

Vicente Méndez Hernánuan y Juan Manuel Ramos Berrocoso.

1. Introducción

La iglesia de Majadas de Tiétar y su relación con el Monasterio de Yuste

La iglesia parroquial de Majadas de Tiétar es una interesante pieza arquitectónica que permite enjuiciar la evolución del estilo renaciente en una región, como la extremeña, inmersa en la más férrea tradición goticista. Así lo pone de manifiesto el portentoso ábside berroqueño de su cabecera, amplio y espaciado, cubierto con una magnífica bóveda de crucerías, cuya clave central timbra el simbólico jarro de azucenas alusivo a la Virgen María, Patrona de la Diócesis de Plasencia. La complicación en los dibujos nervados de la cubierta responde a los planteamientos arquitectónicos de las construcciones eclesiales acometidas durante la prelatura del humanista don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559), y su sucesor don Pedro Ponce de León (1560-1573), etapa en la que sin duda fue elevado el ábside de Majadas^[1]. Sin embargo, y como ocurrió en la mayoría de estas ambiciosas fábricas, la muerte de sus mecenas precipitó la conclusión de las obras mediante un proyecto avalado con escaso presupuesto, que dio como resultado el aditamento de un cuerpo desproporcionado y, a fin de cuentas, antitético respecto al plan preconcebido.

Empero, no es el ábside eclesial la única perla renacentista que custodia con celo la villa de Majadas, ya que en su interior atesora dos preciados lienzos de buena factura, correcta composición y alegre colorido de tintes venecianos, adscritos estilísticamente a la corriente más clásica que inauguró en España la conclusión del Concilio de Trento y abanderó la pléyade de artistas, italianos en su mayoría, reunidos en torno a Felipe II para acometer la decoración del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. *El Martirio de San Mauricio y la legión tebana* y *La Gloriade* tales soldados son las recreaciones plásticas que hoy día podemos admirar pendientes de las paredes del templo, el primero de ellos en la sacristía y el segundo en el último tramo de la nave eclesial, por el lado del Evangelio. Según veremos más detalladamente, ambos lienzos fueron creados para servir de puerta a un antiguo retablo-relicario, del último tercio del siglo XVI, procedente del monasterio de Yuste. La obra en la actualidad ha desaparecido, aunque conservamos testimonio gráfico de la misma gracias a la fotografía que publicó, en 1947, don José Ramón Fernández Oxea en su artículo

dedicado a las *Reliquias de Yuste*^[2].

Tras ser fundado en los primeros años del siglo XV, durante el pontificado del Obispo placentino don Vicente Arias Balboa (1403-1414)^[3], y encumbrado por la Historia a raíz de la decisión que tomó el Emperador Carlos V (1500-1558) de vivir entre sus muros las postrimerías de una más que azarosa vida^[4], lo cierto es que el cenobio justiniano obtuvo escasa recompensa por tamaña trayectoria y honor tan encumbrado. El lastimoso peregrinar del convento dio comienzo al rayar el siglo XIX. El 12 de agosto del año 1809 fue saqueado e incendiado por las tropas francesas dependientes del ejército que mandaba el mariscal Víctor^[5]. Aunque de las llamas lograron salvarse el claustro gótico, la iglesia y el palacio, de la ruina de este edificio de noble prosapia y regio abolengo se aseguraron las leyes y decretos desamortizadores, aprobados y puestos en práctica en los años sucesivos: a raíz de los promulgados en 1820, en virtud de los cuales el Estado se incautaba de los bienes de órdenes religiosas con menos de 25 individuos, los frailes fueron expulsados y el palacio y el monasterio, excepto la iglesia, vendidos al año siguiente al señor Bernardo de Borja y Tarrius^[6]. Entre los bienes que entonces se catalogaron, un inventario fechado el día 7 de noviembre de 1820^[7] anotaba la existencia de dos retablos colaterales al altar mayor dedicados a San Mauricio y Santa Úrsula, los cuales, según una segunda relación efectuada trece días más tarde, eran descritos como relicarios del tenor siguiente: «en precitados dos altares se contienen y custodian arras (*sic*) religión sin auténtica por haberse quemado»^[8].

Con toda seguridad, las piezas artísticas inventariadas abandonaron la iglesia del monasterio en el lote encabezado por el retablo mayor, trasladado a Casatejada poco antes de 1823^[9]. La Restauración y consecuente nulidad en este año declarada sobre las supresiones y ventas de 1820, no debieron tener como corolario la restitución de las piezas que reclamaba el Prior del convento, fray Eugenio Delgado Garrido, a finales de 1823 al Obispo placentino don Antonio Carrillo Mayoral (1815-1826)^[10], todo más que el 30 de agosto de 1836 se restableció la ley de desvinculación de 1820 y fueron revalidadas las ventas que en 1821 había protagonizado Borja y Tarrius que, asimismo, adquirió la iglesia en 1838 para destinarla a depósito de madera y trastos viejos^[11]. Previamente, el 14 de diciembre de 1836, las autoridades diocesanas competentes se habían encargado de inventariar los bienes del templo, entre los cuales, no obstante, ya no se encontraba ningún retablo o pieza artística de relevado interés, lo que apoya la hipótesis de que todo el conjunto debió ser repartido o vendido entre las parroquias cercanas a comienzos de la década de 1820^[12].

Junto al retablo mayor, diseñado por *Juan de Herrera* hacia 1580 y ejecutado por el pintor *Antonio de Segura* entre 1580 y 1584^[13], que sabemos pasó a señorear el ábside parroquial de Casatejada, se encontraban las siguientes piezas: la sillería coral, relacionada estilísticamente con la que a finales del siglo XV e inicios del XVI había ejecutado el maestro Rodrigo Alemán en la Catedral del Jerte, se repartió entre las parroquias de Garganta la Olla y Cuacos de Yuste, que, asimismo, fue beneficiaria del órgano del monasterio y de otros objetos^[14]; en la iglesia de Serrejón se instalaron dos buenos retablos barrocos, ejecutados hacia la década de 1720; por último, la iglesia de Majadas recibió una talla de San Jerónimo pareja de otra santa sin atributo que Fernández Oxea fecha en los últimos años del siglo XVI y hace contemporánea al retablo mayor parroquial, un altar del siglo XVIII, del que precitado autor consideraba errónea la atribución justiniana, y el relicario objeto de nuestro estudio, del que afirma Fernández Oxea formaba parte el cuadro con *El Martirio de San Mauricio* entonces existente en la sacristía del templo^[15]. El grupo escultórico debió ser instalado en su nuevo emplazamiento de Majadas a partir de 1822, después de cursados los decretos desamortizadores de 1820^[16]. En cualquier caso, la mención del retablo-relicario quinientista en el *Diccionario* de Pascual Madoz nos permite establecer no sólo una fecha conclusiva a partir de la cual contar la trayectoria de la obra en la parroquia, sino también valorar en su justa medida uno de sus cuadros componentes, ya entonces considerado del estilo de Tiziano:

“ «En el templo hay un altar al lado del Evangelio con una magnífica pintura de Ticiano, que representa a San Mauricio conduciendo al martirio a la legión Tebea»^[17].

Una vez que los descendientes del marqués de Mirabel hubieron cedido la propiedad del monasterio de Yuste en 1941, la Dirección General de Bellas Artes se encargó de iniciar la restauración bajo el proyecto y dirección del arquitecto don José González Valcárcel. La conclusión de los trabajos en 1958 hizo posible el retorno de la Orden Jerónima y la devolución de gran parte de las piezas dispersas, para cuyo inventario fueron de gran ayuda los datos proporcionados en el importante *Catálogo* de don José Ramón Mélida^[18] y el artículo citado de Fernández Oxea^[19]. Majadas tuvo que retornar parte del mobiliario que disfrutaba desde la desamortización del convento: al parecer, el retablo del altar mayor y otro pequeño,

probablemente el que estaba datado en el siglo XVIII. El relicario quinientista debió ser destruido tras el fallido intento de desmontar sus piezas lignarias^[20], afectadas por la humedad que ocasionó el mal estado que presentaba la nave del templo durante el último tercio del siglo XIX^[21], en cuyo costado del Evangelio, al decir de Pascual Madoz, estaba ubicado el retablo. Éste carecía, al menos desde 1947, fecha en la que publicó Fernández Oxea su fotografía, de cualquier puerta, razón por la cual los lienzos mencionados continuaron en la parroquia a falta de una paternidad nunca reclamada. El irremediable desmontaje de la obra debió ser el causante, a la postre, de que fuera quemado hacia mediados de la década de 1960.

2. El retablo-relicario

Estudio descriptivo y tipológico de la pieza

Desde los primeros tiempos del Cristianismo, las reliquias de mártires, santos y objetos relacionados con la infancia y pasión de Jesucristo encontraron tal fervor en el seno de la iglesia, que en muchas ocasiones fueron estos sagrados vestigios los verdaderos impulsores para la construcción de monasterios, catedrales o capillas, a cuyo reclamo de intercesión acudían los fieles devotos en continua peregrinación desde toda la cristiandad. Durante el siglo XVI, la revitalización del culto a las reliquias fue pareja a la finalización del Concilio de Trento y consecuente con la afirmación de los padres conciliares del culto a los Santos, según el decreto promulgado en la sesión XXV de los días 3 y 4 de diciembre de 1563, bajo el pontificado de Pío IV (1559-1565): «*se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos (...) Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes*»^[22]. Residía en el precepto un intento de volver al Cristianismo primitivo como medio de lucha eficaz para combatir la Reforma Protestante.

Desde entonces, monasterios y santuarios fueron objeto de tan masiva acumulación de reliquias, que la fundación filipina, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se concibió bajo el proyecto de convertir la fábrica en la mayor lipsanoteca de toda la cristiandad. No obstante, y junto a las famosas «entradas» que consignan en el Monasterio la llegada de huesos de santos, el devoto Felipe II también cedió en ocasiones algunos de éstos

a fin de recompensar actuaciones particulares, sobre todo si estaban vinculadas de algún modo con la muerte de su padre, el Emperador Carlos V. Durante las postrimerías de su vida en el monasterio de Yuste, el invicto monarca no había dejado donación ni beneficio material alguno a los monjes que procuraron la recompensa espiritual de un aguerrido combatiente ya cansado. Por tal motivo, en el codicilo testamentario que otorgó el día 9 de septiembre de 1558, recomendaba a su hijo la atención y recompensa de los jerónimos, así como también ordenaba la construcción del retablo mayor al que ya hemos aludido^[23]. Algunos años hubieron de esperar, sin embargo, los frailes para que el monarca diera cumplimiento a las últimas voluntades de su predecesor, pues aún en 1577, y según el memorial que con fecha del 10 de octubre entregó el Prior de Yuste a Felipe II, nada de lo dispuesto se había cumplido^[24]. La demora en la entrega del retablo, que no fue asentado definitivamente hasta 1584, y el propio carácter de Felipe II, debieron ser factores suficientes para que dispusiera, en 1587, el envío de preciadas reliquias de santos, que los frailes jerónimos recibieron con devoción y respeto. En la decisión regia también debió ser de vital importancia la mediación de fray Alonso de Villanueva, lego e hijo de Yuste que entonces vivía en San Lorenzo de El Escorial^[25]. Entre otras, llegaron tres reliquias de las Once Mil Vírgenes y una cabeza de los integrantes de la legión de San Mauricio, las cuales vinieron a sumarse a la reliquia que de las doncellas compañeras de Santa Úrsula había donado el Obispo placentino don Gómez de Toledo y Solís (1508-1521), con motivo de la ornamentación de la ermita de Belén que él mismo había construido en la huerta del eremitorio^[26] –casi en ruinas en la actualidad–. Esta nueva y venerada colección de huesos de santos debió propiciar la construcción, durante los años inmediatos a la donación regia, del relicario cuyos restos aún permanecen en la iglesia parroquial de Majadas del Tiétar.

En el diseño del antiguo retablo colateral de Majadas, medió la idea de construir una pieza destinada a la protección, custodia y salvaguarda de los huesos de santos que en él se pretendían atesorar. Por tal motivo fue sustituida del conjunto la común hornacina central del cuerpo principal y en su lugar dispuestas una serie de cédulas, tecas o celdillas destinadas a guardar los relicarios con algunos de los huesos anotados. La caja que los albergaba principiaba en el banco del retablo: estaba dividida en tres pisos recorridos por igual número de calles, dotadas con un total de nueve hornacinas de medio punto excepto la central del primer cuerpo, que era recta. Para la articulación de la estructura se optó por el juego decorativo a que dan lugar las imaginativas ménsulas vignolescas, situadas como remate de las pilastras toscanas de los dos primeros pisos. El resto de la decoración se reducía a

elementos geométricos, propios de la estética herreriana: triángulos dispuestos sobre las claves de los arcos del primer y último cuerpo, en combinación con los óvalos del segundo, además de ovas y losanges en las cajas de las pilastras o rombos y estructuras rectangulares en el marco que cerraba el conjunto por nuestra izquierda^[27] –el lado contrario debía servir de acople para encajar la puerta–. Un frontón triangular enmarcado con pirámides herrerianas remataba el todo. En el tímpano iba pintada la Paloma del Espíritu Santo con las alas extendidas.

Siguiendo una vieja costumbre medieval, según la cual tan sólo los días señalados se mostraban al público los más preciados tesoros, el mueble de relicarios descrito se cubrió y protegió por medio de una puerta exterior, cuya instalación en la obra contribuyó además a anular el efecto de casillero que adolecieron este tipo de retablos en centurias precedentes^[28]. En 1947 el panel de cierre había sido ya desmontado del maderamen, razón por la cual no aparece en la fotografía que manejamos para nuestro estudio. Sin embargo, por uno de los mandatos contenidos en el acta de la Santa Visita que realizó don Ildefonso García, visitador arciprestal, el 18 de diciembre de 1859, en nombre del Obispo don Bernardo Conde y Corral (1858-1853), sabemos que el retablo contó originalmente con una puerta dotada con su correspondiente cerradura:

“ «Que se ponga una llave al altar de sagradas reliquias y otra al Bautisterio y que no se permita poner en ninguno de los altares alumbradas de aceite sin la suficiente seguridad para evitar las manchas»^[29].

La información que se desprende del escueto mandato se complementa con el interesante aporte que advertimos en el inventario realizado por el párroco Juan José Bejarano, con fecha de 12 de abril de 1893:

“ «Altar de las Reliquias: este retablo procedente de Yuste tiene reliquias con auténticas de los Mártires Tebeos, entre ellas de San Mauricio, Santa Úrsula y las once mil Vírgenes; los relicarios en mal estado. La puerta de este retablo está adornada con dos lienzos muy deteriorados, sobre todo el exterior, su autor es, según ha visto el que suscribe en un Diccionario, es

«Ticiano»^[30].

Más reciente es el inventario que efectuó don Ángel Rueda Gajate (q.e.p.d.) en 1971 y presentó al Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo (1946-1973) en tres carpetas mecanografiadas. Sobre Majadas aduce lo siguiente:

«Únicamente conserva esta Parroquia dos imágenes barrocas policromadas, de notable factura, que proceden del antiguo Monasterio de Yuste: San Jerónimo y Santa Paula, y dos lienzos pintados, también de Yuste, que formaban las puertas del Retablo Relicario -hoy desaparecido- y que a pesar de encontrarse muy deterioradas, conservan sus bien dibujadas figuras, copias posiblemente del pintor y arquitecto del Retablo Mayor de Yuste, Antonio Segura. Una representa el Triunfo martirial de San Mauricio y sus compañeros y el otro -en peor estado de conservación- la glorificación de algunos santos»^[31].

Si tenemos en cuenta que el cuadro sobre *El Martirio de San Mauricio* es el que hoy está más deteriorado, es lógico afirmar, a tenor de lo aducido en los inventarios citados, que iba dispuesto en la zona externa del conjunto, mientras que *La Gloria*, destinada a decorar la zona interna del retablo, se encuentra en mejor estado de conservación al haber estado exenta de las consecuencias a las que condujo el mal estado del templo a finales del siglo XIX, como ya hemos visto. El aserto para comprobar que originalmente el relicario contó con una puerta viene corroborado con las medidas casi idénticas de ambos lienzos -200 x 100 cm en *el Martirio* y 202 x 111 en *La Gloria*- y por la disposición del relicario: el frontón saliente y el marco que recorre los tres pisos de celdillas -situado originalmente a la izquierda del espectador- son los espacios donde iría encajada la puerta, que cerraría por nuestra derecha. Añadamos a todo lo expuesto el tremendo grosor que presentan los marcos de ambos lienzos en dos viejas fotografías que obran en nuestro poder, debido a que inicialmente estuvieron montados sobre la misma estructura.

Todo el diseño descrito estaba flanqueado a su vez por dos columnas de orden compuesto y

rematado con un frontón triangular partido, cuyo responsión central ocupaba el escudo de la Orden Jerónima, incluido en una cartela manierista de cueros recortados y abrazado por el águila imperial bicéfala con las alas explayadas. En 1947 una de los soportes columnarios se había perdido; por el contrario, el que en este año fotografió y describió Fernández Oxea aún existe en la parroquia: originalmente, la columna iba asentada sobre un basamento decorado en su parte frontal con la representación de una de las tres Virtudes Teologales que, al ser descrita con la cruz en la mano derecha y el cáliz con la Sagrada Forma en la izquierda, es fácil identificarla con la Fe. Junto a este vestigio, aún se conserva en Casatejada, colgado sobre la pared situada debajo del coro de la iglesia parroquial de San Pedro Advíncula, el escudo en cuyo centro se yergue el león de San Jerónimo.

Valoración del retablo en su contexto histórico-artístico

Sin duda, la llegada a Yuste de las reliquias donadas por Felipe II en 1587 fue el motor que impulsó la construcción del retablo-relicario descrito. Para su confección se empleó un diseño muy cercano a la traza que había otorgado Juan de Herrera pocos años antes para el retablo mayor yustiniano. Es más, si tenemos en cuenta que el efecto de casillero quedaba anulado cuando cerraba el conjunto la puerta con el óleo del *Martirio*, es lícito afirmar que el diseño fue traspuesto en el más fiel sentido de la palabra, ya que el óleo martirial del pequeño retablo tenía su plena correspondencia con la *Gloriaque Antonio de Segura* había copiado del original de *Tiziano* y dispuesto, según expresa voluntad del Emperador, en el espacio central. En consecuencia, el retablo de Majadas vendría a sumarse a los escasos ejemplares conocidos para cuya confección se escogió uno de los dos modelos proporcionados por Juan de Herrera para la evolución posterior de la retablística española, a saber, el de Yuste, escasamente difundido, y el de la Basílica de El Escorial (1579-1592)^[32] y la Colegiata de Villagarcía de Campos (1580-1582)^[33], que fueron los que crearon escuela. Entre los adscritos a la traza de Yuste citemos el que diseñó en 1587 el Maestro Mayor *Asencio de Maeda* y ejecutó el entallador *Juan de Oviedo «El Viejo»* para el monasterio sevillano de Santa María de Jesús^[34]; el retablo del altar mayor de la iglesia de San Bernabé del Escorial, una obra cuya arquitectura, talla y escultura ejecutó el entallador vizcaíno *Martín de Gamboa* entre 1595 y 1596, siguiendo para ello el modelo proporcionado por el arquitecto real *Francisco de Mora*, quien a su vez había proyectado en 1593 la propia iglesia escurialense^[35]; y los ocho retablos semejantes de la colegiata herreriana del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)^[36]. Cabe añadir que los retablos citados responden al tipo de «portada», es decir,

de una sola escena, para cuya composición se emplearon los modelos palladianos que eran manejados y difundidos en la Corte por el propio *Juan de Herrera*, de igual modo a como lo estaba haciendo *El Greco* en Toledo, caso este último de los retablos laterales de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579)^[37].

Según va dicho, el retablo de Majadas debió proyectarse inmediatamente después de la llegada de las reliquias en 1587. Aunque la fotografía es antigua, la buena hechura de sus elementos componentes permite afirmar una procedencia de talleres foráneos, ya que en la Diócesis de Plasencia no hay obra semejante con la que se pueda poner en parangón, a excepción, claro está, del retablo mayor del monasterio de Yuste, cuya financiación regia algo debió mediar para la posterior fabricación del que nos ocupa. Por otra parte, el escudo de su coronamiento pone de manifiesto el hecho de que la obra pudo ejecutarse bajo los auspicios de la Corona, aunque de su patrocinio estuviera encargada, en parte, la propia comunidad jerónima. De ser así, su ejecución habría sido prácticamente paralela a los retablos de la Coronación y de la Cruz a Cuestas asentados a ambos lados del retablo mayor –en los costados del Evangelio y de la Epístola respectivamente– cuando éste se montaba^[38].

Desde un principio, nuestro retablo debió estar dedicado a San Mauricio y la legión Tebana, según ponen de manifiesto los cuadros que formaban la puerta de cierre. No obstante, bien es cierto que los relicarios acumulados pudieron entonces no encontrar total acomodo por falta de espacio, lo que motivó, a la postre, el contrato y ejecución, a comienzos del siglo XVII, de los gemelos que hoy podemos contemplar en la nave de la iglesia del monasterio de Yuste, uno de ellos dedicado a Santa Úrsula y el otro a San Mauricio, o al menos así nombrados y descritos por el padre fray Luis de Santa María a fin de guardar correspondencia su relato con los huesos enviados por Felipe II en 1587^[39]. En un principio pudieron haber optado por sustituir el primigenio retablo dedicado a San Mauricio, aunque es cierto que esta opción, a la vista de los datos aportados por Fernández Oxea en 1947, nunca fue resuelta y, tal vez, el retablo destinado en principio a los legionarios de la legión tebea se destinó después a una de las imágenes^[40] entonces existentes en el templo monacal, tal y como hoy lo podemos ver. En cualquier caso, es indiscutible que el relicario que estudiamos no puede ser fechado más allá del último tercio del siglo XVI.

El contenido del retablo-relicario: olores de huesos de santo

La mayor parte de los relicarios que un día albergó el desaparecido retablo de Majadas se encuentra depositada en la actualidad en el Monasterio de Yuste^[41]. Fueron realizados entre los años finales del siglo XVI e inicios del XVII y algunos traídos del Escorial junto a los huesos que en ellos iban engastados. La relación de los enviados en 1587 menciona algunos de los relicarios apreciables en la fotografía que publicó Fernández Oxea del retablo de Majadas. Las dos pirámides bronceas y acristaladas de los nichos superiores estaban dedicadas a las Once Mil Vírgenes^[42], de las cuales también se recibió una cabeza engastada probablemente en uno de los bustos mayores, que, a la postre, propiciaría la hechura de los más pequeños del cuerpo inferior para albergar la canilla de otra y la reliquia existente desde tiempos del Obispo don Gómez de Solís y Toledo; todas estas piezas se conservan hoy día en la iglesia y sacristía de Yuste, donde podemos contemplar dichos bustos con las cabezas degolladas, así como los más pequeños identificados con sus letreros correspondientes. El otro busto con el que iban haciendo pareja los dedicados a las compañeras de Santa Úrsula debió fabricarse para contener la cabeza de uno de los integrantes de la legión Tebana dirigida por San Mauricio. Esta reliquia y los huesos de las Once Mil Vírgenes fueron las más importantes remitidas a Yuste, junto a otras no identificadas en las crónicas: a éstas corresponden los relicarios en forma de brazos y la teca ovalada del nicho central superior, conservada en la actualidad en Yuste y en virtud de cuya decoración dieciochesca es posible intuir que sustituyó a uno precedente. El traslado de tales reliquias al cenobio verato debió efectuarse bajo la condición de dejar en Majadas algunas piezas, de ahí que todavía perduren en la parroquia los dos brazos mencionados: la cinta existente en el interior de uno de ellos permite conocer su dedicación a los Mártires de Tréveris^[43] y Santa Catalina de Siena^[44]. Ambos relicarios corresponden a manos izquierdas, aunque la fotografía de 1947, revelada al revés, pueda sugerirnos lo contrario.

Según relata fray Juan de Santa María, el envío de estas reliquias fue posible gracias a la donación que de ellas hizo Felipe II en 1587^[45], algunas de las cuales debían proceder de las que trajo consigo desde Hungría la archiduquesa doña Ana de Austria (1549-1580) cuando contrajo matrimonio en 1570 con su tío el Rey de España, que casaba por cuarta vez. En la donación de la que fue beneficiario el monasterio de Yuste también se mencionan las ropas litúrgicas que regalaron la «Señora Emperatriz y su sobrina la Señora Infanta»^[46], sin duda, doña María (1528-1603), primera hija de Carlos V y esposa del Emperador Maximiliano II de Austria, y la primera hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia (1566-1633), gobernadora de los Países Bajos. Se pone de manifiesto, una vez más, el afán de Felipe II por coleccionar

reliquias que recibió en innumerables envíos desde Europa, de Alemania sobre todo, favorecido por el afán iconoclasta de la Reforma^[47].

3. Los lienzos del antiguo retablo-relicario existentes en Majadas

Estudio descriptivo y estilístico

La conclusión del Concilio de Trento y consecuente renovación de los postulados del catolicismo dio lugar al nacimiento, durante el reinado de Felipe II, de un universo pictórico renovado, basado en la idea del decoro y un lenguaje lo suficientemente verosímil como para acercarse al fiel a los sagrados misterios, al tiempo que alejarle de las veleidades humanísticas y el capricho intelectual manierista. Sin duda, fue Tiziano Vecelio (1488-1576) el pintor que mejor supo reflejar con su evolución artística el cambio de rumbo que iban tomando las ideas emanadas de los poderes reinantes: el interés por la antigüedad clásica y belleza artística de sus primeras obras mitológicas es muy diferente al tratamiento dramático conferido a la escena con el *Martirio de San Lorenzo* (1564-67, Monasterio de El Escorial, altar mayor de la iglesia vieja), que el monarca Felipe II le había encargado en 1564 para el retablo mayor de la Basílica, ya que en esta obra el artista trató y supo poner de manifiesto el carácter devocional y ejemplarizante que había codificado la Contrarreforma para el tratamiento de una imagen que debía cumplir las tres funciones básicas de enseñar la doctrina, dar ejemplo y conmover a los fieles provocando sentimientos de tipo devocional.

En España, muertos *Gaspar Becerra* y *Juan Fernández de Navarrete El Mudo*, no había pintores capaces de llevar a cabo la empresa decorativa que Felipe II había reservado al monumento ideado como fiel reflejo de las ideas contrarreformistas: El Escorial. Por tal motivo, el docto monarca se vio obligado a poner su punto de mira en Roma, ciudad donde se concentraba toda la vanguardia pictórica que entonces se estaba desarrollando en Italia, y que, al mismo tiempo, gozaba de un prestigio del que carecían otras escuelas. El trabajo de los emisarios enviados por el monarca en busca de los artistas encontró repuesta en la primera generación de italianos que arribaron a España. En 1567 llegó a El Escorial *Juan Bautista Castello*, el *Bergamasco*, junto al cual vinieron su hijastro *Nicolás Granello*, el pintor florentino *Rómulo Cincinato*, el aretino *Patricio Cascese (Caxés)* y los decoradores *Francisco* y *Juan María de Urbino*. A ellos se unieron *Fabrizio Castello*, otro hijo del *Bergamasco*, que ayudó a su medio hermano desde 1576, *Lucas Cambiaso*, que llegó

desde Génova en 1583, y en 1586 *Pelegrino Tibaldi* y *Federico Zuccaro*, entre cuyos ayudantes destacaría la presencia de *Bartolomé Carducho*.

Junto a esta pléyade de italianos, también hubieron de emplearse en el monasterio filipino una serie de artistas españoles encargados de pintar los cuadros de los altares menores: el toledano *Luis de Carvajal*, discípulo de *Juan Villoldo*, el manchego *Miguel Barroso*, discípulo de *Becerra*, el conquense *Juan Gómez*, padre del arquitecto real *Juan Gómez de Mora*, junto al segoviano *Alonso de Herrera*, *Diego de Urbina*, *Diego López* y el riojano *Antonio de Segura*, además de *Sánchez Coello*.

Entre las obras que hoy podemos admirar de este reducido grupo en Extremadura, destaca especialmente la intervención del pintor y arquitecto *Antonio de Segura* (†1605), natural de San Millán de la Cogolla, en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Yuste, cuya ejecución le fue encomendada por Felipe II conforme a la traza que *Juan de Herrera* había firmado de su mano hacia 1580. Junto a la pieza arquitectónica, el contrato firmado el 19 de junio de 1580^[48] con Martín de Gaztelu, secretario del monarca, estipuló la copia de *La Gloria*^[49] que Tiziano había pintado en 1551 por orden de Carlos V para la iglesia yustiniana y que, por ser la pieza más importante y emblemática de las que había heredado Felipe II de su padre, dispuso sustituirla y trasladarla a El Escorial, donde fue colgada en el Aula de Moral^[50]. La estancia de *Antonio de Segura* en Yuste durante «sesenta días que asistió en el dicho Monasterio hordenando, traçando y dando horden en lo que se auía de hacer»^[51] para completar un asentamiento al fin resuelto en 1584, debió ser importante para entrar en relación y difundir el nuevo estilo entre los pintores del entorno y, sobre todo, afianzar el contacto que acababa de tomar con los frailes jerónimos. Estamos seguros que en algo debió mediar estancia tan prolongada para el contrato que posteriormente se estipuló a fin de ejecutar las puertas del antiguo retablo-relicario de Majadas. El estilo *ticianesco* de sus pinturas remite directamente al entorno escorialense, ya que los pintores cacereños activos en estos momentos rebasarán el cambio de centuria anclados en un manierismo frío y tardío. *Antonio de Segura* debió ser importante para mantener una conexión retomada inmediatamente después.

Un estilo pictórico donde se impone la iconografía doctrinal y la utilización de un lenguaje persuasivo, nos proporciona las claves necesarias para estudiar el lienzo dedicado al *Martirio de San Mauricio* y *la legión tebana* (pintura al óleo de 200 x 110 cm sin contar el marco). La

vuelta a la claridad compositiva no es óbice para desplegar en el cuadro las escenas necesarias con las que narrar y dar habida cuenta de la decapitación que sufrieron gran parte de los combatientes enviados al norte de los Alpes, cuando se negaron a ofrecer sacrificios a los ídolos^[52]. La composición se centra en el momento de máxima tensión: en el primer plano asistimos a la degollación de San Mauricio a manos de uno de los esbirros del emperador Diocleciano. Permanece el verdugo en pie, de espaldas al espectador según fórmula todavía retardataria del manierismo, vistiendo calzón corto y camisa militar; acaba de ajusticiar al capitán de la cohorte reclutada en la Tebaida, que cae al suelo sobre el cuerpo de otro compañero. El estado de conservación del cuadro no permite ser muy detallista, pero está claro que el gesto mesurado y algo distante del mártir está aún bastante lejano de la pintura inmediata y directa del primer barroco. Y esto a pesar de que el artista ha intentado recrear en primer plano el dramatismo que supo imprimir *Juan Fernández de Navarrete el Mudo* (1538-1579) en el cuadro sobre el *Martirio del Apóstol Santiago* (1571)^[53], cuya escena principal toma el autor como base para la composición.

El resto de los personajes asistentes a la escena se organizan a ambos lados de las líneas de fuga. Parten éstas de un horizonte bastante alto y se concentran en la figura que contemplamos en la lejanía: un estilita sobre la columna que lo suele identificar, o bien, la figura de un general romano sobre un alto pedestal. Junto a ésta parece estar dibujada la retaguardia del ejército del emperador Diocleciano uno de los personajes preeminente en el grupo de la izquierda, en segundo plano: aparece sentado en el trono, con la clámide púrpura, la corona de laurel y el cetro como símbolos imperiales. El ejército que lo rodea se opone al que aún espera su martirio en la izquierda del cuadro, con dos personajes destacados también en segundo plano. El mal estado en que se encuentra el lienzo en general no permite vislumbrar más detalles, aunque al fondo es posible identificar algunas galeras ancladas.

A pesar de los estragos ocasionados por el paso del tiempo sobre la capa pictórica de la obra, aún podemos admirar en su colorido una viveza y variedad cromática de origen veneciano. La cálida paleta por la que se caracterizó la escuela está presente en esta obra y, sobre todo, en *La Gloria*, mejor conservada y por tanto más apreciable. Asimismo, la complacencia que muestra el artista por la descripción de los detalles secundarios delata su adscripción estilística: en ambos lienzos están descritos con minuciosidad los elementos complementarios a las corazas y armaduras de los personajes. Así, en *El Martirio* llama la

atención la perfección con la que el artista ha dibujado el casco o morrión que permanece junto San Mauricio, dotado con su correspondiente penacho de plumas blancas, azules y rojas según observamos con más detalle en *La Gloria* (óleo sobre lienzo de 202 x 111 cm sin contar el marco de madera), donde asimismo advertimos un creciente interés por la perfecta descripción de estandartes o banderolas, lanzas, el escudo del primer término, etc. Además de esto, hay un interés por la realidad, dado que el diseño del casco se corresponde con los que en la época eran asiduos en los ejércitos español y austríaco^[54].

La monumentalidad impresa en los personajes del primer lienzo vuelve a estar presente en *La Gloria* que éstos alcanzaron tras ser martirizados. Una composición de legionarios ataviados al modo romano se organiza en dos grupos repartidos a ambos lados de las líneas de fuga de la composición, mientras los rostros de la numerosa cohorte se pierden en la lejanía. Los gestos, quizás algo distantes y no exentos de cierto carácter manierista por su alargamiento, permanecen congelados, presos de una emoción contenida a raíz de lo que acontece en el segundo espacio compositivo de la obra: la aparición de una corte angelical detrás nubes algodonosas, sobre un fondo tamizado con tonalidades blancas y amarillas, que arrojan sobre los mártires las palmas y guirnaldas de laurel con las que una antigua tradición hace coronar las cabezas de las víctimas por la fe^[55]. La composición piramidal de la escena sugiere el tratamiento de los personajes dentro de la aureola celestial de nubes sobre las que parecen estar arrodillados.

Autoría de las obras

A pesar de que ambos cuadros parecen estar firmados, tan sólo la rúbrica del artista es apreciable con nitidez en el lienzo dedicado a *La Gloria*. La pérdida del óleo original acompaña a una firma que prácticamente tiene como fondo las tramas del lienzo. Fue ejecutada empleando el mismo color azul de algunas de las túnicas, y está situada justo debajo del extremo izquierdo del escudo inferior, según la visión del espectador. En la misma hemos identificado las letras «Cag[/j]es»: la primera es capital y el resto son minúsculas; destaca la peculiar unión de la letra «a» con el molde de la letra «g/j».

Teniendo en cuenta la cronología de la pieza, ejecutada hacia finales de la década de 1580 según pone de manifiesto la donación regia de 1587 y el estilo impreso en el retablo del que opinamos formaban parte los lienzos, es posible identificar al autor de la firma con el pintor,

natural de Arezzo, *Patricio Caxes, Caxesi, Cajesi oCaxete*^[56]. La duda en la atribución de la rúbrica puede surgir si tenemos en cuenta que el también pintor *Eugenio Cajés* (1577-1642) fue hijo de *Patricio*, y heredero por tanto de su apellido y firma, «Caxes». Sin embargo, y dado que *Eugenio* sería demasiado joven en el momento del suscribir el encargo del relicario, ya que había nacido en Madrid en 1577, parece más acertado adjudicar el cuadro a su padre, cuyo estilo más tarde proyectaría su hijo en las obras que realizó durante las primeras décadas del siglo XVII.

En lo que respecta al cuadro dedicado al *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, la ausencia de firma se debe a las pésimas circunstancias de conservación que ha padecido el lienzo, lo que no obsta, sin embargo, para intuir que a la misma debieron corresponder las matizaciones de color situadas en el mismo lugar en que fue firmado su compañero, aunque hoy los trazos son ilegibles. A pesar de las diferencias que ambos cuadros presentan en su composición, es muy posible que los dos correspondan al mismo pincel: el corte en los rostros de los tebanos son idénticos en ambos casos, al igual que también ambas representaciones se caracterizan por una semejante sutileza en el tratamiento de los paños, perfecto conocimiento en el manejo de las escalas, conocimiento del color y fiel reflejo de la anatomía humana. Apoya nuestra teoría el cuadro que sin duda sirvió de base para la composición de nuestro *Martirio*, de cuyo autor fue amigo personal *Patricio Caxés*: nos referimos al *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* que pintó el florentino *Rómulo Cincinato* (†1600) en 1582 para la Basílica de El Escorial, en sustitución de aquel otro realizado por El Greco el mismo año y que había sido rechazado por Felipe II^[57]. *Patricio* era amigo, compañero y conocedor de la obra de *Rómulo*; con él había llegado a España en 1567 y junto a él compartiría diversas empresas. A falta de un referente mejor, sin duda tomó como base para la composición de Majadas la existente en El Escorial, y la combinó con la obra de *El Mudo sobre El martirio del Apóstol Santiago* (1571) que antes hemos referido, dando lugar a una obra presa de la emoción que recogían las ideas contrarreformistas, dentro de un lenguaje tridentino dominado por la claridad, monumentalidad, lo verosímil y el decoro. La interpretación personal de *Caxés* está algo alejada de la retórica de *Cincinato*.

Patricio Caxés († 1612) era natural de Arezzo y ejercía con gran crédito su profesión en Roma cuando don Luis de Requesens, embajador de Felipe II en aquella corte, lo envió a España en 1567 junto a *Rómulo Cincinato* por encargo de su majestad. A su llegada a Madrid, fue señalado por el rey con un sueldo de 20 ducados al mes por tres años, en los cuales pintó al

fresco, junto a *Rómulo*, dos piezas del Alcázar con sobrado acierto. Cumplido el plazo estipulado, Felipe II ordenó el 20 de septiembre de 1570 se le continuara pagando el salario estipulado. Por estos años realizó la traza para el retablo mayor antiguo de la iglesia de San Felipe el Real, dato este último que permite inferir que no fue un artista ajeno a la arquitectura lignaria. Parece ser que tras su intervención, a partir de 1608, en varios pasajes de la historia del casto José en la galería de la reina del palacio de El Pardo, donde también trabajó en los estucos, fue trasladado bastante enfermo a Madrid, donde falleció en agosto de 1612 de avanzada edad. Por los servicios que había prestado a Felipe II y Felipe III, el monarca concedió a su viuda, Casilda de Fuentes, y a sus ocho hijos una pensión de 2 reales diarios durante el año 1613. A la muerte de su madre, Lucrecia Caxés, hija asimismo del pintor aretino, recibió el 12 de septiembre de 1620 la suma de 50 ducados, sin duda en recuerdo de la memoria de su padre^[58]. Entre otras intervenciones, aparte de la traducción del tratado de *Giacomo Barozzi Vignola sobre La Regla de los cinco órdenes de arquitectura*, impreso en 1593 en Madrid, cabe destacar las siguientes:

- 20-septiembre-1570: Rubrica Felipe II la cédula en virtud de la cual prorroga por tres años los servicios de *Rómulo Cincinato* y *Patricio Caxés*^[59].
- 28-marzo-1591. Junto a *Diego de Urbina*, participa en la tasación de la pintura ejecutada por *Pelegrino Tibaldi* en la Biblioteca escurialense. Las historias de la misma fueron tasadas por ambos artistas en enero de 1592^[60].
- 22-enero-1592. *Patricio Caxés* y *Diego de Urbina* participan en la tasación de los tres cuadros que *Pelegrino Tibaldi* había pintado para el retablo mayor de la Basílica escurialense^[61].
- 22-enero-1592. Está documentado junto a *Diego de Urbina* trabajando en El Escorial^[62].
- 30-noviembre-1592. Junto a *Diego de Urbina*, participa en la tasación de los cuadros de *San Miguel* y el *Martirio de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes* ejecutados por *Pelegrino Tibaldi* para los altares laterales de El Escorial^[63].
- 23-julio-1593. Recibe, junto a *Luis de Carvajal*, 40 ducados por la tasación de las pinturas al fresco que había ejecutado *Pelegrino Tibaldi* en «las tres estaciones fronteras de la escalera principal del Monasterio» de El Escorial^[64].
- 5-agosto-1596. Junto a *Bartolomé Carducho*, se encargó de la tasación de varias obras: «un retablo chico, que está en Madrid, que dicen ser de Vicenta» y varios lienzos pintados por *Juan Gómez* para El Escorial, algunos de ellos copiados a partir de originales de *El Mudo*. En la misma fecha se encargó de tasar el retablo de la iglesia de

San Bernabé, de El Escorial, al que ya nos hemos referido en este trabajo^[65].

- 12, 13, 14-diciembre-1599. Junto a *Luis de Carvajal*, se encarga de tasar varios cuadros que había ejecutado *Martín Gómez* para El Escorial, algunos de ellos destinados a los relicarios^[66].

Todo lo aducido pone de manifiesto la calidad artística de dos obras que se encuentran hoy día en franco deterioro, sobre todo el *Martirio*: pérdida del óleo original, roturas, cosidos, etc.; y reclaman para estas dos piezas la necesaria y urgente restauración que les devuleva la prestancia por la que un día hizo fueron calificadas como originales de *Tiziano Vecelio*. Una pequeña inscripción, creemos que posterior, en el ángulo inferior derecho del lienzo antedicho pretendió en su día asegurar para la posteridad dicha atribución.

4. Conclusiones

Debemos concluir nuestro trabajo destacando los siguientes aspectos a modo de conclusiones:

1. Desde 1859, fecha documentada con toda seguridad por una visita pastoral, la Parroquia posee un relicario con reliquias de los mártires tebanos y San Mauricio, y Santa Úrsula y las 11.000 vírgenes.
2. Los cuadros estudiados estaban colocados como portada y contraportada del mismo, es decir, como el anverso y el reverso de la puerta que custodiaba las reliquias. Parece que *El Martirio* estaba situado en la parte exterior de la puerta y *La Gloria* en la parte interior.
3. Como tantos otros bienes, este retablo-relicario llegó procedente de Yuste tras la entrada en vigor de las leyes y decretos desamortizadores de 1820. Es probable que se trasladaran a la parroquia entre 1821 y 1823.
4. Sin embargo, la procedencia original de los cuadros (y las reliquias) puede ser El Escorial y su entorno artístico. La ejecución del testamento de Carlos V respecto a Yuste por parte de Felipe II, el afán de éste por coleccionar reliquias y el mecenazgo pictórico de su corte, son las únicas explicaciones posibles para la presencia de dos cuadros que creemos salieron de los pinceles del pintor de cámara *Patricio Cajés*, según documenta su firma en uno de ellos, y entraron a formar parte de un retablo ejecutado hacia finales de la década de 1587, una vez que llegó a Yuste la importante

donación de reliquias que había dispuesto en este año Felipe II (entre ellas, una de los Mártires tebanos, varias de las 11.000 Vírgenes, etc.)

5. Desde 1863 hasta 1887, la iglesia debió estar en un estado lamentable hasta el punto de dañar seriamente los lienzos. Aunque son retocados en ese último año, según un posterior inventario de 1893 se encuentran muy deteriorados.
6. Sobre 1960, al volver los Jerónimos a Yuste, recuperan los bustos relicarios que contenía el altar, pero dejan los cuadros que, al menos desde 1947, fecha de publicación de la fotografía de José Ramón Fernández Oxea, se habían desprendido del mismo. El posterior desmontaje de la obra propició su ruina y, a la postre, el incendio de la pieza, exceptuando una de las columnas que todavía conserva la parroquia y el escudo, sito en la cercada de Casatejada. En recompensa por las piezas sustraídas, aún permanecen en Majadas dos relicarios.

[Pies de fotografías:]

Fig. 1. Majadas de Tiétar. Iglesia parroquial. Antiguo retablo-relicario procedente del Monasterio de San Jerónimo de Yuste (fotografía publicada en 1947 por don J.R. Fernández Oxea).

Fig. 2. Majadas de Tiétar. Iglesia parroquial. Óleo con la representación del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*.

Fig. 3. Majadas de Tiétar. Iglesia parroquial. Óleo con la representación de la *Gloria de San Mauricio y sus compañeros mártires*.

NOTAS:

[1] Cf. Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *La arquitectura diocesana placentina en tiempos del Obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559)*, en «VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos» (Plasencia, 1990), pp. 561-581, esp. 569.

[2] Cf. José RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, *Reliquias de Yuste*, en «Archivo Español de Arte»,

T.º XX, n.º 77 (Madrid, 1947), pp. 54-55, figura 40.

[3] Cf. Fray José de SIGÜENZA, *Segunda Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* (Madrid, Impr. Real, 1605), p. 191, donde da noticias sobre los dos ermitaños que llegaron a Cuacos en 1402 a fin de fundar su modesto retiro en los terrenos que les cedió Sancho Martín, vecino de la villa. *Vid., etiam*, Fray Alonso FERNÁNDEZ, *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia* (Madrid, por Ivan Gonçalez. A costa de la ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627) (Cáceres, 1952), Lib. I, cap. XXV, pp. 147-150; Fray Domingo G. María de ALBORAYA, *Historia del Monasterio de Yuste* (Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1906), pp. 27 y ss. Abundantes datos y bibliografía aporta al respecto el trabajo de José Antonio RAMOS RUBIO, *Yuste Imperial*, Col. «Cuadernos Populares», n.º 48 (Mérida, 1993).

[4] En la Crónica del padre Sigüenza tenemos una preciosa narración de estos acontecimientos, desde la Abdicación Imperial hasta la muerte y entierro de Carlos en Yuste; Fray J. de SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* (Madrid, Impr. Real, 1605), pp. 186-206, Caps. XXXVI-XXXIX del Libro I.

[5] Cf. Pedro Antonio de ALARCÓN, *Una visita al monasterio de Yuste* (Madrid, 1873). Texto a su vez recogido en la obra *El Monasterio de Yuste y la retirada del Emperador Carlos V. Textos escogidos de Fray José de Sigüenza, Fray Prudencio de Sandoval y D. Pedro Antonio de Alarcón* (Jaraíz de la Vera, Ed. patrocinada por el monasterio de Yuste, 1975), p. 21.

[6] Cf. P. D.G. María de ALBORAYA, *op. cit.*, p. 252. Los cinco lotes en los que se agruparon los bienes raíces del monasterio salieron a pública subasta entre los días 22 de marzo y 24 de abril de 1821: Archivo Histórico Nacional. Hacienda. Leg. 2456. En el tercer lote fue incluido el Palacio del Emperador, y el conjunto reseñado fue adquirido por el señor Borja y Tarrus por 1.000 pesetas.

[7] El inventario de los ornamentos de la iglesia está fechado el día 7 de noviembre de 1820, y del mismo se encargó don Faustino Pérez Bolívar, alcalde constitucional de la villa de Cuacos: Archivo Histórico Provincial de Cáceres (AHPCC). Hacienda. Sección Clero, Leg. 223, Exp. 5, sin foliar.

[8] AHPCC. Hacienda. Sección Clero. Leg. 223, Exp. 5, s.f. Este segundo inventario lleva fecha del día 15 de noviembre de 1820. Fueron responsables del mismo don Félix Luis Prieto Chamorro, comisario del crédito público, don Santiago García Rojo, contador, y don Antonio Alonso Varona, encargado por el señor intendente y asociados del reverendo padre fray Eugenio Delgado Garrido, Prior del convento. Todos los altares citados en el inventario habían sido vistos años antes por el viajero Antonio Ponz, que los describe del siguiente modo: «Las pinturas, y arquitectura de los altares de las reliquias tienen bastante regularidad: los demás son hojarasca posteriores»: Antonio PONZ, *Viage de España*, T.^o VII (Madrid, Impr. de Joachin Ibarra, 1784. Ed. facsímil bajo el título *Viajar por Extremadura, I*. Salamanca, 1983), Carta VI, 14, p. 137. La cita es fiel reflejo una vez más de los dicterios que solía lanzar contra el Barroco y la complacencia que sentía ante el Renacimiento.

[9] Cf. José Ramón MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), T.^o II, p. 75. Domingo Sánchez Loro afirma al respecto que en 1821 «las cosas de la iglesia –altares, imágenes, reliquias, vestiduras, órganos, facistol, sillería, etc.– las vendió el comprador sacrílego a las parroquias de los pueblos comarcanos, que las adquirieron –a veces sin necesitarlas– por evitar que fuesen destruidas o profanadas»: D. SÁNCHEZ LORO, *La Inquietud Postrimera de Carlos V. T.^o I, Tránsito ejemplar desde la fastuosidad cortesana de Bruselas al retiro monacal de Yuste* (Cáceres, 1957), p. 443. A pesar de que en un principio la iglesia no fue vendida, es posible que de sus bienes sí se incautara este particular en nombre de la compra efectuada.

[10] Cf. Archivo Parroquial de Casatejada. Sección Economía y Documentación. Leg. 1, carpeta 16. «Copia de la circular recibida en siete de diciembre de 1823».

[11] Cf. Domingo SÁNCHEZ LORO, *La Celda de Carlos V (Historia del Monasterio de Yuste)* (Madrid, 1949), p. 99. Aunque la iglesia no fue vendida hasta 1838, lo cierto es que las tropas insurgentes que de ella se apoderaron en 1820 debieron causar verdaderos estragos en su mobiliario: cf. *Ibid.*, p. 95. La intención que tenía el señor Tarrius de vender el monasterio a Napoleón III decidió, al fin, en verdadero gesto patriótico, la compra que hizo del conjunto el marqués de Mirabel: cf. *Ibid.*, p. 100.

[12] Para la realización del inventario, la Diócesis de Plasencia nombró a don Pedro Sevilla,

beneficiado de la S.I.C. de la ciudad, y a don Manuel Gabriel de León, cura rector de la parroquia placentina de San Esteban. Como objeto de interés artístico tan sólo se menciona «la ymagen de San Gerónimo en un escaparate de madera», tal vez la que hoy custodia la cercana parroquia de Cuacos: A.H.P.C.C. Sección Clero. Leg. 1, Exp. 2, fol. 3 vt.º.

[13] Cf. Luis CERVERA VERA, *Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste*, en «Norba-Arte», T. V (1984), pp. 266-269.

[14] Aunque Fernández Oxea afirma que el órgano existente en Garganta la Olla procede de Yuste, lo cierto es que esta obra fue contratada por la parroquia el 4 de marzo de 1766 con el maestro toledano Pedro de Aneza.

[15] Cf. J.R. FERNÁNDEZ OXEA, *op. cit.*, pp. 40-59.

[16] En el Archivo Diocesano no hemos logrado encontrar ningún documento sobre estos asuntos porque los que se conservan se refieren a arrendamientos de fincas y similares. Cf. Archivo Diocesano de Plasencia (A.D.P.), sala “B”, legs. «Amortización. 1835» (nº 321) y «Desamortización. 1835-1837» (nº 322). Tampoco la documentación sobre los obispos de la época contiene ningún elemento que nos interese. V. gr. las leyes de esos años que afectaron a la Iglesia (cf. A.D.P., sala “B”, leg. «Órdenes Reales. 1835-1839») o las visitas pastorales de la época (cf. A.D.P., sala “B”, *Libro de Santa Visita. Año de 1783*: el 20 de noviembre de 1783 en f. 62 y 62 vto.; A.D.P., sala “B”, *Libro de Santa Visita. Año de 1834*: el 31 de marzo de 1834 en f. 148 y 148 vto.; en 1878 en f. 244 vto.; el 7 de mayo de 1883 en f. 267 vto.; el 14 de mayo de 1888 en f. 264 vto. Por cierto, la visita de 1878 también está asentada en A.D.P., sala “B”, *Libro de Registro de las Iglesias visitadas por el Ilmo. Sr. Dr. Don Pedro Casas y Souto, Dignísimo Obispo de esta Diócesis de Plasencia. Año de 1783, f. 18*). Tampoco el Registro de aprobación de las cuentas parroquiales consigue alguna luz (cf. A.D.P., sala “B”, *Libro de Aprobaciones de Cuentas de Fábrica*, 146; en ese folio dedicado a Majadas, el último apunte es de 1912).

[17] Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T.º XI (Madrid, 1848), p. 30. Los 16 volúmenes de la obra se editaron entre 1845 y 1850.

[18] Cf. J.R. MÉLIDA ALINARI, *op. cit.*, 3 tomos.

[19] Cf. José Manuel GONZÁLEZ-VALCÁRCEL, *El Monasterio de Yuste y su restauración* (Madrid, 1983), pp. 31 y ss.

[20] Sobre el traslado de las piezas, González Valcárcel se expresa en los siguientes términos: «También se trasladaron los relicarios e imágenes como Ntra. Señora de Belén y otros altares restaurados, que pudieron recogerse»: *Ibidem*, p. 36.

[21] En 1881 el *Libro de Cuentas de Fábrica* de la iglesia registra un descargo, recibo n.º 7, de 106 reales «por componer lo undido en el tejado de la bóveda con inclusión de maderas y clavos». Tal hundimiento nos pone sobre la pista de la lamentable situación del templo. En efecto, en la Santa Visita del 6 de mayo de 1883, el Obispo Don Pedro Casas y Souto encuentra «todo con aseo y limpieza en cuanto lo permite el estado ruinoso del templo cuya obra de reparación es de indispensable necesidad». De hecho, en las cuentas de ese mismo año de 1883 se consigna «al maestro albañil que reconoció y tasó la obra de la Iglesia doce reales». Parece que la obra se acometió a partir de 1884 porque en las cuentas de tal año consta la habilitación de un local provisional para el culto y la visita de un arquitecto de Casatejada: «Al carpintero por hacer la mesa Altar, dos cajones a una mesa y puerta a las ventanas del local destinado para la celebración de los Divinos oficios, ciento cuarenta reales, recivo n.º 4. Por hacer tres bastidores para las ventanas del local habilitado para los Divinos oficios, doce reales, recibo n.º 5. Por blanquear el mismo local, recorrer el tejado y demás, sesenta y seis reales, recibo n.º 6. Por codillos y cierres para el mismo local y arreglar los hierros para las ostias, cuarenta y seis reales, recibo n.º 7. Por hir a por el arquitecto a Casatejada y bolverle a llevar, diez reales». La siguiente Santa Visita del Obispo Don Pedro Casas y Souto, el 14 de mayo de 1888, tan sólo refiere que lo encuentra todo «con aseo, limpieza y buen orden». Archivo Parroquial de Majadas de Tiétar (desde ahora, A.P.M.T.), *L.C.F. y V., II (1850 a 1923)*, fols. 41 (cuentas de 1881), 43 vt.º (Visita del 6 de mayo de 1883), 42 vt.º (cuentas de 1883), 44 vt.º-45 (cuentas de 1884) y 50 (Visita del 14 de mayo de 1888). Cf. A.D.P., sala "B", leg. «Templos» (n.º 318), exp. «Expediente de reparación del templo parroquial de dicho pueblo. Urgentísimo. Año de 1883»: contiene una instancia del Párroco Eloy Herrera al Obispo Casas y Souto (17/3/1883, admitida a trámite el 7/4/1883); un informe del Ayuntamiento, visado por el párroco, sobre el estado del templo y un presupuesto de la obra (13/4/1883); un compromiso de cuestación vecinal para ayuda de la

misma (22/4/1883); la definitiva aprobación del proyecto por parte de la Junta Diocesana de reparación de templos (19/5/1883); una orden del ministerio de Gracia y Justicia que obligaba a bajar el presupuesto de 16.765 ptas. a 6.000 ptas (18/4/1884) y otra que aceptaba definitivamente un montante de 9.000 ptas. (26/5/1885).

Uno de los apuntes del primer semestre del año de 1887 es muy importante para nuestro interés: «Por limpiar los lienzos del altar de las reliquias cuarenta reales, recibo nº 10. Por pintura para el retablo mayor y retocado de santos, doscientos reales, recibo nº 11. Por pintar el retablo mayor de la Yglesia, doscientos reales, recibo nº 12. Por el retocado de los santos del retablo mayor, doscientos reales, recibo nº 13». A.P.M.T., *L.C.F. y V., II*, fol. 48. Es decir, que tras la obra realizada a partir de 1884 y tras volver al templo rehabilitado, en 1887 se termina de adecantar la iglesia mediante la limpieza y retoque tanto del retablo mayor como del de las reliquias el cual efectivamente tenía dos lienzos, a saber, nuestros dos cuadros.

[22] Juan TEJADA Y RAMIRO, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, 1855), pp. 399-402. Crescenciano SARAVIA, Pbro, *Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes*, en «BSAA», T.º XXVI (1960), pp. 129-130. Todo ello traería como consecuencia el mercadeo de reliquias que circuló por Europa a partir del siglo XVI, y se mantuvo vigente durante las centurias siguientes del XVII y XVIII: cf. José Luis BOUZA ÁLVAREZ, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco* (Madrid, 1990), pp. 32-34.

[23] Cf. Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ y José Luis DE LA PEÑA, *Testamento de Carlos V*. Edición facsímil de la Col. «Documenta»(Madrid, Editora Nacional, 1982), pp. 101-107, *passim*.

[24] Cf. L. CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 268, y nota 5 de la pág. 271.

[25] Cf. P. D.G. María de ALBORAYA, *op. cit.*, p. 216. D. SÁNCHEZ LORO, *La Celda...*, *op. cit.*, p. 91. Ambos autores se hacen eco de la obra de Fray Luis de SANTA MARÍA, *Historia del Monasterio de San Jerónimo de Yuste*. Manuscrito compuesto hacia 1619, hoy depositado en el Archivo del Monasterio de Santa María del Parral, fols. 717-720.

[26] Cf. D. SÁNCHEZ LORO, *La Celda...*, *op. cit.*, p. 40.

[27] Teniendo en cuenta que la fotografía está revelada al revés.

[28] Cf. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Avance de una tipología del retablo barroco*, en «Imafronte». Especial dedicado a «El Retablo Español», n.os 3-4-5 (Murcia, Dpt.º de Publicaciones de la Universidad, 1987-89), p. 132.

[29] A.P.M.T., *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas, II*, fol. 17 vt.º. Tal arreglo de cerraduras con llaves bien pudo hacerse a lo largo del año siguiente según se desprende del siguiente descargo inserto en las cuentas de 1860: «A los albañiles y herrero por la obra del templo nobenta y dos reales». *Ibíd.*, II, fol. 18 vt.º

[30] A.D.P. Sala "B". Leg. *Inventarios de Parroquias. 1893* (n.º 34). Exp. *Arciprestazgo de Navalmoral de la Mata. Documento n.º 5, s.f. Evidentemente el Diccionario al que se refiere es el de Madoz.*

[31] Ángel RUEDA GAJATE, *Inventario artístico de la zona centro-este de la Diócesis de Plasencia, I* (1971, pro manuscrito), s.f.

[32] Tres días después de que fueran presentadas las trazas y diseños de Juan de Herrera para el retablo, el contrato para su construcción fue suscrito el 10 de enero de 1579 con los italianos *Jacome da Trezzo, Juan Bautista Comane y Pompeyo Leoni*, que se comprometieron a realizar la pieza con arquitectura de mármol y escultura de bronce: cf. Jean BABELON, *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II, 1519-1589*(Bordeaux-París, 1922), pp. 294-297, Doc. 23. Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8: Madrid, 23 de mayo de 1580, donde hace referencias a la primera escritura. La cita completa está recogida en el trabajo de Margarita ESTELLA MARCOS, *El retablo mayor de la basílica*, en «La Escultura en el Monasterio del Escorial». Actas del Simposium (Madrid, 1994), p. 110, nota 11. *Vid., etiam*, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial*, en «Real Monasterio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras» (Madrid, C.S.I.C., 1987), pp. 203-220. Ambos trabajos cuentan a su vez con abundantes citas bibliográficas.

[33] El retablo del altar mayor de la iglesia de los jesuitas en Villagarcía de Campos (Valladolid), fue dibujado por Juan de Herrera en su ordenación arquitectónica al mismo tiempo que el de El Escorial. De su ejecución se encargó el escultor Juan Sanz de Torrecilla, que lo dio por concluido en 1582, tres años después de haberlo comenzado: cf. José CAMÓN AZNAR, *Escultura y rejería españolas del siglo XVI*, T.º XVIII de la Col. «Summa Artis» (Madrid, 1961), p. 389.

[34] Cf. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO, *Juan de Oviedo «El Viejo» y el retablo del «Camino del Calvario» del Monasterio de Santa María de Jesús, de Sevilla*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid», T.º XLVII (1981), pp. 430-434.

[35] Cf. Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA, *La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial*, en «La Escultura en el Monasterio del Escorial». Actas del Simposium (Madrid, 1994), p. 394; en p. 474 se publica la fotografía.

[36] Cf. Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, T.º I (Madrid, C.S.I.C., 1957), p. 349. La fábrica arquitectónica, de tipo herreriano, se terminó en 1613 con los diseños del arquitecto *Gaspar de Villaverde*: cf. Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, T.º III (Madrid, 1829) (Madrid, Ed. facsímil de la editorial Turner, 1977), pp. 151-152; F. ABBAD RÍOS, *op. cit.*, p. 347. Ambas referencias citadas a su vez por L. CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 270, notas 32 y 33.

[37] Cf. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El concepto de retablo en El Greco*, en «Studies in the History of Art» (Washington, National Gallery of Art, 1984), pp. 115-119.

[38] Cf. Fray L. de SANTA MARÍA, *op. cit.*, fol. 717.

[39] Cf. *Ibidem*, fol. 721.

[40] Véanse los inventarios citados de 1820.

[41] Cf. F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), p. 161. IDEM (Dir.), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia*. Tomo I. *Partidos judiciales de Alcántara y Cáceres, y comarca de la Vera de*

Cáceres (1989) (Madrid, M.º de Cultura, 1990), pp. 285-286.

[42] Respecto a Santa Úrsula y la leyenda de las once mil vírgenes[42], hoy se coincide en admitir este núcleo histórico: en el siglo III ó IV, algunas vírgenes cristianas, quizás nativas de Gran Bretaña, fueron martirizadas en Colonia a su vuelta de una peregrinación a Roma. Su culto se difundió durante la reforma carolingia (s. VIII-IX) y Santa Úrsula llegó a ser patrona de Colonia y de su Universidad; incluso en 1536 Santa Ángela de Mérci funda una congregación con su nombre y patrocinio, las ursulinas: cf. V. SAXER, *Úrsula y las 11.000 vírgenes*, en A. DI BERARDINO (dir.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*(Madrid, Ed. Sígueme, 1991-1992), p. 2169; P. GUERANGER, *El año litúrgico*. V (Burgos, Ed. Aldecoa, 1956), pp. 663-666. Merece la pena consignar que un conocido manual de Historia de la Iglesia enumera estas mártires, junto con los agaunenses, entre los últimos coletazos de la persecución de Diocleciano. Cf. B. LLORCA, *Historia de la Iglesia*. I. Edad Antigua (Madrid, 5ª ed., BAC 54, 1976), pp. 328-329. *Vid., etiam*, Santiago DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*(Madrid, 1982), T.º II, pp. 677-681. Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien* (Paris, 1955-59). Para nuestro trabajo seguimos la reciente traducción de la obra, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, T.º 2, Vol. 5 (Barcelona, 1998), pp. 300-304. Destaquemos el testimonio que otorgaba sor Margarita de la Cruz, sobrina de Felipe II, sobre las reliquias de estas Vírgenes: «Las Reliquias que tiene truxo su Magestad consigo de Alemania, y aunque las más son de Santos muy conoçidos, entiéndese que son las de la Vírgenes de la compañía de las onze mil que abía muchas que se llamarían cecilia caterina barbara y otros nombres a este modo que así lo oy hartas vezes de su Magestad que aya gloria. A 13 de septiembre 1603. Sor Margarita de la Cruz»: Juan Manuel DEL ESTAL, *Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial*, en «Hispania Sacra», Vol. XXIII, n.os 45-6 (Madrid, C.S.I.C., 1970), p. 291.

[43] La tradición cristiana identifica a Robustiano, Marcos y Paulino como algunos de los mártires de Tréveris (hoy ciudad de Alemania –en Renania-Palatinado–, aunque fue capital de la Galia desde finales del siglo III hasta 395, cuando pasa a Arlés. Su Obispo era elector del Imperio), sede episcopal de cuya regencia estaba encargado el último de los citados, San Paulino, que sería desterrado por el emperador Constancio, arriano, por haberse negado a firmar las actas del Concilio de Arlés del 353. De destierro en destierro lo fueron llevando hasta las tierras en donde no se conocía el nombre cristiano. Finalmente, murió en Figia hacia el año 358, donde el Señor le concedió la gloriosa corona de mártir: cf. J.

CROISSET, *Año Cristiano. Agosto. VIII* (Barcelona, 1854), p. 529. CH. PIETRI y CH. MUNIER, «Tréveris», en A. DI BERARDINO (Dir.), *Diccionario Patrístico...*, *op. cit.*, pp. 2154-2155.

[44] Nacida en Siena hacia 1347 (o 1337), era la vigésimoquinta hija de un tintorero llamado Jacopo Benincasa. Los votos de virginidad que hizo a los siete años la condujeron a ingresar a los 16 en la tercera orden de Santo Domingo, no sin antes luchar contra la oposición manifiesta de su familia y el destino al matrimonio que su madre había dispuesto para ella. Durante su estancia en el convento llevó una vida ascética que terminó arruinando su frágil salud. Como recompensa a las curaciones que practicó en leprosos y cancerosos, Cristo le mostró la herida de su costado y luego la desposó místicamente poniéndole un anillo en el dedo. Se la ha glorificado por su contribución al traslado del Papa Gregorio XI a Roma desde Aviñón, al que había escrito en marzo de 1376 pidiéndole reformas en la Iglesia, su regreso a la ciudad y el inicio de la Santa Cruzada. El 18 de junio de 1376 se entrevistó personalmente con el Sumo Pontífice, que inició el retorno el 13 de septiembre de ese mismo año y llegó a San Pablo extramuros el 17 de enero de 1377. El papel de Santa Catalina de Siena está siendo muy revisado actualmente, ya que su influjo en la vuelta a Roma del Papa tras la estancia francesa debió ser, junto a la de Santa Brígida, mucho menor de lo que se pensaba en tiempos de Felipe II contra la Reforma Protestante: cf. R. GARCÍA VILLOSLADA y B. LLORCA, *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad Nueva* (Madrid, 2ª Ed. en BAC, 1967), pp. 175-181. *Vid. etiam*, L. RÉAU, *op. cit.*, T.º 2, Vol. 3 (Barcelona, 1997), pp. 284-285.

[45] Cf. Fray L. de SANTA MARÍA, *op. cit.*, fol. 720.

[46] *Ibidem*.

[47] Cf. J.M. DEL ESTAL, *op. cit.*, p. 194. Este artículo promete la edición de un inventario detallado de las reliquias: cf. *ibid.*, 266. De los envíos de Alemania, cabe destacar, por ejemplo, alguno del arzobispo de Colonia: cf. *ibid.*, p. 284; y el de Tréveris: cf. *ibid.*, p. 268. Además se informa de la llegada de la reliquia de Santa Catalina de Siena: cf. *ibid.*, p. 277.

[48] Cf. L. CERVERA VERA, *op. cit.*, p. 267 y, sobre todo, nota 10 en las pp. 272-273. La escritura de fianzas otorgada el 24 de julio de 1580 contiene también las condiciones del contrato. Fue dada a conocer en la obra de Fray Julián ZARCO CUEVAS, *Pintores Españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566-1613)* (Madrid, 1931), pp. 190-197.

[49] Museo Nacional del Prado. Catálogo N.º 432.

[50] Cf. Fray J. de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Gerónimo* (Madrid, 1605) (Madrid, Ed. de 1988), p. 631.

[51] F.J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles...*, *op. cit.*, p. 205.

[52] San Mauricio y la legión tebana fueron martirizados durante la persecución de Diocleciano a finales del siglo III o principios del siglo IV en Agaune (territorio de un cantón suizo, hoy San Mauricio, Valais). Su culto en ese lugar es muy antiguo según demuestran las excavaciones, que han sacado a la luz una basílica del siglo IV adosada a la montaña, reconstruida en el siglo V en el centro de un área funeraria de la misma época. Por lo que sabemos de su *passio*, compuesta a mediados del siglo V por Euquerio, santo obispo de Lyon, se trata de una legión egipcia, de Tebas, compuesta por cristianos que fueron decapitados por negarse a sacrificar a los dioses paganos antes de entrar en combate. Su fiesta se celebra el 22 de septiembre y la tradición ha conservado algunos nombres de estos mártires también llamados agaunenses: Mauricio, Exuperio, Cándido, Víctor, Inocente y Vidal. El dato más relevante para nuestro interés es que su veneración está muy vinculada a las casas reales, especialmente a la casa de Saboya, y a algunas órdenes militares. Así la Orden del Toisón de Oro le tiene igualmente por patrono, lo que explicaría la devoción que le profesaba Felipe II: cf. V. SAXER, *Mauricio, Santo*, en A. DI BERARDINO (dir.), *Diccionario Patrístico...*, *op. cit.*, p. 1399; C. SÁNCHEZ ALISEDA, *San Mauricio y compañeros mártires*, en L. DE ECHEVERRÍA y otros (dirs.), *Año Cristiano III* (Madrid Ed. BAC 185, 1959), pp. 758-763; P. GUERANGER, *El año litúrgico. V*, *op. cit.*, pp. 463-464. *Vid., etiam*, lo que al respecto narra S. DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, T.º II, pp. 607-611. L. RÉAU, *op. cit.*, T.º 2, vol. 4 (Barcelona, 1997), pp. 381-385, en cuyas series iconográficas sólo habla, con respecto al *Martirio*, del cuadro del Greco sobre el mismo tema que posteriormente referiremos.

[53] Patrimonio Nacional. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Inv. 10014608); F. J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

[54] Véase, por ejemplo, la armadura de don Juan de Austria (c.1575. Viena. Kunsthistorisches Museum) o el anónimo dibujo de un casco conservado en el Archivo General de Simancas, en Valladolid. *Vid.*, al respecto, VV.AA. *Felipe II. Un Monarca y su*

Época. Las tierras y los hombres del rey. Catálogo de la Exposición (Valladolid, 1998), Cat. n.º 218 (pp. 405-406) y Cat. n.º 175 (p. 368), respectivamente. Un diseño semejante podemos contemplar en la armadura de parada

[55] Es símbolo de su ánimo imperecedera y de la salvación futura, como pone de manifiesto el emblema CCX de Alciato: cf. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Alciato. Emblemas* (Madrid, 1985), p. 251.

[56] Tomamos las variantes del nombre de la obra de Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, Impr. de la Viuda de Ibarra, 1800), T.º I, p. 305. *Vid., etiam*, E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* (Paris, 1976), T.º II, p. 608.

[57] Cf. J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, T.º I, p. 334; F.J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*(Madrid, 1932), pp. 177 y 179-180, donde describe el cuadro del siguiente modo: «El santo y esforzado Capitán está rodeado de los suyos y mira al cielo, donde ve a Jesús acompañado de ángeles. En un segundo término los campeones cristianos son acuchillados por sus verdugos». A pesar de que el cuadro de *Rómulo Cincinato* fue elegido por el monarca en lugar de la composición que había entregado *El Greco*, que fue relegada a la sacristía de capas, el hecho de que Felipe II pagara al cretense la importante suma de 800 ducados, frente a los 550 en que fue tasada la obra de *Cincinato*, refleja el gusto de un rey que, en su faceta pública, no podía aceptar la obra del artista afincado en Toledo por no corresponder su planteamiento con el estilo entonces demandado. Sobre la intervención del Greco pueden consultarse las siguientes obras: Cornelia von der OSTEN SACKEN, *El Escorial, estudio iconológico* (Madrid, 1984), p. 38; Fernando CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España* (Madrid, 1983), p. 325; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco*, en «Studies in the History of Art, El Greco: Italy and Spain», 13(1984), pp. 153-158; J. BURY, *El Martirio de San Mauricio y la legión tebea, obra del Greco*, en «Reales Sitios», n.º 91 (Madrid, Patrimonio Nacional, 1987), pp. 21-35; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial*, en «Academia», n.º 74 (Madrid, Real Academia de BB.AA. de San Fernando, 1992), pp. 170-174.

[58] Cf. J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, T.º I, pp. 305-306.

[59] Cf. F.J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos...*, *op. cit.*, pp. 181-182.

[60] Cf. *Ibidem*, pp. 253-260.

[61] Cf. *Ibidem*, pp. 260-262.

[62] Cf. F.J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles...*, *op. cit.*, p. 185.

[63] Cf. IDEM, *Pintores italianos...*, *op. cit.*, pp. 266-267.

[64] IDEM, *Pintores españoles...*, *op. cit.*, pp. 97-98. *Vid., etiam*, del mismo autor, *Pintores italianos...*, *op. cit.*, pp. 267-269.

[65] IDEM, *Pintores españoles...*, *op. cit.*, pp. 124-126.

[66] Cf. *Ibidem*, pp. 135-137.