

# EL MARTIRI DE SANT MAURICI I LA LEGIÓ TEBANA EL FRACÀS D'EL GRECO DAVANT FELIP II



Ana Tormo i Pérez  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

## LOCALITZACIÓ

---

La finalitat d'aquest extens comentari és l'estudi aprofundit d'una de les obres més significatives d'un dels grans mestres de la pintura a l'Espanya del segle XVI, *El martiri de sant Maurici i la legió tebana* de Domenikos Theotocopoulos o Theotocópuli, més conegut com "El Greco"<sup>1</sup>, obra datada al 1582, encara que

---

<sup>1</sup> Candía 1541- Toledo 1614

l'encarrec reial fou realitzat el 1580; i que la podem contemplar actualment al Reial Monestir de l'Escorial. Aquesta datació de l'obra no es vàlida per a alguns crítics com Cossío, ja que assenyala que l'obra fou entregada el 17 d'agost de 1584, informació que recull també Camón Aznar però matitzant que aquesta darrera data correspon al lliurament que va fer el propi rei al prior; no obstant, El Greco entregà *El martiri* personalment a Felip II el 16 de novembre de 1582<sup>2</sup>.

Aquesta obra va rebre altres denominacions, com la que esmenta Frai José de Sigüenza referint-se a ella com *San Mauricio y sus soldados*<sup>3</sup>, de la mateixa manera que ho va fer amb posterioritat Ceán Bermúdez en la seua obra *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Altres com Palomino l'anomenaren *El martirio de San Mauricio y sus compañeros*, o més tard Cossío es referí a ella tan sols com a *El San Mauricio*. Tot i que, com veurem més endavant, el tema del martiri no està tractat com escena principal, quasi tots els crítics que han parlat d'aquesta obra destaquen el nom de *sant Maurici* com a protagonista principal de l'obra.

La realització d'aquesta obra cal entendre-la dins del context per al qual va estar realitzada. Fou un encarrec de Felip II per tal de decorar un dels altars de la principal i més important fàbrica arquitectònica del moment, el monestir de l'Escorial. En origen l'obra havia d'ocupar la capella dedicada a aquest sant ubicada en un dels altars laterals de l'església de l'Escorial formant parella amb *El martiri de Santa Úrsula i les onze mil verges* de Luca Cambiaso. Sembla que l'existència de relíquies del sant al monestir<sup>4</sup>, juntament amb el fet de ser un dels primers màrtirs cristians que va combatre els heretges, semblaren motius suficients a Felip II per a l'elecció del tema que accentuaria el marcat caràcter contrarreformista del propi Escorial i recolzaria l'esperit de Trent que el propi monarca capitanejava arreu de totes les terres sota el signe del cristianisme.

Tot i l'esforç realitzat pel Greco per obtindre el favor reial i l'alt preu pagat per l'emperador per aquest llenç, el rebuig del rei va ser immediat que tot i apreciar el valor artístic de l'obra no la va considerar apropiada al lloc ni a l'espiritualitat contrarreformista fortament arrelada en aquest Àustria major. A partir d'aquest fet comença el llarg viatge d'itinerància i reubicacions d'aquesta obra magistral del gran mestre de Creta, cedint el lloc al nou encàrrec que Felip II li faria a Romolo Cincinato.

En un primer moment l'obra sembla que fou ubicada a les *Sales Capitulars* segons diu Palomino: "...el cuadro, que hizo para El Escorial del Martirio de San Mauricio, y sus compañeros, mandó el señor Felipe Segundo que se lo pagasen, pero que no lo trajesen...él por su crédito procuró, que se pusiese en la Sala del Capítulo: más el de la capilla de este santo lo ejecutó Rómulo Cincinato..."<sup>5</sup> però després es reubicà a la *Sagristia de Capes*<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco*. Madrid. 1970. c.p. 409. (1ª ed. 1950)

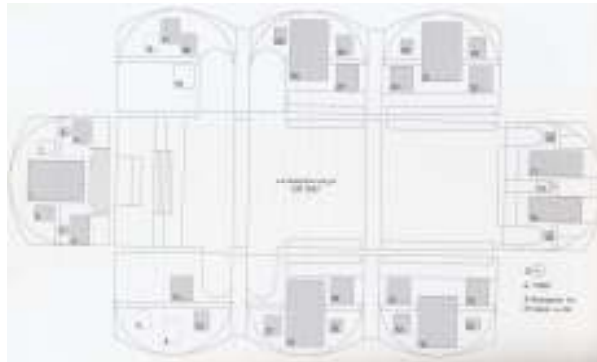
<sup>3</sup> SIGÜENZA, J., *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid. 1963. c.p. 536. (1ª ed. 1605)

<sup>4</sup> a excepció del cap que es conservava en el relicari de la catedral de Toledo.

FRATI, Tiziana. *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona. 1970. inv.44

<sup>5</sup> PALOMINO, Antonio. (*Vidas*. Madrid. 1986. Revisada per Nina AYALA MALLORY) c.p.101. *El Museo pictórico y escala óptica: El Parnaso español pintoresco laureado*. 1723.

apareguent més tard catalogada a l'inventari realitzat el 1584 a *l'Església Vella*<sup>7</sup>, en el que s'inclouen peces rebutjades per al retaule major i per a altres retaules de la basílica, junt amb obres com *El martiri de sant Llorenç* de Luca Cambiaso. Però tot i això, sembla que la transformació més forta que patí l'església fou en època de Felip IV, quan el propi Velàzquez duqué a terme dita reforma, recollida pel Pare Santos en 1657 on afirma que: "...el Martirio estaba antes de esa fecha en la sacristía de las capas". Aquesta nova remodelació de l'església establia un esquema d'ordenació de les obres molt simple que consistia en la disposició de quatre obres pictòriques de gran format en vertical en el segon i tercer tram de l'església, ocupant l'espai que va des de la part alta de les voltes fins les darrerries del cadirat<sup>8</sup>.



El testimoni que ens ha arribat d'aquest ens permet saber que el 1667 l'obra encara romanía a *l'Església Vella*:

"En lo restante del cuerpo de esta iglesia ay también repartidos diez y ocho cuadros, fuera de los referidos, que la ilustran mucho. Los quatro de ellos son muy grandes y se miran de frente, dos a un lado y dos a otro, en medio de las distancias grandes que hacen los arcos en las dos paredes que causan el largo de la Iglesia, sobre los dos ordenes de sillas que corren por toda ella y sobre la cornija que da buelta. El uno, que está inmediato al testero de las ventanas al lado derecho, es del Martirio de San Mauricio y sus compañeros, de mano de Dominico Greco, obra de mucha admiración, arte y excelencia".

El 1755 *Norberto Caino* encara recorda la presència del llenç a l'església vella<sup>9</sup>. Però al 1764 trobem l'obra documentada pel Pare Ponz i per Ximénez en la Capella del Col·legi, compartint l'espai amb *El martiri de sant Llorenç* de Luca Cambiaso, sent substituïda l'obra d'El Greco a l'Església Vella per *El martiri de sant Mena* de Veronés. Sembla que la disimetria de les composicions pictòriques d'aquesta paret amb la d'enfront, fou la raó que va impulsar un nou canvi en la ubicació del llenç, encara que no es sap quin fou el destí d'aquest nou trasllat. De

---

<sup>6</sup> També anomenada Sagristia del Cor (per la proximitat a aquest) o Sagristia Alta per José ÁLVAREZ LOPERA en *El Greco: la obra esencial*. Madrid. 1993. c.p.128.

Espai situat a la planta superior en la que s'ubiquen algunes dependències conventuals.

<sup>7</sup> Església en ús des del 1571 fins al 1585. Després de concloure el temple de la basílica aquesta església va quedar com a capella conventual sent utilitzada per a resar abans del dinar, i també per a oficiar els funerals dels monjos jerònims.

<sup>8</sup> (IV 21) El plànol correspon a la ubicació de *El martiri de sant Maurici* de El Greco en l'església vella. BASSEGODA, Bonaventura. *El Escorial como museo*. Barcelona. 2002. il.p.195

<sup>9</sup> BASSEGODA, Bonaventura. *El Escorial como museo*. Barcelona. 2002. c.p.209.

nou, al segle XIX l'obra torna a l'*Església Vella* segons documenten Poleró i Rotondo<sup>10</sup>.

Ja al segle XX *Camón Aznar* ens diu que l'obra estava exposada al Museu del Prado des del 1939, i per altres fonts sabem que l'obra viatjà al Prado de forma casual i temporal, després de la Guerra Civil, per tal de retornar a les sales de la gran pinacoteca la funcionalitat perduda<sup>11</sup>, però ja de forma definitiva l'obra tornaria al seu lloc d'origen, al Monestir de l'Escorial, dins del context per al qual fou realitzada.

## ANÀLISI FORMAL

---

Les dimensions d'aquesta obra oscil·larien entre els 4.48 x 3.01 m. assenyalats per la major part dels crítics, encara que Bonaventura Bassegoda dóna una altra mesura que en varia ben poc d'aquesta, 445 x 294 cm.

Sobre la seua autoria no podem tenir cap dubte, ja que el Greco va deixar signat el llenç a la part dreta inferior, d'una manera original amb una serp que subjecta una nota amb l'autoria d'aquesta forma: *doménikos theotokópoulos krès e' poíei*.

L'artista cretès va realitzar un oli sobre llenç utilitzant encara l'ou amb veladures i grans masses de color.

Una de les seues característiques més destacades fou la seua fixació en el color per damunt del dibuix, fet que deixava clarament al descobert les influències rebudes durant la seua formació de jove a Venècia<sup>12</sup>. De forma general l'objectiu principal de la seua obra havia estat la recerca del naturalisme, encara que en el sant Maurici desplegarà tota la seua creativitat per tal d'aconseguir el reconeixement reial que tant anhelava, i malgrat no ser així, aquesta obra

---

<sup>10</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Dominico Greco*. Madrid. 1970. c.p.1367.

<sup>11</sup> [cat. exp.] *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Madrid. 1939 (Año de la Victoria). c.p. 17-18. Exposició inaugurada el 6 de juliol del 1939 al Museo del Prado.

<sup>12</sup> Naix a Candía (Creta) el 1541, lloc on va rebre la seua primera formació pictòrica assimilant un estil entre grec i llatí, entre els icons bizantins i els models renaixentistes d'Itàlia. Però ben aviat es va traslladar a Venècia, capital de la República de la que també formava part Creta, on va rebre una forta influència de l'obra de Ticià i Tintoretto, deixant una forta empremta en la seua particular concepció del color i de la disposició de l'escena, així com en la possessió de la tècnica esbossada. Cap a 1570 ja es trobava a Roma, al Palau del Cardenal Alejandro Farnesio, gràcies a Giulio Clovio, on pren contacte amb l'ambient erudit dels grans mestres italians del moment, així com en les obres dels grans genis del Renaixement, destacant entre tots ells a Miquel Àngel, al que en teoria criticava però que es convertiria en un dels seus principals punts de referència en el tractament de la figura humana. Al Palau Farnesio coneix a Fulvio Orsini i el seu cercle d'erudits, entre els que destacava el clergue espanyol Luís de Castilla, qui el convidaria a adreçar-se cap a Espanya, amb l'incientiu afegit de poder treballar per a Felip II a l'Escorial. Així El Greco, al 1577 ja es trobava a Toledo, on començà la seua nombrosa tasca productiva, aglutinant de forma magistral la seua formació a Venècia i Roma amb l'espiritualitat i el misticisme contrarreformatista de l'ambient hispà, que impregnà a la seua obra d'un marcat caràcter realista i humà, subministrant-li l'atmosfera ideal per a la tristor, les actituds violentes i la finura dels colors grisos que apareixen a la seua obra, tal i com assenyalà COSSÍO a El Greco. Madrid. 1981. c.p. 98.

representa la genialitat d'El Greco al fer que la seua particular personalitat deixara una forta empremta en aquesta obra, i que serà el punt d'inici de la representació pictòrica de la seua desbordant força creadora, que es convertirà en una de les constants més característiques de tota la seua producció, ja plenament manierista.

La genialitat d'El Greco en aquesta obra és ja palpable a primer cop d'ull, concebant l'escena amb una composició definitòriament marcada per una diagonal d'esquerra a dreta que deixa perfectament delimitats dos plans, el terrenal i el celestial. Sí bé aquest tret ja és típicament manierista, cal afegir com a totalment ingeniosos el desplaçament que es produeix de l'escena principal a un segon terme, on la multiplicitat de figures més petites i a la vegada nues li resten més protagonisme si cap a l'escena principal, el que tal vegada seria un recurs del seu aprenentatge venecià. Però per tal d'estudiar i descifrar bé el significat de l'obra, haurem de saber identificar bé els tres plans que disposa el Greco al llenç, per tal d'enmarcar els tres temes que l'artista vol tractar al quadre: la santedat amb que sant Maurici s'enfronta a la decissió que el durà al martiri, la crueltat del propi martiri i la glorificació merescuda, aconseguint un perfecte itinerari didàctic per a transmetre el que seria per al cristianisme la idea suprema per tal d'arribar a Déu. Així al primer pla apareix l'escena en la que sant Maurici intenta convèncer els seus oficials a mena d'arenga per a que duguen a terme la idea heroica de la defensa de la fe en Déu, davant de la imposició imperial, convertint-se aquest en un pla independent, com si no tinguera res a veure amb la resta de l'obra, remarcant aquest efecte pels tres caps que miren cap a nosaltres. Aquest tema, situat en primer pla, és tractat amb un fort romanisme, tant en les actituds dels personatges inspirades en les escultures clàssiques a l'estil de Miquel Àngel, com podem observar sota les cuirasses que deixen entreveure l'anatomia així com la desproporció que existeix entre el cap menut i les cames curtes amb el bust de proporcions més grans; a més un altre element que deixa veure la musculatura dels personatges tractada de manera clàssica, és la utilització de prendes cenyides al cos, com si es tractara dels clàssics draps mullats de l'Antiguitat. Per tal de destacar la figura de sant Maurici és l'únic que du cuirassa, contrastant amb la resta de personatges vestits amb llorigues molt fines que deixaven veure perfectament la musculatura. Aquests personatges que componen el primer pla estan damunt d'una terra neutra, un simple recolzament per als peus, davant la qual col·loca un manoll d'herbes i flors al voltant d'un tronc d'arbre tallat que pretenen remarcar el realisme de l'escena a la vegada que intenta humanitzar-la. Al costat d'aquest situa la serp, en la boca de la qual posa la nota amb la seua signatura.

D'altra banda, al segon pla, on apareix realment el martiri, l'autor aconsegueix una escena més intel·lectual i sobretot amb una forta càrrega espiritual, a través de l'allargament dels cossos i l'arremolinament de les múltiples figures espectrals, on l'autor comença a desenvolupar els seus trets més típicament manieristes i identificatius en tota la seua obra posterior. Destaca l'allargament de les figures per a aconseguir la desmaterialització i l'espiritualització dels seus personatges, intentant donar-li a l'obra un caire de moviment fluctuant continu, el que aconsegueix mitjançant postures distorsionades, escorços pronunciats i contorns sinuosos, apropant-se als models bizantins del seu origen i als romànics de

Vézelay o Chartres, com afirma el mestre Angulo; d'aquesta manera el propi Greco arribà a dictaminar que el ser "enana...es lo peor que puede tener cualquier género de forma"<sup>13</sup>.

Contrastant amb l'escena del martiri, apareix en alt i entre núvols, el grup dels àngels, uns com a músics i cantors i els altres portant els símbols del martiri, corones i palmes; amb un tractament d'escena diferent on la teatralitat i la lluminositat conflueixen per a remarcar la transcendència de la Glòria, mitjançant uns àngels en els que el realisme i la tensió nerviosa, ajudant-se dels escorços venecians, a l'estil de Correggio, que es contraposen a la quietud de la zona principal, els farien destacar com el cúlmen de l'obra, ajudats amb gran manera pel focus de llum zenital que augmentaria el transcendentalisme tant de l'escena com del missatge que El Greco vol transmetre com a bon cristià, és a dir, aconseguir la Glòria mitjançant la santedat i el martiri.

D'aquesta manera, podríem dir que El martiri de sant Maurici és l'obra més romanista, amb una tècnica més dibuixística i linial, que a la vegada la converteix en la més manierista, com si El Greco, per tal d'acomodar-se a les expectatives del nou client reial, canviara radicalment d'estil amb una factura molt diferent a l'anterior, intentant també a la vegada deslligar-se de l'etiqueta de deixeble de Ticià, que continuament feia que la seua obra es confonguera amb la del seu mestre, com afirmava Palomino: "...fue gran pintor y discípulo de Ticiano, a quien imitó de suerte, que sus pinturas las equivocaban con las del maestro"<sup>14</sup>.

Tot i haver-se format en tres àmbits culturals ben distints, però a la vegada molt importants i influents, va saber aprofitar la seua genialitat per a condensar aquests aprenentatges amb la seua empemta pròpia, creant un segell propi inconfusible i a la vegada inimitable. Aquesta transformació tingué a veure sobretot amb la seua estada a Toledo, on va tenir que buscar una perfecta simbiosi entre el llenguatge venecià, la concepció pictòrica bizantina i el classicisme romanista, amb l'espiritualitat i la forma de sentir i viure del Toledo contrarreformista. Per tal d'aconseguir aquest objectiu, la seua producció pictòrica va anar introduint una sèrie d'innovacions, algunes d'elles apreciables a aquesta obra com ho és la eliminació de les arquitectures creant un espai indeterminable, utilitzant un colorit que no té relació amb la realitat visible, com podem veure, amb un delicat gris per tal de representar les suaus carnacions; El Greco utilitza colors complementaris que, en juxtaposar-los prop de l'ull de l'espectador, donen encara si cap més espectacularitat a l'obra, encara que de vegades tan sols són una sèrie de taques, que van arribar a escandalitzar a alguns crítics com Pacheco

---

<sup>13</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Pintura del Renacimiento*. Madrid. 1954. c.p. 272.

<sup>14</sup> PALOMINO, Antonio. (*Vidas*. Madrid. 1986. Revisada per Nina AYALA MALLORY) c.p.100. *El Museo pictórico y escala óptica: El Parnaso español pintoresco laureado*. 1723.

Encara que no hi ha proves concretes de que El Greco passara algun temps a l'estudi de Ticià, si que està testificat que el 2 de desembre de 1567 el vell Ticià va escriure a Felip II mencionant a "un joven muy valiente y discípulo mio". EMILIANI, A., *El Greco*. Barcelona. 1966. c.p. 6. Un altre testimoni de l'aprenentatge de El Greco amb Ticià, és el de Giulio Clovio el 1570, on afirma

"...había encontrado en Roma un joven candiota, discípulo de Ticiano, que a mi juicio, me parece excepcional en la pintura". ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Pintura del Renacimiento*. Madrid. 1954. c.p. 271.

que va afirmar el següent: Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio<sup>15</sup>; no obstant Pacheco reconeixia la genialitat del pintor cretenc afincat a Toledo.

En quant al tractament lumínic, El Greco va passar de la forma veneciana on la llum procedia d'un sòl punt o bé quedava difosa, a la forma més bizantina on s'utilitzaven diversos focus de llum a la vegada, acabant utilitzant-los de manera arbitrària donant un resultat més impactant i a la vegada desconcertant. *El martiri de sant Maurici* com a punt d'inflexió en l'obra de El Greco, recull totes aquestes significatives innovacions donant lloc a una obra sense precedents, oblidant moltes de les fórmules italianes, amb una nova forma d'interpretar tant caràcters, actituds, vestimentes, etc., amb un apurat modelat, una llum plena, sense transicions i amb un intens i cru colorit impregnat de l'ambient de Toledo.

En aquesta obra el color, abstracte i al·lucinant, sembla il·luminat per un raig fred però a la vegada transparent, i amb un predomini de la intensitat dels rojos, els gèlids blaus ultramar, la indefinició dels grocs i els verds vibrants, que doten a l'obra d'un cromatisme semblant al dels vitralls, tal vegada per la funcionalitat del llenç per a ser ubicat a aquelles capelles més bé fosques de l'Escorial. Amb la primera visió de l'obra, el to predominant seria el blavenc però de forma artificial i lúcid, com a representació de la eternitat triomfant, sobre el roig del martiri, fet que reforçaria la funció doctrinal que El Greco vol transmetre sobre la salvació que produeix la santedat. És tan impactant l'efecte de la llum sobre el color que de vegades és difícil descobrir els colors transformats en tornassols dels vestits dels màrtirs, del pendó i de les vestimentes dels àngels. De fet el color a l'obra d'El Greco és tan transcendent que el propi Pacheco afirmava: ... preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido<sup>16</sup>. Així com Palomino referint-se al sant Maurici ens deia: ... que no he visto de su mano cosa tan regalada, y de tan buen gusto de color<sup>17</sup>. És clar que el color és transcendental a aquesta obra d'El Greco, i a més desvela la influència de les seues formacions, la veneciana, com podem apreciar a les banderes del primer terme a l'estil del Veronés, i la bizantina per la lluentor dels colors, encara que aquest influx no queda ben clar ja que en la paleta de colors d'El Greco els tons utilitzats són ben diferents als bizantins; el que sí que queda clar a l'obra del cretenc és la poderosa influència de l'art italià, com de la forma de vida castellana.

L'altre element fonamental i definitori juntament amb el color serà el tractament de la llum, que relliscarà sobre els colors creant un fort contrast entre zones il·luminades i d'altres en semipenombra. Mitjançant una sèrie de focus lumínics, l'artista destacarà allò que més li interessa, així a l'obra hi ha un nucli de llum que il·luminarà el martiri però que procedeix de la part superior, és a dir del trencament de Glòria. Tal vegada El Greco buscava el naturalisme cromàtic i lumínic vertader, solemne, ideal, que intuiran altres grans de la pintura com

---

<sup>15</sup> PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Madrid. 1990. c.p. 483.

<sup>16</sup> PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Madrid. 1990. c.p. 349.

<sup>17</sup> PALOMINO, Antonio. (*Vidas*. Madrid. 1986. Revisada per Nina AYALA MALLORY) c.p.100. *El Museo pictórico y escala óptica: El Parnaso español pintoresco laureado*. 1723.

Caravaggio, Rubens, Velázquez o Goya; i així l'artista buscava una llum interior que el conduiria cap a eixe objectiu, sense influències externes, fet que seria assenyalat a l'anècdota que ens conta Clovio en arribar a la casa d'El Greco i trobar-se tota la casa en penombra per a no destorbar la seua llum interior, fet que no ens deu d'extranyar sabent la particular concepció que El Greco tenia de la influència de la llum en la realització de la seua obra<sup>18</sup>.

Un altre dels elements que li donarà magistralitat a l'obra serà el tractament que es fa de la perspectiva, en la que encara veiem el pes del romanisme, però on ja triomfen les perspectives prebarroques, jugant amb diferents plans i perspectives que ens allunyen i apropen les figures, i que fan seguir a l'ull de l'espectador l'itinerari visual i a la vegada didàctic que ens marca El Greco; així els personatges del primer pla estan vists des de baix donant impressió de magestusitat, mentre que els grups i el paisatge del fons estàn tractats amb perspectiva aèria, aconseguint una mena d'independència de la escena del primer pla, arribant a donar-li a aquesta darrera un caire quasi oníric.

En estudiar el fons i la perspectiva de l'obra ens adonem de la manca d'un escenari arquitectònic o bé paisatgístic, tan característic de la pintura veneciana, a favor de la intensificació expressiva, i així per a tal objectiu El Greco si que conserva i intensifica la vigorositat dels celatges, que seria la part més espiritual d'aquells escenaris venecians, que carrega amb emoció mística donant-los un nou valor dramàtic que abans no tenien. És clar que El Greco va desinteressant-se per l'espai material a favor de l'interés pel cos humà com a expressió de l'anhel espiritual. A més el celatge, carregat del to blavenc, seria l'element decisiu per tal de separar el món terrenal del celestial, contrastant amb els tons estridents i brillants de la Glòria; tots aquests trets li donarien tal vegada a l'obra un sentit teatral, pot ser precursor ja del Barroc, i a més intensificaria la finalitat solemne i imperial que deuria haver tingut l'obra, a la vegada que deixava a la vista eixa diferent i a la vegada particular concepció que ell feia de les escenes del Cristianisme.

A l'observar tots els elements pictòrics que caracteritzen el martiri de sant Maurici de El Greco, amb les pinzellades explosives, el reflexe de les

---

<sup>18</sup> Domenikos afirmava: "yo con la experiencia de pintar, hallo mejor el mediodía...En invierno...para semejantes estudios y trabajos, el mediodía alegre y ayuda en mil cosas necesarias y particulares del arte de pintar, como son reflejos, es decir, las sombras que descubren el todo; para estas cosas tan necesarias el inconveniente de la igualdad de la luz no es nada puesto que con un papel encerado se consigue..., sólo ponerlo en la ventana que se está; digo de papel porque el vidrio ... lienzo se transparenta y señala y no dejaré de señalar lo que se gana de día, en el verano, en los apartamentos iluminados..." MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito.*(Anotaciones de El Greco a Vitruvio de Daniele Barbaro). Madrid. 1981. *Luz e iluminación*. c.p.93-95.

Aquesta pràctica es separa de la defensa pels tractadistes de la pintura contemporanis a aquest, que creïen convenient la il.luminació septentrional, alta, inmutable al llarg de tota la jornada sense exagerar els contrastos lumínics, per tal d'aconseguir una aparença natural als objectes il.luminats que els duria a plasmar la tridimensionalitat. No obstant, El Greco prescindia del dibuix, una pràctica veneciana. Ell, a l'igual que el seu mestre Ticià, va buscar en l'exageració lumínica el recurs de la tridimensionalitat, ressaltant el contrast entre la part il.luminada i la que romà en penombra per a potenciar els diferents plans del relleu. Aquest fet va propiciar la crítica d'alguns dels seus contemporanis.



il.luminacions, els traços independents, el triomf dels colors sobre el dibuix, etc., podem entendre i a la vegada explicar l'interés que va suscitar aquest autor per als impressionistes.

Com ja hem indicat abans, en aquesta obra triomfa l'estudi del cos humà, desenvolupant una visió comparativa de diferents models humans segons l'escena en la que estan representats i el nivell espiritual que ens volen transmetre; així fixant-nos en les cames dels personatges veiem una gran diferència entre el contrapost clàssic de les cames nues de les figures del primer pla, destacades amb una llum blanca, que a la vegada remarquen la idea d'heroi romà que tenia l'autor, mentre que les cames dels àngels estàn com penjades en l'aire, desprovistes de matèria, amb una qualitat més abstracta, i així també, les cames de la multitud de figures allargades que omplien el quadre, busquen una fidel naturalitat. Aquesta naturalitat, i a la vegada el realisme, la cercaria El Greco a través dels rostres dels personatges, ossuts, angulosos, amb barbes de l'època, és a dir el típic rostre eixut castellà, prou allunyat d'aquells herois i màrtirs clàssics. A la vegada el fet de ser retrats de personatges de l'època, farà que siguin tractats amb més detall individual, transmetent-nos la psicologia i sentiment de cadascún d'ells, sobretot els rostres del primer pla, és a dir dels protagonistes, ja que en la resta de les múltiples figures que també apareixen a l'obra, els seus rostres serien més impersonals i desdibuixats; mentre que els dels àngels, podríem dir que estarien més idealitzats.



Però, tot i això, l'estil d'El Greco no va romandre immutable durant la resta de la seua producció, sinò que, continuant com ho havia fet fins a aquell moment, la seua obra va continuar evolucionant cap a una vessant cada vegada més complexa i abstracta. El naturalisme característic a les seues primeres obres anirà sent desplaçat a poc a poc per un component més imaginatiu.

Amb l'accentuació de les característiques estilístiques pròpies de El Greco, que realment comencen amb *El martiri de sant Maurici*, s'inicia el seu interès com a mestre d'altres artistes, ja que ell mateix s'allibera de les seues pròpies influències d'origen i formació. Tot i que la historiografia ens enumera com a deixebles

oficials al seu propi fill, Jorge Manuel, al Pare Mayno, a Orrente i a Tristán, sembla que les seues influències varen ser especialment sintetitzades i assimilades pel gran geni del segle XVII espanyol: Velázquez, que es convertí en l'únic deixeble autodidacta d'El Greco, tot i no haver-lo conegut personalment, condensant tant la peculiar manera de pensar del mestre, com la vivacitat en la que aplicava la major part dels conceptes artístics, en especial els colors. Podent estudiar de forma comparativa l'obra d'ambdós autors, analítica i antidecorativa, buscant l'ànima de les coses, l'escena simplificada, la individualitat i també l'actualitat, així es podria dir que tots dos obrin les portes de l'art modern.

Aquest fet es reflexa perfectament a l'obra analitzada, on veiem pas per pas les influències que *El martiri de sant Maurici* va tenir sobre una de les obres més representatives de Velázquez: *Les llances o La rendició de Breda*; així aquesta relació ens la recorden tant les tonalitats utilitzades, la ponderació dels grups, la disposició de les figures, la disposició de piques i alabardes així com les mateixes llances.



Les llances o La rendició de Breda



Detall de les piques d'El martiri de sant Maurici

Després d'aquest detallat anàlisi formal d'*El martiri de sant Maurici*, podem remarcar que amb aquesta obra El Greco comença la seua particular evolució com a gran geni de la pintura ja alliberat de les seues influències, i on totes les seues innovadores idees comencen a fluir, amb eixa nova espiritualitat expressada a través del cos humà, com en la utilització dels elements formals més destacats: color, llum i perspectiva.

## APROXIMACIÓ AL SIGNIFICAT

El sant Maurici representa el martiri d'aquest sant, les relíquies del qual es conserven a l'Escorial, un tema contrarreformista que és tractat pel pintor inspirant-se en la *Leyenda Daurada* de Iacopo da Varazze.

Encara que El Greco aconsegueix una obra profundament original, cal identificar una sèrie de fonts gràfiques per a la idea bàsica: *El martiri de sant Maurici* de

Pontormo, *El martiri dels déu mil cristians al Mont Ararat* de Carpaccio i el gravat amb *El cònsul acompanyat pels capitans i el guarda* de Guillaume du Choul; així com per a alguns dels motius particulars, com és el cas de Correggio per als àngels voladors, Bassano per al botxí i Leoni per al sant Maurici i sant Exuperi, en observar l'artista directament a l'Escorial els grups escultòrics d'aquest autor, en especial l'escultura de Carles I.

Així mateix, la seua pròpia obra anterior es convertirà en guia i font d'inspiració per a la realització d'aquesta, fet que podem observar en el gest de la mà esquerra del màrtir i al cap del cavaller amb armadura del segle XVI, detalls que podem enllaçar amb *l'Expoli*, o bé, fent referència a *La Trinitat* del Museo del Prado, relacionaríem els nus escultòrics dels decapitats del sant Maurici, però tot i això, el que és clar és que aquesta obra és decisiva en la carrera artística d'El Greco, i a partir d'ella comença com una segona fase més creadora i més representativa del geni inimitable d'El Greco, per a alguns crítics o artistes com Madrazo i Palomino aquesta etapa arriba a ser qualificada com a extravagant, menyspreable i, fins i tot, resultat d'al·lucinacions mentals; ben al contrari, afortunadament, hi ha d'altres com Camón Aznar que consideraran l'obra com l'inici d'una intensa activitat creadora que anomenaran "Periode de sant Maurici".

L'obra emfatitza el tractament de tres temes claus: un la decisió de sant Maurici i la seua legió per tal d'acceptar el martiri i poder arribar a la santedat sense trair el Cristianisme, amb una disposició dels personatges a la italiana concebent l'escena com una espècie de "sacra conversatione"; després el martiri a través de l'execució, i ja com a colofó, la glorificació dels màrtirs, que intensificaria l'objectiu didàctic del quadre. La major part d'aquestes idees són pròpies de l'autor, però no podem oblidar que, a l'igual que altres artistes manieristes, en el camp de les idees és palesa la influència neoplatònica i la dels escriptors aristotèlics, així com són ben certes també les influències dels teòrics de l'art de les escoles veneciana i toscana.

La història que ens conta El Greco a aquesta obra, encara que no sabem amb certesa si és vertadera o bé fictícia, ens remet als primers anys del Cristianisme, al voltant del segle III de la nostra era, quan sant Maurici era el cap d'una legió egípcia de l'exèrcit romà, en la qual tots professaven el Cristianisme; però durant una estada a les Gàl·lies, al camp d'Agaua (actualment Saint-Maurice-en-Valais), van rebre l'ordre de l'emperador Maximilià<sup>19</sup> de perseguir els cristians i realitzar una sèrie de sacrificis als déus romans, i com que aquests es varen negar, foren executats els 6666 membres de la legió, entre els que destacaven els capitans Exuperi, Càndid, Urs i Víctor, junt amb sant Maurici.

El Greco dóna la màxima importància a l'escena en la qual sant Maurici convenç els seus companys de la legió per a que romanguen fidels a la fe de Crist diguent-los: "Tenim les armes a la mà, però no resistim, preferim morir abans que matar. És veritat que som els soldats de l'Emperador, però som també els servidors de Déu." Així l'atenció queda acaparada en un primer pla on l'amplitud espacial permet als personatges

---

<sup>19</sup> En altres fonts com FRATI, T., *La obra pictòrica completa del Greco*. Barcelona. 1970. inv.44, es refereixen a l'emperador Dioclecià.

expressar-se amb actituds amanerades que recorden les escultures clàssiques, formant una escena vigorosa en la que destacaria l'actitud dialèctica i raonadora dels personatges, com en un èxtasi de concentració espiritual que aconseguieix volatilitzar la carn i remarcar els moviments de convicció, que serien l'expressió de la pròpia vocació en Déu d'El Greco. L'escena cobra força amb els gestos de tots els braços que es mouen de manera convincent, el que es completa amb el moviment dels caps inclinats per tal d'escoltar els raonaments. De fet va creant-se un ritme persuasiu reforçat amb el gest ondulat de les mans, com si el gest de sant Maurici alçant l'índex l'arreglera el company del costat, acceptant la trascendental decisió, i el tercer personatge dirigiria el seu dit cap al martiri justificant aquest sacrifici.

L'escena estaria formada per la figura de sant Maurici, barbat i amb cuirassa blava, en primer pla, acompanyat dels seus capitans en el moment en que decideixen què fer davant la situació; així a l'esquerra veiem sant Exuperi amb l'estendard roig, junt a ell un home amb barba i túnica que s'ha identificat com Sant Jaume el Menor, qui va convertir la legió al Cristianisme.

El fet de què sant Maurici fora el patró de l'infanteria, va permetre a El Greco incloure retrats d'alguns dels millors generals de Felip II en diferents parts de la composició. Entre aquests militars caldria destacar els retrats del Duc Emmanuel Filibert de Savoia, comandant de les tropes espanyoles a sant Quintín i gran mestre de l'ordre militar de sant Maurici, sent la figura més vella de les que apareixen al primer pla, a la seua dreta. Més a prop del sant, està Alexandre Farnesio, Duc de Parma, qui en eixos moments lluitava als Països Baixos, també als plans del fons, on es desenvolupa el martiri tenim el retrat de Don Juan d'Àustria, fill natural de Carles V<sup>e</sup> i heroi de la batalla de Lepant; de fet les figures van vestides amb uniformes militars del segle XVI, per tal de reforçar la idea de què els generals espanyols lluitaven contra l'heretgia a l'igual que el sant Maurici.

A més entre els quatre personatges de la conversa apareix un petit patge càndid, angelical, accentuant el caràcter exempt de l'escena que es deslliga del que està passant al fons. També podríem destacar al cavaller jove i ros que probablement seria un autorretrat d'El Greco, ja que és prou semblant al mateix autorretrat d'*El entierro del Conde de Orgaz*, però també és cert que molts li han trobat semblança amb el propi Felip II, tal i com s'afirmava al catàleg de la col·lecció reial de Romania al 1898.



Tota aquesta escena estaria emmarcada sota la representació d'un terreny pedregós, propi del paisatge toledà, que contrastaria amb el tronc tallat i el massís de flors més vius, a la vegada que apareix una serp que porta a la boca una nota amb la signatura de l'autor. A més cadascun d'aquests elements tindrien una simbologia: el tronc tallat al·ludiria a la Resurrecció, i la pedra i la serp a l'Església i a com hauria de desenvolupar-se el Cristianisme. Per damunt de tot es remarca la idea d'El Greco de primar el significat espiritual abans que l'ambientació naturalista.

Els passos següents de l'obra apareixeràn en un segon terme i en una escala menor; així, a l'escena del martiri pròpiament dita, en un segon pla de l'obra, apareix el botxí d'esquenes, en una postura típicament miquelangelesca, està decapitant un per un tots els membres de la legió, mentre sant Maurici, al seu costat, reconforta i agraeix la seua decissió a cadascuna de les víctimes, mentre espera el seu torn, disposat a agafar amb les seues mans els cossos executats dels màrtirs. El cos ajagut al terra mitjançant un fort escorç invertit, recurs típicament venecià, nu i decapitat, reforça la idea del martiri. Darrere de sant Maurici una multitud de caps observa el sacrifici dels màrtirs.



Al fons d'aquest pla, els legionaris, portant estendards i vestits amb túniques semitransparents o simplement nus, es disposen en filera esperant el moment de la seua execució. L'aspecte spectral i flotant d'aquest darrer grup potser reforça l'angoixa dels personatges que esperen el moment de la seua mort. Tota aquesta escena estaria immersa en una nebulosa celestial que provindria del grup superior, és a dir, de l'escena de la Glòria, que amb una teatralitat més marcada justificarà el sentit del martiri. Irradiant una resplendor divina estaria el grup dels àngels; dos amb túniques verdes, descendint de la Glòria per tal d'arreplegar els martiritzats, portant palmes i corones; uns altres canten i toquen instruments musicals, completant el grup uns xiquets menuts que es confonen amb el celatge. Tots aquests personatges, a més de llur genial d'ells dins l'obra, reforcen l'aspecte sublim d'aquesta composició, que es podria veure sintetitzada amb a aquestes paraules de Cossío: "¿Qué mayor abnegación ni más cruel refinamiento de martirio que presenciar el bárbaro sacrificio de todos sus amados y convertidos legionarios, esperando sólo a despedir y fortalecer al último de ellos para recibir, a su vez, la muerte?"<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> COSSÍO, M., *El Greco*. Madrid. 1981. c.p. 102.

Després d'haver estudiat l'espectacularitat d'aquesta obra, a través dels seus personatges i la història que ens conten, a més de les innovadores tècniques pictòriques i estilístiques que introdueix El Greco, no deixa de ser menys interessant seguir els passos i les peripècies que va tindre que sofrir el quadre des del seu encàrrec i el destí que li esperava a partir del rebuig del rei.

És ben sabut que després de la mort de Navarrete "el Mudo" en 1579, el rei Felip II començà a buscar pintors afamats, amb coneixements de l'estil que en eixos moments es produïa a Itàlia. El rei va aprofitar una visita a la ciutat de Toledo, amb ocasió de la festa del *Corpus Christi* (entre l'11 i el 20 de juny de 1579), i havent sentit parlar del cretès, que acabava d'entregar a la catedral *l'Expoli*, prompte li encarregà *El martiri de sant Maurici* per tal de decorar una de les capelles de l'Escorial, que havia quedat sense concloure.

Aquest encàrrec el trobem ja documentat per primera vegada el 25 d'abril de 1580, quan de camí cap a Portugal per a prendre possessió militar i civil del regne, el rei s'aturà a Zorita per tal d'escriure una cèdula dirigida al prior de l'Escorial Frai Julián de Tricio, i en la que deia: " Venerable y devoto prior... Los días pasados se ordenó por mi mandato a Dominico Theotocopuli, griego, pintor, que reside en Toledo, que pintase la historia de San Mauricio y sus compañeros para uno de los altares de la iglesia, 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 trabajar en esta obra, deja de entender en ella. Y porque a mi servicio conviene que se haga con la más brevedad que se pueda, os encargamos y mandamos que de las colores finas que hubiere... le hagáis dar algunas de las que pide y hobiere menester, especialmente azul ultramarino. Y para lo que toca al dinero que pretende, comunicarlo eis con Fray Andrés de León, por entender de él lo que se le pudiere dar de buena cuenta para entretenerse el tiempo que en esta obra se ocupare, y proveerse de las cosas necesarias que para ello fuera menester, y aquello se le podrá ir dando... porque por esta causa no cese, ni se deje de proseguir la obra" <sup>21</sup>.

En aquesta obra no res passa inadvertit. Així la taxació també va ser en el seu moment un fet anecdòtic i rellevant, i encara que el sistema era senzill, va acabar complicant-se, ja que es nomenava un taxador per part de l'artista, en aquest cas Francesco Prevoste, i un altre per part del client, el rei Felip II, Diego de Urbina, però tot i no arribar a un acord es va tindre que recórrer al nomenament d'un àrbitre, en aquest cas Romulo Cincinato, paradoxalment l'encarregat de fer l'obra que substituïria a la d'El Greco, quan aquesta va ser rebutjada.

Tot i haver existit problemes per tal de taxar l'obra, el preu pagat va ser elevat tenint en compte que el mercat a Espanya i en especial a Toledo no era molt favorable ni per a les innovacions, ni per a taxacions elevades, ja que amb el client més fort que existia en eixe moment, l'Església, els artistes no gosaven a enemistar-se ni per preus, ni per motius estètics. Tot i això, El Greco va aconseguir un bon preu per a la seua obra, ja que ell considerava tenir un nivell social més elevat per la seua activitat artística, a la manera d'aquells pintors que havia conegut a Itàlia.

De fet, la quantitat total pagada pel Martiri de sant Maurici va ser de 800 ducats, en diferents lliuraments; l'11 de maig i el 2 de setembre de 1580

---

<sup>21</sup> MARÍAS, F., *El Greco*. Madrid. 1997. c.p. 153.



Francisco Prevoste rebia dos pagaments de 200 ducats, el 16 de novembre de 1582, amb el quadre ja finalitzat, El Greco va cobrar 100 ducats més, i finalment el 26 d'abril de 1583, a la tornada de Felip II de Portugal per tal de passar la Setmana Santa a l'Escorial, cobrà els 300 ducats que restaven per tal de completar el preu final de 800 ducats<sup>22</sup>, taxació a la qual havien arribat eixe mateix dia Rómulo Cincinato, com a jutge i àrbitre, amb Diego de Urbina, per part de Felip II, i una tercera persona no identificada, per part de l'artista.

Tot i el descontent d'El Greco pel preu final que va cobrar per aquesta obra, es pot afirmar que Felip II, en acceptar aquesta taxació demostrava apreciar la qualitat artística del quadre, encara que no ho va considerar apropiat per a l'objectiu devocional que devia complir; afirmació que podem fer en comparar el preu amb les taxacions que s'havien fet set anys abans per a les obres destinades al mateix fi de Navarrete "el Mudo", que oscil.laven entre 150 i els 300 ducats, així com en saber el preu que assolí la taxació de l'obra de Cincinato: al voltant d'uns 550 ò 600 ducats.

Eixa disconformitat d'El Greco respecte del preu pagat per l'obra, és un capítol més en la seua lluita constant per a aconseguir que la seua tasca de pintor no fos considerada com un ofici sinò com un art, i encara que no ho va aconseguir del tot, sí que va obrir el camí cap a la dignificació de l'artista a Espanya, fet que serví de precedent per a altres artistes.

És clar que l'obra fou ben pagada, dins del context de l'època, però el seu destí va estar marcat pel rebuig que va rebre per part de Felip II, i així el quadre mai no va ocupar el lloc per al qual va estar creat, i a més El Greco mai més no va ser cridat per tal de treballar per al rei. Fins i tot, el rei va encomanar una altra vegada la mateixa obra a Romulo Cincinato, àrbitre de la taxació anterior.

Aquest rebuig reial a l'obra d'El Greco, ja va ser exhaustivament comentat al mateix moment, com ho confirma l'opinió del Pare José de Sigüenza:

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 esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas ésta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco 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 su pintura ha de ser esta <sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Inventari d'El Greco. FRATI, T., *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona. 1970. c.p. 84.

<sup>23</sup> SIGÜENZA, J., *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid. 1963. (*Historia de la Orden de San Jerónimo*. 1605. 1ª edició). c.p. 536

Del que diu Sigüenza caldria destacar el pensament de l'època sobre l'art, que ha de correspondre a la raó i a la natura, el que es troba prou allunyat de les desmesurades visions que té El Greco, fet que originava la incomprensió de la seua obra, ja que no podia enquadrar-se ni dins dels romanistes tradicionals, ni amb els servilistes de la natura. Com es desprén de les paraules de Sigüenza, El Greco havia violat la norma suprema del gust de la Contrarreforma en primar altres valors per damunt del contingut, convertint-se aquesta obra en un clar exemple de l'estil de la manera romana, i deixant entreveure el greu problema que tenia aquest estil per a transmetre continguts religiosos.

Partint de l'opinió d'aquest testimoni presencial de l'època, el Pare Sigüenza, tot seguit podem sintetitzar tota una sèrie de comentaris, que al llarg de la història ha anat suscitant el rebuig de Felip II a l'obra d'El Greco, buscant la raó d'aquesta decisió que va representar un fracàs per a l'artista, encara que aquest no va deixar de treballar a Toledo, ja que era molt creatiu i tenia molt clar el seu ofici, i no va parar de treballar a nivell particular, fins i tot va crear un taller.

Cal analitzar les raons que dugueren Felip II a rebutjar aquesta obra i substituir-la per una de la mateixa temàtica de Cincinato, començant per la manca de devoció que apreciava el rei a les figures de l'obra, ja que el fet de relegar a un segon pla el martiri i apropar a l'espectador la decisió de sant Maurici i els seus legionaris, no va estar ben entesa per l'Emperador, i va provocar un gran contrast, no sols per la forma de tractar el tema, sinó també per l'accentuació de caràcters i actituds, els personatges nus i la seua vestimenta, a més de la gelor dels colors i la plenitud de la llum llunar a l'aire lliure.

És clar que El Greco no es va fixar en els pintors espanyols d'aquell temps, que no tenien res a dir-li, ja que la pintura renaixentista espanyola es trobava en el seu moment de més baixa forma. La seua font d'inspiració principal va ser, segons Cossío, el propi ambient espanyol i el caràcter típic castellà, eixos violents contrastos de l'altiplà castellà on la tendència general a l'exageració i a l'èmfasi rebuscat de l'art i la literatura van ser un element propiciador del desenvolupament dels impulsos innovadors de l'artista<sup>24</sup>.

És manifest que l'artista va cometre un error d'extravagància intel·lectual, tal i com diu Maurice Barrès, ja que a més d'introduir retrats dels militars contemporanis, originant que Felip II considerara un greu error anacrònic, que els seus generals del segle XVI representaren els personatges d'una història que havia trascorregut al segle III; havia intercanviat la preeminència dels temes, donant-li una gran rellevància als preàmbuls, deixant en un segon lloc el martiri, i tal vegada restant-li dramatisme a l'escena, tot plegat explica la negativa del rei per tal d'acceptar el quadre, amb el consentiment dels frares, ja que entenien l'art tan sols dins de la seua funció devocional, i esperaven que els artistes compliren al peu de la lletra allò que els encomanaven, objectiu del qual El Greco es va allunyar considerablement.

---

<sup>24</sup> COSSÍO, M., *El Greco*. Madrid. 1981. c.p. 101-102.



Encara que Felip II aprecia l'art i la forma de pintar del candiota, aquest havia perdut la partida, ja que la seua vocació com a artista del Renaixement li havia tancat el camí per ser artista cortesà, ideal que per altra part ell somiava obtenir, i ni en una segona oportunitat, quan el rei va tornar a Toledo en 1587, ho va aconseguir.

Realment, el gust clàssic i la formació artística del rei, estava basada més en l'admiració per l'art renaixentista de Ticià, de colors i formes allunyades de les que utilitzava El Greco: eixos colors freds, les llums centellejants, els contrastos de colors amb el predomini dels vermells i els blaus, es contraposaven prou a la càlida llum del Ticià. Des de la normalitat i equilibri dels mediocres pintors manieristes en què es basava la posició estètica de Felip II, era difícil entendre les innovadores sorpreses i les genialitats d'El Greco; encara que ja a la mateixa època van haver intel·lectuals entusiastes que van apreciar la finura i sensibilitat, així com la ciència i l'excel·lència de les pintures del cretès.

Analitzant l'obra de Cincinato que va substituir a la d'El Greco, probablement podem entendre les claus del fracàs del sant Maurici, ja que encara que Cincinato va agafar alguns elements del candiota, va introduir canvis essencials i significatius, com eliminar l'escena de la deliberació i, sobretot, dur a primer terme el martiri, augmentant la gesticulació dels personatges, que a més no duïen vestimentes modernes, accentuant l'immediateza i la devoció de l'obra. De fet els creients que observaren aquesta obra, aconseguirien entendre de forma ràpida el que volia transmetre el quadre, i no així l'obra d'El Greco que estava feta per a meditar-la i entendre el tema després d'un itinerari intel·lectual complicat, dirigit a un públic més exquisit, tot al contrari del que la ment contrarreformista de Felip II pretenia. Així queda ben patent que l'obra de Cincinato, en tractar el tema des de la part més intrascendent i trivial, s'acoplava perfectament a les demandes reials.

L'expressió de fe personal, amb excessos ocasionals, que manifestava El Greco tant en la seua vida com en la seua obra, era ben distinta de la fe institucional que Felip II propagava per tot el seu Imperi, i que a la vegada exigia en la decoració de El Escorial com exemple d'ortodòxia, que glorificava la majestat catòlica de la seua dinastia, element que no va tindre en compte El Greco, i així perdé el mecenatge del rei, refugiant-se a Toledo.

La producció artística d'El Greco, semblava haver trascendit del domini d'allò terrenal, elevant-se al nivell espiritual, plantejant molts interrogants com: quines experiències l'haurien inspirat, o quina clientela tan atrevida anava a comprar les seues obres? Però és clar que l'artista, en tan sols cinc anys, es va enemistar amb els dos clients espanyols més importants: el rei Felip II i la catedral de Toledo, cosa que va fer que dirigira la seua producció artística, cap a una clientela de nobles i religiosos toledans, que afortunadament varen adquirir i apreciar l'obra d'aquest geni de la pintura.

Actualment ja no podem imaginar a El Greco com un boig, solitari i místic, però sí que podem estudiar i apreciar la seua habilitat per tal d'expressar les preocupacions espirituals dels que compraven i apreciaven la seua obra, amb un caràcter dramàtic i renovador.

Tornant a l'obra que ens ocupa, *El martiri de sant Maurici*, que el propi Ortega y Gasset definia com "la invitació a la mort" o també "el valor de la paraula", en el que apreciava tot un tractat d'ètica, veiem la genialitat d'un dels grans mestres de la pintura, com afirma Pacheco "no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera), que igualan a las de los mayores hombres"<sup>25</sup>.

A més la circumstància de què Felip II rebutjara l'obra, de la qual s'han fet diverses versions al llarg del temps<sup>26</sup>, ha estat un fet positiu, ja que permet als admiradors d'El Greco i la seua obra, gaudir d'ella, contemplant-la a la plena llum que ompli les Sales Capitulars de l'Escorial, i no resignar-se a entreveure-la en la obscuritat, a la darrera capella del costat nord del temple, on hagués estat ubicada si haguera aconseguit el vist i plau de Felip II.

## BIBLIOGRAFIA

POLERÓ, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857.

JUSTI, K., *Los comienzos de El Greco. La España moderna*, Noviembre 1914

[cat. exp.] *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*, Madrid, 1939. c.p. 17-18.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Pintura del Renacimiento*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1954, vol.XII.

---

<sup>25</sup> PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Madrid. 1990. c.p. 404

<sup>26</sup> Versions, entre altres destacaríen: la de la col.lecció del rei de Romania datada entre 1606-1610 i la de Don Fernando Brieva a Madrid, actualment a una col.lecció privada a París, que sembla realitzada pel fill d'El Greco, Jorge Manuel.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Greco. El visionario de la pintura*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962 (3ª edición).
- SIGÜENZA, José, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963. (*Historia de la Orden de San Jerónimo*. 1605. 1ª edición).
- EMILIANI, Andrea, *El Greco*, Instituto geográfico de Agostini, S.A.- Novara, Ed. Teide S.A., Barcelona, 1966.
- CAMÓN AZNAR, José, *Dominico Greco*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1970 (2ª edición). (1950. 1ª edición).
- FRATI, Tiziana, *La obra pictórica completa de El Greco*, Ed. Moguer S.A., Barcelona, 1970. (Introducción de Xavier de Salas).
- LASSAIGNE, Jacques, *El Greco*, Ed. Daimon, Barcelona, 1973. (Edición original realizada a París).
- COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1981.
- MARÍAS FRANCO, Fernando – BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Ed. Cátedra S.A., Madrid, 1981.
- BROWN, Jonathan, *El Greco de Toledo; el Greco, el hombre y los mitos*, Ministerio de cultura, Toledo, 1982.
- BROWN, Jonathan, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*, Ed. Alianza, Madrid, 1984. (A.A.V.V. Brown, Schroth, Kagan, Carr, Barnes y Mann).
- PALOMINO, Antonio, *Vidas*, Ed. Alianza S.A., Madrid, 1986. Edición revisada por Nina AYALA MALLORY. (*El museo pictórico y escala óptica: "El Parnaso Español Pintoresco laureado"*. 1723. edición original)
- BROWN, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Ed. Nerea, Madrid, 1990.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El monasterio de El Escorial*, Ed. Anaya, Madrid, 1990.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- AYALA MALLORY, Nina, *La pintura española del Siglo de Oro. Del Greco a Murillo. 1556-1700*, Ed. Alianza, Madrid, 1991.
- CHECA, Fernando, *Felipe II mecenas de las artes*, Ed. Nerea, Madrid, 1992.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco: la obra esencial*, Ed. Sílex, Madrid, 1993.

MANN, Richard G., *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*, Ed. Akal, Madrid, 1994.

MARÍAS FRANCO, Fernando, *El Greco*, Ed. Nerea, Madrid, 1997.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Ed. Istmo S.A., Madrid, 2001, Tomo V. (1800. 1ª edició).

BASSEGODA HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida i Museo Nacional d'Art de Catalunya... (Memoria Artium 2), Barcelona, 2002.