

# Reflexiones sobre *El martirio de San Mauricio* del Greco: textos y contextos<sup>1</sup>

Dissertations about *The Martyrdom of Saint Maurice* by El Greco: Texts and Contexts

Marías, Fernando\*

Fecha de terminación: Diciembre de 2014

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

## RESUMEN

Entre las grandes obras del Greco —por sus dimensiones y su importancia histórica— ocupa un lugar especial *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*. Pintado para el rey Felipe II y rechazado como lienzo de altar en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, todavía presenta diferentes elementos que no han recibido una explicación satisfactoria. En este ensayo se intentará dar algunas respuestas a través del análisis de sus fuentes textuales y gráficas.

**Palabras clave:** Pintura española

**Identificadores:** El Greco; Theotocópuli, Doménico; Fernández de Navarrete el Mudo, Juan; Villegas, Alonso de; Felipe II

**Topónimos:** Escorial; Toledo; Agaune; Tebas

**Periodo:** Siglo 16

## ABSTRACT

Among El Greco greatest canvases —not only by its size but because its historical importance— an special place should be reserved to *The Martyrdom of St. Maurice and the Theban Legion*. Commissioned by king Philip II and not accepted as an altarpiece work for the church at the monastery of San Lorenzo at the Escorial, it is still awaiting explanation for some of its features. In this essay, through a new analysis of its textual and graphic sources, new answers will be attempted to some of its problems.

**Key words:** Spanish Painting

**Identifiers:** El Greco; Theotocópuli, Doménico; Fernández de Navarrete el Mudo, Juan; Villegas, Alonso de; Philip II

**Place names:** Escorial; Toledo; Agaune; Thebae

**Period:** 16<sup>th</sup> century

\* Departamento de Historia y Teoría de las Artes. Universidad Autónoma de Madrid; Real Academia de la Historia. E-mail: fernando.marias@uam.es

## HECHOS, FECHAS Y DOCUMENTOS

Por San Matías, en febrero de 1579, se había trasladado a Toledo Juan Fernández de Navarrete ‘El Mudo’ (ca. 1538-1579), para intentar recuperar su salud y trabajar en la casa del arquitecto y escultor Nicolás de Vergara el Mozo, sita en la parroquia de San Andrés, y donde vivía también su joven hermano el vidriero Juan de Vergara (1554-1588). No obstante los cuidados de los amigos, el sábado 28 de abril moría El Mudo, de una «opilación» u obstrucción estomacal, validándose su testamento, comunicado por señas a notario y testigos, el 30 de marzo. El monasterio del Escorial y Felipe II se habían quedado sin su pintor favorito.

Poco después, entre el 11 y el 20 de junio, Felipe II había visitado la Ciudad Imperial, para asistir a la fiesta del Corpus Christi de 1579. Allí tuvo que oír hablar, o volver a oír, del cretense, que el 15 de junio había entregado el *Expolio* a la catedral para su tasación. Nada más lógico que se pensara en el candiota, como en el retratista regio Alonso Sánchez Coello (1531-1588), el manchego Miguel Barroso (ca. 1538-1590), el madrileño Diego de Urbina (1523-1593) y el toledano Luis de Carvajal (ca. 1550-1607), para hacerse cargo de los cuadros que Navarrete no había podido concluir para el monasterio real.

Así pues, se le llamaría al griego de Toledo, se le entregarían por escrito las condiciones del contrato —que no diferirían demasiado de las que firmaran sus colegas y había suscrito antes El Mudo en 1576<sup>2</sup>, y que incluían cláusulas que establecían que no apareciera perro ni gato ni nada deshonesto, que todo lo retratado fuera santo o que colores y lienzo debían correr de su cuenta—; además, se le exigiría la conenseña de una fianza para asegurar los pagos de cantidades a cuenta de la futura obra, que se valoraría a tasación, posponiendo la firma definitiva del contrato a la presentación de aquélla.

Parece obvio, a tenor de los documentos conservados, que El Greco debió de tener problemas para lograr cartas de fianza en el otoño e invierno de 1579, e incluso para conseguir buenos colores y quizá manteles, y no solo demoró la firma del contrato con la congregación jerónima escurialense, mientras Sánchez Coello, Urbina y Carvajal los habían suscrito sin problemas a comienzos del año, sino que el griego aparentó renunciar al mismo.

Cuando en la primavera de 1580 Felipe II se encaminaba hacia Portugal, para tomar posesión militar y civil del reino, todavía tuvo tiempo el rey de enterarse de la situación del *Martirio de San Mauricio y sus compañeros* (Fig. 1), el lienzo que se había decidido encomendarle; el rey redactó una cédula en el pueblo cacereño de Zorita —situado entre Guadalupe y Mérida— el 25 de abril, dirigida al prior escurialense Fray Julián de Tricio, cuyo tenor es el siguiente, entre el sosiego regio y la irritación por la defección (AGP, Administraciones patrimoniales. Fondo San Lorenzo, Legajo 168, caja 1, vol. 2, fols. 199 vº-200)<sup>3</sup>, [al margen «P<sup>a</sup> q(ue) se le recaudo a Dominico Griego p<sup>a</sup> pintar la historia de St. Mauriçio y sus compañeros»]

«El Rey Venerable y devoto padre prior del monesterio de S. Lorenço el real y nuestros veedor y contador en la fabrica del. los días passados se ordenó por mi mandado a Dominico Theoto-



1. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial.

cópuli griego pintor que reside en Toledo que pintasse la historia de St Mauricio y sus compañeros para uno de los altares dessa yglesia y se le dieron los marcos y medida para ello y después se me ha hecho relación, que por falta de colores finas y de dineros para travajar en esta obra deja de entender en ella y porque a mi serviçio conviene que la haga con la más brebedad que ser pueda os encargamos y mandamos que de las colores finas que hoviere no haziendo mucha falta para lo que hay han de servir le hagays dar algunas de las que pide y hoviere menester, especialmente el azul ultramarino y para lo que toca al dinero que pretende comunicarloeys con fray Andrés de León, para entender del lo que se le podra dar a buena quenta para entretenerse el tiempo que en esta obra se ocupare y proveerse de las cosas neçessarias que para ella fueren menester y aquello se le podrá yr dando por mas libranças como os pareçiere tomando seguridad de lo que se le diere para el buen recaudo de mi hazienda porque por esta causa no çesse ni se dexede proseguir la dicha obra.

Y dareis priessa a que se hagan las dos sillas del choro de essa yglesia q(ue) esta ordenado para modelo de las demas y quando esten acabadas lo avisareys para q(ue) se ordene lo q(ue) en ello se habra de hazer y entre tanto no sera mentester q(ue) ni tome asiento ni remate con nadie la obra de las q(ue) se hovieren de hazer porque a su t(iem)po yo mandare dar la orden que convenga de çorita.

[fol. 200] a veynteyçinco de abril de mill y quinientos ochenta años yo el Rey refrendada de Gaztelu».

Esta cédula se vio en la Congregación el 2 de mayo de 1580, por parte de Fray Juan de Tricio, el veedor García de Brizuela y el contador Gonzalo Ramírez (AGP, Patronatos de la Corona, Fondo San Lorenzo, Legajo 1.793, fol. 47, 1580)

«Ambrosio de Salazar: Junta. En doss de mayo del dicho año se juntaron en la dicha congregación, los dichos señores prior beedor y contador y pe fray Antonio de Villacastín // y se vieron dos cartas mysybas del señor secretario Martín de Gaztelu en respuesta de otras que se le avían escripto y entre otras cosas que dize dio abisso como Bizençio y Domyngo Fornyel fiadores de Jácome y que se han alçado // y una çédula de su magestad para sacar cierta cantidad de pinos de Baldesantmartín // y otra para que se le den dineros al pintor que a de hazer el retablo de Sant Mauriçio y sus compañeros // y se vieron peticiones y otros memoriales y se respondió a ello que paresçió conbenya. Ante my Francisco Escudero escrivano público».

Y de esta cédula daba cuenta poco después, el 5 de mayo de 1580 (tras una reunión de la congregación del 2), el prior al secretario regio Martín de Gaztelu, en respuesta a dos de sus cartas, del 27 y

29 de abril; citaba la carta real, en la que se le pedía al prior: «Ilustre Señor: Recibimos dos cartas de v. md. de ventisiete y veintinueve de abril, juntamente con la provisión del consejo de órdenes para sacar los quatrocientos cargos de madera de la dehesa de Val de San Martín, y carta de su Majestad para que se dé recaudo a Dominico Griego, pintor, para que pueda pintar la historia de San Mauricio y sus compañeros, al qual se le dará como su Majestad manda, y se le ha escrito que dé una fianza para lo tocante a la seguridad del dinero que se le ha de dar a buena cuenta, y habiéndola dado se le dará el dinero que pareciere para su entretenimiento. ... Guarde y acreciente Nuestro Señor la Ilustre persona y casa de V. md. En su santo servicio, como sus servidores deseamos. De San Lorenzo el Real, y de mayo 5 de 1580. Besan las manos de v. md. sus servidores Fray Juan de Tricio, García de Brizuela, Gonzalo Ramírez» (AGS, C. y S.R, O. y B., Escorial, Legajo 7)<sup>4</sup>.

De forma inmediata, el 11 de mayo Francesco Prevoste se había ya presentado en el Escorial y recibía una primera entrega de 200 ducados, al que seguiría otra idéntica el 2 de septiembre, señalándose que los colores correrían a cargo del artista. El 16 de noviembre de 1582 el cuadro estaba acabado; el propio Greco lo llevó al monasterio desde Toledo y cobró 100 nuevos ducados quedando para otro momento la tasación del lienzo, quizá a la espera de recibir el visto bueno del monarca a su regreso de Portugal. De hecho, Felipe II no salió de Lisboa hasta febrero de 1583 para pasar en el Escorial la última semana de marzo y la Semana Santa. El 26 de abril se encontraba de nuevo el cretense en el monasterio, pues se le pagaron otros 300 ducados, alcanzándose la suma total de 800, que se había fijado ese mismo día por el pintor italiano Romolo Cincinnato como juez y árbitro, con la aprobación de los tasadores previamente designados, Diego de Urbina por la comunidad y una inidentificada «persona nombrada por el dicho Dominico», que no se habían concertado en una primera y frustrada tasación del lienzo. El candidato más adecuado, vistos los antecedentes del candiota en la elección de sus tasadores, podría haber sido Luca Cambiaso pero no llegó al Escorial hasta el mes de octubre.

Éstos dos, quién quiera que finalmente fueran, se habían reunido con anterioridad, trasladándose Urbina desde Madrid por vez primera, pero no se habían puesto de acuerdo; El Greco había rechazado esa tasación, inconforme con el primer aprecio. Ello no debe extrañarnos en absoluto si pensamos que, con anterioridad, se les habían tasado a Sánchez Coello, Carvajal y Urbina entre 150 y 200 ducados cada uno de sus lienzos con parejas de santos, alcanzándose la suma más elevada en los que proliferaban las casullas bordadas y doradas que brillaban por su ausencia en *el Martirio*. Las cosas seguían sin pintar bien para el candiota.

Si, al parecer, a Doménico no le gustó la arquitectura del monasterio del Escorial, Fray José de Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Gerónimo* de 1602, nos ha transmitido la idea de que fue personalmente a Felipe II a quien no le agradó la obra y rechazara el encargo:

«De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquéllas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace



2. Romolo Cincinnato. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1584. Monasterio del Escorial.

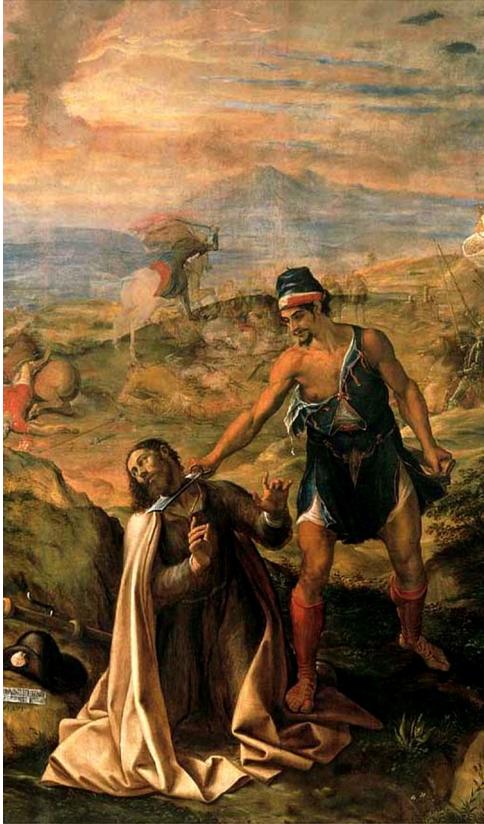


3. Romolo Cincinnato. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1584. Fotografía de Gijón, Instituto Jovellanos de Gijón.

más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeito o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los pocos considerados e ignorantes. Y tras esto —como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo— los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser ésta»<sup>5</sup>.

Tales comentarios responden a las directrices redactadas por Morales en 1566 y refrendadas por el propio monarca<sup>6</sup>.

El enorme cuadro (4,48 x 3,01 m) no solo no fue rechazado por completo (Fig. 1), sino que se le pagó extraordinariamente bien tras un conato de discrepancia, aunque fue destinado a una estancia secundaria —como lienzo digno solamente de ser coleccionado—, probablemente la Sacristía de Capas o



4. Juan Fernández de Navarrete 'el Mudo'. *El Martirio de Santiago*, 1571. Monasterio del Escorial.

tos de algunos personajes militares contemporáneos<sup>8</sup>, sino que había intercambiado la preeminencia del martirio (Fig. 14) y sus preámbulos —la discusión previa de los futuros mártires (Fig. 8)— en la composición del cuadro (Fig. 1); en realidad, el martirio de los soldados diezmados quedaba en un plano de fondo y ni siquiera se veía la muerte del santo principal. ¿Dónde estaba el martirio del santo tebanano? ¡Cuán lejos estaba el lienzo del *Martirio de Santiago* (Fig. 4) que el mismísimo Navarrete había pintado!, con crudeza, simplicidad y absoluta claridad pocos años atrás.

## TEXTOS HAGIOGRÁFICOS Y FUENTES GRÁFICAS DE UNA LEYENDA

A falta de un contrato específico —todavía no hallado— tenemos que suponer que el candiota habría dependido de los textos sobre la legión tebanana que, desde el arzobispo San Euquerio de Lyon (ca.

de Coro, y no al altar de la basílica para el que se había encargado; Felipe II tuvo que considerar, por lo tanto, las calidades artísticas de la obra, pero reconocer con la congregación de los frailes que no era adecuado para el fin devocional que se le había encomendado.

Aunque Fray Julián había cesado ya como prior en octubre del año anterior, dando paso a Fray Miguel de Alaejos, refiriéndose a los retablos que había de pintar El Mudo, había escrito en 1576 al secretario Gaztelu, solicitando que el rey declarara sus pretensiones, para que «se pensase en ellas cómo representen en la pintura lo que contiene la letra y escritura, pues la pintura ha de ser retrato vivo de ella»<sup>7</sup>. Por ello, Romolo Cincinnato recibió poco después el encargo de sustituir el lienzo de Domenico, que entregó el 31 de agosto de 1584, recibiendo 550 ducados como pago ese mismo día, cantidad en absoluto desdeñable. A tenor de las imágenes de este lienzo y de un dibujo preparatorio para el mismo (Figs. 2-3), el florentino se atuvo tanto a la composición del cretense como a las precisiones del encargo, resaltando la escena del martirio e incluyéndose el motivo del mismo, una estatua de un dios pagano, de un ídolo, ante la que los legionarios cristianos no se habrían querido prostrar, precipitando su castigo.

Es evidente que El Greco había cometido un grave error —de «extravagancia» intelectual la calificó Maurice Barrès—; no solo había introducido los retra-

370-450)<sup>9</sup> y Jacopo della Voragine o Varazze (antes de 1264) al cartujo Lorenz Sauer o Laurencio Surio (1522-1578)<sup>10</sup>, había terminado recogiendo Alonso de Villegas en su toledano *Flos sanctorum*<sup>11</sup>. La elección de unas fuentes precisas no era cuestión baladí en el Escorial filipino si nos atenemos a lo precisado por Ambrosio de Morales en 1566 sancionado por el monarca: se discutía si podían seguirse los leccionarios de la orden de San Jerónimo o debían de aplicarse los textos elaborados a partir del Concilio de Trento, el misal, breviario y catecismo general, por ejemplo. Dado que El Greco no fue aparentemente al Escorial hasta fecha tardía (1582, concluido el cuadro), quizá hubiera que pensar que desde el monasterio se le envió información de lo que se pretendía a través del convento de los jerónimos toledanos de la Sisle<sup>12</sup>, pero poco o nada sabemos al respecto<sup>13</sup>, o verbalmente quizá a través de Prevoste.

La historia, a grandes rasgos, o más bien la leyenda de los mártires de la Legión Tebana, cuenta que hacia 285 más que hacia 303, en tiempos y con la participación directa del emperador Maximiano, había tenido lugar en Agaune de Sapaudia (San Mauricio de Saboya), en la Galia, el martirio de la legión egipcia de soldados cristianos, con su capitán Mauricio y sus 6.666 compañeros (comenzando con el alférez Eugenio o Exuperio, Segundo, Cándido, Gedeón, Vidal, Inocencio y Tirso, pues Víctor fue martirizado tras los legionarios tebanos y no era de esta legión)<sup>14</sup>. Hoy parece haberse confundido este supuesto martirio con la represión imperial de los *bagaudas* (bandas de campesinos o colonos evadidos de sus obligaciones laborales o fiscales) que culminó en esta zona en 286<sup>15</sup>. Así pues, más allá del Capitán Mauricio no hay posibilidad real de identificar a ningún otro de los mártires; cuatro rayos de luz caen desde la Gloria sobre algunas cabezas, dos sobre la de Mauricio y por dos veces sobre la de su inmediato compañero, a su derecha, vestido de color naranja, que es el mismo a quien van a degollar en la escena más precisamente martirial y que igualmente recibe la luz; si excluimos a Víctor, llegado mucho más tarde a la escena, habríamos de evitar también al alférez Exuperio o Exuperancio, que sería el legionario vestido de amarillo a la izquierda de Mauricio, con la enseña en la mano. El resto serían conjeturas sin ningún tipo de fundamento.

Según la Leyenda áurea, el nombre Mauricio procedía del griego *mauron*, según San Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*, XII, 1, 55), ésto es, negro, africano, dado el origen oriental de la ciudad de Tebas, en el confín de la Arabia. Es tema al que Jacopo della Voragine había dedicado amplio espacio especulando sobre las razones psicológicas de su negritud<sup>16</sup>; como veremos, sin embargo, ni los autores españoles ni El Greco hicieron mención o alusión visual a este hecho, presente en algunas tradiciones iconográficas, aunque el candiota pudo convertirlos sutilmente en antiguos moros granadinos, como si se tratara de moros cristianos previos a la invasión de la Península ibérica; no obstante, no se puede poner en relación su proceder con la futura construcción de un pasado cristiano para los habitantes «árabes» a partir de los descubrimientos de la Torre Turpiana y los Libros Plúmbeos del Sacromonte granadino.

Mauricio y sus compañeros habían sido requeridos por el emperador a prestar sacrificios a los dioses en Octodure, a lo que se habrían negado, aduciendo que le habían prometido obediencia en los asuntos de la guerra pero no en los del alma. En Agaune, fueron primero dos veces diez-

mados —un absoluto anacronismo pues tal castigo no se aplicaba desde hacía siglos y tardaría en recuperarse con los persas a fines del siglo IV— y degollados, y luego despedazados todos ellos.

Bonino Mombrizio (1424-ca. 1500) había publicado a finales del siglo XV la única edición de la época moderna de la «*Passio sancti Mauritii & eius commilitionum*» de Euquerio (su *Passio Acauensium Martyrum*), en Milán: Boninus Mombricitus, *Sanctuarium, seu Vitae Sanctorum*, Milán, Ciccus Simonetta, 1475/1478, fol. cliii vº-clv vº ([142 vº-144]); no obstante, carece de los detalles «antiguos» que nos interesarán más adelante, al igual que una relación «anónima» del siglo V sobre el martirio, solo editada en tiempos contemporáneos.

En las fechas que nos atañen, de la historia de San Mauricio y la Legión Tebana se ocupaba como es natural el *Flos sanctorum*, tanto en su tradición manuscrita como en algunas de las ediciones impresas desde la última década del siglo XV<sup>17</sup>. El interés específico por las imágenes de los mártires había sufrido un importante giro con los nuevos mártires y la arqueología cristiana como aproximación humanística a la primitiva Iglesia; prueba de ello sería el texto de Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina/Roma, 1570, cap. viii, aunque no se hiciera referencia a Mauricio, y no digamos el *Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historice veritatem restitutum, Gregorii XIII Pont. Max. iussu editum* (Roma, 1583 y 1586, p. 429)<sup>18</sup>, del que cuidó el Cardenal Cesare Baronio.

Con Surio (el cartujo Laurentius Surius [Lorenz Sauer] (1522-1578) y sus *De probatis Sanctorum historiis ab Aloysio Lipomano olim conscriptis nunc primum a Laurentio Surio emendatis et auctis* (Colonia, Gerwin Calenius y herederos de Quentel, 1570-1575 y Venecia, 1571-1573, 5 [1574], pp. 325-330) y sus *Vitae sanctorum sive res gestae martyrum confessorum, atque sanctarum virginum*, 1570 y editado por Cesare Baronio, Colonia, 1596 y Bruselas, 1601, pp. 928-936), la vida y muerte de Mauricio obtuvieron mayor atención desde un punto de vista básicamente alegórico, pero no precisiones contextualizadoras.

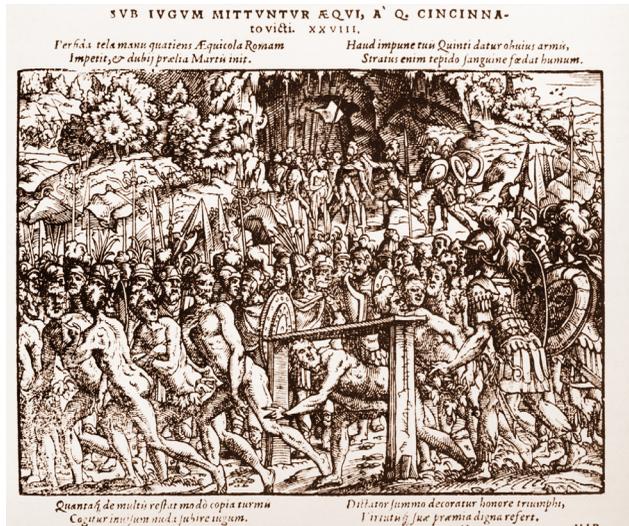
Hemos de esperar a que estos elementos aparecieran, no obstante, en la Toledo de 1580, en el texto devocional de mayor novedad y fortuna del momento, la *Primera parte del Flos Sanctorum* del licenciado Alonso de Villegas (1534-1603)<sup>19</sup>, capellán de la Capilla de los Mozárabes de Toledo y beneficiado de San Marcos, que había dedicado a Felipe II como un «*Flos sanctorum reformado*»<sup>20</sup>; Villegas se ocupó del martirio de Mauricio y sus socios con más detalle que otras relaciones redactadas por castellanos, como la *Vita sanctorum brevi elegantique stylo compositae* de Juan Maldonado (Lyon, 1561 o Burgos, Felipe Junta, 1573, pp. 201-202) por ejemplo.

## ANOMALÍAS TEXTUALES Y REFERENTES VISUALES

Un primer elemento nuevo sería la contextualización geográfica de Tebas, en Egipto, junto al Nilo, entonces sujeta al Imperio romano. No obstante, es demasiado genérica para poder precisar sus fuentes y extraer de ellas alguna inferencia.



5. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial. Detalle de la decimación.



6. Jost Amman. «Sub iugum mittuntur», en Philip Lonicer. *Icones livianae: praecipvas romanorum historias...* (Frankfurt, Georg Rab y herederos de la viuda Weigand, 1572).

Un segundo, la decimación de los legionarios tebanos (Fig. 5), permite en cambio alguna. Ya la *Leyenda dorada* había sostenido el hecho de que el emperador había ordenado diezmar a la legión, a veces incluso en dos ocasiones —como en el propio texto de Villegas— con las consiguientes decapitaciones de los castigados y la reducción a la disciplina de los demás. Villegas señalaba que se trataba en un «castigo ordinario, quando toda una Legión se hallava culpada en un delito, y llamávase dezmarlos...».

Esta información aparecía recogida —en la vida de Alejandro Severo debida a Elio Lampridio, de la *Historia Augustana*— que recogiera por ejemplo Pero Mexía en su *Historia imperial y cesarea en la qual se contienen las vidas y hechos de*

*los todos los Césares Emperadores...* (1552, 1561, 1578, 1579, p. 125); igualmente se leía de este castigo en la *Vida de Augusto* (24) de Suetonio, en las *Filípicas* de Cicerón, en las *Décadas* de Tito Livio<sup>21</sup>, en Polibio y en Dionisio de Halicarnaso y, un texto que poseía el cretense en lengua italiana, en *Delle Guerre civili et esterne de romani*, de Appiano Alessandrino (Venecia, 1551), castigo ejecutado por Craso con los romanos derrotados por Espartaco o perdonado por Julio César a las legiones de Pompeyo<sup>22</sup>.

No obstante, en tales textos no se especificaba ningún sistema para el recuento de los diezmables, como tampoco en la literatura contemporánea<sup>23</sup>, o en otro texto que también podía haber poseído el pintor, aunque no aparezca en sus inventarios y desconozcamos cuál de las múltiples ediciones pudo haber consultado: el *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains...* (Lyon, Guillaume Ruillé, 1556)<sup>24</sup>, del francés Guillaume Du Choul (ca. 1496-1555), traducido contemporáneamente al italiano (Lyon, Guillaume Ruillé, 1556; Venecia, Innocenzo Olmo, 1557), y al español como *Los Discursos de la religión, castramentación, assiento del campo, baños y exerçios de los antiguos romanos y griegos* (Lyon, Guillaume Ruillé, 1579, pp. 407-408), en traducción del canónigo de Burgos maestro Baltasar Pérez del Castillo<sup>25</sup>, dedicada a Felipe II. Aunque volvamos sobre este texto y sobre todo sobre algunos de sus grabados, Du Choul se refería al castigo de diezmar y a la muerte de los elegidos pasándolos a cuchillo, pero sin más detalles.

Y no deja de tener importancia el hecho, y el tercer rasgo anómalo del texto de Villegas, de dónde procede el método específico señalado por el toledano para contar a los soldados que debían ser diezmados: «... que los hizieren passar a todos por debaxo de una lança, contándolos: y en lle-

gando a diez, al que caía aquel número, degollaban». Pudiera parecer que esta imagen se entrecruzaría con la humillación y castigo de la República romana, que conocemos con el nombre de hacer pasar por las horcas caudinas (*furculae caudinae*), a la que se había obligado a los romanos el año 321 a.C., en la guerra con los samnitas, con la humillación del ejército romano haciéndolo pasar por debajo del yugo.

Rosemarie Mulcahy puso este detalle del lienzo del Greco en relación con una estampa del protestante Jost Amman (1539-1591), que ilustró la relación de las *Icones livianae: praecipvas romanorum historias magno artificio ad vivvm expressas oculis repraesentantes, succinctis versibus illustratae* (Frankfurt, Georg Rab y herederos de la viuda Weigand, 1572), de Philip Lonicer<sup>26</sup>; sin embargo, la imagen tres veces repetida (Fig. 6), para los episodios de las historias del paso bajo el yugo —como estructura ortogonal de madera— de los soldados ecuos vencidos por el general Cincinato, de los volscos, y de las horcas caudinas (*fvrcas cavdinas*) en sentido estricto, que los samnitas hicieron pasar ahora a los romanos, se aleja de la pintura del candiota.

No deja de ser importante señalar que en las *Partidas* de Alfonso X (Segunda Partida, título 26, ley 27), se recogía un método para contar a los soldados que debían recibir gabelas y recompensas por «lo que ganaren en las guerras» o cargas, y que consistía en pasar por debajo de una lanza que sostenían dos compañeros, para ir computándolos con precisión. Cualquier leguleyo toledano, no digamos los amigos juristas del autor y del pintor, habrían tenido alguna noticia de tal procedimiento de cualquier tipo de decimación, informando o sancionando el imaginativo párrafo de Villegas.

Un cuarto elemento sería la importancia concedida a la arenga de Mauricio, antes de las degollaciones y la masacre final del conjunto de la legión tebana. «... y no solo no los espantó ni atemorizó ver degollados aquéllos a quien les cupo la suerte... era de ver a los santos mártires su grande ánimo y esfuerzo... Animávanse unos a otros, y particularmente su capitán Mauricio, que de uno en otro andava exortándolos..., animados siempre por su capitán Mauricio».

Podría haberse esperado una escena de martirio plural, a la manera del gran lienzo de *La matanza de los 10.000 del Monte Ararat* (1515, procedente de Sant'Antonio di Castello y hoy en la Accade-



7. Jacopo Pontormo. *El Martirio de San Mauricio* (ca. 1530). Florencia, Galleria Palatina.



8. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582.  
Monasterio del Escorial. Detalle de legionarios.

418 **DISCIPLINA MILITAR DE**  
**SOLDADOS ROMANOS QUE MARCHAN**  
*por campaña con sus vanderas tendidas.*



9. «Soldados romanos que marchan por campaña con sus vanderas tendidas», en Guillaume Du Choul. *Los Discursos de la religión, castramentación, asiento de campo, baños y ejercicios de los antiguos romanos y griegos* (Lyon, Guillaume Ruillé, 1579), p. 418.

**LOS ANTIGVOS ROMANOS.** 415  
**EL CONSUL EN SU CAMPO**  
*acompañado de sus Capitanes y guarda.*



10. «El Cónsul en su campo acompañado de sus capitanes y guarda», en Guillaume Du Choul. *Los Discursos de la religión...* (Lyon, Guillaume Ruillé, 1579), p. 415.

mia de Venecia) de Vittore Carpaccio —que pudo haberle servido al candiota de fuente a su propia composición— pero el resultado fue muy distinto<sup>27</sup>, como en el supuesto ejemplo de Pontormo (Fig. 7). Frente a la historia de otra matanza generalizada, el griego optó por llevarla a un lugar secundario y menor, y dio protagonismo al episodio que también resaltaban sus fuentes como extraordinario; los soldados armados no se habían rebelado sino que, a pesar de ser «hombres valientes, de grandes cuerpos, y fuerzas», «mostraban su valentía» de otra forma muy distinta; «... ni mostraban sus rostros tristes, sino muy alegres. Animávanse unos a otros, y particularmente su capitán Mauricio, que de uno en otro andava exhortándolos... unos a otros se adelantaban y prevenían, queriendo primero ser martirizados». El resultado fue extraordinario en todos los sentidos.

Así pues, podemos señalar como fuente textual principal del Greco la relación de Alonso de Villegas, a quien incluso podría haber pedido referencias como vecino de la ciudad de Toledo, y no solo



11. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial. Detalle de espadas.

leer el ejemplar que se inventarió entre los bienes de Jorge Manuel Theotocópuli en 1621; en otros casos, como el de la lanza, la fuente del propio Villegas habría podido ser alguno de sus contertulios de la jurisprudencia toledana. Pero el pintor manejaba otras fuentes, específicamente gráficas, para precisar elementos que no podían «ser contados» sino «vistos», como las corazas y posturas de los compañeros de Mauricio y del propio capitán, tomadas de dos estampas del libro de Guillaume Du Choul, aunque no sepamos exactamente a partir de cuál de sus ediciones (Figs. 9-10); las más probables serían la española de 1579 (de la que se

conservan 32 ejemplares en bibliotecas españolas) o la italiana de 1559 (Lyon, Guillaume Ruillé, 1559, de la que se conservan 11)<sup>28</sup>.

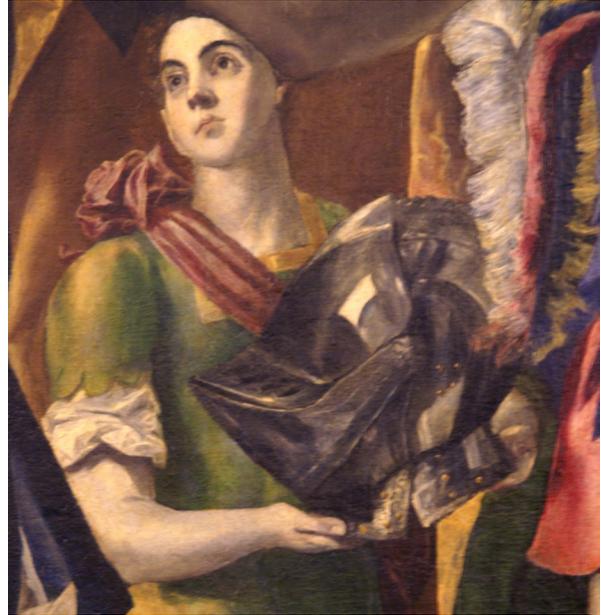
La descalcez podría proceder de imágenes de emperadores divinizados, o de pinturas como la de *La Alocución de Constantino* de la Sala vaticana, de Giulio Romano, grabada por Marcantonio Raimondi, y carecer de ulterior significado.

## ESTAMPAS Y CULTURA MATERIAL

Otro caso sería el de las armas, como ya hemos señalado. Por al menos tres veces Mauricio y sus segundos, a la derecha vestido de amarillo y a la izquierda de azul, y otras figuras menores, presentan espadas colgadas del hombro con tahalí y contera (Fig. 11). Se trata de espadas jinetas nazaríes, que ya había utilizado El Greco en la *Resurrección de Cristo* del convento de Santo Domingo el Antiguo<sup>29</sup>; algunas presentan los brazos del arriaz de la empuñadura decorados con animales fantásticos, con las fauces abiertas, marcando su transición en herradura, similar a la que muestra cabezas de leones fantásticos, en lugar de cabezas de gavilanes, en un ejemplar de la Bibliothèque National de París<sup>30</sup>. Su precisión parece muy grande, pues muestran las garniciones de plata dorada con un pomo discoidal rematado por botón afacetado, e incluso las dos virolas esmaltadas del pomo de la empuñadura enmarcando su centro; así mismo, la vaina es parecida también a la parisina, atribuida al mismísimo Boabdil de Granada como su propietario original<sup>31</sup>. Dada su aparición temprana en su pintura toledana, hemos de suponer que El Greco podría haber admirado algún ejemplar de tales espadas en cualquiera de las armerías toledanas, que desconocemos en detalle, como exóticos objetos de lujo y quizá no demasiado consciente de su significación histórica. El hecho de adjudicarlas a soldados romanos, tanto en Jerusalén como procedentes de Egipto, insis-

tiría en estas circunstancias y eliminaría cualquier posible «sobreinterpretación» a la morisca; así pues, su significado habría quedado en la geografía oriental de los objetos antiguos, aunque es posible que alguno de sus espectadores españoles pudiera identificar tales espadas como propias de los moros y sacar conclusiones propias al respecto de la propiedad histórica del lienzo.

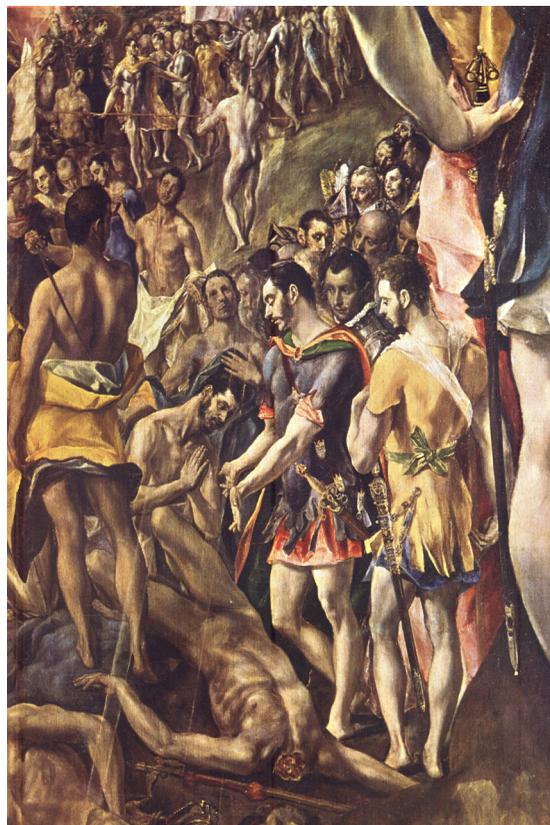
El yelmo tipo celada que sostiene el paje está representado con todo detalle (Fig. 12), hasta el punto de poderse atribuir aun con reservas al armero alemán de Landshut Wolfgang Grosschedel (act. 1517-1562), de quien se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York un ejemplar similar, muy parecido al de la llamada armadura de la labor de aspas o las cruces de Borgoña de Felipe II, cuyo yelmo es el que porta el paje en el cuadro *El socorro de Génova del Marqués de Santa Cruz* de Antonio Pereda. Forjada para el Príncipe en 1551, quedó íntimamente ligada al monarca, que la habría portado en la jornada de San Quintín (y así lo fijó Antonio Moro en su famoso retrato) y viste para la eternidad en el sepulcro escurialense de Pompeo Leoni. Si en 1583 se hubiera podido leer en esta clave, el lienzo habría mostrado un elemento que lo vincularía de forma directa con su real comitente; y no deja de ser curioso que sea un yelmo moderno, como es una armadura moderna la que viste el personaje de barba blanca que nosotros identificamos con el propio Felipe II, situado junto a Alessandro Farnese y el mismísimo pintor, semitraslapado por el duque (Fig. 8). Se trata prácticamente de



12. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial. Detalle de yelmo.



13. El Greco. *El Martirio de San Esteban*, detalle de *El entierro del Señor de Orgaz*, 1584-1586. Toledo, Santo Tomé.



14. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial. Detalle del martirio.

la única figura armada a la manera moderna, junto a una segunda, a quien hemos identificado como don Juan de Austria, en el grupo de los martirizados, que había fallecido en 1578. No obstante, también podría vincularse con el yelmo de la armadura llamada de *Mühlberg de Carlos V*, forjada en Augsburgo, en 1544, y obra del armero alemán Desiderius Helmschmid (act. 1513-1579), y hoy conservada en Patrimonio Nacional, Real Armería de Madrid; ello abriría la posibilidad de otra identificación, ahora con el viejo emperador, del guerrero armado a la moderna.

Otras figuras con armadura, o restos de ellas casi como trofeos de guerra, aparecen en diferentes planos secundarios del gran lienzo.

No obstante, la razón principal del rechazo de la congregación y del monarca debiera haberse encontrado en el desprecio del pintor respecto al encargo preciso, el martirio, por degollación o descabezamiento, de San Mauricio principalmente y, en lugar secundario, sus socios tebanos. Es evidente que El Greco se apartó de este modelo; en primer lugar porque el cretense se manifestó

siempre contrario a la sangre y la violencia (Fig. 14); nada sabemos de su tabla cretense de la Pasión y solo conocemos documentados dos cuadros pintados durante su estancia italiana, quizá procedentes de su paso por la Umbria: un Crucificado<sup>32</sup>, y una Degollación de San Juan Bautista<sup>33</sup>. Nada sabemos de su morfología. En Toledo, ni en las Santas Faces ni en las Crucifixiones, ni en las Estigmatizaciones de San Francisco de Asís abunda la sangre o la imagen de sufrimiento, o las llagas, todo lo contrario; prácticamente han desaparecido, incluso la corona de espinas como causa de sufrimiento y derramamiento de sangre. Un martirio como el asietamiento del *San Sebastián* de la catedral de Palencia se aleja claramente del prototipo contrarreformístico y lo mismo podría decirse de la lapidación de San Esteban que aparece en la dalmática del santo del *Entierro del Señor de Orgaz*, en Santo Tomé de Toledo (Fig. 13); todavía no le ha golpeado una sola piedra. Tampoco aparecen, sino claramente mitigados y transferidos a un lenguaje corporal más que estrictamente facial, en el ejemplo sumo del dolor para la época, su personalísima versión del *Laocoonte* hoy en la National Gallery of Art de Washington DC.

Es también muy posible que una escena de martirio —volvamos de nuevo nuestros ojos hacia *El Martirio de Santiago* de Navarrete el Mudo (Fig. 4)— no solo pudiera resultarle desagradable y fea por violenta, sino poco atractiva desde un punto de vista formal. Y más si había que poner el énfasis en la anatomía sufriente del mártir —que tiene que serlo en el instante de su ejecución, no solo a la espera de la misma— con la deformación del gesto y el cuerpo ante una verosímil reacción, por naturalista, a la violencia suprema, o la crispada y agresiva de los matarifes<sup>34</sup>. La pregunta sería entonces si Felipe II y sus jerónimos habrían aceptado un martirio de la legión tebana similar en su aspecto al de San Esteban (1586-1588), pintado precisamente tras su frustración escurialense, con su santo expectante y sus cinco judíos desnudos rodeándolo, tres de ellos casi formando una rueda a la manera de las Tres Gracias en torno al protomártir (Fig. 13).



15. Jorge Manuel Theotocópuli. *El martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1619-1620. Bucarest, Muzeul national de Artă al Romaniei.



16a o 16b. Jorge Manuel Theotocópuli. *El martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1619-1620. Houston, The Museum of Fine Arts, The Rienzi Collection.

Había apostado el cretense muy fuerte a la suerte del arte, como demuestra su firma en la boca de una serpiente (Fig. 17), que tanto podía significar la sabiduría como el gran logro alcanzado desde su propio punto de vista ante la envidia ajena<sup>35</sup>; pero la congregación y el monarca jugaban fijo a la carta de la función *devocional*, llamémoslo así, y éstos no querían sino un pintor que cumpliera al pie de la letra sus deseos; el candiota estaba en las antípodas.

Aunque Felipe II apreciara el arte del cretense al menos en *El Expolio* y otras primeras obras toledana, si llegó a contemplarlas, no volvió a requerir su pincel para lienzo de devoción o retrato alguno, ni siquiera tardíamente, cuando volviera el monarca a Toledo, ya en 1587 y pudiera ver sus lienzos de grisalla por las calles engalanadas para recibir las reliquias de Santa Leocadia, ya el día de San Bernabé (11 de junio) de 1591, cuando visitara Santo Domingo el Antiguo. Aunque pudiera admirar estas obras, no cambió de opinión acerca de las razones del arte del candiota y su carácter demasiado independiente y personal, en el que en cada pincelada hacía acto de presencia como *autor*. Nada más

lejos de las intenciones del monarca, más partidario de las obras colectivas, en las que lo importante fuera ésta y no sus artistas.

La carta de la personalidad autónoma del artista había perdido la partida y con ella la posibilidad de convertirse en pintor real, pretensión lógica en un hombre como Doménico, que en sus anotaciones a Vitruvio o a Vasari requería el apoyo, en términos de una liberalísima *servitù particolare*, la consideración y la recompensa de los príncipes, y se dolía de aquéllos que no la habían conseguido, como su admirado Tintoretto frente a Tiziano.

Pues bien, tampoco él lo lograría en esta hipotética segunda oportunidad, si consideramos *La Gloria de Felipe II* —más que la Adoración del Nombre de Jesús o la Alegoría de la Santa Liga— como la primera. Su vocación de artista del Renacimiento le había cerrado el camino del artista cortesano. Les abrió, en cambio, la vía del Escorial a los italianos, comenzando con Luca Cambiaso, en España ya en octubre de 1583, después a Federico Zuccari y a su más que odiado Pellegrino Tibaldi<sup>36</sup>, como postrera ironía de un destino a todas luces contrario a sus deseos.

Quizá esta fuera la razón para que no volviera a pintar jamás otro lienzo con esta temática<sup>37</sup>.

Sin embargo tuvo que constituir tanto para él como para su familia, en especial para su hijo Jorge Manuel Theotocópuli, el testimonio de que el griego había sido llamado incluso por el rey; de hecho, Jorge Manuel realizó una versión personal del *Martirio de San Mauricio* para el altar funerario familiar definitivo, en el convento de agustinas de San Torcuato, lienzo que ejecutaría en 1619-1620<sup>38</sup>. Contra una reciente tradición (que parte de Manuel B. Cossío), esta tela debiera ser *El martirio de San Mauricio* (145 x 107 cm, Bucarest, Muzeul national de Artà al Romaniei)<sup>39</sup>. Jorge Manuel partió (Figs. 15-16) de la composición que su padre había realizado más de treinta años atrás —1580-1582— para Felipe II y que el rey había relegado en el monasterio del Escorial, con al menos dos cambios significativos.

El primero correspondería al vestido estrictamente moderno que porta ahora el paje con el citado yelmo en sus manos; se lograría mayor coherencia entre la pieza de la armadura militar y la indumentaria del que lo porta, aunque seguiría presentando ahora el paje un carácter claramente propio de su original voluntad de extrañamiento.

El segundo afecta a los retratos: a la derecha de la cabeza dialogante de San Mauricio aparecen otras dos, de un anciano y un hombre maduro, y tal novedad haría del lienzo funerario del Griego



17. El Greco. *El Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, 1580-1582. Monasterio del Escorial. Detalle de la firma.

y su hijo un doble homenaje de Jorge Manuel a su padre (retratado junto a su propio autorretrato), como si se trataran de dos de los compañeros del militar y mártir egipcio.

En este sentido, el nuevo *Martirio* no solo representaría la «preparación para la muerte» del cristiano, sino algo más metapictórico, similar al *exemplum virtutis* —en términos estoicos— que habrían manifestado los conmitones de su capitán Mauricio; si Alonso de Villegas, en su *Flos sanctorum* de 1579/1582, había subrayado que los legionarios tebanos habían sido «hombres valientes, de grandes cuerpos, y fuerzas», y que «mostraban su valentía» de forma muy distinta al no rebelarse, es posible que Jorge Manuel estuviera también aludiendo a otro tipo de valentía, la artística en el que sería el testamento familiar de dos pintores, orgullosos ambos no de un triunfo sino ahora de un fracaso, aunque orgullosamente firmado por el artista (Fig. 17).

## NOTAS

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación «El Greco y la pintura religiosa hispánica», HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN). Retoma y parte de las páginas dedicadas a este lienzo de mi *El Greco, historia de un pintor extravagante*. San Sebastián: Nerea, 2013<sup>2</sup>.

2. Véase ZARCO CUEVAS O.S.A., [Eusebio] Julián. *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1931, pp. 139-142 y también en sus *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1932, pp. xvi, xviii, xix, 177 y 179-182. CHECA CREMADES, Fernando. *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid: Nerea, 1992, pp. 338-339 y 342-344, ha propuesto los apuntamientos «para hazer con acertamiento las lecciones de los santos», encargados a Ambrosio de Morales en 1566 por parte de Felipe II, cuyo manuscrito se conserva en el Archivo General de Simancas (AGS, C. y SR., Legajo 258, fol. 179 y ss.), con anotaciones del propio monarca, como testimonio de la concepción del rey en semejante materia. Estaría en relación con el rechazo del *San Miguel* y el *Martirio de Santa Úrsula* de Luca Cambiaso, sustituidos por sendos lienzos de Pellegrino Tibaldi, según Fray José de Sigüenza, por haber descontentado «la compostura de las historias... [y] el poco ornato que tienen las figuras, y un colorido muerto, sin gracia...» En el caso de este último, señalaba que las vírgenes «de suerte que quitan las ganas de rezar en ellas, y un solo verdugo que las está descabezando... que aunque la figura es airosa, es fea, mal vestida, y el colorido de todo ello, descolorido y deslavado...»

3. Nuestra nueva transcripción. Documento publicado, con ligeras variantes y omisiones, por CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín en LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1829 (reprint, Madrid: Turner, 1977), III, p. 349, doc. n.º xxvi, situándolo en Registro 2.º del Escorial, fol. 199 v.º del Archivo de Palacio. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial». *Academia*, 74 (1992), pp. 165-198, p. 171 y «El Greco y Felipe II. El 'Martirio de San Mauricio'». En: *El Greco*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 217-230, quien lo localiza ahora en AGP, San Lorenzo, Patrimonio, Legajo 1.829, signature tampoco hoy exacta, opina que el retraso de Doménico se debió a que no se le enviaron colores desde el Escorial. A nuestros ojos parece más importante la situación económica; no se desprende de la correspondencia una censura por omisión ni del episodio que se estableciera alguna animosidad entre el pintor y la congregación jerónima a causa de haberla acusado de ineficaz. El envío de colores parece deberse a la magnanimidad regia ante las penurias —de dineros y materiales— del artista. ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco. Estudio y catálogo, I: Fuentes y Bibliografía* y II, 1: *Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2005-2007, II, pp. 141-147.

4. MODINO DE LUCAS, Miguel. *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1985, doc. 85, p. 266.

5. SIGÜENZA, Fray José de. *Fundación del Monasterio del Escorial [1605]*. Madrid: Aguilar, 1963, p. 385.

6. Se ha señalado también que no existen en la iglesia lienzos con instrumentos o partituras musicales, y que el hecho de que aparezcan en cambio en la Gloria del cretense podría haber sido otra razón más para su rechazo.

7. MODINO DE LUCAS, Miguel. *Los priores...*, doc. 63, p. 245.

8. Ya sean los retratados como compañeros de San Mauricio el Duque de Parma Alessandro Farnese y el Duque de Saboya Emmanuele Filiberto —como proponen J. B. BURY («A Source for El Greco's St. Maurice»). *The Burlington Magazine*, 126:972 (1984), pp. 144-148 y ed. esp., «El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana, obra de El Greco». *Reales Sitios*, 91 (1987), pp. 21-36) y, más tarde ÁLVAREZ LOPERA (*El Greco...*, II, p. 144), junto a don Juan de Austria, el III Duque de Alba y un general desconocido— o éste y su sucesor Carlo Emmanuele —como propone Annie CLOULAS-BROUSSEAU («Le Greco à l'Escurial: Le martyre de Saint Maurice». *Studies in the History of Art*, 13, 'El Greco: Italy and Spain', 1984, pp. 49-54 y CLOULAS, Annie. *Greco*. París: Fayard, 1993)—; si pensamos en el hecho —narrado por la «Leyenda Dorada»— de que tres soldados, que se salvaron del martirio, acabaron en Turín, esta última opción podría tener alguna ulterior justificación, tras la de la existencia de una Orden de San Mauricio fundada por el Duque de Saboya Amadeo VIII en 1434, y de la que eran gran maestros sus sucesores. No obstante, los aparecidos más próximos son los de don Juan de Austria, en el grupo de los martirizados, y Farnese y su tío Felipe II vestido de armadura en el de los vivos.

También se ha hecho referencia a los vínculos con la Ordre du Croissant, fundada por el rey de Nápoles y Sicilia Carlos I de Anjou en 1268, y renovada por el rey René de Anjou en 1448 o 1464, y el santo, que era su patrón.

Por contra, parecen haberse desatendido las medidas y forma rectangular originalmente previstas para el lienzo, dadas las finales —mayor altura, menor anchura y remate semicircular— del lienzo de Cincinnato. Las proporciones y forma del dibujo preparatorio del italiano (antes de desaparecer del Instituto Jovellanos de Gijón pero conocido por fotografía) parecen admitir un segundo formato, que sería el definitivo, dándose por descontado sucesivos cambios de programa. El retablo de madera del ensamblador Antón Germán debía incluir en 1581 un «capirote» («un quadro [de marco] grande... con su capirote») según el documento publicado por BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «Gusto y decoro...», pp. 173 y 195-196, n. 22. Tal «capirote» —del que carece el retablo y lienzo semicircular de Cincinnato— habría que entenderlo como un cornisamiento con frontón aunque quizá no se excluyera un ático.

9. PEPINO, John M. *St. Eucherius of Lyons: Rhetorical Adaptation of Message to Intended Audience in Fifth Century Provence*, Ph.D. diss., The Catholic University of America, Washington DC, 2009. Las ediciones quinientistas exegéticas de Euquerio no contuvieron su relato martirial. Véase GERARD, Pierre. *Eucherii Lugdunensis Ecclesia quondam archiepiscopi, Theologi disertissimi, Intelligentiae spiritalis formulae, Instructionum libri duo*. París: Claude Chevallon, 1520/1523; SICHARD, Jean o SIECHARD, Johannes (Basilea, 1530); y BRASSICANUS, Johann Alexander (ca. 1500–1539). *D. Eucherii... Lucubrationes aliquot non minus piae quam eruditae cura ac beneficio Ioannis Alexandri Brassicani... editae...* Basilea: Hieronymus Frobenius & Nicolaus Episcopius, 1531.

No nos interesa la relación de todos aquellos hagiógrafos del santo, desde San Teodoro obispo de Martigny (s. IV), que no estaban en condiciones de ser conocidos ni por el candiota ni por sus supuestos consejeros iconográficos o escriturísticos. Y menos todavía sin la precisión de las fuentes empleadas por el artista.

Parece especulativo identificar un supuesto alférez, el segundo del grupo vestido de naranja, con el obispo de Jerusalén Zebda que, según Alonso de Villegas, habría convertido a Mauricio al cristianismo o Santiago el Menor, que habría predicado el evangelio en Tebas (ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco...*, II, p. 143); o al paje con Photio o Photino, un hijo de otro San Mauricio, mártir griego.

10. Véase *De probatis sanctorum historiis ab Aloysio Lipomano olim conscriptis nunc primum a Laurentio Surio emendatis et auctis* (7 vols., Colonia: 1570-1581) y su *Vitae Sanctorum, ex probatissimis authoribus et potentissimum*. Amberes. 1590 y Lyon: 1595<sup>3</sup>.

11. Citamos por la edición de Barcelona: 1794, pp. 637-638.

Nos parece en cambio altamente arbitraria e históricamente injustificada por anacronística la interpretación de KERN, Margit. «Gewissensentscheidung und Glaubensbekenntnis in der Malerei des 16. Jahrhunderts 'Das Martyrium des hl. Mauritius und der Thebäischen Legion' von El Greco». *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 121 (2001), pp. 24–63 y «A Question of Conscience: El Greco's *Martyrdom of St. Maurice and the Theban Legion*». En: *El Greco. The first twenty Years in Spain*. Ed. Nicos Hadjinicolaou. Rethymno: Crete University Press, 2005, pp. 95-122, con su insistencia en la religiosidad y el antinaturalismo neoplatónico del pintor y en el carácter del cuadro como «Catholic image of conscience». O la que quiere ver solo su rechazo como producto de una conjura de artistas envidiosos: FERNÁNDEZ-CHICARRO,

Concepción. «Felipe II y su reacción ante el cuadro de Domenikos Theotocopoulos *El martirio de San Mauricio*, en San Lorenzo de El Escorial». *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 71 (1963), pp. 329-336. Nada añade CHECA, Fernando. «Domenicos Theotocopuli en la corte del rey prudente. Razones de un fracaso». *Archivo secreto*, 6 (2015), pp. 301-319.

12. Los contactos documentados con la Sisle solo aparecen en 25 de agosto de 1595, cuando Dominico recibió de Fray Martín de Villamil, arquero del convento, 1.200 reales, con los que se sumaba un total de 2.000 (182 ducados), por un cuadro de *San Antón* que, con su guarnición, había realizado para el monasterio de los jerónimos de Santa María de la Sisle. No sabemos cuándo se había iniciado el encargo.

13. Fray Diego de Yepes (1529-1613) fue su prior desde 1576 hasta antes de 1581 en que se encontraba ya en Zamora.

14. Para el número de los soldados de una legión, 6.666, Villegas citaba como fuente al abad Usuard (†875), de Saint-Germain-des-Prés en París, y su *Martyrologium*, publicado por Johannes Molanus en 1568 (Lovaina, Jan Vermeulen) como *Vswardi Martyrologium*; se trata de un error y la referencia debiera de haber sido el *Martyrologium* del diácono Floro de Lyon (†860), también citado como fuente, de donde pasó a la Leyenda dorada.

Varias reliquias, nada menos que hasta 20, se contabilizaron del santo en el monasterio del Escorial, y hasta 30 de sus compañeros. Véase *Las reliquias del Real Monasterio de El Escorial*. Ed. Benito Mediavilla Martín OSA y José Rodríguez Díez OSA. El Escorial: Ediciones Escorialenses, El Escorial, 2004, I, p. 115.

15. Una revisión histórica absolutamente deconstructiva en CARRIÉ, Jean-Michel. «Thébains en Occident? Histoire militaire et hagiographie». En: WERMELINGER, Otto *et al.* (eds.). *Mauritius und die Thebäische Legion: Akten des internationalen Kolloquiums 2003/ Saint-Maurice et la Légion Thébaine*. Fribourg: Université de Fribourg-Universität Zurich, 2005, pp. 9-35. También ROESSLI, Jean-Michel. «Le martyre de la Légion Thébaine et la controverse autour de l'historicité du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles». En: WERMELINGER, Otto *et al.* (eds.). *Mauritius und die Thebäische Legion...*, pp. 177-195. También NELSON, Eric. «Remembering the martyrdom of Saint Martin: renewal, remembrance and relic veneration in the aftermath of iconoclasm». En: *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World: Studies and Sources*. Ed. Jennifer Mara DeSilva. Farnham: Ashgate, 2015, ch. 6.

16. AUBERT, Jean-Jacques. «La insignifiance de la négritude: Maurice le Maure». En: WERMELINGER, Otto *et al.* (eds.). *Mauritius und die Thebäische Legion...*, pp. 57-66. ROESSLI, Jean-Michel. «Le martyre de la Légion Thébaine: culte et diffusion de l'Antiquité tardive au Moyen Âge». *Art + architecture en Suisse*, 54/3 (2003), pp. 6-15.

17. Véase SÁNCHEZ ALDÁZ, José. «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico». *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), pp. 329-386; «Para el estudio del 'Flos sanctorum renacentista' (I): la conformación de un género». En: *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Ed. Marc VITSE. Frankfurt-Pamplona: Vervuert-Iberoamericana, 2006, pp. 97-147; y «Los flores sanctorum medievales y renacentistas: brevisimo panorama crítico». En: *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Eds. Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y María FERNÁNDEZ FERREIRO. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012, pp. 349-361. También CORTÉS GUADARRAMA, Miguel Ángel. *El Flos sanctorum y con sus etimologías. Edición y estudio*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. Oviedo, 2010, texto del que existían dos manuscritos del siglo XV (h-III-22 y h-II-18) en la Biblioteca del Monasterio del Escorial.

18. Incorporaba las referencias sus fuentes.

19. Véase SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime. «Alonso de Villegas: semblanza del autor de la *Selvagia*». En: *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas [Bordeaux, 1974]*. Eds. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos-Université de Bordeaux III, 1977, II, pp. 783-793. SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime y MARTÍN FERNÁNDEZ, Julio. «El maestro Alonso de Villegas: postrimerías de su vida». *Toletum*, 26 (1991), pp. 147-182 y *El Maestro Alonso de Villegas. Biocronología y Corpus documental* (en prensa).

20. *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo... conforme al Breviario Romano*. Toledo: Diego de Ayala, 1578 (licencia real de 1579), citamos por la edición de Madrid: Pedro de Madrigal, 1588 (BNE, U/2377). La primera edición carecía de los grabados de esta de 1588 (del platero Pedro Ángel que aparecerán solo desde la Segunda Parte de 1583, existiendo un ejemplar en Toledo con notas de García de Loaysa).

21. Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 59: en la narración de la guerra contra los volscos (471 a. C.), como también en el caso de los ecuos y los samnitas.

22. Varios de estos libros se citaban en la *Segunda parte de las Repúblicas del mundo* del fraile agustino Fray Jerónimo Román y Zamora (1536-1597), publicado en 1575 (Medina del Campo, Francisco del Canto, incluido en 1584 en el Índice de libros prohibidos o censurados del inquisidor general Gaspar de Quiroga, y reeditado en 1595, Salamanca, Juan Fernández).

23. PHANG, Sara Elise. *Roman Military Service: Ideologies of Discipline in the Late Republic and Early Principate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 125-139.

24. Añadiéndose los textos de *Des bains et antiqes exercitations grecques et romaines. De la Religion des anciens Romains*.

25. Pérez del Castillo, tradujo diferentes obras francesas y fue autor de un *Breve discurso de la excelencia y dignidad del hombre* (1566) y de *El estado en que Dios llama a cada uno* (1578).

26. MULCAHY, Rosemarie. «A la mayor gloria de Dios y el Rey»: *la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992 (trad. inglesa, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 67-79 y «Philip II as a Patron of religious Painting». En: *El Greco of Crete*. Iraklion: Municipality of Iraklion, 1995, pp. 315-323.

No obstante, esta serie de imágenes ni aparece en entre las del monasterio del Escorial ni se conserva en ninguna biblioteca española, quizá precisamente por su publicación alemana.

27. Experiencia visual mucho más probable que la también tradicionalmente aducida del *Martirio de los cuarenta santos*, también tenido como *Martirio de San Mauricio* (ca. 1530) de Jacopo Pontormo, Florencia, Galleria Palatina, procedente del Hospital de los Inocentes, o los detalles tomados de Correggio, Bassano o Leone Leoni.

28. Esta dependencia ya fue señalada por BURY, John. B. «A source for...», pp. 144-148 y BURY, John B. «El Martirio de San Mauricio...», pp. 21-36.

29. Seguimos las líneas principales del texto de RAMHARTER, Johannes. «Armas y armaduras en la obra del Greco», presentado al Simposio Internacional 'El Greco 2014', Museo Thyssen Bornemisza-Fundación El Greco 2014, Madrid-Toledo, 21-24 mayo 2014 (en la web).

30. Cabinet des Médailles Luynes 959, de la colección del Duc de Luynes Honoré d'Albert, donada en 1862 y adquirida supuestamente a un zapatero de Granada antes de 1812, y vista por Conde, Real Academia de la Historia, Ms. E151.

31. Se aleja en cambio de la del Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián y de la Sammlungen de Cassel, también con animales. Existen otras dos en colecciones privadas, de Pedro Pidal y del Marqués de Campotéjar; dos en el Museo del Ejército, posiblemente las más conocidas popularmente ya que pertenecieron al famoso a Ali-Atar, alcaide de Loja, y otra que la tradición atribuye a Boabdil, el último rey de Granada. Estas dos últimas *jinetas*, fueron capturadas en 1483, en la batalla de Lucena.

32. GALASSI, Cristina. «La casa museo di Simonetto Anastagi. Le stanze del collezionista». *Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello*, 2 (2013) [2014], pp. 283-304, p. 299: «un quadro di Domenico Teotocopolo [sic] detto il Greco discepolo di Tiziano il crocefisso con cornice nere». Estaba en poder a comienzos del siglo XVII del arquitecto perugino y académico del Disegno de Florencia Simonetto Anastagi (†1602), un amigo de Federico Barocci y Vacca, cuya relación con el romano Vincenzo Anastagi todavía se nos escapa, en 1602 en su casa de Perugia.

33. Pertenecía a mediados del siglo XVII a la *quadreria* del Conde Roncalli, de Bérgamo, afincados en Foligno: «una Decollazione di s. Giovanni Battista di Domenico Teotocopoli, discepolo del Tiziano», tal vez se trataba del mercader Giovanni Martino Roncalli, *cavaliere gerosolimitano* de origen bergamasco, asentado en Foligno desde 1560, y para quien trabajó Cristoforo Roncalli il Pomarancio (1552-1626), por entonces en Roma.

La referencia se encuentra en el Cod. B.v.1 [(B.V.18)] (Durante Dorio de Leonessa (ca. 1571-1646) de Ancona, anterior a 1646) del Seminario Diocesano de Foligno, Biblioteca Ludovico Iacobilli. Publicado por CHIARETTI, Giuseppe. «La cultura archeologico-numismatica in Umbria nel secolo XVII attraverso l'opera di Durante Dorio». *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, 65-66 (1968), pp. 5-171, p. 166 y *La cultura archeologico-numismatica in Umbria nel secolo XVII attraverso l'opera di Durante Dorio*. Perugia: 1969; citado en *Arezzo e Vasari: Vite e Postille: Arezzo, 2005, atti del convegno*. Ed. Antonino Caleca. Arezzo: Cartei & Bianchi Ed., 2007, p. 274 y ahora nuevamente en LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen. «Nuevos datos documentales sobre la estancia del Greco en Venecia». En: *El Greco from Crete to Venice, to Rome, to Toledo: an international Conference*. Eds. Nicos Hadjinicolaou y Maria

Constantoudaki-Kritomilides. Atenas: Benaki Museum, 2015 (en prensa), y como «Nuevos datos documentales sobre la estancia del Greco en Italia: los comentarios a las Vitae de Vasari en la Biblioteca Lodovico Jacobilli de Foligno». *Archivo secreto*, 6 (2015), pp. 267-280.

34. En ello El Greco se alejaba radicalmente de los postulados de tratadistas como el jesuita Antonio Possevino (1534-1611), en su *Tractatio de poesi & pictura ethica, humana, & fabulosa collata cum vera, honesta, & sacra*. Lyon: Jean Pillesnotte, 1595, pp. 295-297 y 300-302, respecto a la representación sangrienta de Cristo en la Pasión o de los mártires, invocando incluso el modelo literario de Fray Luis de Granada, o sobre la impropiedad de la aparición de cualquier tipo de desnudo (pp. 302-307). Véase con diferente opinión, MOFFITT, John F. «A Christianization of Pagan Antiquity: Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, Antonio Possevino and the ‘Laocoön’ of Domenico Theotocopouli, ‘El Greco’». *Paragone*, 417 (1984), pp. 44-60.

35. Las inferencias a partir de esta firma extraídas ya sea por BUENDÍA, José Rogelio. «Humanismo y simbología en El Greco: El tema de la serpiente». *Studies in the History of Art*, 13, *El Greco: Italy and Spain*, (1984), pp. 35-45, como por KERN, Margit. «A question of Conscience...», pp. 120-122, nos parecen absolutamente arbitrarias.

36. Ahora MARÍAS, Fernando. «Tibaldi en el Escorial: pinturas, arquitecturas, arquitecturas pintadas». En: *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (dal XV fino al XVII secolo)*. Ed. Sabine FROMMEL. Bolonia: Fondazione Carisbo, 2010, pp. 409-444.

37. A pesar de que aparecen en el inventario de 1614 tres: «Un San Maurizio pequeño», «Un San Maurizio grande» y «Un San Maurizio». Según MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. «El convento toledano de las Benitas, Don Francisco de Pisa y El Greco». *Archivo Español de Arte*, 242 (1988), pp. 115-130, Jorge Manuel había depositado en las Benitas de Toledo, en 1623, un «San Mauricio grande». Tal vez fuera el que aparecía dos años antes en el inventario de 1621 de Jorge Manuel Theotocópuli: «214 Un San Maurizio, de bara y terzia de alto y bara y sesma de ancho», que pudiera coincidir con el ahora en Texas.

38. MARÍAS, Fernando. «El Griego entre la invención y la historia». En: *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. Ed. Fernando MARÍAS. Madrid: Fundación El Greco 2014-El Viso, 2014, pp. 19-20.

39. Considerado a su paso por Francia como *Los cuarenta mártires con San Acacio*, y por lo tanto no el mismo lienzo de la antigua Colección Salvatierra-Brieva, más tarde de José Luis Sert-Paul ‘Boulos’ Ristelhueber y hoy finalmente localizable. La procedencia sería: Toledo, Valeriano Salvatierra (1845/57); Madrid, 1908, Fernando de Brieva y Salvatierra; Madrid, Garrido; París hasta 1945, José Luis Sert; Misia Sert (1945-1950); Boulos Ristelhueber (1950-1962); Palais Galliera 6-IV-1962 como lienzo de 151 x 107 cm. Ahora se halla en Houston, The Museum of Fine Arts, The Rienzi Collection, como donación de Mr & Mrs Harris Masterson III, quienes los habrían adquirido a un «amigo de Sert» (145 x 107 cm), las mismas medidas que el original de San Torcuato-Bucarest. Agradezco estas precisiones a Peter Bowron, chief curator en Houston, a través de Walter Liedtke, Zahira Véliz Bornford y Livia Stoenescu. Este lienzo rumano -tenido como un borrón del cuadro del padre para Antonio Ponz (1772, 1776 y 1778) y citado por José Amador de los Ríos en 1830 [aunque oficialmente en 1845], pasó al Barón Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879) en fecha entre 1835-1836; fue después subastado con parte de su colección privada en París (23 de febrero de 1880), pasando a través del cónsul alemán Félix Bamberg a la colección del rey Carol I de Rumanía (Sinaia, Castillo Peleş), antes de llegar finalmente al Museo de Bucarest.