del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*⁶¹ para una de las capillas laterales de la basílica. Quizá el Monarca había podido admirar ya su estilo a través de la pequeña obra que por entonces entró a formar parte de su colección, la *Alegoría de la Santa Liga*⁶², o, como supone Pita Andrade, en un viaje efectuado por Felipe II a las fiestas del Corpus de Toledo en junio de 1579. El Greco entregó el cuadro terminado en 1582 y por él recibió la sustanciosa cantidad de ochocientos ducados. Sin embargo no fue del agrado del Rey, por lo que nunca llegó a su destino, siendo relegado a un lugar secundario dentro del Monasterio: la sacristía de capas. Para sustituirlo Felipe II encargó otra pintura de idéntico tema a Rómulo Cincinato, en el que el italiano trató de corregir algunas de las «impropiedades» de la obra del cretense, como dice Álvarez Lopera. Este hecho ha originado uno de los capítulos más controvertidos sobre la actividad de Felipe II como patrono de arte, y casi desde aquellos años se ha discutido sobre los motivos del rechazo y sobre la capacidad del Monarca para apreciar un arte tan genial, pero a la vez tan diferente, como era el del Greco. En estos momentos la mayor parte de los estudios dedicados al pintor rechazan la posibilidad de que el Rey no apreciara el arte del pintor, puesto que recompensó su trabajo con una elevada suma y además conservó en su colección la pequeña obra antes mencionada. No hay que olvidar que Felipe II era un gran amante de la pintura, de gustos universales, como lo demuestra el hecho de que coleccionara obras del Bosco y Tiziano. Para explicar esta situación se debe tomar en consideración no los gustos personales del Rey, sino el valor y el significado que él daba al Monasterio del Escorial como centro representativo de una religiosi-

61. La bibliografía fundamental y más reciente sobre este cuadro aparece recogida en el excelente estudio realizado por ÁLVAREZ LOPERA, J., en el catálogo de la exposición: *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, n. 30, pp. 368-371; las referencias bibliográficas del presente texto están recogidas en este trabajo de Álvarez Lopera, por lo que no se repiten. Véase también: ANTONIO, T. DE, *o. c.* 1998, pp. 148-149.

62. Forma parte de las colecciones del Monasterio y es conocida también con los títulos de *El sueño de Felipe II* o *La adoración del Nombre de Jesús*. La Galería Nacional de Londres posee una obra similar, considerada boceto o réplica de ésta.

dad renovada tras el Concilio de Trento⁶³. En todos los ciclos ornamentales destinados a su fundación, y especialmente a la basílica, el Monarca siempre hizo primar sobre otras consideraciones la adecuación de cualquier obra a su significado doctrinal dentro del programa al que perteneciera. La elección del tema del *San Mauricio* estuvo probablemente relacionada con su condición de patrono de la Orden del Toisón de Oro, cuya soberanía en el siglo XVI pertenecía a los Austrias españoles. Como en todas las pinturas del templo, —el ámbito público por excelencia del conjunto escurialense—, el tema debía ser tratado con claridad y devoción, y la iconografía tenía que adecuarse a la más estricta ortodoxia católica. Siguiendo estos parámetros, la representación de martirios se convirtió en uno de los recursos más frecuentemente utilizados por la Iglesia de la época, para conseguir con ellos la que era la principal misión de la imagen religiosa tras el Concilio del Trento, conmover el alma del fiel, moverle a la oración y darle un ejemplo sublime: la entrega de la vida en defensa de la auténtica fe. Pero el Greco se equivocó al plantear el tratamiento del tema: tanto desde el punto de vista estético como en el representativo e ideológico. En primer lugar resolvió la composición haciendo un auténtico alarde de dominio técnico, de capacidad inventiva y de recursos técnicos, posiblemente con la intención de mostrar a Felipe II la calidad de su arte. Quizá por este motivo dio preferencia al estilo sobre el contenido, y usó un concepto intelectual de imagen religiosa, absolutamente ajeno a los deseos trentinos de verosimilitud y claridad. Al disponer al santo en primer término convenciendo a sus compañeros para que permanecieran fieles a Cristo, relegó a un lateral, y al último plano, el momento esencial del martirio, articulando la composición en torno a una forzada diagonal en profundidad. Consiguió así una obra sofisticada y artificial, de estética romanista, más dirigida a la mente que al corazón, que en absoluto poseía los valores emocionales exigidos a la pintura de la época. También erró el Greco al atreverse a retratar a algunos de los personajes del círculo real entre los protagonistas de la escena, como parece que hizo. Quizá pensó convertir la historia en un homenaje a Manuel Filiberto de Saboya, el triunfador de la batalla de San Quintín, pero con ello olvidó uno de los principales requisitos de la decoración escurialense, expresado por el padre Sigüenza en su libro, ya citado anteriormente: «los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción», y desde luego ante el retrato de un contemporáneo el

63. BUSTAMANTE, A., «Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial», en *Academia*, '74 (1992), pp. 170-174.

Rey debió de encontrar difícil pronunciar una oración. En resumen, el cretense hizo un cuadro muy trabajado en el campo técnico, intensamente elaborado desde un punto de vista ideológico, pero inadecuado para integrarse en el programa diseñado por Felipe II y sus consejeros para la basílica, regido por directrices unificadoras dependientes de la ideología contrarreformista. Es decir, a pesar de su magnífica calidad, esta pintura es el fruto de una equivocación del Greco, que a él le privó de volver a trabajar para el Monarca y a la posteridad de poder admirar más ejemplos de su arte en El Escorial, y así, en palabras de Sigüenza, «nos habríamos ahorrado de conocer a tantos italianos».