

EL MÁRTIR, HÉROE CRISTIANO. LOS NUEVOS MARTIRES Y LA REPRESENTACIÓN DEL MARTIRIO EN ROMA Y EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Que los mártires de la Iglesia primitiva fueran considerados héroes está fuera de toda duda. Incluso se ha sostenido la opinión de que el culto de los mártires fuese una prolongación del culto tributado por los paganos a sus héroes. A raíz de la Contrarreforma y dentro del arte Barroco, la representación del martirio y del mártir como héroe cristiano se convertirá, tanto en el ámbito católico como en el protestante, en la imagen cruda del suplicio. En España el entusiasmo casi fanático por el martirio y su representación no se manifestó en el mismo grado. Felipe II, pero sobre todo, jesuitas y cartujos exaltarán, a través del arte, la memoria de los mártires.

Palabras clave: Mártir, Héroe, Barroco, España, Pintura.

ABSTRACT

That the martyrs of the primitive Church were considered heroes it is outside of all doubt. The opinion has even been sustained that the cult of the martyrs was a continuation of the cult paid by the pagans to its heroes. On the Baroque art, the representation of the martyrdom and of the martyr like Christian hero will become, so much in the Catholic environment as in the Protestant, in the raw image of the torture. In Spain the almost fanatic enthusiasm for the martyrdom and their representation didn't show in the same degree. Felipe II, but mainly, Jesuits and Carthusians will exalt, through the art, the memory of the martyrs.

Keywords: Martyr, Hero, Baroque, Spain, Painting.

Que los mártires de la Iglesia primitiva fueran considerados héroes está fuera de toda duda. Incluso se ha sostenido la opinión de que el culto de los mártires fuese una prolongación del culto tributado por los paganos a sus héroes. En efecto E. Lucius, y con él la historiografía protestante, han promovido la línea de investigación tendente a identificar a los santos cristianos y, en particular, a los mártires como los sucesores de los antiguos héroes. Y aunque la reacción católica, encabezada por Hypolite Delehaye y los nuevos bolandistas, criticase sus exageraciones y excesos, ni siquiera a éstos se les escapó que tanto antropológicamente como en el terreno de las manifestaciones externas (por ejemplo el "heroon" como antecedente del "martyrium", las ofrendas, los entierros y las peregrinaciones a sus tumbas) la analogía entre el culto martirial y el culto a los

héroes era por lo menos sorprendente. Por otra parte algún escritor cristiano rigorista, como Vigilantius en el siglo IV, a quien tuvo que contradecir S. Jerónimo, alertó de que, so capa de veneración a los mártires, se estaba produciendo y posibilitando la vuelta a un politeísmo encubierto¹.

El poeta hispano-romano Aurelio Prudencio, en su *Liber peri Stephanon* escrito entre 401-403, no tuvo inconveniente en calificar de "héroe" al "mártir", equiparando prácticamente ambos términos, pues su comportamiento al testimoniar su fe, anteponiéndola a la propia vida, había sido heroico. El mártir había sido, en efecto, el "agonista" (luchador) que, mediante la "passio-confessio" (la acción épica de haber superado la atrocidad de la cárcel, las inhumanas torturas durante el proceso incoado para arran-

carle la confesión contrario a su credo y, finalmente, la muerte) había alcanzado la "victoria". A propósito del mártir San Vicente cantaba así: "Levántate, héroe ilustre... Ya bastante has cumplido con los deberes del temible tormento y tu pasión queda culminada con el bello desenlace de tu muerte. Oh tú, más que invencible soldado, bravo entre los bravos, ya hasta el cruel y temible suplicio tiembla ante tu victoria"². De las tres categorías de santos, computadas por San Cipriano de Cartago, Tertuliano y Orígenes, es decir confesores, vírgenes y mártires, sólo la última merecía automáticamente el paraíso. Y aun hoy, en los procesos de canonización, cuya praxis se inició en 1635 con Urbano VIII, la Iglesia Católica no exige, para elevar a un mártir a los altares, la comprobación de su santidad heroica mediante un milagro, sino exclusivamente la de haber entregado su vida a causa de la confesión de su fe.

La representación del martirio y del mártir como héroe cristiano ha sido un lugar común de la pintura occidental desde la baja Edad Media. El Renacimiento, aunque no abandonó el tema, atenuó y palió en lo posible la desagradable representación de su suplicio, destacando, en cambio, el aspecto heroico y triunfal del mártir mediante su deslumbrante belleza corpórea, émula de los dioses y héroes de la mitología pagana. En el Barroco se multiplicó hasta los límites inconcebibles la representación cruda del martirio, no escatimando un ápice en la descripción de las atroces torturas de los mártires hasta rayar, a veces, en lo morboso y ópticamente intolerable. Werner Weisbach, quien consideró justamente la representación del martirio como un genuino "leit-motiv" de la Contrarreforma, fue de la opinión de que ello se debió a la peculiar sensibilidad de la época, sin tener en cuenta la serie de factores históricos que desencadenó este fenómeno.

Una época –escribía– tan sensible a las imágenes pictóricas y al realismo drástico que no se satisfacía sino con aquellas imágenes de ruinoso humanidad... Se aunaban, pues, el interés por el tema y la manera de estar tratado artísticamente. Esta exhibición de lo horripilante está, pues, en consonancia con la sensibilidad general de la época. Tanto la literatura como las artes figurativas tratan de destacar, detallar

y acentuar las cualidades de lo horroroso en asuntos en que se ofrecía ocasión para ello"³.

Weisbach había leído a Emile Mâle, pues lo cita, pero apenas lo tuvo en cuenta. Y sin embargo el escritor francés había señalado mucho antes con exactitud las verdaderas causas históricas que habían conducido a los artistas y a sus clientes a representar, a raíz de la Contrarreforma, el martirio con tanta frecuencia y con parejo realismo. Estas causas fueron muchas y muy complejas y, desde luego, no la única y más determinante la exacerbada búsqueda del naturalismo. Ninguna de ellas fue omitida por Mâle, lo que demuestra su vasta y minuciosa información acerca del asunto⁴. La bibliografía más reciente –ignorada o apenas utilizada en los estudios sobre el arte barroco en nuestro país– no ha hecho otra cosa que desarrollar, profundizar y detallar las acertadas consideraciones y puntos de vista expuestos por el gran iconólogo galo⁵.

En el transcurso del siglo XVI se produjo la escisión religiosa de Europa mediante la disidencia de luteranos, calvinistas, anglicanos y otros menores heresiarcas. Con la escisión vinieron desgraciadamente las guerras de religión, que asolaron despiadadamente los países unificados anteriormente por la confesión de una misma fe. En uno y otro bando se produjeron muertes violentas inducidas por el hecho de resistirse cada uno a abandonar sus propias creencias sobre el modo de entender e interpretar las Sagradas Escrituras, la concepción e historia de la institución eclesiástica, sus sacramentos y tradiciones. Cada confesión religiosa comenzó a proclamar nuevos mártires a sus propios ajusticiados por la fe, estableciéndose una clamorosa polémica sobre quiénes eran los verdaderos y genuinos herederos y sucesores de los mártires antiguos. Esta polémica se desarrolló a dos niveles: escrito, con la consiguiente producción literaria en torno al tema, y visual, en cuanto que los grabados, estampas y pinturas se consideraban armas más eficaces que las publicaciones escritas dentro del campo de la propaganda, dirigida especialmente a las masas menos cultas o analfabetas. Sin embargo lo más habitual fue unir palabra e imagen por cuanto las estampas, grabados y pinturas solían estar acompañadas, como en los em-

blemas, de textos compendiosos que explicitan lo narrado por la imagen.

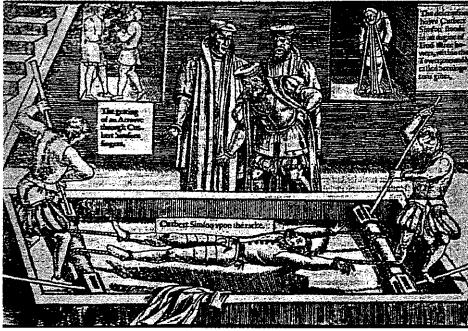
Esta circunstancia supuso que en toda Europa se pusiese de moda el motivo del martirio a partir de la segunda mitad del XVI, y no sólo dentro del mundo católico sino también del de otras confesiones cristianas. La ventaja que aquélla tuvo sobre éstas fue que, mientras los herejes protestantes no permitían las representaciones pictóricas y plásticas en el interior de sus ámbitos de culto —otra cosa era el uso de la estampa y de la imagen impresa— la Iglesia Católica acentuó la utilización de las representaciones pintadas y esculpidas en los templos, como consecuencia del decreto del Concilio de Trento en 1564 sobre las imágenes religiosas.

En 1554 Flacio Ilírico organizó el Colegio de Magdeburgo, un amplio equipo de historiadores denominado desde entonces Centuriadores de Magdeburgo, cuya finalidad fue redactar la historia de la Iglesia desde el punto de vista luterano. En ella se intentaba hacer, con un método supuestamente científico, la apología de la reforma llevada a cabo por Lutero. Los cinco volúmenes aparecidos entre 1554 y 1560 con el título *Ecclesiastica Historia integrum Ecclesiae Christi ideam complectens secundum singulas Centurias*, se esforzaban en demostrar la conformidad entre la doctrina luterana y la de la iglesia cristiana primitiva. El Papado romano se había ido desviando desde el siglo IV de la genuina iglesia fundada por Cristo, convirtiéndose en una falsa secta desgajada del auténtico Cristianismo, aunque hubiese dominado injustamente durante siglos a los verdaderos cristianos. Por consiguiente, como se especificaba en el tomo cuarto, los auténticos santos no son los que declara y promueve el Catolicismo romano y los genuinos mártires tampoco son los católicos, sino los que han entregado su vida en defensa del credo luterano⁶.

Las Centurias de Magdeburgo suscitaron una tremenda inquietud en las filas de la Iglesia Católica, que se aprestó a confutarlas con las mismas armas de la erudición y de la crítica histórica. Muchas fueron las respuestas a Ilírico y a los magdeburgenses preparadas por las cortes católicas de Europa, entre ellas la de Onofrio

Panvinio, en parte promovida y costeada por Felipe II, pero destacó la alentada por la Santa Sede y compuesta por el cardenal César Baronio. Éste dio a luz entre 1588 y 1607 los once volúmenes de *Annales Ecclesiastici*, amplia narración, dispuesta cronológicamente por siglos, donde refutó una por una las tesis de los Centuriadores, comprobando, por el contrario, analizando hechos y documentos, que la Iglesia de Roma mostraba una admirable continuidad en la doctrina, en la santidad de vida y en las costumbres y tradiciones con la comunidad fundada por Cristo y con la iglesia primitiva. En los tomos segundo y quinto el cardenal oratoriano se refirió al hallazgo de las catacumbas de Roma en su propio tiempo, donde los cuerpos de los antiguos mártires, sus reliquias y sus imágenes recibían culto y veneración conforme a una costumbre que únicamente conservaba la Iglesia Católica, no las confesiones protestantes. La santidad y el martirio eran, pues, atributos exclusivamente suyos. Además Baronio había sido miembro de la Congregación romana que en 1580 había revisado el *Martyrologium*, publicado en 1583 en el pontificado de Gregorio XIII, y él mismo volvió a editarlo tres años más tarde, enriqueciéndolo con una serie de anotaciones en las que expuso sus fuentes históricas, es decir las actas que se conservaban de los procesos de los mártires primitivos⁷.

Efectivamente en 1578 se había descubierto casualmente en Roma una red de galerías pertenecientes al Coemeterium Iordanorum, con pinturas al fresco de escenas y símbolos cristianos, que se apresuró a copiar y transcribir el dominico español Pedro Chacón. Quince años después Antonio Bosio, muy vinculado al círculo del Oratorio fundado por San Felipe Neri, comenzó la excavación sistemática de las catacumbas, entre ellas las de Priscila, repletas de inscripciones y pinturas que atestiguaban la veneración, desde los más remotos orígenes, de los cuerpos y reliquias de los santos y, por consiguiente, de la legitimidad del culto que la Iglesia Católica les seguían tributando frente a la heterodoxia protestante. Bosio, durante los cuarenta años de su vida, exploró kilómetros de galerías, pero no tuvo tiempo de publicar sus hallazgos haciéndolo póstumamente su discípulo de la Congregación del Oratorio Gio-



Mártir anglicano del XVI, grabado del libro de J. Foxe.

vanni Severano. La obra apareció en 1621 con el título de *Roma Subterranea*. Ahora bien la opinión entonces generalizada era la de que los cuerpos que se alojaban todavía en las catacumbas eran todos ellos de santos mártires, suscitando su traslado a las iglesias de la ciudad y promoviendo el tráfico internacional de sus reliquias. Todo esto avivó el recuerdo de los mártires antiguos, su culto y la representación de sus martirios⁸.

En el ámbito protestante, aunque E. Dodwell minimizó su número, nunca se puso en duda la existencia de los mártires primitivos, pero la cuestión candente era la de sus herederos y sucesores en el mundo actual, no su veneración y culto. En 1563 el anglicano John Foxe publicó *Acts and Monuments of these Latter and Perilous Days*. El libro es una historia de la Iglesia desde el año 1000 hasta el presente, si bien se concentra particularmente en el reinado en Inglaterra de María Tudor en 1550, cuando muchos anglicanos fueron sometidos a terribles tormentos por mantener su confesión y no querer someterse a la autoridad de la iglesia de Roma. Para Foxe naturalmente éstos y no los católicos eran los genuinos mártires de su tiempo. Su libro fue eminentemente visual con más de cincuenta grabados que ilustraban los martirios protestantes, y este número ascendió a los ciento cincuenta en la segunda edición de 1570⁹. Inició de esta manera una guerra de imágenes como apoyo visual a la retórica propagandista que cada confesión religiosa hacía por su cuenta. Es posible, en efecto, que las estampas contenidas en el volumen de Foxe se publicaran como réplica a la lámina grabada

por Nicolás Beatrizet en Roma, hacia 1555, costeada por el cardenal de Santiago fray Juan Álvarez de Toledo, que lleva seis imágenes mostrando los atroces suplicios a que fueron sometidos diecisiete cartujos en Londres durante el reinado de Enrique VIII¹⁰.

En cualquier caso el escrito de Foxe obtuvo respuesta en el del cardenal William Allen, líder de la Iglesia Católica inglesa en el exilio, que apareció redactada en italiano en Macerata, el año 1583, con el título *Historia del glorioso martirio dei sedeci Sacerdoti*. Estaba ilustrado igualmente con seis láminas de los martirios infligidos a sacerdotes y religiosos católicos en el reinado de Isabel I de Inglaterra¹¹. En fin, otros folletos iluminados con láminas que detallaban los suplicios aplicados por uno y otro bando aparecieron por doquier. Por lo que hace a los hugonotes Jean Crispin, un amigo de Teodoro de Béze, se trasladó con éste a Ginebra donde fundaron una imprenta para difundir las ideas calvinistas. En 1564 dieron a luz la *Histoire des*



N. Beatrizet: Mártires católicos de Inglaterra, grabado.



F. Dubois: *Mártires hoganotes en la Noche de San Bartolomé*, grabado.

martyrs persecutés et mis a mort pour la verité del Evangile, donde se exaltaba a los mártires sacrificados por los católicos en los últimos tiempos, desde Huss y Wycleff hasta los hugonotes masacrados en París durante la célebre noche de San Bartolomé. Este auténtico «martirologio» protestante estaba acompañado naturalmente de abundantes ilustraciones. Seguramente como réplica se publicó en Roma, de mano del prolífico grabador Giovanni Battista de Cavalieri, *Crudelitas in Catholicis Mactandis*, que apareció en 1582 y es un libro exclusivamente visual, compuesto por numerosas láminas y breves explicaciones a pie de página¹². Hay que añadir el editado en Amberes por C. Plantino en 1587, *Theatrum Crudelitatum Haereticorum*, traducido al francés al año siguiente, que de una manera complexiva describe con todo detalle y morosidad las torturas a que fueron sometidos muchos católicos por los herejes en Inglaterra, Holanda, Francia y Alemania. Libro también eminentemente gráfico, consiste en grabados sumariamente explicados por un texto literario. Según D. Freedberg, influyó poderosamente en los lienzos que contemporáneamente se pintaban en los Países Bajos con escenas de martirios¹³.

La ventaja que tuvieron los católicos sobre los protestantes fue que los primeros, llevados del celo proselitista de alcanzar adeptos en los países descubiertos en América o en aquellos que, como India, China y Japón, se habían abierto al intercambio comercial con Europa, enviaron

numerosos misioneros a ellos, quienes obtuvieron frecuentemente la palma del martirio. En cambio los segundos apenas mandaron secuaces para hacerse prosélitos en los mencionados países. Además los religiosos católicos se cuidaron de preparar psicológicamente para el martirio a sus candidatos, especialmente en aquellos colegios y seminarios de Roma donde residían y se formaban los novicios y futuros



G. B. de Cavalieri: grabado del libro *Crudelitas in Catholicis Mactandis*, 1584.



T. Ligustri: *Martirio de San Pafnucio*, Iglesia de S. Vitale, Roma.

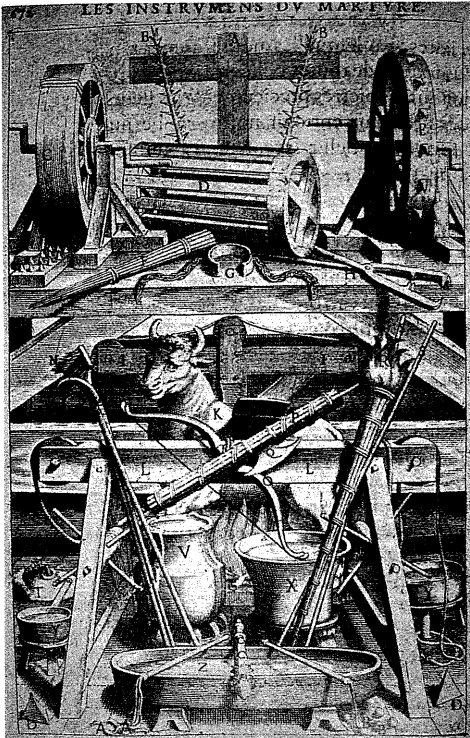
misioneros. De éstos unos irían a reconvertir a la fe católica los países europeos donde ésta había sido sustituida por las modernas desviaciones dogmáticas; otros a predicar y propagarla entre los infieles y paganos. La misma iglesia oficial instituyó una congregación con el fin específico de formar a los sacerdotes de países de misión, la *Congregatio de Propaganda Fide*, que se fundó en 1621, pero que experimentó su mayor auge durante el pontificado de Urbano VIII. La educación para el martirio, aun el más pavoroso y cruel, se realizaba, entre otros medios, mediante la continua contemplación de ciclos de pinturas con escenas martiriales, tanto antiguas como modernas, conforme al principio ignaciano de la "composición de lugar" o representación visual, lo más verídica posible, de la historia sobre la que se había de meditar.

Los jesuitas se distinguieron en esta tarea y su pedagogía visual consistió en las series de frescos con escenas de martirios con que decoraron algunos de sus domicilios e iglesias de Roma¹⁴. En el noviciado de San Andrés del Qui-

rinal, situado en el corazón de la urbe, hoy tristemente convertido en un inmueble de oficinas del Estado italiano, la sala de recreo, el comedor y las celdas tenían en las paredes representaciones pintadas de diversos martirios que fueron acaso realizadas por el artista jesuita Giuseppe Valeriano. Perdidas hoy estas pinturas, conocemos su reparto y contenido iconográfico gracias a la descripción que hizo de ellas el jesuita francés Louis Richeome en el libro *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres et tirer de toutes profit salutaire*, publicado en Lyon el año 1611, enriquecido con numerosos grabados. Richeome estuvo en Roma de 1608 a 1610 como asistente del general de la Compañía P. Claudio Acquaviva, que alentó la decoración del noviciado y a quien dedicó su escrito. La mayor parte de los frescos eran de martirios recientes de miembros de la Compañía de Jesús que entregaron su vida tanto en Europa como en los países de misión. Por ejemplo, la sala de recreo ostentaba una amplia representación del martirio de los treinta y nueve jesuitas que, apresados junto a las Canarias en el barco en que se dirigían al Brasil por corsarios hugonotes franceses, fueron cruelmente asesinados y arrojados sus cuerpos al mar en 1570, entre ellos un sobrino de Santa Teresa de Jesús¹⁵.

En 1595 Clemente VIII asignó al noviciado de San Andrés la cercana iglesia de San Vitale, una basílica del siglo V entonces en estado ruinoso. Los jesuitas procedieron a su restauración entre 1596 y 1603, haciendo pintar en sus paredes internas tanto escenas del martirio del santo titular cuanto de otros tantos profetas y mártires antiguos, encuadrados topográficamente dentro de los lugares en que padecieron los tormentos del martirio. Los pintores fueron Andrea Comodi en el ábside y transepto y Agostino Ciampelli y Tarquinio Ligustri en la nave y paredes perimetrales. Por si fuera esto poco, la fachada exterior a la calle fue decorada con alucinantes trofeos, integrados por diferentes instrumentos de martirio: ruedas dentadas, rastrillos punzantes, toros de bronce, potros, cruces, látigos, calderas, tenazas, etc.¹⁶

Otras fachadas de iglesias romanas, repristinadas en los pontificados de Clemente VIII y Paulo V, fueron, por así decirlo, condecoradas con

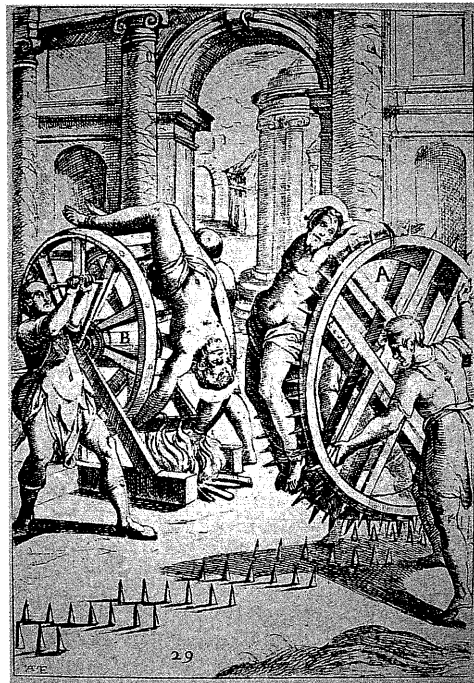


Trofeo con instrumentos de martirio, grabado del libro *La Peinture Spirituelle*.

trofeos martiriales semejantes, testimonio que comprueba el auge obsesivo que se apoderó de la ciudad por los temas del martirio. En 1591 el sacerdote del Oratorio de San Felipe Neri, Antonio Gallonio, había compuesto uno de los libros ilustrados más perturbadores y alucinantes, el titulado *Tratado degli Instrumenti di Martirio*. Es una obra tremenda donde, tras una corta introducción, se analizan con morbosa intensidad los distintos modos de torturar a los mártires, ilustrando cada método por medio de las escenas más gráficas. El capítulo primero, por ejemplo, se titula *Delle croci e pali e modi di sospendere* e incluye toda suerte de variaciones en el arte de colgar y suspender. El capítulo cuarto está consagrado a las ruedas, potros y torniquetes. El catálogo continúa señalando cada variación de los azotes, apaleamientos, apedreamientos, ahogamientos, abrasamientos, enterramientos en vivo, etc., llenando 150 páginas. Las láminas fueron realizadas por el conocido grabador Antonio Tempesta, quien

añadió cuatro que podríamos llamar ornamentales, a saber formando trofeos con diferentes instrumentos de martirio¹⁷.

Este clima de exaltación casi masoquista de la crueldad del martirio, que pone los pelos de punta, se observa en los grabados y pinturas de las historias de martirio hasta ahora comentadas, tanto en el ámbito católico como en el protestante. Los jesuitas prosiguieron en Roma su campaña de adoctrinamiento para el martirio mediante esta iconografía nueva, que llenó particularmente los colegios y seminarios donde se preparaban para el sacerdocio personas procedentes de países y regiones dominados por la heterodoxia luterana, calvinista y anglicana. En 1582 la iglesia de Santo Tomás de Canterbury, perteneciente al Colegio Inglés, se colmó de pavorosas historias de mártires, no sólo del santo titular y de otros santos ingleses medievales, sino principalmente de mártires jesuitas recientes, como el P. Edmond Campion y compañeros, que fueron ajusticiados pocos años antes y habían sido alumnos en aquella institución. El ci-



A. Tempesta: grabado del libro de A. Gallonio sobre los instrumentos del martirio.



G. B. de' Cavalieri: *Martirio del P. Edmond Campion y compañeros*, grabado sacado del fresco de N. Circignani, Iglesia de Santo Tomás de Cantorbery, Roma.



G. B. de' Cavalieri: *Entierro del mártir S. Apolinar*, tomado del fresco de N. Circignani en la iglesia de S. Apollinare, Roma.

clo de treinta y cinco pinturas al fresco fue encomendado a Nicolás Circignani, el Pomarancio, que se convirtió en el mejor especialista del género. Desgraciadamente se perdieron cuando la iglesia fue demolida en el siglo XIX para construir en su lugar otra insulsa y sin carácter, pero su aspecto puede reconstruirse a través de las láminas grabadas en 1584 por Giovanni Battista de' Cavalieri, reunidas en un folleto con el título de *Ecclesiae Anglicanae Trophea*. Concretamente los tormentos aplicados al P. Campion y sus compañeros ocupaban tres tramos de la serie de Circignani, quien debió inspirarse para su composición en las láminas del libro del cardenal William Allen, señalado anteriormente. El ciclo fue costado por George Gilbert, entonces residente en el colegio, quien había sido testigo personal de la persecución desatada contra los católicos ingleses por Isabel I y profesaba particular veneración al P. Campion¹⁸.

Además del Colegio Inglés, Gregorio XIII había encomendado a los jesuitas en 1580 la dirección de los Colegios Hungárico y Germánico, entregándoles para sus respectivos cultos la basílica de San Apollinare y la iglesia suburbana de Santo Stefano Rotondo. La basílica de San Apollinar fue cuidadosamente restaurada por los jesuitas entre 1580 y 1588, aunque hoy apenas quedan vestigios de aquella restauración. El principal rasgo de su renovación fue una serie de frescos que efigiaban la vida del santo titular, poniendo especial énfasis en las historias de su tortura y martirio. Realizada por el mencionado Nicolás Circignani, hoy sólo se conoce mediante las quince estampas, grabadas igualmente por G.B. de' Cavalieri, en el libro *Beati Apollinaris Martyris primi Ravenatum Episcopi Res Gestae*, editado en Roma el año 1586.

La preciosa iglesia de Santo Stefano, de planta circular como un genuino "martyrium" y situada en uno de los parajes más románticos de la ciudad, recibió una completa decoración de su muro envolvente compuesta por treinta frescos con escenas de martirios, debidas a Nicolás Circignani, Mateo de Siena y Antonio Tempesta, el autor de las láminas del tratado sobre los instrumentos del martirio de A. Gallonio. Cada una de las pinturas del ciclo fueron enmarcadas por pilares de ladrillo y semi-



Iglesia de S. Stefano Rotondo, Roma. Detalle de las pinturas.

columnas, formando una suerte de galería de arcos. En su totalidad componían una especie de historia del martirio, desde el de los Santos Inocentes de Belén hasta los de los mártires de la iglesia primitiva durante los primeros cuatrocientos años del Cristianismo. Presidía la serie la escena del martirio de Cristo en el Calvario y también se consagraba una de las pinturas a la memoria de María Regina Martyrum. Cada historia martirial llevaba al pie inscripciones en latín e italiano. Los frescos se conservan todavía in situ y producen, en la penumbra de la iglesia, una tremenda impresión por su crudo realismo. Fueron igualmente grabados en 1587 por G.B. de' Cavalieri en el libro *Triumphus Martyrum in Templo Sancti Stephani in Caelii Montis expressus*¹⁹.

No fueron únicamente los jesuitas quienes se ocuparon en Roma de hacer representar escenas de martirio, sino otros institutos religiosos, como la ya mencionada Congregación del Oratorio, fundada por San Felipe Neri, y varios personajes eclesiásticos vinculados al dicho Oratorio, el más importante de todos el cardenal César Baronio. Pero tanto aquél como éstos no lo hicieron tanto por propagar una cultura específica del martirio, en la dirección tomada por la Compañía de Jesús, cuanto por dar un giro al arte autónomo y esteticista del Clasicismo, propiciando un retorno a las fuentes de la iglesia primitiva e inaugurando en todos los campos

de la producción artística lo que se ha denominado la primavera de la arqueología cristiana²⁰. Baronio empleó los ingresos económicos que le producía su elevación al cardenalato en restaurar varias iglesias, en particular la de su título cardenalicio de los Santos Nereo y Aquileo, cuyas actas de martirio había exhumado y publicado. Además de cuidar de que el templo recobrase plenamente su aspecto basilical primitivo, hizo representar en él ciclos de la vida y pasión de aquellos mártires, de Santa Domitila y también de San Pedro y los demás apóstoles²¹.

España no era Italia ni la corte de Madrid era Roma, centro y motor de la Iglesia Católica. Por eso el entusiasmo casi fanático por el martirio y su representación no contagió a nuestro país en el mismo grado que a otros, pues tampoco en nuestro suelo florecieron nuevos mártires, cortadas de raíz las guerras de religión por el celo vigilante del Santo Oficio. Eso sí, España envió, como pocos países europeos, un gran número de misioneros al Nuevo Mundo e incluso a las Indias orientales, vía Filipinas, algunos de los cuales obtuvieron el martirio. Pero ni aun así se apoderó de la Iglesia hispana la obsesión por el tema martirial ni en el grabado ni en la pintura. También pudo contribuir a esto el escrúpulo –del que hay constancia documental– con que se observó la resolución del Papa Urbano VIII de que, mientras la iglesia de Roma no se pronunciase oficialmente sobre la

santidad o el martirio de una persona, no se le podía tributar culto ni representar y venerar su imagen. En consecuencia se dieron en nuestro país muchas más representaciones de mártires antiguos y tradicionales que de los nuevos y recientes.

Felipe II, quien estuvo sin duda al tanto de la polémica sobre los mártires recientes y sobre el descubrimiento y excavación de las catacumbas en los cuarenta últimos años de su largo reinado, se apasionó de cuerpos de mártires y por la veneración de sus reliquias; como es bien sabido, reunió en el monasterio de El Escorial una gigantesca lipsanoteca integrada por 7.422 reliquias de mayor o menor entidad. De ellas, por cierto, casi ninguna provino de las catacumbas romanas, acaso porque atendió al informe del P. Juan de Mariana, quien le había advertido sobre la falsedad de muchas de ellas²². No contento con las que sus embajadores le enviaban principalmente desde Holanda y Alemania, ordenó en 1572 a Ambrosio de Morales que realizase un viaje por Castilla la Vieja, León, Galicia y Asturias para averiguar qué clase de cuerpos santos se custodiaban en sus iglesias y monasterios y en qué estado de conservación se hallaban, con el fin de que algunas vinieran a formar parte de su enorme relicario escurialense. Averiguó así que en el monasterio compostelano de Santa Clara se custodiaba la cabeza de San Lorenzo²³. De este mártir oscense, patrono del Real Monasterio, adquirió cuantas reliquias pudo, así como de sus padres Oroncio y Paciencia.

Gestionó asimismo con los monjes de la abadía de Saint Denis de París la cesión del cuerpo de San Eugenio, primer obispo de Toledo, que hizo enterrar en la catedral primada. También en 1587 hizo trasladar desde Flandes el de Santa Leocadia, que recibió el propio rey con solemnidad inusitada²⁴. A instancias igualmente del monarca fueron transferidos en 1568 desde Huesca a Alcalá de Henares los restos de los santos niños mártires Justo y Pastor. De orden suya el historiador Garibay hizo gestiones para conseguir desde Vannes y Amiens las reliquias de San Vicente Ferrer y San Fermín. Se enteró finalmente de que la cabeza del mártir San Hermenegildo se encontraba en el monasterio aragonés de Sigena y ordenó a su abade-

sa que la enviase al de El Escorial. Aunque no español, mostró particular interés por poseer primero un hueso y luego el cuerpo entero de San Mauricio, capitán de la legión Tebana, patrono de los Tercios españoles que peleaban en Flandes.

El monasterio de San Lorenzo de El Escorial, habitado por monjes jerónimos, no era precisamente escuela preparatoria del martirio y, por ende, Felipe II no tuvo nunca la intención de representar en él ciclos completos de martirios. Únicamente dispuso que se efigiaran allí historias particulares de mártires de los que se conservaba una reliquia insigne. En primer lugar San Lorenzo, cuyo martirio abrasado en la parrilla hizo pintar a Federico Zúccaro, pero descontento del cuadro, lo hizo sustituir por otro, más crudo y realista, de Pellegrino Tibaldi, que finalmente ocupó el tablero central del retablo mayor de la basílica. San Lorenzo, junto con el otro protomártir diácono, San Esteban, fueron representados en pareja por Alonso Sánchez Coello en uno de los altares laterales de la basílica, pero sus respectivos martirios sólo figuran, casi a tamaño de miniatura, en la delantera de sus dalmáticas.

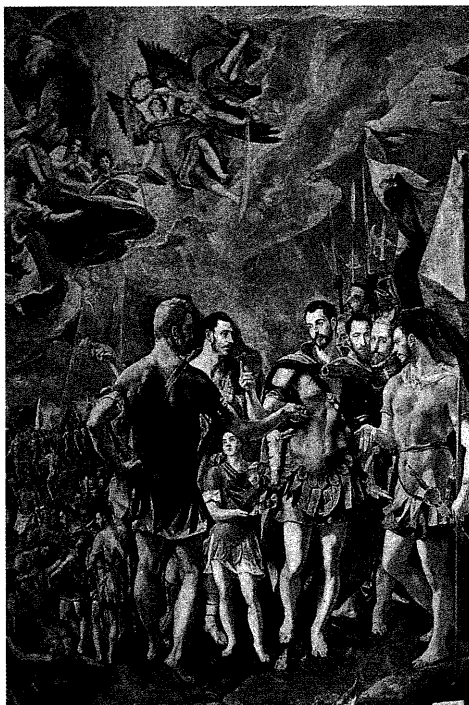
El caso más controvertido fue el del lienzo, encargado en 1580 a El Greco, del martirio de San Mauricio, cuyo cuerpo, como se dijo, se custodiaba en los relicarios del monasterio. Acaso más polémico que el lienzo es lo que escribió el cronista P. José Sigüenza sobre el mandato del rey de retirarlo de la basílica: No le contentó a su Majestad (no es mucho), por que contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano. Seguramente el rechazo de Felipe II se debió no a consideraciones de índole artística sino a que el cretense había pintado una suerte de "preparación para la muerte" de San Mauricio y sus legionarios, no el martirio mismo con la inmediatez, claridad y naturalismo que el monarca deseaba²⁵. En ello mostraba idéntico talante de los que, fuera de España, ordenaban pintar martirios con toda la crudeza que hemos visto. El cuadro del pintor cretense fue sustituido por el mediocre, estéticamente, de Rómulo Cincinnato, pero que, desde el punto de vista de la representación realista y en primer plano del marti-

rio, cumplía los designios del rey. Por otro lado ya se había producido una sustitución por motivos parecidos entre los lienzos del martirio de San Lorenzo de Zúccaro y Tibaldi.

Lo extraño es que Felipe II, que se interesó en obtener la cabeza de San Hermenegildo, no hiciera representar de alguna manera su martirio en El Escorial, teniendo en cuenta que el santo mártir visigodo era el único precedente de canonización de un miembro de la monarquía hispánica, pues el rey San Fernando no sería elevado a los altares hasta muy avanzado el siglo XVII. La iconografía del martirio de San Hermenegildo comenzaría, sin embargo, poco después en Sevilla, lugar donde aquél se produjo. El martirio del santo, aherrojado en la cárcel y decapitado por orden de su padre Leovigildo fue representado, junto con su tránsito a la gloria, en 1603 por Alonso Vázquez y Juan de Uceda. Su apoteosis fue efiada por Francisco de Herrera el Viejo en 1622, y nuevamente su martirio y tránsito por maestro anónimo en 1630. Lo verdaderamente importante es que el aluvión de pinturas y representaciones teatrales de su muerte y triunfo se produjese simultáneamente a la recuperación, estudio y publicación de las fuentes históricas y arqueológicas de su vida y pasión y al tímido comienzo de una historia y de una arqueología de la iglesia hispana primitiva por parte, por ejemplo, de Ambrosio de Morales y Juan de Mariana²⁶.

Esta recuperación estuvo viciada y enturbiada por la publicación de los falsos cronicones de Flavio Lucio Dextro y de Marco Máximo y de otros, amañados hábilmente para demostrar la antigüedad y excelencia de la cristiandad española en sus más remotos orígenes, que se fundamentan en la venida de San Pablo a España, en la predicación del apóstol Santiago y en la dispersión por el país de sus discípulos, los siete varones apostólicos, que fundaron y rigieron las diócesis primigenias, sufriendo luego el martirio²⁷.

Más espectacular fue el hallazgo, entre los cimientos de la catedral y en el Sacro Monte de Granada, de los llamados libros plúmbeos, una serie de relatos redactados por moriscos conversos, donde se amalgamaban creencias islámicas y cristianas que confirmaban las afir-



El Greco: *Martirio de S. Mauricio*, Monasterio de El Escorial.

maciones de los falsos cronicones sobre los orígenes de la iglesia primitiva española. Allí se relataban particularmente las vidas y martirios de San Cecilio, Tesifonte, Mesitón, etc., primeros obispos y presbíteros de la iglesia de Ilíberis (Elvira, junto a Granada)²⁸. Fuera de la estupenda serie de grabados de Francisco Heylan sobre el acontecimiento, el hallazgo de los libros plúmbeos apenas tuvo repercusión en las representaciones artísticas, acaso porque la Santa Sede avocó el examen de su legitimidad y finalmente los condenó por falsos. Una excepción en la propia ciudad de Granada es el programa icónico del Sagrario de la catedral, sin embargo demasiado críptico y elusivo²⁹.

Pudiera creerse que los jesuitas españoles experimentaron el mismo apasionado interés que sus colegas romanos por el tema del martirio. En buena parte no fue así, aunque no dejaron de hacer representar ocasionalmente en retratos aislados, nunca en serie de frescos y menos de grabados, las imágenes de muchos de sus mártires más recientes. El P. Pedro de Rivade-



Mártires jesuitas del Brasil, grabado, Ausburgo, s. XVIII.

neira, quien no llegó a conocer durante su larga permanencia en Roma el auge que adquirió el ansia del martirio, pues regresó a Madrid antes de 1680, pero sí debió tener noticia de él, hizo pintar al mediocre Juan de Mesa las efigies de más de cien mártires de la Compañía de Jesús que, durante los primeros setenta años de su historia, habían sellado con su sangre la fe en distintos países del mundo. Eran cuadritos de dimensiones uniformes, de vara y cuarta de alto por vara de ancho, que los representaban no en el acto de su martirio sino en vida, con los extraños atuendos con que muchas veces hubieron de disimular su condición de sacerdotes católicos para no ser descubiertos, y provistos solamente de los atributos del martirio. Se encontraban colgados en los tránsitos llamados de la Botica, de Matemáticas y de Toledo en el Colegio Imperial de Madrid. Se sabe que copias de ellos fueron enviadas a otros domicilios de la Compañía, pero se extraviaron casi todos con motivo de la expulsión y extrañamiento de los jesuitas en 1767³⁰.

Especial resonancia tuvieron en nuestro país los martirios de varios jesuitas por haberse producido muy tempranamente. Así el de los treinta y nueve que perecieron de manos de corsarios hugonotes cuando se dirigían en barco hacia

Brasil capitaneados por el P. Ignacio de Acevedo, la mayor parte portugueses, pero entre los que se encontraban también cuatro españoles reclutados en distintos colegios. Como no fueron beatificados hasta muy tarde por Pío IX en 1854, casi trescientos años después de su muerte, apenas se hicieron representaciones de su martirio; una de ellas era, sin embargo, la ya señalada en la sala de recreo del noviciado romano de San Andrés del Quirinal; otra, un grabado abierto en Ausburgo en 1730 (parece que sobre aquella pintura), que ilustra el momento en que los cadáveres de los mártires, pasados a cuchillo, son arrojados al mar por sus verdugos³¹. Los tres mártires de la Compañía que, con otros veintitrés franciscanos y japoneses seculares fueron crucificados en 1597 en Japón por orden del shogun Toyotomi Hideyoshi, por el contrario fueron beatificados enseguida, en 1629, por Urbano VIII, a quien interesaba ponerlos como modelos a los alumnos del Colegio de Propaganda Fide, inaugurado poco antes. Por ello las imágenes de su martirio se multiplicaron, sobre todo en los domicilios e iglesias jesuíticas, ya que fueron sus primeros mártires elevados al honor de los altares. La estampa más tradicional de su martirio los representa en la colina de Nagasaki, amarrados a sus cruces mientras los sayones les atraviesan con dos lanzas metiéndoselas por los costados. La lámina grabada en el siglo XVIII se realizó, al parecer, a partir del estandarte que se colgó de la basílica de San Pedro durante su beatificación. En Andalucía particularmente se expandió su iconografía desde el momento en que el escultor Juan de Mesa esculpió las cabezas de Juan de Goto, Pablo Miki y Diego Kisai, que sirvieron a las respectivas imágenes de vestir que se sacaron en procesión por las calles de Sevilla con motivo de su beatificación³².

A iniciativa del P. Robert Person, jesuita inglés que recorrió España, y con la especial protección de Felipe II, se fundaron en nuestro país distintos colegios y seminarios, regidos por la Compañía, donde se refugiaron los católicos ingleses, escoceses e irlandeses que aspiraban al sacerdocio a fin de que se les preparase convenientemente, de suerte que, de vuelta a sus países, predicasen con autoridad la fe católica y la obediencia al Pontífice de Roma. En Sevilla se abrió el primero en 1584, el de Madrid el

año siguiente, el de Valladolid en 1589, bajo la advocación de San Albano, y el de Salamanca de irlandeses, bajo la de San Patricio, en 1591. Cabría esperar, por tanto, que, dadas las características de estos seminarios, idénticas a las del Colegio Inglés de Roma, se hubieran cubierto las paredes de sus iglesias con ciclos pictóricos de los mártires ingleses durante las persecuciones de Enrique VIII e Isabel I. Tanto más cuanto que las ejecuciones de los Padres Edmond Campion, Robert Southwell y otros ocho compañeros jesuitas habían tenido lugar a lo largo de la década de 1580 y el mencionado P. Person había sido colega de Campion y había salvado su vida casi de milagro. Por desgracia, con motivo de la expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767, aquellos seminarios desaparecieron y es muy poco lo que de ellos sabemos, particularmente de la forma, decoración y equipamiento artístico de sus iglesias. El único que todavía subsiste y funciona es el de San Albano de Valladolid, al que se trasladaron las pertenencias de los de Sevilla y Madrid después de la mencionada expulsión.

Como en España se había perdido la tradición y la técnica de la pintura al fresco, no se realizaron en estos seminarios series de martirios sobre los muros, tal como había acontecido en Roma. Aquí la fórmula consistió, como en el Colegio Imperial de Madrid, en situar en los tránsitos de las celdas y en las galerías de los patios los retratos al óleo de los mártires. La finalidad, sin embargo, era la misma; estimular a los seminaristas al martirio, cosa que, en efecto, alcanzaron algunos de ellos. En San Albano de Valladolid se custodiaban una docena de estos retratos de mártires que allí habían estudiado. Realizados al óleo con unas medidas uniformes de 122 por 98 cm., representan a cada mártir de medio cuerpo, vestido de sotana y con la palma del martirio en la mano; sólo al fondo y casi miniaturísticamente se representa la escena del respectivo martirio. Cada uno de estos retratos incluye a los pies la leyenda pertinente. Por ejemplo, una de ellas reza así: "Padre Rogerio Filcoque, natural de Kent, fue colegial de este colegio y bolviendo a Inglaterra a predicar por la fe, descoyuntado y con tormento fue arrastrado, ahorcado y descuartizado por los herejes en Enero A. de 1600"³³.



Anónimo: Pintura del mártir Pablo Miki, Colección particular de Sevilla.



Anónimo: Retrato del mártir P. Thomas Bensted, Colegio Inglés, Valladolid.



J. Sánchez Cotán: *Mártires de Roermond* (Holanda), Cartuja de Granada.

En Valladolid funcionó igualmente un colegio de escoceses, independiente del de los ingleses, fundado originariamente en Madrid en 1627 y trasladado a la ciudad del Pisuerga en 1771. En él se conserva todavía una serie de retratos de mártires jesuitas, pero no de los seminaristas de este colegio, sino copias de aquellos que ordenó pintar el P. Rivadeneira para el Colegio Imperial de Madrid³⁴.

La Orden religiosa que en España emuló y aun superó a los jesuitas en exaltar la memoria de sus mártires recientes fue la de la Cartuja. El pintor cartujo fray Juan Sánchez Cotán fue el encargado por la de Granada de ejecutar una serie de grandes lienzos, entre 1615 y 1617, para que decorasen la sala capitular, el refectorio y otras dependencias. Entre ellos destacan los dedicados a retratar a algunos mártires cartujos de poco más de medio cuerpo, dispuestos por pares y enmarcados por una galería de arquitectura fingida. Hacen ostentación del instrumento que les produjo la muerte violenta: una espada atravesando el pecho, un hacha hendiendo la cabeza, una alabarda clavada en el occipucio, una lanza metida en el corazón, un arcabuz con el agujero de la bala en el tórax. Estos retratos son de proporciones apaisadas y reducidas: 1,46 por 1,64 metros.

De mayores importancia y dimensiones son los cuatro lienzos, de 2,92 por 2,32 metros que

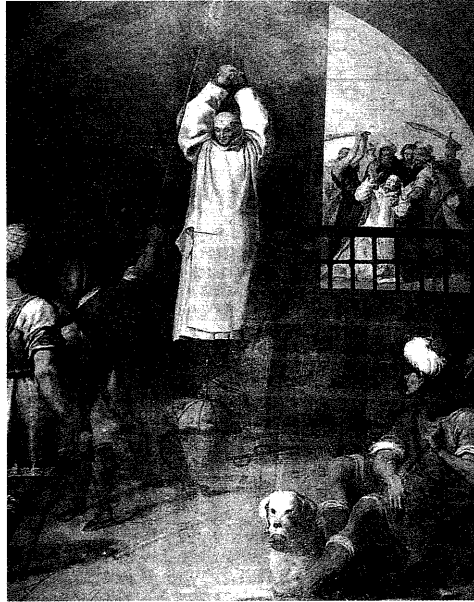
efigian escenas de martirio de los priores de las cartujas inglesas John Houghthon, Robert Lanre y Agustín Crombell. Al pintor debieron entregarle la lámina con seis escenas de martirios de cartujos grabada en 1555 por Nicolás Beatrizet, según dibujos probablemente de Antonio Tempesta, pues aunque introduce en sus composiciones pequeñas variantes, sigue en lo demás el crudo y casi morboso realismo con que las torturas del martirio están detalladas en la estampa romana, algo que no era consentáneo al temperamento apacible y exento de violencia de Sánchez Cotán³⁵. Además de leer la larga inscripción explicativa que hay en la zona inferior de la lámina, el artista cartujo debió también informarse, para la secuencia narrativa, del relato que hace el toledano Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum*, dentro de la sección denominada "Santos Extravagantes"³⁶. Las historias representadas son: los acusados ante el juez, la prisión en la Torre de Londres, los mártires arrastrados al suplicio por caballos, su ahorcamiento y, finalmente, el descuartizamiento de sus cuerpos, cuyos mutilados miembros son arrojados a calderas hirvientes.

En la Cartuja de El Paular, en la provincia de Madrid, que jurídicamente dependía de la de Granada, Vicente Carducho recibió en 1626 el encargo de pintar para el claustro grande una serie ingente de lienzos que, en número de cincuenta y seis, compusieron una suerte de his-

toría visual de la fundación, progreso y santidad de la Orden fundada por San Bruno. Los cuadros son de 3,45 por 3,15 metros cada uno y actualmente se encuentran dispersos por diferentes museos españoles. De ellos once efigian escenas de martirios contemporáneos a que fueron sometidos por los herejes diferentes monjes cartujos, no sólo en Inglaterra sino en toda Europa: Francia, Holanda, Austria, Bohemia y Alemania³⁷. Para los mártires cartujanos del Reino Unido, Carducho se inspiró sin duda en los cuadros de Sánchez Cotán, que había ido previamente a ver y estudiar en la Cartuja de Granada. Para los demás sus fuentes gráficas y literarias han sido investigadas y publicadas recientemente, por lo que huelga repetir lo ya escrito³⁸. Los martirios están expuestos generalmente muy en primer plano de la composición, sin ahorrar en detalles truculentos y desagradables, pero sin llegar al morboso sadismo de que hacen gala muchos de los grabados italianos antes comentados.

La costumbre de representar historias de martirio, iniciada en Granada y en El Paular se propagó enseguida a otras cartujas españolas. Entre 1634 y 1637, año en que falleció, fray Diego de Leyva, pintor que al enviudar había ingresado en la Orden de San Bruno, realizó un total de veintiuna pinturas en el claustro de la Cartuja de Miraflores en Burgos, once de las cuales eran de mártires. Comenta Ceán Bermúdez que se distinguió precisamente "en pintar martirios con muchas figuras y hay en ellos cosas muy buenas"³⁹. En la segunda mitad del siglo XVII fray Ramón de Berenguer, pintor de la Cartuja de Scala Dei en Cataluña, fue a la de El Paular expresamente para copiar los cuadros de Carducho, sacando copias pequeñas de cinco palmos cada una, que colocó después en los respaldos de la sillería del coro de su cartuja, concretamente las de los mártires en los sillerías de la derecha⁴⁰.

Los hasta el momento expuestos son sólo contados ejemplos de los muchos que se podrían exhumar en todas las regiones y provincias españolas. La investigación queda, pues, abierta a quien desee continuarla. Lo que ya no es suficiente es seguir afirmando, por ejemplo, que



J. Sánchez Cotán: *Mártires de Roermond* (Holanda), Cartuja de Granada.

José de Ribera fue uno de los exponentes mejores de la pintura de martirio por el hecho de llevar en sus venas sangre española, una sangre que le impulsaba irrefrenablemente a representarlo con especial ferocidad y ensañamiento. El caso del artista valenciano, establecido en Nápoles, no es una excepción dentro del clima que se creó en toda Europa desde las últimas décadas del XVI y que llegó a crear una verdadera cultura del martirio⁴¹. Por consiguiente lo que hay que investigar en cada caso es por qué la representación de un mártir o de un martirio tuvo lugar en un lugar y no en otro, con un grado mayor o menor de realismo en función de la invención o adquisición de una reliquia, de la recuperación histórica y arqueológica de la memoria de un mártir, de la proclamación oficial por la Iglesia de la heroicidad de su muerte en la beatificación o canonización, del uso de estampas y grabados que avivaron en un momento dado el deseo de emular lo que se hacía en otras parte, etc. Sólo así, y no repitiendo tópicos trillados, haremos creíble y razonable la historia de nuestra pintura en un capítulo tan extenso como es el del martirio.

NOTAS

¹ De entre la abundante bibliografía sobre el asunto véase especialmente: Delehaye, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Subsidiá Hagiographica 20, Société des Bollandistes, Bruselas 1933; Gregoire, Henri, *Les persecutions dans l'Empire Romain*, 2 ed., Académie Royale de Belgique, Bruselas 1964; Ruiz Bueno, Daniel, *Actas de los Mártires, edición bilingüe*, 5 ed., B.A.C., Madrid 1996; Castillo Maldonado, Pedro, *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad tardía*, Universidad de Granada 1999.

² Aurelio Prudencio, *Obras*, traducción y notas de Luis Rivero García, II, Gredos, Madrid 1997, pág. 175.

³ Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, traducción de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pp. 260-261.

⁴ Mâle, Emile, *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII et du XVIII siècles. Etude sur l'iconographie apres le Concile de Trente*, 10 ed., Picard, París 1951, pp.109-149.

⁵ No podemos aquí sino aludir a los estudios recientes sobre la relación entre la representación del martirio en el arte y los aspectos jurídicos, procesales y ejecutivos de la aplicación de la tortura desde la Edad Media hasta su reciente abolición. Véanse al respecto: Puppi, Lionello, *Pain, Violence, Martyrdom*, traducción del italiano, Ithaca, Nueva York 1991; Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance*, Reaktion Books, Londres 1999.

⁶ Orella y Unzué, José Luis, *Respuestas católicas a las Centurias de Magdeburgo (1559-1588)*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1976, pp. 22-34.

⁷ Sobre César Baronio véase principalmente *Baronio storico e la Contrarreforma. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Centro di Studi Sorani Vicenzo Patriarca, Sora 1982.

⁸ Orazio Marucchi, *Le Catacombe Romane e i loro martiri*, Libreria dello Stato, Roma 1933; Kirschbaum, Engelbert, *La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas*, B.A.C., Madrid 1949.

⁹ Citado por Thomas Buser, "Jerome Nadal and Early Jesuit Arts in Rome", *Art Bulletin*, nº 58, 1976, pp. 422-33.

¹⁰ *The Illustrated Bartsch*, 29, edición de Abaris Books, Nueva York 1982, p. 282. La lámina y los grabados no han sido hasta ahora suficientemente estudiados y menos su edición costeada por el cardenal Álvarez de Toledo, cuyo escudo de armas aparece muy destacado a ambos lados de la didascalia explicativa de la estampa. Fue utilizada, como veremos, por Juan

Sánchez Cotán para las pinturas de la Cartuja de Granada.

¹¹ Citado por T.Buser, *ibid*, pp. 429-30.

¹² Citados por Röttgen, Hewart, *Zeitgeschichtliche Bilderprogramme der Katolischen Restauration unter Gregor XIII*, *Münchener Jahrbuch der Bildende Kunst*, XXV, 1975, pp. 89-122. Véase también Bertelli, Sergio, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Península, Barcelona 1984, pp. 42-51.

¹³ Freedberg, David, *The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp*, *The Burlington Magazine*, CXVIII, marzo de 1976, pp. 128-138.

¹⁴ En la propia iglesia madre de la Compañía en Roma, el Gesù, las dos capillas a derecha e izquierda de la entrada fueron consagradas a representar escenas de diversos mártires; véase Hibbard, Howard, "Ut picturae sermones: the first Painted Decoration of the Gesù", en R.Wittkower, Irma Jaff (editores), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Fordham University Press, Nueva York 1972, pp. 29-49. Una buena síntesis de la iconografía jesuítica del martirio en Roma puede leerse en Levy, Evonne, *A Medly and Concert of Material and Artifice: Jesuit Church Interiors in Rome, 1567-1700*, dentro del catálogo *Saint, Site and Sacre Strategy. Ignatius Rome and Jesuit Urbanism*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1990.

¹⁵ Buser, Thomas, "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome", artículo citado. Véase además Holm Monsen, Leif, "Rex gloriose Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography", *Art Bulletin*, nº 63, 1981, pp.130-137; Herz, Alexandra, "Imitators of Christ: the Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome seen in Context", *Storia dell'Arte*, nº 62, 1988, pp. 53-69.

¹⁶ Zeri, Federico, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, 2 ed., G.Einaudi, Turín 1957, pp. 105-107; Zuccari, Alessandro, "Martirio, morte e vanitas dai pittori dei gesuiti a Caravaggio", en el volumen *Arte e comittenza nella Roma di Caravaggio*, Studio 24, Rai, Roma 1984, pp. 139-69.

¹⁷ Los grabados, tomados de la edición parisisa de 1659 del libro de A. Gallonio, están publicados en *The Bartsch Illustrated*, 35: *Antonio Tempesta*, Abaris Books, Nueva York 1984, pp. 224-72. El mismo Tempesta ilustró con láminas el libro titulado *Imagini di molte SS.Virgini Romane nel martirio*, donde pueden apreciarse las diferentes torturas e instrumentos con que fueron ajusticiados dichos mártires de Roma, Bartsch, 35, pp.150-185.

¹⁸ Para más detalles consúltese la bibliografía citada en la nota 15.

¹⁹ Vannugli, Antonio, "Gli affreschi

di Antonio Tempesta á S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù", *Storia dell'Arte*, nº 48, 1983, pp.101-129.

²⁰ Véase a este respecto, Zuccari, Alessandro, La política cultural del Oratorio Romano nella seconda metà del Cinquecento, *Storia dell'Arte*, nº 41, 1981, pp. 79-121; Schwager, Klaus, *La architecture religieuse á Rome de Pie IV a Clement VIII*, en el tomo *L'eglise dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, París 1995, pp. 223-244.

²¹ *Baronio e l'Arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Centro di Studi Vicenzo Patriarca, Sora 1985; Zuccari, Alessandro, "La politica culturale del Oratorio Romano nelle imprese artistiche promesse da Cesare Baronio", *Storia dell'Arte*, nº 42, 1987, pp.171-193.

²² Del Estal, José María, "Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial", *Hispania Sacra*, XXIII, 1970, pp.193-335; Bouza Alvarez, José Luis, *Religiosidad y Cultura simbólica del Barroco*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1990, pp. 34 ss.. En este último libro se proporcionan muchas noticias sobre el culto de las reliquias en España y particularmente en Galicia.

²³ El texto del *Viaje de Ambrosio de Morales* no fue publicado hasta 1765 por Enrique Flórez. He consultado la edición facsímil editada por José María Ortiz Juárez, Biblioteca Popular, Oviedo 1977.

²⁴ Las solemnes recepciones en Toledo de las reliquias de San Eusebio y Santa Leocadia fueron descritas con todo detalle por Francisco de Pisa, *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo...*, *Primera Parte*, imprenta de Pedro Rodríguez, Toledo 1605, edición facsímil de 1974, pp. 83 ss. El Cabildo de la catedral encargó con esta ocasión un ciclo de pinturas sobre San Eusebio, una de las cuales representaba su martirio, a Carlo Saraceni, así como otra de Santa Leocadia en la cárcel; Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII*, Catálogo de la Exposición, Casón del Buen Retiro, Museo del Prado 1970, números 168 a 170, pp. 505-511.

²⁵ La literatura sobre el asunto es incontable. Véase últimamente Bustamante García, Agustín, *Gusto y decoro*, El Greco, Felipe II y El Escorial, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 74, 1992, pp.104-198.

²⁶ Véase al respecto la tesis doctoral, todavía inédita, de Francisco Cornejo Vega, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la Sacra Monarquía*, leída en la Universidad de Sevilla el año 1999.

²⁷ Sobre este tema consúltese: Godoy Alcántara, José, *Historia de los*

falsos cronicones, estudio preliminar y edición de Ofelia Rey Castelao, Archi-vum, Universidad de Granada, Granada 1999; Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona 1991.

²⁸ Bermúdez de Pedraza, Francisco, *Historia Eclesiástica de Granada*, Granada 1639, edición facsímil, Archi-vum, Universidad de Granada, Granada 1989, pp. 266 ss; Hagerty, Miguel José, *Los libros plúmbeos del Sacro Monte*, nueva edición, editorial Co-mares, Granada 1998.

²⁹ Taylor, René, "Símbolo y teurgia en el Sagrario de la catedral de Granada", en *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Universidad de Granada, Granada 1979, pp. 437-454.

³⁰ Gálvez, Carlos, Una colección de retratos de Jesuitas, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 11, 1928, pp. 111-133.

³¹ Alden, Dauril, *The Making of an Enterprise. The Society of Jesus in Portugal, Its Empire and Beyond, 1540-1750*, Stanford University Press, Cali-fornia 1996, p.169 ss.

³² Tellechea Idígoras, José Ignacio, *Nagasaki. Gesta martirial (1597)*,

Documentos, Publicaciones de la Uni-versidad Pontificia de Salamanca, Sala-manca 1998; García Gutiérrez, Fer-nando, *Los mártires de Nagasaki. IV Centenario (1597-1997)*, Guadalquivir, Sevilla 1997. En este último libro se estudia la iconografía de los tres mártires japoneses jesuitas en Andalucía.

³³ Martín González, Juan José, y De la Plaza, Francisco Javier, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. Parte Segunda: conventos y semina-rios*, Diputación Provincial, Valladolid 1987, pp. 266-305, especialmente pp. 275-276.

³⁴ *Ibid.*, pp. 306-319; Taylor, Mau-rice, *The Scots College in Spain*, Va-lladolid 1971.

³⁵ Angulo Íñiguez, Diego, y Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura toledana. Primer tercio del siglo XVIII: Sánchez Cotán, Tristán, Oriente*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1973, pp. 70-71; Orozco Díaz, Emilio, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada 1993, pp. 351-57.

³⁶ Navarrete Prieto, Benito, "Las fuentes de fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Uni-

versidad de Valladolid, LX, 1994, pp. 453-461.

³⁷ Cuartero Huerta, Baltasar, Rela-ción descriptiva de los 56 lienzos pin-tados por Vicente Carduchi para el claustro grande de la Cartuja de El Paular, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXVII, 1951, pp. 481-525 y CXXVIII, 1951, pp. 137-163; Angulo Íñiguez, Diego, y Pérez Sán-chez, Alfonso E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1969, pp.126-143.

³⁸ Beutler, Werner, *Vicente Cardu-cho: der grosse Kartäuserzyklus in El Paular*, Analecta Cartusiana, Universi-dad de Salzburgo, Salzburgo 1997, pp. 228-259.

³⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilus-tres Profesores de las Bellas Artes en España*, Viuda de Ibarra, Madrid 1800, III, pp. 34-35.

⁴⁰ *Ibid.*, I, p.129.

⁴¹ Sobre el ambiente religioso y martirial de la ciudad de Nápoles, donde Ribera pintó, véase Maio, Romeo de, *Pittura e Controriforma á Napoli*, Laterza, Roma-Bari, 1983.