

■ En el Toledo del Greco: Luis de Carvajal y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*

Palma Martínez-Burgos García
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: La figura de Luis de Carvajal coincide con la del Greco en el mismo tiempo y en el mismo lugar. De modo que a Carvajal le ocurre como a todos los pintores de esa época, que se vieron eclipsados por la sombra del cretense. Esta circunstancia explica que todavía hoy sea en parte un desconocido y que su obra, difícil de ver y dispersa, esté sujeta a atribuciones más o menos seguras.

En el año 2006, la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha compraba un lienzo en el que se representaba la imposición de la casulla a san Ildefonso, supuestamente de Luis de Carvajal. Este hecho, nos sirve de punto de partida para hacer una puesta al día de su trayectoria y avanzar en algunas cuestiones que han pasado más desapercibidas como la relación con los modelos del Greco.

PALABRAS CLAVE: Luis de Carvajal, Toledo, Renacimiento, Pintura.

In El Greco's Toledo: Luis de Carvajal and the *Imposición de la casulla a San Ildefonso*

ABSTRACT: The figure of Luis de Carvajal matches at the same time and in the same place of El Greco. Carvajal, as all the painters of that time, was eclipsed by the shadow of the Cretan painter. This circumstance explains why he's still today an unknown and why his work, difficult to see and dispersed, is subject to more or less secure attributions.

In 2006, the Junta de Comunidades de Castilla la Mancha bought a canvas about the imposition of the chasuble at san Ildefonso, supposedly by Luis de Carvajal. This fact serves as starting point to make a start on the day of the knowledge about his career and move forward on some issues that have gone more unnoticed, as the real relationship or not with the Greco models.

KEY WORDS: Luis de Carvajal, Toledo, Renaissance, Painting.

Recibido: 21 de marzo de 2013 / Aceptado: 1 de abril de 2013.

Intentar reconstruir la vida y la trayectoria artística de Luis de Carvajal supone hacer frente a una historia plagada de lagunas, de suposiciones y de vacíos documentales, todavía hoy. Y si lo que queremos es establecer un catálogo de sus obras es ya una labor casi imposible, ya que muchas de ellas se han destruido, otras se hallan en paradero desconocido y las que están documentadas, la mayoría se encuentran en lugares de difícil acceso.

Como tantos otros artistas de esa época, Luis de Carvajal vivió a la sombra del Greco, lo que en cierta manera ha dificultado un estudio completo y más a fondo de su figura que quedó eclipsada por la fama y genialidad del cretense. Lo mismo les ocurrió a otros contemporáneos de no menor calidad como Blas de

* MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: «En el Toledo del Greco: Luis de Carvajal y la Imposición de la casulla a San Ildefonso», *Boletín de Arte*, n.º 34, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013, pp. 179-199, ISSN: 0211-8483.

Prado o Hernando de Ávila. Son los más representativos de la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI, que constituye uno de los focos artísticos más activos e interesantes de la península y que se vio beneficiada por la cercanía con la Corte y la impronta del Escorial, lo que no impidió que desarrollara sus propios rasgos. Uno de ellos es la pervivencia de la escuela pictórica representada por Juan de Borgoña y su amplio taller que deja una importante estela de artistas de la talla de Correa de Vivar o Francisco Coomontes que se caracterizan por un preciosismo colorista y una afición al detalle minucioso. Ciertamente, esta vertiente estaba ya desfasada en el último tercio del siglo XVI pero no dejaba de ser una opción para la clientela más conservadora representada sobre todo por las numerosas órdenes religiosas asentadas en la ciudad y que encontraban en estos artistas una vía fácilmente asequible a su propósito.

Otro elemento a tener en cuenta puesto que aporta una personalidad propia, es la cercanía del Escorial que actúa como difusor de una moda pictórica muy concreta, la representada por los pintores que llegaron al Monasterio para trabajar a las órdenes de Felipe II, especialmente el espléndido Federico Zuccaro, él junto a Cambiaso, Tibaldi, Cincinato y los Granello entre otros muchos representan un Manierismo post miguelelangelesco, algo frío y académico; obsesionado por la corrección anatómica y la habilidad en mostrar valientes escorzos, posturas inverosímiles y musculaturas muy exageradas. Se trata a grandes rasgos de un arte culto y exquisito, refinado y que al adaptarse a los postulados de la Contrarreforma, representa al pie de la letra lo que conocemos como *Contramániera*; esto es, un arte al servicio de la religión y de su nueva campaña didáctica de cara a desarrollar la pedagogía católica y la lucha contra el mundo protestante. La cercanía del foco escurialense permite a muchos de estos pintores la visita a la ciudad, es el caso de Federico Zuccaro a quien le dio tiempo a admirar el ingenio de agua de Juanelo Turriano. Otros vienen atraídos por la poderosa catedral, dándose la circunstancia de que Toledo será el lugar donde llegan a morir como le sucedió al gran Navarrete el Mudo, el único de toda esta nómina de pintores escurialenses que representaba una opción más veneciana. Por lo tanto, podemos afirmar que la gran mayoría de los artistas activos en la capital a la llegada del Greco, habían asumido el romanismo escurialense y también el flamenco, pues el grabado es una fuente común a todos. Pero este es un camino de doble dirección ya que algunos de estos artífices toledanos también van a colaborar en la decoración de la empresa escurialense, como será el caso de Luis de Carvajal o van a acudir a la Corte para pintar al servicio del rey, como le sucederá a Blas de Prado o a Hernando de Ávila.

Al día de hoy los trabajos que mejor desvelan la personalidad y la obra de Luis de Carvajal son los de Trinidad de Antonio cuya tesis de 1987 se centraba en la *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Navarrete, Carvajal y Diego de Urbina*¹. El motivo de situar a Carvajal en el área madrileña se debe a que el pintor se asentó en la corte los últimos años de su vida, muriendo allí, lo que no es óbice para que parte de su obra esté y se haya conservado en Toledo. El otro estudio es el que publicaron en 2003 Isabel Mateo y Amelia López-Yarto, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, cuyo valor radica fundamentalmente en que se trata de una interesante puesta al día de los datos que se conocían y además se hace una valiosa aportación documental². No son sin embargo los únicos trabajos que han recuperado la figura del artista. También Balbina Martínez Caviro le adjudica importantes intervenciones en los conventos de la ciudad y, con anterioridad, Fernando Marías había publicado varios artículos en *Archivo Español de Arte* donde incidía en el estado de la cuestión y en los puntos más conflictivos de su figura³. Por su parte, en 1982 con motivo de la doble exposición de *El Greco de Toledo* y *El Toledo del Greco* Pérez Sánchez destacaba a Carvajal entre los pintores que se mueven en la estricta contemporaneidad con el cretense⁴. Y finalmente, el inventario de sus bienes fue dado a conocer por José Luis Barrio Moya, en el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* en 1982 y a través de él sabemos de sus intereses intelectuales⁵.

Con todos estos datos, no nos es difícil declarar quién es Luis de Carvajal. Pintor toledano nacido con toda seguridad en 1556, y no en 1534 como declaraban Ceán y Palomino, y fallecido en Madrid en octubre de 1607. Era hermano por parte de madre del escultor y arquitecto, también toledano, Juan Bautista Monogro. Según Domingo Martínez de la Peña en junio de 1576 está documentada su presencia en la Academia de San Lucas que quedaba registrada en enero del año siguiente. Pérez Sánchez señala la importancia de este dato pues le da una solidez intelectual y formativa muy por encima de la media en Toledo por aquel

1 ANTONIO, Trinidad de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, Tesis doctoral, 1987. De la misma autora el trabajo «Los pintores españoles del siglo XVI y El Greco», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco (coord.), *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Madrid, 2001, pp. 211-242.

2 MATEO, Isabel y LÓPEZ-YARTO, Amelia, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 107-135.

3 MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Conventos de Toledo*, Madrid, El Viso, 1990. También MARÍAS, Fernando, ha publicado diversos artículos sobre Luis de Carvajal en *Archivo Español de Arte*, años 1975 (n.º 189), 1981 (n.º 215) y 1983 (n.º 221).

4 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «La pintura toledana contemporánea del Greco» en *El Toledo del Greco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 131-166.

5 BARRIO MOYA, José Luis, «El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1982, pp. 414-420.

entonces, y le ayudará a ir conformando la idea de una Academia española a la manera de la romana⁶. En Roma a donde acude con apenas 20 años y en calidad de aprendiz, conoce las novedades del gran taller romano orientadas hacia el Manierismo en boga, de tinte post miguelangelesco y contrarreformista⁷. En diciembre de 1577 está ya de regreso tasando una obra de Luis de Velasco y contrae matrimonio con María de Castro, hija de un platero de reconocido prestigio en la ciudad. Posiblemente son estos vínculos familiares, su suegro por un lado y su hermano por otro, los que le facilitan una rápida inserción en el mercado laboral tanto en Toledo como en el Escorial, donde Monegro trabajaba en calidad de escultor. De hecho, en 1579 Carvajal hace las primeras entregas para el monasterio que se prolongarán hasta comienzos de 1590, lo que demuestra que su arte fue del agrado del monarca y de la comunidad de frailes jerónimos. Si atendemos el juicio de Sigüenza no era fácil contentar al rey, de modo que para empezar deberíamos plantearnos una reflexión acerca de los rasgos que definen su obra y su estilo.

El primero es el de la clientela. Al margen de su labor para el Escorial [1], a Luis de Carvajal le ocurre como a la mayoría de los artistas de los siglos XVI y XVII y es que funcionan de cara a una demanda exclusivamente religiosa. Al día de hoy, y a falta de conocer más documentos contractuales, se puede afirmar que trabaja casi en exclusiva para instituciones religiosas, en su mayoría conventos que exigen una temática devocional y ajustada en lo posible a las pautas que el Concilio de Trento va imponiendo de forma inexorable. Esto es, que en la pintura no haya nada profano, nada extraño ni nada que no se ajuste al decoro. En términos pictóricos esto supuso hacer frente a una verdadera cruzada en la que los artistas tenían que reconstruir la historia religiosa en sus términos más exactos, como si se tratara de una labor arqueologizante a fin de evitar cualquier aspecto apócrifo o históricamente contradictorio. De ahí la importancia de revisar las fuentes hagiográficas en un intento de desterrar leyendas, falsos milagros, cultos erróneos y supersticiones. Precisamente fue en el círculo humanista escorialense desde donde se emprendió esta tarea de cara a regenerar la iconografía cristiana que el protestantismo en bloque había denunciado. También se pedía que la imagen huyera de extrañezas y de aspectos insólitos, que fuera bella, pero no en demasía, y que despertara las ganas de rezar. Finalmente, el decoro sirvió

6 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1982, pp. 281-290.

7 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, «Artistas españoles en la Academia de San Lucas», anexo de *Archivo Español de Arte*, 1968.



1. *San Antonio de Padua
y San Pedro Mártir.*
Basílica del Escorial

como cajón de sastre y en su nombre se erradicó todo aquello que tuviera un contenido excesivamente carnal o sensual, por lo que la primera consecuencia fue la condena del desnudo y de la mitología, salvo los pasajes susceptibles de ser leídos en clave «moral».

A grandes rasgos, el arte del último tercio del siglo XVI se vio condicionado por estas premisas que legitimaban el uso de imágenes siempre que se cumplieran tales requisitos ya que solo así serían aptas para la devoción, para la pedagogía y para el ejemplo de los fieles, enseñando las virtudes de los santos y de María. La producción pictórica de Luis de Carvajal se mueve en estos parámetros. En parte porque está en función de una clientela que, como hemos referido, obedece en su gran mayoría a las comunidades religiosas asentadas en Toledo y provincia y que mantienen un tipo de encargo no muy sustancioso, en el sentido de que no son grandes proyectos, pero sí es continuo. Es más, sorprende la escasa entidad de las empresas pictóricas que las comunidades religiosas promovieron en estas décadas finales del siglo XVI y comienzos del XVII. En general,

en todas ellas se pone de manifiesto el carácter conservador y arcaico de los contenidos iconográficos demandados, que no se separan un ápice de las pautas repetitivas y doctrinales que marcó la pedagogía de la Contrarreforma. Suele ser, por lo tanto, una clientela reacia a innovaciones y que exige el mantenimiento de unos estereotipos devocionales que se van a mantener a ultranza. En su intenso estudio de la pintura y la sociedad en el Toledo del siglo XVII, Paula Revenga incide en la presión que muchas de estas comunidades ejercían sobre el artista a la hora de controlar y condicionar su labor que de este modo se veía sometida a una mínima libertad creativa. En casi todos los documentos contractuales analizados se señala que la obra final ha de ser en conformidad con el «padre guardián» y que en caso contrario se pueda borrar «y volver a pintar a costa del dicho maestro»⁸.

Siguiendo este guión, entre la clientela de Carvajal, y al margen del monasterio del Escorial, se encuentran numerosos conventos de Toledo, entre ellos las Comendadoras de Santa Fe, las Concepcionistas franciscanas, las franciscanas de Santa Isabel de los Reyes, las clarisas de Santa Clara y las jerónimas de San Pablo, amén de parroquias y otros encargos en la provincia (como las localidades de Magán, Ocaña o Yepes), sin olvidar el trabajo para aquellas comunidades hoy desaparecidas entre las que estaban los Mínimos o los Mercedarios. Por tanto, su producción gira en torno a una temática un tanto reiterativa. Sin embargo no se limitó solo a la pintura devocional ya que sabemos que cultivó el género del retrato y el de las decoraciones de la arquitectura efímera. Respecto a esta última, Fernando Marías mostró documentalmente que colabora en compañía de Frabizio Castello, en la decoración pictórica del túmulo funerario de Felipe II que en 1598 le encarga el convento madrileño de Santo Domingo el Real, y en 1599 está junto a Bartolomé Carducho y Pompeyo Leoni decorando los arcos triunfales que conmemoran la entrada de la esposa de Felipe III, D.^a Margarita de Austria.

Con la misma destreza trabajó el retrato, género en el que demostró tener buenas dotes. El primero que conocemos de su mano, nada más volver de Italia, es el del malogrado cardenal y arzobispo de Toledo Bartolomé de Carranza (1558-1576) encargado por el cardenal y arzobispo Gaspar de Quiroga y pintado para la Sala capitular de la sede toledana y del que hizo una copia para El Escorial. También en el monasterio dejó otro magnífico retrato, el de *Fray Jerónimo de Guadalupe*, o de Luna, fechado en 1586 [2]. Humanista, filósofo y teólogo, esta retratado de tres cuartos, sentado en el típico sillón frailerero ante una mesa

8 REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Castilla la Mancha Eds., 2002, p. 300.



2. Retrato de
fray Jerónimo de
Guadalupe. Monasterio
del Escorial

de trabajo en el que se dispersan los utensilios del sabio y entre los que destaca el papel que alude a la identidad del retratado «Al muy venerable padre Fray Jerónimo de Guadalupe, del prior de San Bartolomé»⁹. Es el primero de una serie donde se representa a los frailes más destacados de la orden como lo será luego el del cronista *Fray José de Sigüenza* atribuido a Sánchez Coello. Lo más interesante en ambos es la insistencia en el estudio y en el carácter de disciplina y trabajo que emanan, el mismo que El Greco vierte sobre la imagen de *San Ildefonso* en el Hospital de la Caridad de Illescas. En el caso concreto de fray Jerónimo, la minuciosidad en los objetos y la personalidad de esa naturaleza muerta desplegada sobre el escritorio, ha servido como dato para atribuírselo a Carvajal que gusta de incluir estos detalles en sus composiciones.

Si esta es su producción y clientela, otro aspecto a tener en cuenta es conocer como transcurrió la formación de nuestro pintor, porque en este campo es

9 GARCÍA-FRÍAS, Carmen, «Retrato de Jerónimo de Guadalupe o de Luna, atribuido a Luis de Carvajal» en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco *et al.* *Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Logroño, Cultural Rioja/Ibercaja, 1995, pp. 310-313. La autora recoge los datos biográficos del fraile, así como una interesante puesta al día sobre la obra de Carvajal.

donde todavía seguimos en el terreno de las hipótesis. Si hacemos un somero «estado de la cuestión» encontramos diversas filiaciones: Ceán, afirmaba que se forma en el taller del toledano Villoldo. Por su parte, Zarco, en 1931, veía en él un seguidor de los modelos de Rafael y Angulo al contemplar la obra que Carvajal deja en el monasterio escurialense, llegó a afirmar que es «de lo mejor que se pintó con mano española en aquellos años». Post destaca el fuerte italianismo, el gusto por incluir escenas de género en sus pinturas y el vigor de sus tipos humanos, especialmente los masculinos. En 1982 Pérez Sánchez destacaba una mezcla de influencias entre las que está la de Alonso Berruguete, por las formas alargadas y los colores fríos, y la de Zuccaro y su círculo romano. Son rasgos que facilitan su evolución desde los postulados del Manierismo tardío hasta el incipiente gusto naturalista del Barroco.

En su tesis doctoral Trinidad de Antonio establece unas conclusiones más determinantes. Cree que en Luis de Carvajal hay dos corrientes de formación. Una la propiamente toledana que se inicia con la estancia en el taller de Hernando de Ávila, con quien luego coincide en El Escorial, más la influencia de Blas de Prado y la del Greco, esta también señalada por Post y mantenida por Isabel Mateo y Amelia López-Yarto. A esta corriente toledana, se le suma la escurialense, especialmente Navarrete y Sánchez Coello más la romana de Zuccaro.

De todas ellas nos interesa destacar unos rasgos. El primero es la tendencia a un preciosismo decorativo propio del foco toledano en el que se mezclan las influencias de Correa de Vivar, Hernando de Ávila y el propio Blas de Prado. Por otro lado, creemos que es de suma importancia en su estilo y su personalidad, la impronta de Federico Zuccaro, amén del aprendizaje en Italia pues es indudable que durante la estancia en Roma asimiló las diversas corrientes del Manierismo imperante. La toscano-romana dominante le acerca a los modelos de Correggio y a las formas miguelangelescas de Cambiaso y Zuccaro. De ellos aprende la rotundidad en el modelado, el interés por los juegos de luz y el claroscuro que supo manejar con destreza y que en ocasiones recuerda las soluciones del futuro naturalismo. El colorido, en cambio, está más cercano al manierismo véneto tomado a partir de la síntesis que hace Navarrete. Con este lenguaje desarrolla un estilo caracterizado por un cierto preciosismo en el tratamiento de la composición, donde dibujo, colorido, perspectivas, paisajes y arquitecturas se funden con coherencia. Destacan especialmente los rostros y la habilidad para el retrato que señalábamos anteriormente, hecho que se pone de manifiesto en las parejas de santos que realizó para El Escorial a los que supo dotar de rasgos específicos llenos de energía y personalidad como los

que contemplamos en la pareja de *San Antonio de Padua y San Pedro Mártir* (ver fig. 1).

En cuanto a la supuesta influencia del Greco, entendemos que es más en el terreno de lo personal que en el estrictamente artístico. Es evidente que hay contacto entre ellos pero solo en cuestiones formales, gestos sobre todo, que pueden haber sido tomados de una fuente común, los grabados. Sin embargo, y al margen de las cuestiones meramente estilísticas, entre Carvajal y El Greco hay una conexión a nivel de oficio, pues ambos coinciden en la reivindicación de la dignidad de la pintura y de la profesión de pintor. Coinciden porque ambos lo aprenden en el contexto romano.

En Roma, Carvajal no solo asimila las tendencias artísticas más de vanguardia. Su admisión en la Congregación romana de San Lucas le sitúa en el corazón del ambiente más reivindicativo con respecto a la defensa de la liberalidad de la pintura. Allí intuye algo que confirmará plenamente cuando años después conozca a Zuccaro en su breve estancia escurialense (solo entre 1586 y 1588), y que no es ni más ni menos que la dignidad de la profesión y del ejercicio del arte. Nadie mejor que el florentino, sabedor de su fama y prestigio, para despertar en Carvajal ese orgullo que años después pondrá en práctica. Y así fue, en 1597 protagonizará uno de los pleitos más interesantes en la historia de la pintura, similar a los que vivió El Greco. En ese año y junto a otros artistas de la corte entre los que se cuentan Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y el propio Carvajal, emprenden un pleito por la defensa del Arte de la Pintura. En el documento, publicado por Pérez Sánchez, se recogen los términos en los que los artistas solicitan ser eximidos del pago de la «soldada», impuesto que pesaba sobre todos los oficios manuales. Para ello alegan el carácter liberal de su arte por lo que desean adquirir los «derechos y privilegios» que gozan otros profesionales. El documento está avalado por el propio Monegro y también por el platero Francisco Suárez, el suegro de Carvajal, y es uno de los primeros intentos por asentar las bases de una academia de pintura, al estilo de la que Zuccaro había reformado en Roma en 1593, al poco de volver de su aventura escurialense¹⁰.

A través del pleito se perfila el carácter pionero de Luis de Carvajal al defender unas ideas que van a ayudar a gestar la fundación de la Academia matritense de la que será cofundador en 1603. Este carácter se adivina también en el orgullo con el que incluye su autorretrato en la escena de la *Epifanía* pintada en uno de los trípticos que hace para el claustro bajo principal del Escorial [3]. Siguiendo

10 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, «La Academia madrileña...».



3. *Epifanía* (Detalle).
Monasterio del Escorial

la moda italiana de incluir personajes contemporáneos en las escenas religiosas Carvajal, ataviado con el atuendo de la época, nos mira desde el ángulo que deja el rey mago.

Lejos de ser una mera anécdota, creemos que ambos hechos, el pleito y su autorretrato, refuerzan su personalidad máxime cuando hemos tenido conocimiento de los bienes que poseía. El inventario, redactado por su viuda siete días después de su muerte, nos permite ampliar las noticias sobre lo que fueron sus preferencias en lo que a gusto artístico se refiere. Entre los cuadros que poseía había varios Bassano y un Tiziano, numerosos retratos «bosquejados» de la Casa de Austria de los que se citan un Felipe II, «otro de la reyna doña Ana y otro de la reyna doña ysavel de bara y cuarta de largo cada uno»¹¹. Pero lo que más llama la atención es la cantidad de grabados de Dürero que coleccionaba; además de un librito de estampas por encuadernar, figuran las series de la *Pasión*, el *Apocalipsis* y la *Anatomía*. En la obra de Carvajal no hay evidencias del uso de estos grabados pero, como afirma Mulcahy, su posesión debía ser común entre los artistas de cierto renombre. También almacenaba vaciados de esculturas clásicas como el *Laocoonte* y el *Apolo del Belvedere* además de réplicas de Miguel Ángel, en especial la cabeza del Cristo de Santa María sopra Minerva. En cuanto a los libros, en su biblioteca abundan los escritos en italiano y dos vidas de santos, no se especifican los títulos pero suponemos que uno de ellos sería el *Flos sanctorum* del toledano

11 BARRIO MORA, J. L. «El pintor Luis de Carvajal...», p. 416.

Alonso de Villegas. Entre los dibujos, se han contabilizado hasta ciento cuarenta y cuatro, factor muy interesante ya que desdice la afirmación de que los pintores españoles no dibujaban. Junto a ellos aparecen retratos y muchos paisajes, género que también debió cultivar con éxito aunque no nos ha llegado nada.

A la vista de estos datos coincidimos con Rosemary Mulcahy en que su figura ha estado subestimada, en parte porque su obra se encuentra en lugares de difícil accesibilidad, en parte porque ha sido dispersada y destruida¹². Por ello, también su catálogo es muy desigual según las fuentes que consultemos. En lo que todos están de acuerdo es en la importancia y el alcance que tuvo para su carrera posterior, el hecho de entrar en el selecto círculo escorialense de los pintores elegidos por el rey, a quien debió complacer a juzgar por el gran número de encargos que le hizo. La relación con el monasterio se inicia en 1579 a la muerte de Navarrete y se prolonga hasta 1590. En esos años aparece frecuentemente citado en los documentos escorialenses, aparte de las pinturas para la basílica y el claustro, pintó y doró cajas de órganos para el coro. La última mención data de 1593 cuando recibe un pago por tasar unos frescos de Tibaldi en el coro principal¹³.

Una de las primeras creaciones fue la *M.^a Magdalena*, en la actualidad depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, pero el primer encargo será terminar la serie hagiográfica destinada a decorar los altares de la basílica que se había contratado con Navarrete en 1576 y que su muerte prematura, en marzo de 1579, había dejado inconclusa. Sumaban un total de 32 cuadros de los cuales solo quedaban realizados ocho. Como ya estudiara Zarco Cuevas en su momento, para continuar esta tarea se contrata a Alonso Sánchez Coello, a Diego de Urbina y a nuestro pintor. A partir de 1580 hace las primeras entregas, *San Cosme* y *San Damián* y *San Sixto* y *San Blas*. El modelo de este último lo repetirá años después en el *San Blas* que en 1605 le encarga la iglesia parroquial de Yepes. En 1581 termina la pareja de santas formada por *Santa Leocadia* y *Santa Engracia* y en 1582 *San Isidoro* y *San Leandro*. Del mismo año son *San Juan Crisóstomo* y *San Gregorio*, *San Martín* y *San Nicolás*, y *San Antonio de Padua* y *San Pedro Mártir*. Como se ha dicho anteriormente, en 1587 ejecuta los dos trípticos del claustro bajo principal con un *Nacimiento* y una *Epifanía*, en la que incluye su efigie, ambos pintados con «harto estudio y cuidado» en palabras de fray José de Sigüenza¹⁴.

12 MULCAHY, Rosemary, «A la mayor gloria de Dios y el Rey». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992, p. 53.

13 *Ibid.*, p. 51.

14 SIGÜENZA, Fray José de, *La fundación del Monasterio del Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 231.

En todos ellos se advierte el interés ya destacado por el paisaje, aunque prefiere el encuadre arquitectónico por el que se cuelan los fondos a cielo abierto y los juegos de luces crepusculares, pero lo más importante es el tratamiento de los rostros. Ciertamente sorprende la desigualdad que advertimos en ellos pues mientras que algunos responden a un verdadero retrato individualizado, otros son meras construcciones estereotipadas que pierden la fuerza introspectiva que cuando quiere, sabe manejar. Son figuras que se ajustan a los modelos creados por Navarrete, santos de dos en dos con lo que se subraya el mensaje combativo de la Iglesia contrarreformista. Monumentales y fácilmente legibles, gracias a la rápida identificación de sus símbolos iconográficos, incluyen como rasgo típico de la escuela española y la impronta flamenca, una gran atención a los detalles de las vestimentas litúrgicas destacando la riqueza de sus adornos y texturas. El primero en iniciar este estilo preciosista y casi de miniatura que constituye un legado para los pintores posteriores fue Alonso Sánchez Coello. De hecho, cuando El Greco pinta la capa de don Andrés Núñez de Arce en el *Entierro del Conde de Orgaz* o el *San Lorenzo* de Monforte de Lemos, se entretiene en ese gusto tan español por el bordado y los detalles de las telas ricas.

En 1582 nuestro Carvajal se instala definitivamente en Madrid, dada la envergadura de estos encargos, pero no por ello pierde la vinculación con Toledo. Ese mismo año, de nuevo el cardenal Quiroga le encarga el retablo para la iglesia de San Lorenzo, hoy desaparecido, aunque Isabel Mateo cree que el *Martirio de Santa Catalina* que posee el convento de San Clemente procede de aquel conjunto que se dispersó en el XVIII, y no en la guerra civil como se ha supuesto siempre [4]. El *Martirio* posee unas cualidades estilísticas que se pueden relacionar con el manierismo escurialense aprendido por Carvajal, especialmente los modelos de Cambiaso y Cincinatto que le inspiran el grupo de soldados. Lo combina con un pincel firme y rotundo en la concepción de las figuras, un sentido contenido del cromatismo y cierta riqueza en los detalles y personajes que pueblan la escena. Es propenso a introducir los detalles de «género», rasgo aprendido, posiblemente, de Blas de Prado y muy propio de la concepción artística de la segunda mitad del XVI en la escuela toledana. En general, toda la composición responde a las pautas con las que la Iglesia desea hacer llegar su catecismo: imágenes claras y monumentales, solemnes, sin adornos y fácilmente comprensibles. Además, en la representación del martirio, se deseaba que tuviera la suficiente carga didáctica a fin de que se visualizara el carácter ejemplar y modélico de los santos en su entrega de la vida por la fe. De este modo, Luis de Carvajal coloca en un cercano primer plano a la santa, entregada y devota, que parece gozar ya del



4. *Martirio de Santa Catalina*. Convento de San Clemente de Toledo

consuelo de los ángeles. Junto a ella, la rueda de su martirio permite su rápido reconocimiento. A ambos lados, quedan los verdugos y testigos con los que el pintor recrea las anécdotas propias de la pintura de género. Especialmente las figuras de la izquierda podrían ser retratos, dada la fuerte caracterización que tienen sus rostros.

La obra conservada en Toledo es la que presenta mayores problemas de identificación. Fernando Marías establecía un catálogo muy restringido y descartaba a Carvajal como autor de los retablos de la capilla de los Angulo en Santa Clara y la de los Meneses en Santa Isabel de los Reyes. Ambos habían sido encargados a Juan Bautista Monegro. El primero fechado muy tempranamente, 1578, sigue siendo objeto de discusión, el segundo lo dan como obra íntegra de Carvajal Trinidad de Antonio, Balbina Martínez Caviro e Isabel Mateo y Amelia López-Yarto que ratifican la suposición de que los encargos asumidos por Monegro como



5. *San Nicolás de Tolentino*. Museo del Greco. Toledo

escultor recaían en su hermano Luis de Carvajal para realizar las pinturas. En este punto nos parece más dudosa la atribución que le hacen Isabel Mateo y Amelia López-Yarto acerca de los *Santos dominicos* del claustro de la Mona en el convento de Santa Fe o del *San Pedro Mártir* del retablo del coro en Santa Clara, que según las autoras, estarían pintados antes del viaje a Italia.

En cambio se tiene certeza del retablo mayor del convento de la Concepción Francisca, vulgo Concepcionistas, contratado junto a Monegro y pintado entre 1591 y 1592. Fue comisionado por D.^a Ana Latiloye, de origen flamenco, esposa de D. Fernando de la Cerda y dama de honor de D.^a María de Hungría, hermana de Carlos V¹⁵. Martínez Caviro cree

que todas las tablas son de Carvajal; en la predela la *Anunciación*, *Santa Bárbara*, *Santa Leocadia* y los *Desposorios de la Virgen*. En las calles los *Santos Juanes*, *san Francisco* y *San Antonio*.

Otras obras seguras, aunque parcialmente desaparecidas son las que contratara en 1593 con el convento de los Mínimos de Toledo, que se lo traspasa Blas de Prado, el retablo de Santa María de Ocaña, ejecutado en 1603, también desaparecido y que no llega a pintarlo él sino su hijo, así como el retablo que hace en 1604 para el convento de la Merced de Toledo. De este solo se conservan dos lienzos. Una *Santa Justa*, en el obispado de Almería y el *San Nicolás de Tolentino* propiedad del Museo del Prado y depositado en el Museo del Greco [5]. Firmado y fechado, «Ludovicus Carvajal faciebat anno 1604 Madriti» se ha señalado que responde al mismo modelo que el *San Pedro Mártir* que Carvajal pintara en El Escorial, ya que ambos lucen el mismo perfil de hombre maduro cuyo rostro sombrea por la barba incipiente. Pero los años transcurridos desde entonces le ha dado solidez y la imagen ha ganado en realismo, nobleza y serenidad. En un encuadre arquitectónico de claras reminiscencias escorialenses, le

15 MARÍAS, Fernando, «Luis de Carvajal en la Concepción francisca de Toledo», *Archivo Español de Arte*, n.º 189, 1975, pp. 136-139.

concibe siguiendo estrictamente las pautas de su iconografía. De negro, con el hábito agustino constelado de estrellas pero solo una brilla sobre su pecho, en referencia a la que le guiaba por las noches cuando el santo acudía a la iglesia. Entre sus atributos también figura el crucifijo, a veces florecido con lirios, y las perdices resucitadas en uno de los milagros más peculiares del santoral. Canonizado en 1445, su culto tuvo un gran auge en el siglo XVII donde lo representaron casi todos los pintores del Siglo de Oro español, quedando su figura unida al amparo de las almas del Purgatorio y de los enfermos, a quienes se les distribuía el benéfico «pan de San Nicolás». Cuenta su leyenda que, habiendo hecho promesa de no comer carne y estando muy debilitado, sus compañeros quisieron fortalecerle con un plato de perdices asadas que ante las palabras del santo fueron resucitadas y salieron volando. Respecto a la firma es necesario recordar que desde que en 1582 se asentara en Madrid como vecino realiza allí todos los encargos, incluso los que hace para Toledo.

Si continuamos con su obra en la ciudad castellana confirmada documentalmente, habríamos de citar el retablo de la Capilla de los Meneses, en el convento de Santa Isabel de los Reyes. Contratado en 1605 representa a *Santa Catalina y Santa Clara, los Santos Juanes, San Jerónimo y San Bernardino de Siena* en las calles laterales y en la principal una *Anunciación o Encarnación* –nombre con el que también se denomina el conjunto– y el *Calvario* en el ático¹⁶. También en 1605 pinta un *San Blas* que se conserva en la iglesia parroquial de Yepes y contrata el retablo mayor del convento jerónimo de San Pablo, en la ciudad de Toledo [6]. Balbina Martínez Caviro cree que es posterior, de 1609 cuando muere el cardenal Niño de Guevara, y por tanto no sería ya de Carvajal que había fallecido en 1607. Sin embargo, nosotros coincidimos con Isabel Mateo y Amelia López-Yarto en ver su mano en las pinturas que lo adornan. En la parte baja, *San José con el Niño, el Bautismo, San Juan en la tina, y Sagrada familia con San Juanito*. En el segundo cuerpo, *San Francisco y Santo Domingo en oración* a los lados y en el centro el *Martirio de San Pablo*. Coronando el ático, la *Muerte de San Jerónimo*, todo ello acompañado de los escudos de los Niño de Guevara, patronos y protectores del convento en el que además se entierran. En todas las escenas se detectan los rasgos estilísticos de Luis de Carvajal que podemos resumir en el empaque de las figuras y la influencia italiana a partir de los modelos escurialenses y venecianos, incluso una huella grequiiana en algunos aspectos de la iconografía, como el gesto de San Juanito llevándose el dedo a los labios

¹⁶ Son noticias confirmadas tanto por Trinidad de Antonio como por Balbina Martínez Caviro.



6. Retablo mayor.
Convento de San Pablo
de Toledo

en actitud de silencio, que también se ve en el lienzo del cretense de la *Sagrada familia con San Juanito* del Museo de Santa Cruz, aunque como tantas veces suele ocurrir es posible que ambos utilizaran un grabado común. Se trata en su conjunto de una obra de gran calidad que ha sido restaurada en el año 2008 dejando a la vista la riqueza del color y el buen manejo de las composiciones y de las anatomías.

En esta prolífica trayectoria de Carvajal... ¿dónde queda la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*? [7].

Era en el año 2006 cuando la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha adquiría la pieza, exponiéndose por primera vez en la muestra que en el 2007 el Museo de Santa Cruz dedicaba al santo patrón de la diócesis de Toledo¹⁷. Se desconoce su procedencia ni si perteneció a un cliente particular o si formaba parte de alguno de los retablos dispersos, tan frecuentes en nuestra historia reciente. De modo que podemos suponer que siendo un tema tan querido del foco toledano fuera encargado para alguno de los muchos conventos que así rendían homenaje al defensor de la virginidad de María.

¹⁷ Exposición que se encuadró en la programación de la empresa estatal El Quijote 2005, entre los meses de enero y junio de 2007. Ver el catálogo GARCÍA SERRANO, Rafael *et al.*, *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*, Toledo, Empresa pública El Quijote 2005, 2006.



7. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Museo de Santa Cruz. Toledo

Las primeras en atribuir la obra a Carvajal fueron Isabel Mateo y Amelia López-Yarto. Se basan en las similitudes estilísticas que la *Imposición* comparte con obras aceptadas de su mano, como la *Epifanía* del Escorial. Especialmente en las figuras de María y los ángeles, también en el modelado de las figuras y en el manejo de la gama de colores que recuerda al manierismo escorialense. Por nuestra parte y tras un detenido estudio, creemos que hay muchos aspectos que se pueden relacionar con otras obras firmadas por Luis de Carvajal. Para empezar la composición está marcada por el encuadre arquitectónico tan del gusto de



8. *Imposición de la casulla a San Ildefonso. Detalle*

nuestro pintor. Un gran pilar, granítico y austero, que recuerda a la fábrica herre-riana escurialense, sirve para entrar en la escena que de este modo adquiere una apariencia geométrica. En ella, la Virgen sentada en un trono coloca la casulla al diácono que la recibe en actitud humilde. No olvidemos que es el premio que le entrega María por haber defendido su virginidad en el célebre tratado *De perpetua virginitate* escrito a principios del siglo VIII. En un segundo plano, un coro de ángeles actúa como oficiantes de la ceremonia a la que asisten en pleno. La fuerza del color se concentra básicamente en la figura de María, mientras que el resto se resuelve mediante un ligero *esfumato*. En el primer plano nos llama la atención el detalle del cuenco con el agua bendita del que sobresale el hisopo [8]. El detenimiento que muestra esta labor solo puede indicar un recuerdo, o un homenaje a su suegro, el orfebre y platero Francisco de Castro. En él podemos observar el labrado de unos grifos, esos seres fantásticos muy del gusto de las quimeras del Renacimiento, formas aladas que alternan con las cabezas de león y que conforman una pieza de lujo, al uso de las que abundaban en la platería de aquellos años. Creemos que la inclusión de esta pequeña pieza, deliberadamente destacada y aislada, se puede relacionar con la afición por las naturalezas muertas y los bodegones tan presente en la clientela toledana, al estilo de los que incluye su colega Blas de Prado y que luego harán famosos a pintores de la talla de Sánchez Cotán o Van der Hamen. Podría afirmarse que Carvajal se adelanta a este gusto tan naturalista y característico de la estética del Barroco que convierte los objetos más humildes en magistrales bodegones. La misma atención, aunque no tan enfatizada, es la que dedica al báculo que sobresale por encima de las cabezas de los ángeles quienes guardan recuerdos y relaciones evidentes con el arte italiano del que poseía abundantes copias, a juzgar por su inventario. De hecho, pensamos que el modelo pudo haberlo tomado de



9. *Bautismo de Cristo.*
Retablo mayor
Convento de San Pablo
de Toledo

las composiciones de Correggio y más concretamente de la *Virgen con Niño y ángeles músicos* de la Galería Uffizi. Ambas comparten la misma luminosidad vaporosa que baña los rostros dorados, muy parecidos a los del cortejo que acompaña el *Bautismo* pintado para el retablo del convento de San Pablo [9]. Entre los dos lienzos existen muchas similitudes que nos permiten afianzar ya sin dudas su autoría y apuntar una fecha similar, alrededor de 1606. Por ejemplo, los rostros son muy característicos, ligeramente ovalados y en los que sobre todo destaca la nariz y la forma de resolver los cabellos en pequeños tirabuzones. Ejecutan movimientos variados lo que da ocasión para que Carvajal demuestre lo hábil que es resolviendo escorzos y mostrando la facilidad en el manejo de



10. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Detalle

las anatomías y de los gestos como el de señalar al santo en un claro escorzo dirigido hacia el espectador [10], que recuerda vagamente al del personaje que El Greco incluye en *El Expolio*. Estos ángeles los volvemos a encontrar en una composición muy parecida, también de Carvajal. Se trata de la *Imposición de la casulla* que está en el retablo del coro alto de las Concepcionistas. Casi idéntica aunque simplificando detalles pues falta la pieza de orfebrería del primer plano aunque mantiene el encuadre arquitectónico que le es tan familiar.

En cuanto a la iconografía, Carvajal se ajusta al relato más conocido de la vida del santo. Nacido en Toledo en el año 606 en el seno de una noble familia visigoda se educa en Sevilla con san Isidoro. Ingresa en el convento benedictino de Agalí y en el año 632 es ordenado diácono y luego abad. Como abad asistió a los concilios celebrados en Toledo en 653 y 655. A la muerte de su tío, San Eugenio, le sucede como arzobispo de la catedral de Toledo, cargo que ocupa hasta su muerte el 23 de enero de 667 (o 668). Su primera biografía es la escrita por Cixila, obispo mozárabe de mediados del VIII y en ella se narran los dos milagros más famosos y que marcan su iconografía: la aparición de Santa Leocadia y la imposición de la casulla, esta última la más abundante.

Las fuentes que narran el milagro hablan de que «Acudió el santo a media noche a celebrar los maitines de la Virgen [...] al abrir vieron tan extraño resplan-

dor [...] tanta luz, la cual iluminando todo el templo lo convirtió en cielo, no solo por los astros de las vírgenes que lo ennoblecían, sino por el sol y la presencia de la Virgen que en honor de su purísimo siervo y en premio de lo que defendió su pureza, sentada en la misma cátedra en la que el santo solía predicar, pronunció esta breve plática: *Ven querido siervo; recibe de mi mano este pequeño don que te traigo de los tesoros de mi hijo para que lo uses en el día de mi festividad.* Diciendo esto le vistió una casulla y [...] se volvió al cielo quedando su capellán cuanto más ensalzado, más humilde»¹⁸.

Las primeras representaciones se remontan al siglo XIII pero fue en los siglos XVI y XVII cuando se multiplicó su número. Las más simplificadas son las que se limitan a la aparición con los dos protagonistas, la Virgen y el santo; pero las más abundantes son las que incluyen el coro de ángeles, algunos ayudando a la Virgen. Este es el modelo escogido por Luis de Carvajal. En el interior del templo, el santo arrodillado viste alba con estola y manípulos, el báculo del fondo recuerda su atributo episcopal, aunque Carvajal elude la mitra. Las dos miradas se enlazan íntimamente haciendo que la escena cobre el aire recoleto de milagro, ajeno al juego de los ángeles. Este modelo es similar al que pinta Juan de Borgogna en la sala capitular y el mismo que esculpe Vigarny en el retablo de alabastro de la capilla de la Descensión o el Greco en el marco del retablo del *Expolio*, todos ejemplos conservados en la catedral. También es el más divulgado a partir de los grandes artistas del Siglo de Oro que lo difundieron con pocas variantes como Velázquez, Zurbarán o Murillo.

Para concluir, solo nos queda señalar un apunte final sobre la fortuna historiográfica de Luis de Carvajal. Ya en su tiempo fue tenido por pintor de prestigio y renombre, siendo considerado entre los mejores. Diego de Villalta, en su tratado *De las estatuas antiguas*, 1590, le sitúa al mismo nivel que Becerra, Morales, Navarrete, Correa de Vivar y Sánchez Coello. Años después Lope de Vega le dedicó unos versos laudatorios en su *Jerusalén conquistada*: «Apeles yace aquí, Zuxis, Cleoneo, Juan de la Cruz, Carvajal, Carducho murieron ya, ¡qué fúnebre trofeo!». Tiempo después, Antonio Palomino ya en el siglo XVIII seguía refiriéndose a él como «pintor famoso en tiempo de Felipe II por cuya orden pintó una estación en el claustro del Escorial, que le dará fama eterna por haber inmortalizado sus obras en lugar conspicuo y destinado solo a los hombres más eminentes de aquel siglo en esta facultad»¹⁹.

18 RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Iconografía de San Ildefonso» en GARCÍA SERRANO *et al.*, *Hispania Gothorum...*, pp. 313-336.

19 GARCÍA FRÍAS, Carmen, «Retrato de Jerónimo...», p. 313.