

Historias e iconos: Fray Juan Sánchez Cotán y la cultura martirial de la Europa Moderna.

Histories and icons: Fray Juan Sánchez Cotán and the martyrial culture in Early Modern Europe.

María Cruz de Carlos Varona*

Universidad Autónoma de Madrid

maria.decarlos@uam.es

Resumen: entre 1615 y 1617 el lego cartujo fray Juan Sánchez Cotán –en el siglo afamado pintor de bodegones– realizó varios cuadros para la cartuja de Granada, donde vivía tras profesar como religioso en 1604. Entre ellos destacan representaciones de los martirios de religiosos cartujos en Inglaterra (1535, 1537, 1540) y en los Países Bajos (1572). Se trata de obras escasamente estudiadas por los historiadores del arte español, que también han pasado desapercibidas para los autores de trabajos recientes sobre la cultura martirial de la Europa Moderna. Este artículo propone una revalorización de este ciclo pictórico, recientemente restaurado por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (Ministerio de Cultura) y lo analiza en el contexto de la producción martirial europea –visual, oral y escrita– de la Edad Moderna, especulando finalmente sobre el sentido que los cuadros pudieron tener para sus principales destinatarios: los hermanos legos de la cartuja granadina de las primeras décadas del Seiscientos.

Palabras clave: Sánchez Cotán, Martirios Católicos, Europa, Edad Moderna.

Abstract: Between 1615-1617 the Carthusian lay brother fray Juan Sánchez Cotán –in “wordly” life a renowned still-life painter– painted several canvases for the Charterhouse of Granada, where he lived after becoming a Carthusian in 1604. Among

* El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación *En las Fronteras de las imágenes: consideraciones metodológicas y fuentes para el estudio de la imagen religiosa en el Antiguo Régimen* financiado por el MICINN (HAR2008-04324). Algunas de las ideas que en él se abordan fueron presentadas en el congreso internacional *Dire, penser et éprouver l'image entre théologie, rhétorique et esthétique durant la première modernité / To Tell, to Think and to Experience Images from Theology to Rethoric and Aesthetics in the Early Modern Period*, Lovaina (Bélgica), Université Catholique de Louvain, 18-20 de septiembre de 2008. Deseo agradecer la ayuda prestada por el Padre Ildefonso Gómez (OSB) al permitirme consultar su espléndida biblioteca sobre fuentes cartujas en El Paular.

them, there are several scenes depicting the martyrdoms of Carthusian monks in England (1535, 1537, 1540) and the Low Countries (1572). These works have been overlooked by the historians of Spanish Art as well as by scholars working recently in the culture of martyrdom in Early Modern Europe. This article aims to draw attention to this cycle, recently restored by the Ministerio de Cultura, and analyzes it in the context of the European martyrial production (and its visual, oral and written sources). Finally, it speculates on the meaning that the canvases held for their main audience: the lay brothers of the Charterhouse of Granada in the Early Seventeenth Century.

Keywords: Sánchez Cotán, Catholic Martyrdoms, Europe, Early Modern Period.

“Loe, doest thou not see, Megge, that thes
blessed fathers be nowe as chearefully
goinge to their deathes as bridegromes to
their mariage¹?”

Estas palabras se deben al más famoso de los mártires católicos de la Inglaterra de Enrique VIII. Canciller del Reino hasta su caída en desgracia, Tomás Moro las pronunció el 4 de mayo de 1535 mientras veía partir, desde su prisión en la Torre de Londres, a tres religiosos cartujos y un monje brigetino camino de su ejecución en Tyburn, a las afueras de la ciudad. Los religiosos compartieron con Moro la acusación de alta traición a Enrique VIII y, al igual que él, la pagaron con la pena capital. Moro mantuvo relaciones amistosas con los cartujos londinenses y, si no compartía, sin duda era conocedor del común respeto hacia Richard Reynolds, prior del monasterio brigetino de Syon Abbey, compañero de martirio de los cartujos². La visión de los

¹ *Sacred Congregation of Rites. Historical section 148. Archdiocese of Westminster. Cause of canonization of the blessed martyrs...put to death in England in defence of the Catholic Faith (1535-1582): Official presentation of Documents on Martyrdom and Cult*, Ciudad del Vaticano, Polyglot Press, 1968, p. 38 citando: E.V. HITCHCOCK, *The Lyfe of Sir Thomas Moore, knyghte, written by William Roper...edited from thirteen manuscripts*, London, 1935, pp. 80-81.

² Todos los estudiosos modernos señalan la relación amistosa entre Tomás Moro y los Cartujos de Londres. Brad S. GREGORY (*Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 1999, p. 258) comenta que tuvo relaciones estrechas con ellos durante cuatro años. En la *Vida* de Roper, según Gregory, se indica que Moro vivió con ellos durante este período de tiempo (en 1490, los cartujos londinenses habían aceptado la residencia de hombres casados en terrenos próximos al cenobio). En una de sus cartas, a propósito de las penas de la prisión, Tomás Moro se refirió en los siguientes términos a cartujos y brigetinos: “Hay muchos, como sabes, que sin violencia alguna y sin necesidad de hacerlo, sufren esas dos cosas, junto con otras durezas, voluntariamente, porque les da la gana. Por ejemplo, los santos monjes de la Cartuja. No dejan sus celdas

mártires desde su prisión en la Torre no fue accidental, sino que formaba parte de la táctica de quebrantamiento psicológico que trató, por todo tipo de medios, de hacerle reconsiderar su actitud. Pero Moro los comparó con novias que acudían alegremente a sus bodas, en este fragmento de una carta dirigida a su hija Margaret, que haría fortuna tras ser incluida en la *Vida* del antiguo Canciller escrita por su yerno William Roper. Tomás Moro fue destacado protagonista de unos hechos que inmediatamente después de producirse fueron ampliamente difundidos en la Europa católica, donde la muerte de los religiosos ingleses fue interpretada como “martirio”.

Casi cuarenta años después, en 1572, otro grupo de cartujos moría en el asalto a la cartuja de Nuestra Señora de Belén en Roermond, provincia de Limbourg (Holanda) y también estas muertes fueron presentadas como martirios en los círculos católicos del continente.

Entre 1615-1617 el lego cartujo fray Juan Sánchez Cotán representó estos episodios como parte de sendas series pictóricas para la cartuja de Granada, donde vivía desde 1604. La fortuna crítica de estas obras en la historiografía del arte español ha sido más bien escasa³. Parte de la explicación a ello habría que buscarla en la propia personalidad de su autor, bien conocido –y altamente valorado en el mercado artístico de nuestros días– como pintor de bodegones; una valoración que ha ocultado, en cierto modo, su trabajo como autor de cuadros religiosos⁴. Sin embargo, el ciclo de martirios de Cotán para la Cartuja de Granada supone una aportación pionera en el imaginario martirial de la Europa Moderna, aunque esta relevancia no se pone de manifiesto en los más

sino para ir a la iglesia que está muy cerca, y vuelven a ellas inmediatamente. Lo mismo la orden de Santa Brígida y la de Santa Clara, y de alguna manera, todas las casas de religiosos de clausura, y los ermitaños también, hombres y mujeres, y de manera muy especial, pues sus celdas son más pequeñas que una habitación de tamaño normal. Sin embargo, están tan contentos durante muchos años, y más contentos que otros que viven en el mundo. Ves cómo la repugnancia de una habitación angosta y de la puerta cerrada con llave no es más que un horror agrandado por la fantasía: muchos han escogido esa vida por amor a Dios y viven muy contentos.” (Tomás MORO, *Diálogo de la fortaleza contra la tribulación*, traducción, introducción y notas de Álvaro DE SILVA, Madrid, Rialp, 1999 (2^a ed.), p. 298)

³ El más importante estudio sobre el ciclo granadino sigue siendo el que realizó Emilio OROZCO DÍAZ, *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993. Aspectos parciales se han abordado en Benito NAVARRETE PRIETO, “Las fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Universidad de Valladolid), 1994 (60), pp. 453-462.

⁴ El estudio del pintor como bodegonista ha sido abordado, entre otros, por W.B. JORDAN, *La imitación de la Naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1992 y Peter CHERRY, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 69-85; 465-466.

recientes estudios dedicados a ello, donde el nombre de Cotán brilla por su ausencia⁵. La serie cotanesca granadina es uno de los primeros conjuntos monásticos de envergadura en la producción pictórica española del siglo XVII y en el contexto de la producción europea se distingue por varios motivos: fue prácticamente el único conjunto dedicado a los martirios contemporáneos; se concibió como un ciclo pictórico y no de estampas como sucedió en la mayoría de los ejemplos y, por último, es notable la pretensión totalizadora de su autor, al incluir en un mismo conjunto todos los martirios cartujos de su tiempo, en Inglaterra y los Países Bajos.

Este artículo propone una revalorización de este ciclo pictórico, recientemente restaurado por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (Ministerio de Cultura) y lo analiza en el contexto de la producción martirial europea –visual, oral y escrita– de la Edad Moderna, especulando finalmente sobre el sentido que los cuadros pudieron tener para sus principales destinatarios: los hermanos legos de la cartuja granadina de las primeras décadas del Seiscientos.

Pese a que los acontecimientos recogidos en los cuadros son bien conocidos, no está de más comenzar recordándolos.

Los conflictos político-religiosos que tuvieron lugar en Inglaterra desde 1535 arrojan un total de dieciocho cartujos ejecutados, entre monjes y legos⁶. Fue esta orden la que protagonizó el martirologio inglés en la época de Enrique VIII mientras que en el periodo isabelino, posterior a la clausura del Concilio de Trento, el lugar preeminente lo ocuparían jesuitas y sacerdotes seculares.

En la primavera de 1534 el Parlamento inglés aprobó el llamado Acta de Sucesión, que dictaminaba la invalidez del matrimonio de Enrique con Catalina de Aragón y reconocía como válido el que el monarca había contraído con Ana Bolena. Todos los súbditos varones y mayores de edad del reino debían aceptar y respetar lo dictaminado por el Parlamento. En consecuencia, a los cartujos de la Salutación de María de

⁵ Especialmente, Brad S. GREGORY, *Salvation at Stake* [...], op. cit., 1999 y Ane DILLON, *The construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535-1603*, Aldershot, Ashgate, 2002.

⁶ Dom Maurice CHAUNCEY, *The Passion and Martyrdom of the Holy English Carthusian Fathers. The Short Narration by Dom Maurice Chauncey, Prior of the Charterhouse of Sheen Anglorum within the walls of Bruges, formerly monk of the London Charterhouse. AD 1570*. Edited by the Rev. G.W.S. Curtis, London, The Church Historical Society-The Society for promoting Christian Knowledge, 1935, p. xiii. Véase también P. CARAMAN, “England, Scotland and Wales, Martyrs of”, en, *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C.,Thompson Gale-The Catholic University of America, t. 5 pp. 224-238; pp. 225-227.

Londres, cuyo prior era entonces John Houghton, se les hizo el mismo requerimiento que a los restantes varones. En un principio, la respuesta de los monjes fue evasiva: en nada tenían que ver con ellos y con su estado los proyectos matrimoniales del rey. Pero, tras vencer la resistencia individual de algunos, juraron acatar la ley entre el 29 de mayo y el 6 de junio.

En noviembre del mismo año el Parlamento aprobó el llamado Acta de Supremacía por el que se reconocía al monarca inglés como cabeza suprema de la Iglesia y Clero en Inglaterra; ello implicaba la renuncia a la suprema autoridad del Papa y, por tanto, ésta sí era una cuestión primordial para los cartujos⁷. Quien no reconociese la supremacía de Enrique VIII sería acusado de alta traición.

El 20 de abril de 1534, el prior londinense John Houghton compareció ante Richard Cromwell en compañía de Dom Augustine Webster (prior de la cartuja de la Visitación en la isla de Axholme, Lincolnshire) y Dom Robert Lawrence, prior de Beauvale. Junto a ellos lo hicieron otros tres religiosos: Richard Reynolds, prior del monasterio brigetino de Syon (Richmond) y los sacerdotes seculares Richard Feron (que sería absuelto) y John Hale, rector de Isleworth. En el juicio celebrado el día 28 del mismo mes todos fueron acusados de alta traición y condenados a la pena capital mediante el sistema de ejecución establecido para tales casos: ahorcamiento, desmembración, extracción de sus entrañas, descuartizamiento y exposición pública de sus restos en diversas partes de la ciudad.

Semanas después fueron arrestados tres cartujos, entre ellos Humphrey Middlemore y William Exmewe, vicario y procurador, respectivamente, de la cartuja londinense, junto con Sebastian Newdigate. Tras sufrir prisión encadenados a una columna, fueron ejecutados de la misma manera que los anteriores el 19 de junio de 1534. Culminaba así la primera fase de las ejecuciones, en la que los cartujos londinenses perdieron a sus miembros más importantes.

⁷ Y no sólo para los cartujos, sino para cualquier católico. Como señala Brad GREGORY, *Salvation at Stake* [...], op.cit., p. 256) denegar la autoridad pontificia era violar la esencia de la Iglesia: una, santa, católica y apostólica. La cabeza de la Iglesia no podía ser un lego, alguien que ni siquiera podía administrar los sacramentos, y que, de imponerse los deseos de Enrique, pasaría a controlar tanto la liturgia como la doctrina. Se rompía, además, la tradición que vinculaba a los Papas con San Pedro y, por ende, con las palabras de Cristo que sustentaban la autoridad pontificia. Aunque Enrique se comprometió a mantenerse fiel a la ortodoxia, nadie podría asegurar que no impusiera la heterodoxia cuando a él o sus herederos les conviniera, en virtud de la supremacía que, desde entonces, se otorgaron a sí mismos.

Dos años después se produciría una segunda oleada de ejecuciones tras persistir en su negativa numerosos religiosos, pese a que William Trafford, antiguo cartujo de Beauvale y entonces al frente de la cartuja de Londres, renunció públicamente a la autoridad pontificia el 18 de mayo de 1537, junto con otros veinte miembros del cenobio. Entre los reticentes, John Rochester y James Walworth fueron ejecutados en York en mayo de 1537; en Londres, cuatro padres cartujos y seis hermanos legos se negaron también a reconocer la supremacía regia. Desde mayo hasta septiembre de 1537 permanecieron apresados, encadenados y en penosas condiciones y, pese de los esfuerzos de Margaret Giggs (la hija de Moro), nueve habían muerto el 20 de septiembre. El único superviviente fue un lego, William Horne, quien finalmente sería ejecutado en Tyburn el 4 de agosto de 1540, siendo el último de los mártires cartujos de la Inglaterra de Enrique VIII.

Cotán también dedicó varios cuadros a la matanza de cartujos en los Países Bajos en 1572, en el marco de las revueltas político-religiosas. El estudio de estos cuadros presenta mayores dificultades que el caso inglés, por la escasez de información tanto en las fuentes antiguas como en la moderna historiografía, ya que ni siquiera conocemos con seguridad los nombres de los religiosos ejecutados, ni un relato tan pormenorizado de los hechos como en Inglaterra⁸. Son igualmente muy escasas las representaciones visuales de los acontecimientos de Roermond, alcanzando en este sentido una importancia notable el espacio que Sánchez Cotán dedicó a los mismos en su serie.

La Cartuja de Nuestra Señora de Belén, fundada en 1376 por Werner de Swalmen, su esposa y su hermano Robinus, canónigo de Saint-Servais en Maastrich, fue especialmente célebre por ser el lugar de residencia y trabajo de Dionisio Cartujano. El siglo XVI supuso una época de crisis para Roermond, debido al aparatoso incendio que sufrió en 1554 y al asalto de 1572 con el que se relacionan estos cuadros de Cotán, durante el que murieron casi todos los religiosos, si bien los primeros monjes que los sustituyeron se hallaban allí ya en 1573. Roermond fue suprimida en 1783⁹.

8 GREGORY, *Salvation at Stake* [...], op.cit., señala como fuentes para el estudio de Roermond dos obras que no he podido localizar: Arnoldus HAVENSIUS (o Arnold Havens), *Historica relatio duodecim martyrum Cartusianorum qui Ruraemundae in ducatu Geldriae Anno MDLXXII agonem suum feliciter compleverunt...*, Ghent, Gualterus Manilius, 1608 y HESSE "De martelaren von Roermond", *Limburg's Jaarboek*, 1911, 170-209, 264-290.

⁹ Cfr. *Analecta Cartusiana* en <http://analecta.chartreux.org>. (06-06-2010) Sobre diversos aspectos de la cartuja de Roermond: G. SCHWENGEL, *Propago sacri Ordinis cartusienses per Germaniam. Pars 2: de*

Las ejecuciones de religiosos en el marco de las guerras en los Países Bajos tuvieron lugar entre 1567-1591, con un total de 130 fallecidos entre estas fechas¹⁰. Los acontecimientos acaecidos en Roermond en julio de 1572 se enmarcan en la que Geoffrey Parker denominó “Segunda Revuelta” (1569-1576). El 1 de abril de 1572 los *Geux* o *mendigos del mar*, especie de guerrilla organizada, tomaron Brill, en medio del descontento generado por la política fiscal del duque de Alba en los Países Bajos. Poco después las tropas de Guillermo de Orange (1533-1584) tomaron Roermond, entre otras ciudades, el 7 de julio de 1572¹¹.

Al momento de su entrada en Brill los *geux* aseguraron a la población que nadie correría peligro ni sería maltratado, a excepción de sacerdotes, monjes y papistas¹². Especialmente destacados en relación con el tema de que tratamos fueron los llamados *geux des bois* (*Bosgenzen*) especializados en matar sacerdotes católicos¹³. Así por ejemplo se considera a Lumey, uno de sus cabecillas, el responsable de la matanza de diecinueve miembros del clero secular y regular en Gorcum, desoyendo las exigencias de Guillermo de Orange acerca de no atacar a los religiosos¹⁴. Los mártires de Gorcum, colgados y desmembrados en Brill el 9 de julio de 1572, son los más conocidos, aunque muchos otros fueron asesinados en Alkmaar (24 de junio) y Audenarde (4 de octubre).

El asalto a la cartuja de Roermond se produjo el 23 de julio, siendo los religiosos atacados mientras se hallaban en oración y, posteriormente, torturados y asesinados. Como hemos señalado, las fuentes no son muy uniformes en cuanto al número e identidad de los religiosos fallecidos. Richard Verstegan habla en el *Theatrum Crudelitatum* de ocho cartujos asesinados, mientras José Vallés (escribiendo a finales

provinciis Alemaniae inferioris, Rheni et Saxoniae (British Library, Additional Manuscript 17087)ed. a cargo del Institut für Anglistik und Amerikanistik, Salzburgo, 1982; Christian DE BACKER, “Fondation et développement des chartreuses entre Rhin et Meuse jusqu’en 1500, un aperçu heuristique”, *Analecta Cartusiana*, n° 35.4, 1984, pp. 5-16; Jan de GRAUWE, “L’histoire événementielle de la Réforme dans les chartreuses flamandes”, *Analecta Cartusiana*, n° 108.1, 1984, pp. 192-201 y Peter J.A. NISSEN, “Die Bibliothek der Kartause Bethlehem zu Roermond; ein Forschungsüberblick”, *Analecta Cartusiana*, n° 113.3, 1985, pp. 182-225.

¹⁰ E. DE MOREAU *et al.* “La crisis religiosa del siglo XVI” en, A. FLICHE y V. MARTIN (dirs.), *Historia de la Iglesia. De los orígenes a nuestros días*. Edición española de José María JAVIERRE, Valencia, 1978, XVIII, p. 383; GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 274.

¹¹ Geoffrey PARKER. *The Dutch Revolt*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1977, esp.el capítulo 3.

¹² *Ibidem*, p. 132.

¹³ *Ibidem*, p. 109.

¹⁴ P. ALBERS, “The Martyrs of Gorcum”, en *Catholic Encyclopedia online* (<http://www.newadvent.org/cathen/06651c.htm>) (06-06-2010)

del siglo XVII) habla de veinte¹⁵. Algunas fuentes modernas señalan que fueron trece los cartujos fallecidos en la matanza¹⁶.

Los acontecimientos de Londres y de Roermond se difundieron como martirios en los círculos católicos de Europa y compartieron muchos elementos, como su equiparación con los martirios de los primeros cristianos; en algunos textos los franciscanos de Gorcum se comparaban con los Cuarenta Mártires de Sebaste (320 DC)¹⁷. En ambos casos, los testimonios orales fueron de gran importancia para su difusión, bien a través de testigos directos de las ejecuciones o –más frecuentemente– mediante religiosos que lograron escapar a las matanzas y se refugiaron en otros monasterios europeos. Existió, sin embargo, una importante diferencia entre ambas muertes: mientras los cartujos holandeses fueron asesinados por su condición de católicos, los ingleses fueron juzgados, acusados de alta traición y ejecutados formalmente. Como señala Dillon, los mártires ingleses fueron presentados como ejemplos de hombres virtuosos que prefirieron la muerte antes que la renuncia a sus convicciones, mientras los cartujos de Roermond se consideraron más bien muertos de guerra¹⁸.

Visiones del martirio: Historias e Iconos

Fray Juan Sánchez Cotán realizó sus cuadros de mártires cartujos en el contexto de dos series más amplias para la Cartuja granadina. En primer lugar, los cuatro lienzos de los mártires de Inglaterra formaban una serie con otros cuatro –de los que se conservan tres– dedicados a la historia de la fundación de la Cartuja y la vida de su fundador, San Bruno. Los seis mártires de Roermond formaron parte de otra serie compuesta de cuatro cuadros, representando seis mártires y dos obispos cartujos, a razón de dos por lienzo.

¹⁵ Richard VERSTEGAN, *Theatrum Crudelitatum Hæreticorum nostri temporis. Editio altera emendatior*, Amberes, Hadrianum Huberti, 1604, pp. 60-61; Ioseph VALLÉS, *Primer Instituto de la Sagrada Religion de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, Martires de Inglaterra y Generales de toda la Orden. Escrito por el doctor...Arcediano de San Lorenço, Canonigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Tarragona y Capellan de Honor de su Magestad*, Madrid, Pablo de Val, 1663, pp. 543-547.

¹⁶ E. DE MOREAU *et al.* “La crisis religiosa” [...] op.cit., p. 385.

¹⁷ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., pp. 281 y 284.

¹⁸ *Ibidem*, p. 274. DILLON, *The construction of Martyrdom* [...] op.cit., pp. 82-83.

Se trataba, como vemos, de series diferentes, pero es significativo el protagonismo martirial en las obras del lego pintor para su monasterio.

Ceán Bermúdez fechó los lienzos entre 1615-17¹⁹, lo que contrasta con la afirmación posterior de Gómez-Moreno, quien primero los dató con posterioridad a 1625 y después entre 1608-1625²⁰. Para tal datación no se ofrece prueba alguna, por lo que aceptamos, a falta de más documentación, la propuesta de Ceán Bermúdez.

Respecto a la localización original de los cuadros, todo apunta a que estuvieron en un mismo espacio, el llamado claustillo; teniendo en cuenta que se trata, como veremos en seguida, de pictorializaciones tan distintas del martirio, esto último resulta sorprendente. El claustillo, un patio de orden dórico, se alza entre lo que fue Sala Capitular, Refectorio y Capítulo de Monjes. También, y esto es importante como veremos en su momento, se abrían a él las dependencias del noviciado de legos²¹.

Palomino señala con claridad la presencia de una serie de ocho cuadros en el claustillo: cuatro de ellos representaban episodios de la vida de san Bruno, el fundador de la Cartuja y otros cuatro “...de los mártires de dicha Religión que con exquisitos tormentos murieron en Inglaterra²²”. Testimonio que confirma Ceán y también el inventario de la Cartuja de 1820, que señala la presencia de hasta nueve cuadros de mártires en el claustillo. Este último documento, sin embargo, es confuso, pues menciona los cuadros de Cotán sin distinguirlos con claridad de los lienzos de Carducho –copias de la serie para El Paular– que también se dispusieron en el claustillo²³. No tenemos más mención expresa a los cuadros de los mártires de Roermond que la

¹⁹ J. Antonio CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Valencia, París-Valencia, 1998 (ed. facsímil de la original, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800) IV, p. 338.

²⁰ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Guía de Granada*, Granada, Archivuum, 1994, 2 vols. (ed. facsímil de la original, Granada, 1892). En I, p. 351, n° 1230 señala la primera de las fechas que en las adiciones (vol. II, p. 219, n° 1231) cambia por 1608-25.

²¹ José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO describe el claustillo como “el ámbito de la vida cenobítica destinado a albergar las dependencias comunitarias” señalando que se sacó de cimientos después de 1530 pero no se remató hasta comienzos del siglo XVII (“La cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada”, en, Víctor MÍNGUEZ y Vicent Francesc ZURIAGA (eds.), *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas*, catálogo de exposición, Museos de BB.AA. de Valencia y Castellón, marzo-septiembre 2010, pp. 121-134; p. 124). Manuel GÓMEZ-MORENO, *Guía* [...], op. cit., p. 349 señala que se terminó de cerrar, hasta enlazar las dependencias de los legos con el capítulo de padres, en 1600.

²² Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, III, p. 139.

²³ El inventario, en Archivo Histórico de Protocolos de Granada, leg. 2.459, f. 10 (30-11-1820). Ha sido transcrito y estudiado con detalle por Nieves JIMÉNEZ DÍAZ en la memoria de la restauración de los cuadros realizada por la Empresa Tracer Restauración y Conservación para el Ministerio de Cultura.

realizada por Gómez-Moreno en 1892, quien sitúa dos cuadros que representaban “...mártires y obispos cartujos en figuras de medio cuerpo...”²⁴ en el claustro según se accedía desde la portería; no tenemos razones para suponer que la ubicación de los lienzos cambiara desde el momento en que se pintaron.

Pese a que ambas series compartieran un mismo espacio y se pintaran simultáneamente o con pocos años de diferencia, Sánchez Cotán abordó sus dos conjuntos martiriales para la cartuja de Granada de forma muy distinta desde el punto de vista pictórico. Mientras en la parte dedicada a Inglaterra el artista optó por escenas de carácter narrativo, en los tres cuadros sobre los cartujos de Roermond representó a los mártires de medio cuerpo, como iconos, identificables como cartujos únicamente por el hábito y como mártires por los instrumentos de martirio que lucen a modo de atributos.

En los cuatro cuadros dedicados a los mártires de Inglaterra, Cotán presenta una secuencia completa de los acontecimientos si bien, como veremos, con alteraciones cronológicas parciales y en ocasiones yuxtaponiendo en la misma escena episodios de momentos diferentes. Para llevarla a cabo, el pintor contó con numerosas fuentes de información, aunque resaltaremos dos por su importancia: la primera de ellas es una estampa realizada en Roma en 1555 (**Fig. 1**) que ya Benito Navarrete identificó como fuente visual para el ciclo cotanesco²⁵.

Tal y como señaló Ann Dillon, el texto latino que acompaña a las seis escenas que componen la estampa funciona como un martirologio, pues proporciona nombres, tipo de tortura, fechas y forma de muerte de los ajusticiados. Los autores anglosajones contemporáneos que se han ocupado de esta obra manejaron el ejemplar existente en la Guildhall Library londinense y, al igual que los catálogos de esta biblioteca, la recogen como anónima²⁶. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan las escenas separadas, sin el texto ni los escudos en la parte inferior y el catálogo las recoge como

²⁴ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Guía* [...], op. cit., p. 350.

²⁵ NAVARRETE PRIETO, “Las fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán” [...] op.cit. El impreso ha sido publicado, sin alusiones a la presencia de un texto, considerándose como una serie de estampas sueltas, en diversas ocasiones. Las diferentes escenas, por separado, se intercalan en la edición moderna del relato de Chauncy, realizada en 1935. También recoge y analiza esta serie –considerando su doble carácter de texto impreso y representación visual– DILLON, *The construction of Martyrdom* [...] op.cit., pp. 52-62, fig. 1.1.

²⁶ Londres, Guildhall Library, F1/CHA, Finsbury Charterhouse, *The Martyrdom of the Carthusian Fathers*.

obra de Nicolás Beatrizet (c. 1520-c. 1570) según dibujo de Nicolò Circignani (c. 1517-c. 1596)²⁷.



Fig. 1: Anónimo, *Seis escenas del martirio de cartujos en Inglaterra en 1535*, Roma, 1555. Buril. Londres, Guildhall Library, City of London.

Es posible que las ilustraciones se realizaran a partir de una pintura contemporánea a los hechos existente en la Grande Chartreuse, aunque algunos detalles de la estampa – por ejemplo los elementos arquitectónicos– aparecen actualizados²⁸. También las

²⁷ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Inv. 30598-30603, 150 x 170 mm. cada una. Las estampas parecen haber sido recortadas. Todas ellas llevan un número en tinta y el orden de colocación coincide con la disposición de las escenas en la plancha al completo, lo que indica que este número se añadió cuando se cortaron. Aunque ninguna está firmada, en la atribución se sigue a *The Illustrated Bartsch*, 29 (*Italian Masters of the Sixteenth Century*), New York, 1982, pp. 278-279, 34 (256) Aquí se reproduce, entre las obras de Beatrizet, el ejemplar de la BN de París y se dice, con interrogante, que la estampa se ejecutó “A partir de Niccolò Circignani”. Se añade también que la inscripción en latín está en una plancha separada. De los dos escudos a los lados en el primero (izquierda) leemos: “Io Eps. Albanen. Romae 1555” y “Cardinalis Compostellan” en el de la derecha.

²⁸ E. Margaret THOMPSON, “Historical Introduction”, en, Dom Maurice CHAUNCY, *The Passion and Martyrdom of the Holy English Carthusian Fathers, the Short Narration by Dom Maurice Chauncy, Prior of the Charterhouse of Sheen Anglorum within the walls of Bruges, formerly monk of the London Charterhouse. AD 1570*. Edited by the Rev. G.W.S. Curtis, London, The Church Historical Society-The Society for promoting Christian Knowledge, 1935, pp. 15-35; p. vi.

fuentes relacionadas con el proceso de beatificación de los cartujos mencionan una pintura sobre tabla en la Grande Chartreuse, contemporánea de los hechos y dividida en seis secciones (las mismas que la estampa) representando las diferentes secuencias del martirio²⁹.

La segunda fuente de información manejada por Cotán fue un relato escrito y, probablemente, también los testimonios orales de su autor, Maurice Chauncy (h. 1509-1581), un antiguo monje de la cartuja de Londres, testigo privilegiado en el desarrollo de los acontecimientos. Chauncy formó parte del grupo de cuatro monjes que, en 1536, fueron dispersados desde la cartuja londinense hacia otros monasterios de la orden en Inglaterra. Nacido en torno a 1509³⁰ en Sawbridgeworth (Hertfordshire) realizó estudios en Oxford y Gray's Inn, profesando en la cartuja de Londres en torno a 1532³¹. Ya era prior de la misma John Houghton y es probable que fuera su maestro en el Noviciado William Exmewe, a partir de dos tratados místicos contenidos en un manuscrito que perteneció a la cartuja londinense y que Chauncy realizó aparentemente bajo su dirección³². Tras los acontecimientos que hemos relatado y la supresión de la cartuja de Londres en noviembre de 1538, debió marchar al continente, pues en 1547 se hallaba en la cartuja de Val de Grâce (Brujas).

En 1546 Chauncy había escrito la primera versión de su texto, del que llegaría a compilar cinco versiones³³ y que se convertiría en la fuente de información más importante acerca de los martirios ingleses. La versión original –que sepamos, nunca publicada– fue descubierta en la Guildhall Library de Londres a comienzos de la década de 1960³⁴. Poco después de su llegada a Val de Grâce en 1547, escribió a instancias del

²⁹ *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit. p. 55, Doc. XXII.

³⁰ Seguimos nuevamente a E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit., pp. 24-33) cuya biografía de Chauncy es bastante más completa que la que aparece en *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit., p. 11. Existen, además, discrepancias cronológicas entre ambas fuentes. Mientras Thompson da como fecha de nacimiento 1509 (a partir de un documento en el Archivo Segreto Vaticano de 1566 en el que Chauncy declara tener 57 años) el segundo texto señala como fecha probable 1513. Existen también discrepancias en cuanto a la fecha y lugar de su fallecimiento.

³¹ En el documento de 6 de junio de 1534, en el que los cartujos londinenses aceptaron el Acta de Sucesión, junto a su nombre aparece la anotación “monje profeso, no sacerdote” de donde se deduce que su entrada en la Orden se había producido dos años antes (E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit, p. 25).

³² *Ibidem*.

³³ Que exponemos en las líneas siguientes siguiendo *Sacred Congregation of Rites*, pp. 11 y 12 (Doc. I).

³⁴ *Passio Sanctorum martyrum Cartusianorum in Anglia trucidatorum. Anno Domini 1546* in Februaio (Gildhall Library, Mss. 1231).

prior de la misma la segunda versión de su texto, conservada en dos manuscritos editados en 1887 y 1895³⁵.

La tercera versión del texto, la mejor conocida de todas, se dirigió a Jean de Valognes, prior de la Grande Chartreuse, tratando de justificar la presencia de los cartujos ingleses en Val de Grâce, pues para que el prior de esta última pudiera acogerlos se necesitaba permiso del Capítulo General, por lo que Chauncy exponía en su texto los acontecimientos que motivaron su traslado al continente³⁶.

Un paréntesis se abrió con posterioridad a la publicación de esta tercera versión, pues tras la llegada de María Tudor al trono inglés el Capítulo General de la cartuja encargó a varios padres –Chauncy entre ellos– el regreso a Inglaterra para restaurar allí la orden. En junio de 1555 se hallaba en Inglaterra con otros dos religiosos³⁷, entregándoles la reina la desmantelada cartuja de Sheen y obteniendo ayuda de destacados personajes como el Cardenal Pole.

Allí permanecieron hasta su definitiva expulsión de Inglaterra, el 1 de julio de 1559, regresando nuevamente a Brujas. Tampoco en este segundo exilio acompañó la suerte a los antiguos cartujos ingleses. Pronto comenzaron las revueltas protestantes en los Países Bajos y a un primer asentamiento en Lovaina seguiría un nuevo traslado a Mechlin y, ya en el siglo XVII, a Nieuport, donde permanecerían hasta la supresión de los monasterios por José II en 1783. Los cartujos ingleses llamaron a todas sus fundaciones en el continente *Sheen Anglorum*, recuerdo y homenaje a la que fue la última de las cartujas en Inglaterra antes de su definitiva expulsión³⁸.

En medio de estas vicisitudes, Maurice Chauncy siguió compilando versiones de su relato realizando en 1564 la dedicada al cardenal Giovanni Morone, protector de

³⁵ El primero de ellos (*Analecta Bollandiana*, vol. VI, 1887, pp. 36-51) es el mss. 0.81 de la Biblioteca Real de La Haya. El segundo (*Analecta Bollandiana*, vol. XIV, 1895, pp. 248, 268-283) se halla en la Biblioteca Imperial de Viena. Las ediciones de ambos fueron realizadas por Jean VAN ORTROY (SJ).

³⁶ Se publicó por primera vez en *Historia aliquot nostri saeculi martyrum*, Mainz, 1550 (editada por el prior de la cartuja de San Miguel de Mainz (Vitus A DULKEN) y el procurador de la misma, Guillermo SITTART) con el título *Passio xviii Carthusianorum in regno Angliae* y se reeditó varias veces por los cartujos ingleses, en latín (Londres, 1888) e inglés (Londres, 1890). En esta última, a cargo de Dom Victor DOREAU, se incluyeron reproducciones de varios dibujos realizados a partir de los cuadros de Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada.

³⁷ E. MARGARET THOMPSON, "Historical Introduction" [...] op.cit, p. 30.

³⁸ *Ibidem*, p. 31.

Inglaterra. Con ella, su autor pretendía la obtención de limosnas pontificias para los antiguos cartujos ingleses³⁹.

Por fin, en 1570 compuso la quinta y última versión de su texto, una versión ampliada de la de 1564. En 1935 era propiedad de un clérigo anglicano, el reverendo C.H. Bickerton Hudson⁴⁰. Fue ésta la versión publicada en 1935, en latín y en inglés, editada por G.W.S. Curtis y para la que E. Margaret Thompson realizó una introducción. Muchos detalles de la misma indican, según Thompson, que su autor la escribió pensando en un público continental y que esperaba obtener algunos beneficios económicos de la misma. Sólo así se explican las detalladas alusiones a Enrique VIII y sus ministros y a asuntos de la historia inglesa que se explican con excesivos pormenores, para un público no familiarizado con ellos⁴¹.

Once años después de la compilación de la última versión de su texto Maurice Chauncy fallecía en la Cartuja de París, a su regreso de España, donde había acudido en nombre de toda su comunidad⁴².

Hasta ahora, el texto de Chauncy no ha sido puesto en relación con la serie de Sánchez Cotán; sin embargo, muchos detalles de ésta, como veremos en seguida, permiten sugerir que el pintor lo conoció.

*Los tres priores cartujos y el monje brigetino ante Cromwell*⁴³ (Fig. 2)

La escena recoge una de las comparencias de los cuatro religiosos ante Richard Cromwell⁴⁴. Es probable que Cotán quisiera representar en ella la última y definitiva, el

³⁹ El manuscrito fue encontrado por Jean van Ortruy en el Archivo Vaticano (Miscellaneous, Armadio LXIV, vol. XXVII, ff. 213-239) y fue publicado por él en *Analecta Bollandiana* (XXII, 1903, pp. 51-78).

⁴⁰ *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit., p. 12. No es un texto autógrafo de Chauncy, sino una copia contemporánea que parece evidentemente preparada para publicación.

⁴¹ E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit., p. 32. Es a esta versión a la que me refiero en las páginas siguientes al comentar los cuadros de Sánchez Cotán.

⁴² Un borrador para un *Menologio* de los cartujos, compilado en el Paular en 1772, da como fecha de la muerte de Chauncy el 12 de julio de 1581: “D. Mauricio Chanceo, prof de la cartuja de Londres. Prior de Sehená y visitador de Ynglaterra escribió la historia de los Martires Anglicanos como testigo ocular que fue de tan lamentable tragedia y murio en la Belgia el año de 1581. Se le concedio Monach i Aniv. y Misa de D^a ex Bibliotheca et chart^a”. La noticia procede, como indica el compilador, de las Chartae de los capítulos generales de la Orden (BNE, Mss. 19.694, 12 de julio). E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit., p. 32) menciona también el 12 de julio de 1581 como la fecha de su fallecimiento aunque, a diferencia del manuscrito paularitano, señala que éste se produjo en la cartuja de París.

⁴³ Oleo sobre lienzo, 292 x 240 cms. OROZCO *El pintor* [...] op.cit., n^o 69.

28 de abril de 1535, tras la cual se dictó sentencia de muerte. El pintor es fiel al relato de Maurice Chauncy excepto en un aspecto: el sacerdote secular John Hall o Hale, que se menciona en el texto⁴⁵ no aparece junto a los regulares; en cambio, Cotán sí incluye a Richard Reynolds, prior del monasterio brigetino de Syon Abbey (Richmond⁴⁶).

En segundo plano distinguimos un arco por el que avanzan los religiosos conducidos por la guardia hacia la sala, al otro lado del patio, donde Cromwell escucha su comparecencia, custodiados por numerosos guardias armados. El ministro se dirige a ellos con gesto imperativo pero los religiosos, al menos el que se halla en primer plano (probablemente Houghton) y Reynolds, ni siquiera lo miran. Cotán refleja probablemente el momento en que se dicta la sentencia, como podría pensarse por el gesto de Cromwell y por el hecho de que el soldado en segundo plano parece aproximarse hacia los religiosos y el que se encuentra detrás de John Houghton hace ademán de moverse mientras lleva la mano a la empuñadura de la espada.

El pintor reúne en esta escena las diferentes secuencias del episodio: la llegada de los religiosos a juicio, su comparecencia y el momento de la sentencia. La representación es única en el conjunto visual asociado al martirologio inglés del siglo XVI, porque no aparece en ninguno de los ciclos de estampas y es Sánchez Cotán el primero que la representa.

Los cuatro religiosos se presentan ante el ministro como un bloque compacto, casi como un único cuerpo de cuatro cabezas perfectamente diferenciadas, en contraste con los rostros menos individualizados de los soldados. Ello confiere al grupo una sensación de unidad y firmeza coherente con el texto de Chauncy, quien alude en varias ocasiones a la rotundidad con que los religiosos se negaron a renunciar a sus convicciones y acceder a las pretensiones del Monarca, a su firmeza en mantener la unidad de la

⁴⁴ CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit., p. 75. Según E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit, p. 19) las fuentes documentales confirman que esta entrevista tuvo lugar el día 20 de abril. La tercera y definitiva fue el 28 de abril, fecha para la que se había fijado el juicio. Chauncy, sin embargo, habla de cuatro entrevistas.

⁴⁵ CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit., p. 81.

⁴⁶ Álvaro DE SILVA, (tr., intr. y n.), *Santo Tomás Moro. Un hombre solo: Cartas desde la Torre (1534-1535)*, Madrid, Rialp, 1990 (3^a ed.), nota 80: Syon Abbey era el único monasterio de la orden de Santa Brígida en Inglaterra. Reynolds, que estudió en Cambridge y fue un reputado teólogo de gran erudición, fue uno de los artífices de su fama en estudios teológicos, que atrajo vocaciones de miembros de las familias más ricas del país pese a la dureza extrema de su Regla. Este prestigio explica sin duda que Enrique VIII deseara obtener la rendición de Syon para el cumplimiento de sus planes. Los brigetinos estaban sólidamente unidos en contra del divorcio real.

Iglesia⁴⁷. Pictóricamente, Cotán expresa muy bien esta firmeza y la existencia de dos bloques diversos y enfrentados: la defensa de la ortodoxia católica representada aquí por los regulares, frente a las pretensiones de Enrique VIII, representado por su ministro.



Fig. 2: Fray Juan Sánchez Cotán, *Los tres priores cartujos y el monje brigetino ante Cromwell*, 1615-1617. O/l, 292 x 240 cms. Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo.

⁴⁷ “They stood there gentle and meek, patient and firm” (CHAUNCEY, *The Passion* [...] op.cit p. 85); “They were brought into court, posted before the judges and examined one by one on the article mentioned above. All said no. Unanimously and utterly they refused asset to the wicked measure”, (*Ibíd.*, p. 83).

Sánchez Cotán también es coherente con los textos en su concepción de la escena como una evocación de la Pasión de Cristo, una idea clave en la configuración visual del martirologio católico, que presentaba a los mártires como émulos del mismo Cristo⁴⁸. Tendremos ocasión de comentarlo en más ocasiones, pero la idea ya se presenta de forma manifiesta en esta primera escena. Según el relato de Chauncy, Richard Reynolds expresó su intención de guardar silencio durante el interrogatorio, tal y “como había hecho nuestro Señor⁴⁹” y las alusiones a la Pasión de Cristo por parte de Chauncy pueden hallarse en su texto al describir los tormentos padecidos por los cartujos antes de su ejecución⁵⁰.



Fig. 3: Anónimo, *Tres religiosos en pos de Cristo con la cruz auestas*. Detalle del frontispicio de: Richard Verstegan, *Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis*, Amberes, A. Hubert, 1604. Madrid, Biblioteca Nacional de España (ER/4319). Foto: BNE.

⁴⁸ Es significativo recordar aquí la existencia de representaciones como la incluida en la portada del *Theatrum Crudelitatum* de Richard VERSTEGAN: Cristo aparece cargando con su cruz, seguido de varios miembros del clero regular que cargan con las suyas, lo que les identifica como mártires que imitan el sufrimiento de su Maestro (Fig. 3). GREGORY (*Salvation at Stake* [...], op.cit., p. 276, fig. 24) reproduce dos estampas iguales incluidas en una obra de fray Luis DE GRANADA (*Libro de la Oración y Meditación*, París, 1582) y John BUCKE (*Instructions for the use of the beads*, Lovaina, 1589). Ello demuestra que esta representación estuvo muy extendida en la Europa de la época, pues expresa de forma inmejorable el impulso de imitar a Cristo mediante el sufrimiento paciente de la adversidad.

⁴⁹ DE SILVA, *Santo Tomás Moro* [...] op.cit., nota 80.

⁵⁰ CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit., p. 87, citando a Isaías: “Meanwhile the prisoners were gentle, meek and patient, following the great example of him who, like a sheep before her shearer, opened not his mouth” (“Cuando era maltratado, se sometía y no abría la boca; como cordero llevado al matadero, como oveja llevada ante el esquilador, enmudecía y no abría la boca” (Is.53.7).

Ideológicamente, la escena evoca claramente el episodio de *Cristo ante Caifás*, sólo que aquí son cuatro, y no una, las figuras que, custodiadas por soldados, comparecen ante la autoridad sentada en sitial elevado bajo un dosel. Cotán ha incluido además un detalle importante, un perro que, aparentemente ajeno a la escena, se sitúa en el mismo plano pictórico que Cromwell. El mismo detalle aparece, por ejemplo, en todas las escenas de la Pasión en las *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal (Amberes, 1595) en las que Cristo aparece rechazado por su propio pueblo. También aparece, justo debajo de Caifás, como en nuestro caso, en la escena correspondiente⁵¹. En varias escenas de *Praesentis Ecclesiae Anglicanae Typus*, Richard Verstegan representa asimismo a un perro cuya presencia, al igual que en nuestro cuadro, es deliberada y prominente⁵². La utilización del perro, en la producción visual post protestante, como símbolo del Calvinismo y como parte de uno de los dos bloques enfrentados, parece ser compartida en esta representación por Sánchez Cotán.

*Los tres priores cartujos y Richard Reynolds arrastrados por caballos camino de su ejecución*⁵³ (Fig. 4)

Su negativa a aceptar incondicionalmente las pretensiones de Enrique VIII supuso para los religiosos una condena a la pena capital por traición. El derecho inglés establecía para este delito la ejecución en la horca y el posterior descuartizamiento y exposición de los restos en lugares públicos. Tras su reclusión en la Torre de Londres los religiosos serían conducidos a Tyburn, en las afueras de la ciudad, escenario habitual de las ejecuciones al menos hasta 1783⁵⁴. El texto de Chauncy recoge parcialmente la sentencia,

“Ye shall be drawn through the open city to the place of execution, and there be hanged and let down alive, and your privy parts cut off, and your entrails taken out

⁵¹ Así lo señaló DILLON *The construction* [...] op.cit., p. 139, quien habla del perro como símbolo del Calvinismo.

⁵² Figuras 3.1, 3.4, 3.5 y 3.6. (*Ibidem*).

⁵³ Óleo sobre lienzo, 292 x 240 cm. OROZCO *El pintor* [...] op.cit, n° 70, no indica las medidas para este cuadro, pero son las indicadas para el resto de la serie.

⁵⁴ Lionello PUPPI, *Torment in Art. Pain, violence and martyrdom*, New York, Rizzoli, 1991, p. 26 señala que, en ocasiones puntuales, las ejecuciones se llevaron a cabo en otros puntos de la ciudad (como la Torre o Westminster) pero, en general se llevaron a cabo en Tyburn hasta la fecha indicada.

and burnt in your sight; then tour head to be cut off and your bodies divided into four parts, to be disposed of at his (her) Majesty's pleasure⁵⁵.”

El día de la ejecución fue el 4 de mayo. Chauncy denomina éste como el día de la “gloriosa pasión” de los religiosos y describe puntualmente los acontecimientos⁵⁶.

Cotán muestra en primer plano a los cuatro padres dispuestos con las cabezas de espaldas al espectador tal y como indica Chauncy, en el arrastre de los caballos. Una vez más, es de notar la ausencia del sacerdote secular en la representación, al que el texto alude explícitamente señalando que él siguió el mismo camino de los demás, pero sin la compañía de éstos. En primer plano a la izquierda varios personajes contemplan desde las ventanas la partida de los caballos mientras otro en la esquina del edificio parece indicar el camino hacia el lugar de la ejecución. Al fondo, tres cuerpos penden de la horca y un verdugo se dispone a cortar las cuerdas. Un cuarto, probablemente Houghton, el primero en ser ahorcado, yace en el suelo mientras varios personajes contemplan al pie de la horca. En la parte superior derecha, un ángel se aproxima a los ajusticiados con la palma del martirio.

Como la anterior, la obra presente un marcado carácter narrativo en el que las escenas se yuxtaponen para proporcionarnos una secuencia completa. Aunque las

⁵⁵ CARAMAN “England, Scotland and Wales” [...] op.cit., p. 224. Algunos textos, como los *Annals* de John STOW, describen la particular forma de ejecución especificada en la sentencia y, al parecer, practicada en Inglaterra: al condenado se le ahorcaba, pero sin que llegara a morir, procediendo, cuando todavía estaba vivo, a su desmembración, extracción de sus entrañas, decapitación y descuartizamiento. (PUPPI, *Torment in Art* [...] op.cit., p. 62, nota 44).

⁵⁶ “The manner of their death was thus. They were brought from the prison and found at the door hurdles carefully provided for the occasion. On these they were flung violently, each wearing the dress of his own calling. Two and two –but the fifth had no companion- their heads thrown back and their bodies painfully strained to full length, they were tightly fastened with cruel cords. Then came a spectacle to draw tears. Through the city of London from the Tower to Tyburn, the weel-known place of public execution, they were dragged mercilessly at the horse's heels....When the place of punishment was reached, the first to be approached and released from the hurdle was the venerable Father Houghton, our father and our prior worthy of every title of respect, Prior of the London Chartreuse. Then the executioner kneeling before him according to custom craved pardon for the cruel death which he was going to inflict... He [Houghton] was ordered to mount a cart placed just beneath the gallows on which he was to be hanged. Meekly he obeyed the cruel order. Then some man of note, one of the King's council present by the King's order, asked him if he would submit to the King's command and will and the public edict.... After these words, Christ's valient soldier turned to the attendant and asked for time to read the prayer prescribed. It was taken from the thirtieth psalm, In te, Domine, speravi, down to the seventh verse, In manus tuas. Then at a signal from himself the cart was withdrawn and the holy man was hanging throttled by the noose. But before breath had quite gone from the body, the rope was cut by one of the bystanders. He fell headlong to the ground. Little by little he began to recover breath and come to himself” (CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit, pp. 91-93).

relaciones con la estampa de 1555 son evidentes, Sánchez Cotán se distancia de ella en varios aspectos: presenta a los religiosos de espaldas al espectador –como indica el texto– mientras que en la estampa éstos son vistos de perfil. Además, los personajes asistentes a la ejecución van vestidos a la manera de la corte inglesa de la época, mientras en la estampa están ataviados a la manera de la Antigüedad clásica.



Fig. 4: Fray Juan Sánchez Cotán, *Los tres priores cartujos y Richard Reynolds arrastrados por caballos camino de su ejecución*, 1615-1617. O/l, 292 x 240 cm. (aprox.). Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo.

Los tonos oscuros de primer plano, acentuados por la presencia del soldado a la derecha que destaca más al recortarse sobre el luminoso fondo, contrastan con el brillante cielo azul que vemos en segundo plano, especialmente iluminado por el ángel

portador de los atributos martiriales, queriendo quizá contrarrestar la sordidez del inicio con la luminosidad del glorioso final de los mártires.

Los cuerpos que penden de la horca son citados en el texto y reflejados en el cuadro de Cotán. Se trata de la recreación de otra de las fases del martirio, pues la exposición de los cuerpos se consideraba muestra del escarnio a los reos y el castigo público oficial adquiriría importancia por la imagen simbólica que proyectaba en las mentes de quienes lo contemplaban. Como es sabido, a los miembros de las clases altas considerados culpables de traición se les decapitaba, porque ello simbolizaba la eliminación de su rango: se les cortaba la cabeza lo que, en el caso de los personajes regios, implicaba “cortar la corona” que sólo ellos podían llevar. Por el contrario, el ahorcamiento era el castigo reservado a miembros de las clases bajas, a crímenes verdaderamente graves y a los considerados alborotadores del orden público⁵⁷. Una vez más, la referencia a la Pasión parece inevitable, tanto desde un punto de vista pictórico, con la visión de la horca de la que penden los religiosos recortándose sobre el paisaje del fondo, como ideológico: al igual que Cristo, ajusticiado entre malhechores con un castigo reservado a éstos, los cartujos ingleses fueron ejecutados como vulgares criminales.

El tipo de horca que se emplea en la representación posibilitaba esta exposición de los reos, parte importante del castigo: en las dos maderas verticales y una transversal que la componían, podían colgarse varias personas a la vez y, además, los cuerpos podían quedar expuestos para público escarmiento⁵⁸. Esta humillación se sumó pues, como bien recoge Cotán en la representación, a los padecimientos sufridos por los padres en su ejecución⁵⁹.

Tal y como pusieron de manifiesto los estudios de Lionello Puppi, las ejecuciones eran organizadas conscientemente por el poder como “espectáculos” públicos, en los que se buscaba la participación de toda la ciudad. Comenzaban por la procesión hacia el lugar de la ejecución cuando frecuentemente –y no sólo en Inglaterra- los reos eran

⁵⁷ Samuel Y. EDGERTON, Jr., *Pictures and punishment: art and criminal prosecution during the Florentine renaissance*. Ithaca NY-Londres, 1985, p. 129.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 131 y 141.

⁵⁹ No se procedió, sin embargo, a su degradación ritual al estado laico, procedimiento normalmente empleado cuando se ejecutaba a miembros del clero de la misma forma que a los criminales seculares (GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 258).

arrastrados por caballos⁶⁰. Dichas procesiones se realizaban con gran concurrencia: soldados, magistrados, confesores o miembros de cofradías y público en general. Con ello, al igual que con la exposición de los cuerpos se quería ofrecer una muestra de la inviolabilidad de las leyes y del castigo reservado para quienes la rompieran.

Es importante señalar un detalle que se recoge en la representación grabada de 1555 y en el cuadro de Sánchez Cotán. Cada uno de los religiosos sostiene entre sus manos un crucifijo, evocando probablemente las *tavolette* que los miembros de las cofradías mostraban a los condenados en el último momento. Con ello se trataba de lograr la identificación de la víctima con los sufrimientos de Cristo en la Pasión⁶¹.

*Padres y hermanos legos cartujos prisioneros*⁶² (Fig.5)

Los dos últimos cuadros del ciclo dedicado a los mártires de Inglaterra se diferencian de los anteriores en que no se centran en los tres primeros mártires, sino que mezclan acontecimientos de las distintas fases de los martirios, 1535, 1537 y 1540.

La escena muestra a un grupo de religiosos en el interior de una prisión. Tres de ellos aparecen atados a una columna, con argollas y cadenas en cuello y tobillos. A la derecha varios yacen en el suelo, también encadenados y algunos, como los dos religiosos de primer plano, aparecen casi inertes acusando los días de encierro y la falta de agua y alimentos mientras otros se muestran en actitud orante o suplicante. Una ventana con reja al fondo deja ver tres cuerpos de cartujos que penden de una horca. Entre las figuras que se representan en el interior de la prisión hay padres y legos, los primeros con sus tradicionales hábitos más largos, con trabas laterales y barba escasa y recortada. Los segundos llevan el sobre hábito a modo de escapulario, sin trabas, sobre un hábito más corto y se distinguen por sus barbas largas, como la del hermano que aparece representado de perfil, en segundo plano, con las manos en actitud orante.

Las tres figuras encadenadas a la columna destacan particularmente sobre las demás. Por el texto de Maurice Chauncy, sabemos que se trata de los padres Humphrey

⁶⁰ Otros ejemplos pictóricos se recogen en PUPPI, *Torment in Art* [...] op.cit., como el San Jorge arrastrado por caballos de Bernardo Martorell (p. 78) y existen numerosas referencias a ello a lo largo del texto (pp. 16 y 21).

⁶¹ Así lo señala PUPPI, *Torment in Art* [...] op.cit., p. 55 y DILLON, *The Construction* [...] op.cit., p. 57.

⁶² Óleo sobre lienzo, 292 x 240 cms. OROZCO, *El pintor* [...] op.cit., n. 72.

Middlemore, William Exmewe y Sebastian Newdigate, ejecutados en Tyburn el 14 de junio de 1535. Middlemore fue primero procurador de la cartuja de Londres y después vicario; Exmewe era procurador y maestro en Latín y Griego y Sebastian Newdigate pertenecía a una aristocrática familia, habiendo formado parte de la corte de Enrique VIII. Los tres fueron trasladados a la prisión de Marshalsea, y posteriormente comparecieron ante Cromwell y otros miembros del consejo real, donde se les preguntó acerca de la supremacía regia; tras su negativa a aceptarla sufrieron el mismo destino que Houghton y sus compañeros⁶³.



Fig. 5: Fray Juan Sánchez Cotán, *Padres y hermanos legos cartujos prisioneros*, 1615-1617. O/l, 292 x 240 cms. Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo.

A lo largo de los dos años siguientes, la vida de los restantes cartujos en Londres estuvo sometida a persecuciones y abusos de todo tipo, ejercidos por los dos seculares

⁶³ CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit, pp. 101-103.

que Cromwell colocó al frente de la misma⁶⁴. El 4 de mayo de 1536, cuatro religiosos fueron trasladados a otras cartujas fuera de Londres y otros ocho a Syon Abey, el monasterio de Brigetinos. Otros dos, John Rochester y James Walworth, fueron trasladados a York y condenados a morir encadenados a los muros de la ciudad.

Por último se produjeron los arrestos de padres y legos de la cartuja de Londres que Sánchez Cotán representa en este lienzo junto a los tres padres que, en realidad, habían muerto dos años antes.

Los legos tienen un destacado lugar en el texto de Chauncy en que se relata esta parte de la historia. Probablemente acusando los efectos de la presión a la que se hallaban sometidos, varios de ellos renunciaron y aceptaron el Acta de Supremacía, lo que también habían hecho algunos padres y sacerdotes seculares. Sólo algunos religiosos se mantuvieron firmes y fueron por ello trasladados a la prisión de Newgate el 29 de mayo de 1537. Eran diez: tres sacerdotes, un diácono y seis legos⁶⁵. Todos ellos fueron encadenados y murieron de hambre en la prisión; todos, excepto un hermano lego, como veremos después.

Sánchez Cotán representa en el interior de la prisión trece personas, entre padres y hermanos legos. Ello permite ver cómo en este cuadro se unen dos martirios que tuvieron lugar con dos años de diferencia, siendo ejecutados tres en junio de 1535 y los otros diez falleciendo en la prisión entre mayo y septiembre de 1537. Los tres religiosos ahorcados que se ven tras la reja de la prisión sólo pueden corresponder, por tanto, a los tres primeros, Middlemore, Exmewe y Newdigate. A su martirio corresponde también, como veremos a continuación, el último de los cuadros del ciclo dedicado a los mártires de Inglaterra.

*Descuartizamiento de los religiosos cartujos*⁶⁶ (Fig. 6)

Los tres religiosos ejecutados en junio de 1535 lo fueron siguiendo el mismo procedimiento que se empleó para ajusticiar a Houghton y sus compañeros, según nos

⁶⁴ Los editores del texto de Chauncy aclaran en p. 107, nota 1, que se trataba de John Walley y Jasper Fyloll.

⁶⁵ CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit, p. 123.

⁶⁶ Óleo sobre lienzo, 292 x 240 cms. OROZCO, *El pintor* [...] op.cit., n° 71.

relata el texto de Chauncy. Como vimos en el texto de la sentencia, tras el arrastre por caballos y el ahorcamiento, la siguiente fase de la ejecución destacaba por su extrema crueldad. Las entrañas de los condenados serían extraídas y quemadas, se les cortaría la cabeza y sus cuerpos, descuartizados en cuatro partes, serían expuestos en distintas partes de la ciudad. Lo último era común desde la Antigüedad, cuando cada una de las cuatro partes se colocaba orientada hacia cada uno de los puntos cardinales; ello suponía la última y definitiva afirmación pública de la incontestable autoridad del poder⁶⁷.



Fig. 6: Fray Juan Sánchez Cotán, *Descuartizamiento de los religiosos cartujos*, 1615-1617. O/1, 292 x 240 cms. Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo.

⁶⁷ EDGERTON, *Pictures and Punishment* [...] op.cit., p. 131.

El texto de Maurice Chauncy relata detalladamente, al narrar la muerte de John Houghton, el modo de ejecución que vemos representada en el cuadro⁶⁸. Sánchez Cotán refleja la crueldad de los hechos relatados en el texto –usándolos aquí para representar los martirios posteriores– y representa fielmente todas las etapas de la matanza: a la izquierda, un verdugo se ocupa de abrir en canal el cuerpo de uno de los cartujos que pende boca abajo de un árbol mientras, en la siguiente fase, representada en el primer plano a la derecha, tiene lugar el desentrañamiento del mismo cuerpo. Ocupa el centro de la composición otro verdugo descuartizando el cuerpo, al que previamente ha cortado la cabeza con un hacha y tras él, otros dos cargan a sus espaldas fragmentos descuartizados hacia la caldera donde serían quemados. El fondo del cuadro lo ocupa, a la izquierda, teniendo como fondo la arquitectura de la ciudad, una horca de la que penden dos cartujos y a la derecha, igualmente sobre fondo arquitectónico, otra horca de la que pende un solo cuerpo.

Tal y como señaló Orozco Díaz, la representación en primer plano se refiere únicamente a las distintas fases del martirio de un único cuerpo, que él identificó con el del prior Houghton⁶⁹. Si se acepta la alteración que aquí proponemos en el orden de la serie, respondería sin embargo al de Humphrey Middlemore, el vicario de la cartuja de Londres porque, además, el personaje que aparece siendo descuartizado es el mismo que aparece en el centro, atado a la columna en el interior de la prisión, en el cuadro anterior **(Figs. 7 y 8)**.

El pintor se ajusta en la obra a convenciones imperantes en su época para la representación de los verdugos, como puede verse en el personaje que ocupa el centro

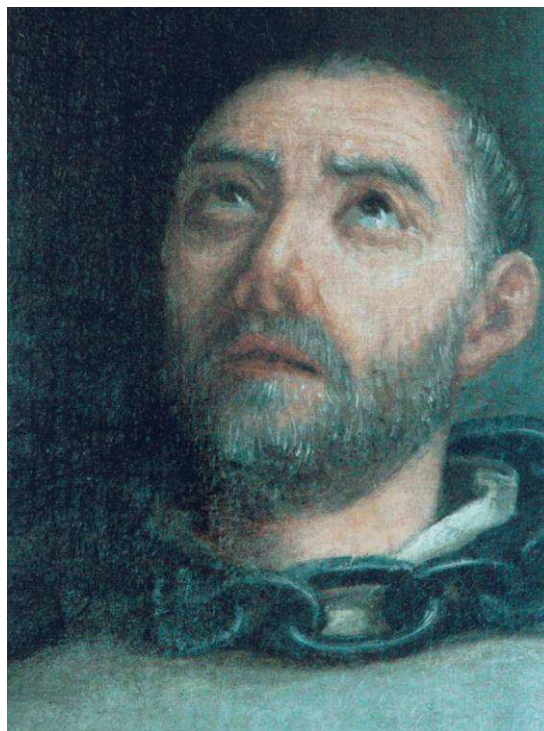
⁶⁸ ...Scarcely had he begun to recover breath, a man of God fallen from a gallows, when they dragged him half alive to a spot near by. There he was stripped and laid face upwards on the cold ground like a sheep ready for slaughter. The bloodthirsty hangman cruelly cut off his privy members, ripped open his belly with an upward cut, tore his entrails apart and flung all to be burnt on a large bonfire erected there. Meanwhile he bore his sufferings like a gentle lamb. Not a murmur, not a complain was heard.

...When they began to tear out his heart, the gallant fighter was not far from his last breath, and his voice was sweet indeed as he exclaimed “Lord Jesus, lover of thy children, have mercy of me in this hour”. A strange incident is attested by those who took part in the bloody work and by many of the bystanders, men whose word may be taken. While the heart was being torn out, he still talked and tearfully asked the executioner, “In the name of God immortal, what will you do with my heart?”. No more was said.

... His head was cut off, his body was quartered and the martyrdom was ended on the fourth day of May in the year of Incarnation 1535, in about the 48th year of his age and the 5th of his office as prior” (CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit, pp. 94-97).

⁶⁹ OROZCO, *El pintor* [...] op.cit, p. 354.

de la composición y se dispone a descuartizar un cuerpo con su hacha. Como Edgerton estudió en el caso de Florencia, muchas veces los verdugos eran turcos o personajes de razas consideradas “exóticas” o reclutados entre napolitanos o sicilianos (“scalabrini” o calabreses se les denomina a veces en documentos florentinos⁷⁰).



Figs. 7 y 8: detalles de figs. 6 y 5, respectivamente

Pese a que, como señaló Orozco Díaz, los cuerpos desnudos resultan poco convincentes “...como si fueran de madera o de cartón” Sánchez Cotán refleja en esta escena con gran sinceridad los acontecimientos, ciertamente espeluznantes, del proceso final de las ejecuciones. Cada una de las etapas del mismo, tal y como se dictan en la sentencia, está representada en el lienzo, donde vemos cómo se procede a cortar la cabeza y sacar las entrañas de los cartujos, dividiéndose sus cuerpos y quemándose los restos, así como a su exposición pública como en seguida comentaremos. La estampa de 1555 recoge también todos estos aspectos aunque, a diferencia de Cotán, los presenta en tres diferentes escenas.

⁷⁰ EDGERTON, *Pictures and Punishment* [...] op.cit, p. 134.

Sin embargo, existen una serie de elementos en el lienzo que permiten comprobar que Cotán, tal y como hizo en la representación anterior, mezcló acontecimientos sucedidos en distintas fechas. En primer lugar, en el cuadro aparecen un total de cuatro cartujos: el que es descuartizado en primer plano y los tres que, todavía, penden de las horcas. Sólo tres cartujos fueron ejecutados de esta manera en cada una de las dos fases de ejecuciones en 1535. Los dos que aparecen en la horca de la izquierda, probablemente quieren evocar a los dos compañeros de martirio de Middlemore. Sobre el que aparece en la horca situada a la derecha volveremos en seguida.

En segundo lugar, es importante detenerse en la arquitectura que aparece en segundo plano, a la derecha de la representación y que no es otra que la cartuja de Londres, como indica la presencia en el lateral de una espadaña. Tras ésta, sobre el arco de la entrada principal, pende un fragmento de un cuerpo descuartizado (**Fig. 9**). Chauncy nos dice que, con posterioridad a su martirio, uno de los brazos de John Houghton fue colgado sobre la puerta de la cartuja londinense, donde permaneció por tres años⁷¹. La representación de fragmentos de cuerpos de los mártires colgados en lugares públicos es un lugar común en la producción visual dedicada al martirologio católico en la Inglaterra protestante. Aparece ya en la estampa de 1555 –en la cuarta escena, donde pueden verse restos humanos colgando de lo que probablemente quiere representar una muralla o recinto de la ciudad de Londres- y en otras posteriores como *Ecclesiae Anglicanae Trophaea* de Giovanni Battista de Cavalieriis (1584) en la escena que representa la ejecución de Edmund Campion y algunos compañeros suyos.

La presencia de uno de los restos de John Houghton colgando sobre la entrada de la cartuja alude a los acontecimientos que tuvieron lugar un mes antes del descuartizamiento de los segundos tres mártires cartujos e indica que Cotán vuelve a mezclar hechos sucedidos en épocas distintas. Ello también puede comprobarse gracias al religioso que pende de la horca a la derecha de la representación, justo delante de la cartuja. Se trata de un hermano lego, como demuestran su larga barba y su hábito, más

⁷¹ “One of the arms of our good father Houghton they hung upon the gate of our Charterhouse, to insult the dead and embitter men’s contempt and hatred of us” (CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit, p. 99). Sin embargo, existen diferencias sobre este punto entre las distintas versiones de su texto: mientras en la primera Chauncy señala que el brazo del prior y un fragmento de su camisa ensangrentada, con un papel relatando la causa de su muerte, fueron guardados en una caja y enterrados, en la de 1570 señala que fue colgado de la puerta de entrada a la cartuja. Allí permaneció durante tres años hasta que al tiempo de la expulsión de los cartujos, cayó al paso de dos hermanos que lo recogieron y guardaron en una caja. Encontrado por soldados, la preciada reliquia fue destrozada en mil pedazos y esparcida. La diferencia entre las dos versiones del texto se explica por los editores del de 1570 en p. 99, nota 1.

corto que el de los padres y sin las trabas características del de aquellos. Sólo un hermano lego murió ahorcado, pero lo hizo en 1540, y fue el último de los mártires cartujos en Inglaterra. William Horne fue el único que resistió a las penalidades en prisión entre los arrestados en 1537 y lo hizo durante cuatro años, hasta que fue ejecutado en la horca y descuartizado el 5 de agosto de 1540, tal y como relata el texto de Chauncy⁷².

La inclusión en la escena de este hermano lego es, probablemente, un homenaje del pintor al último de los mártires cartujos de Inglaterra que, además, no fue un padre sino un hermano lego como él.

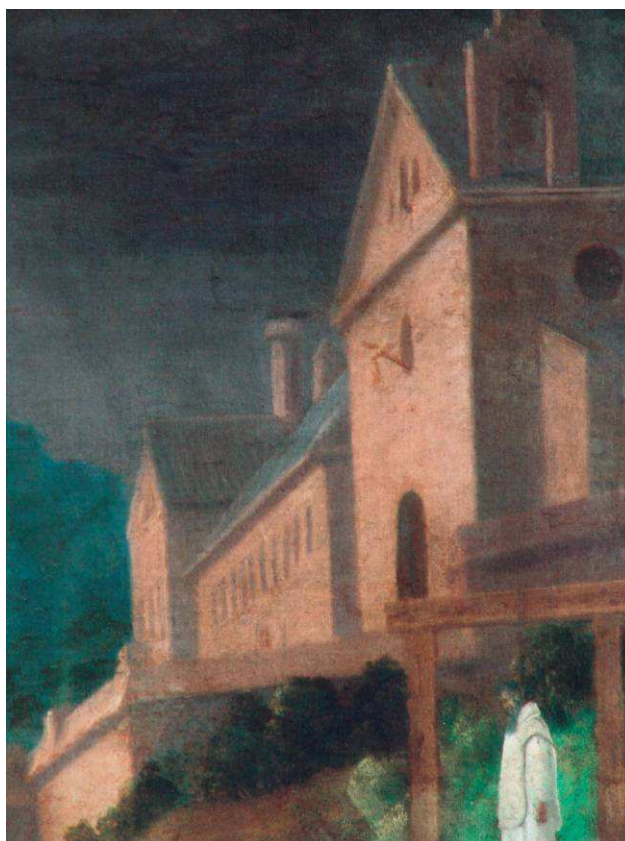


Fig. 9: detalle de fig. 6

⁷² *Ibidem*, p. 125. Chauncy da la fecha de 4 de noviembre de 1541, pero los editores del texto señalan que la muerte se produjo, de acuerdo a dos Crónicas inglesas contemporáneas, el 4 de agosto del año anterior.

Como dijimos, Cotán concibió de manera muy distinta la parte del ciclo dedicada a los cartujos de Roermond.

La información que poseemos sobre él es más limitada. Por lo que respecta a las fuentes visuales, se reducen, que sepamos, a la estampa publicada en el *Theatrum Crudelitatum Haereticorum* (1588; 1604) de Richard Verstegan, los cuadros de Sánchez Cotán para Granada y las tres escenas que Vicente Carducho dedicó a los mártires de Roermond en su ciclo para El Paular.

La representación incluida en el *Theatrum* de Verstegan (**Fig. 10**) contiene letras que remiten al texto en la página adjunta, ofreciéndose así un relato de los acontecimientos, aunque Cotán no nos ofrecerá en este caso un relato pictórico, como hizo en el anterior⁷³. El título de la estampa culpa a los *guex* de la matanza y a ellos se dirige también el texto en la parte inferior⁷⁴. El comienzo del texto en la página de la izquierda relata la ocupación de la cartuja al grito de *Gelt* por las tropas invasoras de la ciudad, en busca de dinero. En primer plano vemos a varios hombres, que no visten como soldados lo que revela su condición de miembros de los *geux*, atravesando con espadas a varios religiosos. Tres de ellos permanecen arrodillados ante el altar mientras otros tres yacen muertos en el suelo. Sobre este último grupo, en el centro, la letra “A” remite al texto de la izquierda que nos indica que los tres primeros religiosos en sucumbir al ataque fueron tres legos, Alberto Winda, Juan Sittart y Stefano de Ruremunda⁷⁵. Los invasores atacaron posteriormente al prior, Joachin Thonjerloe, a quien expulsaron de la cartuja y que, según cuenta Verstegan, pudo llegar a la cartuja de Colonia donde falleció meses después. Esta parte del texto coincide también con el relato posterior de Vallés, quien señala que los atacantes exigieron al prior 2000 escudos

⁷³ Lleva por título *Horrenda tyrannidis genera à Geusiis Belgicis peracta*. Está incluida en la pág. 61 (ed. de Amberes, apud Adrianum Huberti, 1604). La leyenda ocupa la página 60. GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit , p. 296, fig. 28) publica la misma estampa incluida en la edición de Amberes, Adrien Hubert, 1588.

⁷⁴ “Te non ulla movet pietas, non sanguinis horror / Innocui, sanctas qui funere polluis aras/ Improbe; sanguineam cui non compescere dextram. / Maiestas veneranda loci, nec consciacaedis / Relligio potuit, cùm divùm altaria ferro / Subruis, & sacras incestas sanguine vittas”.

⁷⁵ Joseph VALLÉS, *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, Martires de Inglaterra y Generales de toda la Orden. Escrito por el doctor...Arcediano de San Lorenzo, Canonigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Tarragona y Capellan de Honor de su Magestad*, Madrid, Pablo de Val, 1663, p. 553 menciona en su relato los nombres de estos tres legos. “Estefano Ianitur” será el mismo “Stephanus Ruremundensis” mencionado por Verstegan. El término Ianitur indicaría quizá su condición de portero (“ianitor”) de la cartuja lo que explica que fuera uno de los primeros en morir. Vallés indica que fue asesinado en el claustro, donde le aplastaron la cabeza. Fray Alberto es citado como cocinero y Vallés indica que fue asesinado en la cama, a puñaladas. Juan Sittart es citado como “Guitart” y se señala su condición de boticario.

de oro, tras lo cual le dieron un arcabuzazo que no le impidió llegar a Colonia⁷⁶. El texto de Verstegan cita bajo la letra “A” los nombres de otros cuatro religiosos: Juan Leodiense y Severo, sacerdotes; Henrique Wellen y Federico, diácono⁷⁷.



Fig. 10: Anónimo, *Matanza de Cartujos en Roermond*. Butil. Incluida en Richard Verstegan, *Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis*, Amberes, A. Hubert, 1604, pp. 60-61. Madrid, Biblioteca Nacional de España (ER/4319). Foto: BNE.

La parte izquierda de la estampa muestra a un monje arrodillado ante un altar mientras es atacado por la espalda: al descargar el verdugo su espada sobre la cabeza del religioso, un chorro de sangre salta de ésta hacia el altar. La letra “B” informa de que se

⁷⁶ *Ibidem*, p. 548. Tras su muerte allí, el Capítulo General concedió rezos y aniversarios en su memoria en toda la Orden.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 551 (Juan Leodiense) Los atacantes le hirieron en la cabeza con un alfanje en las gradas del altar mayor y su sangre salpicó el pavimento de la iglesia. Parece mezclarse este relato con el que Verstegan hace protagonizar a Vicencio Herch, como veremos en seguida; p. 551 (Severius) Vallés lo cita como Juan Helviz Severo y dice que era religioso de otra cartuja y huesped en Roermond cuando se produjo el asalto. De nuevo parece existir una confusión de datos con el texto de Verstegan, como veremos. Vallés dice que fue atado en una columna del claustro y posteriormente despedazado; p. 552 (Henrique Wellen) a quien Vallés cita como Enrique Mellen, apuñalado en las gradas del altar mayor y posteriormente arrastrado por la iglesia. El “Fredericus Diaconi” que cita Verstegan no se menciona en el texto de Vallés.

trata de Vicentius Hercquius “monachus laicus” y alude al detalle de su sangre salpicando los muros del templo, mientras él imploraba perdón para sus enemigos. Se trata del mismo Vicencio Herch que cita Vallés, si bien éste último nos dice que era el sacristán y que, tras haber sido sacado del monasterio, fue arrastrado por la ciudad y falleció de un golpe de espada⁷⁸.

El texto de Verstegan indica la existencia de una letra “C” que, sin embargo, no se aprecia en la representación. Ha de tratarse de la escena que aparece al fondo, bajo el arco de la puerta, donde puede verse una figura arrodillada en el momento en que es víctima de su atacante. El texto recoge bajo esta inicial los nombres de Paulo de Walwick, obispo de Roermond y de D. Guillermo Lindano, que se habían refugiado en la cartuja. Como vimos, Vallés citaba también a un huésped del monasterio aunque el nombre no coincide con el que se menciona en el texto de Verstegan.

Verstegan señala, al final del texto que acompaña a la estampa, que el número de religiosos asesinados en Roermond fue de 26 citando en total ocho cartujos muertos. El texto de Vallés, sin embargo, recoge once padres y un lego que no se mencionan en la estampa de Verstegan. Como vemos, existen discrepancias entre ambas fuentes respecto a la identidad, forma de martirio y número de fallecidos.

A primera vista, la estampa muestra una única escena de una matanza colectiva de religiosos en el interior de la iglesia. Es preciso conectar las letras presentes en la escena con el texto adjunto para comprobar su intencionalidad narrativa y la yuxtaposición de varias fases de un mismo acontecimiento.

Algunos años después, en su representación de la matanza de Roermond para el ciclo de El Paular, Vicente Carducho organizó las escenas de un modo semejante a la estampa de Verstegan. De las tres escenas que el pintor florentino dedicó al acontecimiento, dos muestran a los religiosos en interiores con fondos de arquitectura gótica mientras sus verdugos (una vez más, sin uniformes militares) los atacan con espadas y cuchillos. Una tercera recoge el asesinato de dos religiosos en espacio abierto, aludiendo al hecho de que fueron sacados a la fuerza del monasterio⁷⁹.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 550.

⁷⁹ Werner BEUTLER, *Vicente Carducho: el gran ciclo cartujano de El Paular*. Köln, Verlag Locher, 1998, números 52 a 54.

En Granada, Sánchez Cotán abordó el problema de manera muy distinta, prescindiendo de la narración y presentando al espectador a los mártires mediante retratos dispuestos por parejas en arcos de medio punto con fondo de paisaje⁸⁰ (**Figs.11, 12 y 13**) Dos de los cuadros representan cuatro padres cartujos, mientras uno recoge una pareja de hermanos legos. Todos son figuras de tres cuartos, rostro y actitudes serenas y graves encontrándose la única alusión a su martirio en los respectivos instrumentos (lanza, espada, escopeta y alfanje) que cada uno luce todavía sobre su cuerpo.

A la manera de los iconos de los primeros santos, los religiosos se muestran al espectador en posición casi frontal, con ausencia de elementos narrativos, indicaciones históricas o espacio-temporales. No presentan, además, expresión alguna de dolor o sufrimiento, impassibles ante los padecimientos de que son objeto. En ellos el artista despliega un repertorio de gestos que sin duda otorgaba dinamismo a un conjunto que, de otra manera, hubiera resultado excesivamente monótono y quizá también por ello evitó representarlos en posición absolutamente frontal. Las arquerías en que aparecen insertos los mártires conformarían una suerte de arquitectura fingida, que haría las veces de claustro en cuyos muros estuvieran dispuestos los lienzos.



Figs. 11 y 12: Fray Juan Sánchez Cotán, *Padres cartujos mártires en Roermond*, 1615-1617. O/l, 147 x 164 cms. Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo. (Fotografía inferior anterior a la restauración)

⁸⁰ Todos los cuadros son óleo sobre lienzo y miden 147 x 164 cms.

Como vemos, la serie presenta todavía numerosos interrogantes como la identidad de los representados. Las propuestas de identificación realizadas por Orozco Díaz no pueden aceptarse con certeza⁸¹. Probablemente a partir del texto de Vallés (la única referencia citada en su texto) Orozco trató de identificar a los religiosos por medio de los instrumentos de martirio que porta cada uno de los representados. Pero la escasez de fuentes disponibles y, sobre todo, la confusión entre las mismas, no permite precisar con exactitud la identidad de los personajes presentes en esta serie de cuadros.

Resulta desconcertante, además, la presencia de dos obispos, uno de ellos identificado por Orozco como san Hugo de Lincoln⁸² (**Fig. 14**). Es cierto que el texto de Verstegan cita entre las víctimas del ataque a la ciudad de Roermond al obispo de la diócesis, pero no sabemos que se tratara de un obispo cartujo y, en cualquier caso resulta difícil de explicar la presencia de san Hugo.



Figs. 13 y 14: Fray Juan Sánchez Cotán, *Legos cartujos mártires en Roermond y Obispos cartujos*, 1615-1617. O/I, 147 x 164 cms. Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo. (Fotografía superior anterior a la restauración)

⁸¹ Son las siguientes: Padres Vicencio Herch y Juan Leodiense, mártires (nº 73); Padres Herasmo Triactense y Juan Chin Thomperloe, mártires (nº 74); Fray Egidio Grioscend y Fray Stefano Ianitur, mártires (nº 75); San Hugo y otro santo obispo cartujo (nº 76).

⁸² OROZCO, *El pintor* [...] op.cit., nº 76.

Existieron significativas diferencias entre los acontecimientos de Inglaterra y los acaecidos en los Países Bajos, diferencias que Sánchez Cotán acentúa aquí también desde el punto de vista pictórico. Aquí, la disposición de los mártires por parejas, luciendo sus respectivos atributos, tenía un significativo precedente en las parejas de santos para los altares laterales en la basílica de San Lorenzo de El Escorial.

Pero, y es una pregunta que de momento ha de quedar sin respuesta, cabe plantearse por qué Cotán prescindió del carácter narrativo que sí había empleado en el caso de los mártires ingleses teniendo en cuenta que, según todos los indicios, ambas series estuvieron en el mismo espacio. No cabe achacarlo a la falta de modelos: pudo haber empleado, como años después probablemente hizo Vicente Carducho, la estampa incluida en el libro de Verstegan pero, deliberadamente, optó por representaciones icónicas e impersonales, que evitaran una vinculación evidente con los mártires holandeses.

II Relatos, imágenes: los martirios cartujos de Sánchez Cotán en el contexto europeo

De todas las versiones que Maurice Chauncy escribió sobre el martirio de los cartujos ingleses sólo una de ellas fue publicada en su tiempo, pues todas las demás lo han sido muy posteriormente. Su texto, sin embargo, poseía la credibilidad de tratarse de un testimonio directo y fue ampliamente difundido entre los círculos cartujos europeos. A lo largo de las páginas precedentes he venido sosteniendo que Cotán conoció y empleo para su serie inglesa este testimonio; en las líneas que siguen trataré de mostrar por qué lo creo así. Además, examinaré ésta y otras fuentes escritas y visuales que demuestran que la serie de Sánchez Cotán, lejos de verse como la obra de un religioso aislado en su cartuja del sur de la Península, se inserta plenamente en el contexto más amplio de la intensa cultura martirial que recorrió la Europa Católica de la Edad Moderna.

Además de su condición de testigo directo, Chauncy contó con valiosas fuentes de información para escribir su texto, especialmente, las notas que el prior de la cartuja de Londres John Houghton tomó durante los interrogatorios a que fueron sometidos los religiosos y durante su estancia en prisión. La existencia de las mismas se conoce por el

testimonio de Chauncy y por la declaración de Richard Wilson, un criado del arzobispo Fisher, quien también sería condenado por alta traición⁸³. Chauncy se contradice en su testimonio respecto a estas notas, pues, si en la primera versión de su texto habla de un español a quien él las entregó para que las llevara a Roma, en las versiones de 1564 y 1570, habla de un florentino llamado Peter de Berdes y no de un español⁸⁴. Es probable que a partir de estas notas se elaborara el relato contemporáneo del juicio y ejecución de los cartujos, en italiano, que se encuentra en la actualidad en el Archivo Segreto Vaticano. El relato contiene citas entrecomilladas de las preguntas de los jueces y las respuestas de los testigos⁸⁵.

Su condición de testigo ocular de las ejecuciones es más dudosa. No es seguro que Chauncy o ninguno de los cartujos londinenses se hallasen en Tyburn el 4 de mayo de 1535, pero es muy posible que obtuviera una descripción exacta de los hechos por Antonius Recsius, un dominico amigo de Houghton, que sí las presenci⁸⁶.

Existieron importantes vínculos entre Chauncy y el mundo hispánico que refuerzan la hipótesis de que Sánchez Cotán conociese y emplease para su serie este testimonio. En primer lugar, Felipe II dispensó desde el principio una especial protección a los cartujos ingleses. Cuando en julio de 1559, ya durante el reinado de Isabel I, los cartujos fueron expulsados de Sheen y, definitivamente, de Inglaterra, el embajador hispano allí, Duque de Feria, intercedió por ellos y gracias a esta protección obtuvieron salvoconductos que les permitieron abandonar a salvo el reino⁸⁷. El lugar en el que encontraron refugio, la cartuja de Val de Grâce, en Brujas, se hallaba entonces dentro de los territorios de la Monarquía Hispánica y Felipe II concedió una pensión anual de 100 libras a los religiosos exiliados. Chauncy nombra al Rey Prudente en varias ocasiones a lo largo de la versión de 1570⁸⁸. La pensión anual concedida por el monarca, sin

⁸³ 8 de junio de 1535. La declaración se encuentra en el Public Record Office de Londres (State Papers, 1/93, f. 56v.): Wilson elabora su testimonio a partir de “certain scrolls of paper out of one of the monks’ books” que otro criado de Fisher, George Gold, llevó a éste a su prisión en la Torre (*Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit., Doc. XIV, p. 43).

⁸⁴ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 258; CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit., p. 105.

⁸⁵ Está transcrito en *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit. Doc X. La transcripción aquí inserta se hizo a partir del traslado existente en Londres, PRO (31/ 9/ 65, ff. 38-41). Este traslado lleva una autenticación del Prefecto del Archivo Vaticano, fechada el 25 de abril de 1877.

⁸⁶ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 257.

⁸⁷ E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit, p. 30.

⁸⁸ “Champion of the Catholic faith, Philip King of Spain...” (CHAUNCY, *The Passion* [...] op.cit p. 53); también en p. 135; p. 157.

embargo, no siempre llegó a tiempo y los religiosos ingleses sufrieron verdaderas penalidades económicas en el exilio.

Probablemente a ello se debió el último viaje que Maurice Chauncy realizara a lo largo de su ajetreada vida, a España, a cuyo regreso fallecía en la cartuja de París. En el curso de este viaje Chauncy pasó tres meses enfermo en la cartuja de El Paular⁸⁹. Es seguro que durante esta estancia los cartujos paularitanos escucharon, de los labios de uno de sus protagonistas, el relato promenorizado de los martirios en Inglaterra.

Y al menos una de las versiones de su texto (citada como *Martires Angliae*) quedó manuscrita en la biblioteca de El Paular, pues se cita entre las fuentes empleadas para elaborar el ya citado *Menologio* de los cartujos de finales del siglo XVIII⁹⁰. A comienzos del siglo XVII, fray Juan de Baeza, quien llegaría a ser prior de El Paular y, durante un tiempo, de Granada, escribió su texto dedicado precisamente a los mártires de la cartuja⁹¹. Aunque se desconocen las fechas y detalles con exactitud, no hay duda de que Sánchez Cotán vivió durante algún tiempo en la Cartuja del Paular⁹². La cita en el *Menologio* nos permite demostrar que los relatos escritos de Maurice Chauncy eran conocidos entre los cartujos españoles y, concretamente, en una de las casas en las que residió Sánchez Cotán.

Pero su relato, impreso y manuscrito, circuló también en otros ámbitos en la Península Ibérica. En 1583 el impresor burgalés Felipe Junta sacó a la luz una edición en latín de la *Historia aliquot nostri saeculi martyrum* (Mainz 1550) de la que era autor el prior de esta cartuja y que recogía la tercera versión del texto de Chauncy, la primera que se dio a la imprenta⁹³. Una copia manuscrita de la *Historia*, suponemos que de la

⁸⁹ E. MARGARET THOMPSON (“Historical Introduction” [...] op.cit., p. ix.

⁹⁰ “Autores de donde se han sacado estas noticias y explicacion de las cifras...El P.Mauricio Çancio Martires Angliae” (BNE, Mss. 19.694).

⁹¹ Fray Juan de Baeza profesó en El Paular en 1609. Fue prior en tres periodos: 1616-17 / 1625-30 / 1634-1638. Prior de Aniago entre 1617-21 y de Granada entre 1623-24, siendo profeso allí Sánchez Cotán. Su *Catalogus Marthyrum Carthusiae* que, como el resto de sus obras, quedó manuscrito en El Paular, se considera perdido en la actualidad (Ildefonso GÓMEZ (OSB), “La Cartuja en España”, *Analecta Cartusiana* n° 114 (James Hogg ed.), 1984, p. 468).

⁹² CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario* [...] op.cit., IV, p. 337, señala que Cotán profesó en El Paular, aunque se trata de un error por Granada que después corrigió en sus notas adicionales al vol. VI (p. 379). Hacia 1610, sin embargo, sí sabemos que el pintor residía por algún tiempo en El Paular (OROZCO, *El pintor*, [...] op.cit., p. 88), donde se conservaban numerosas obras de su mano citadas por Ceán (íd., pp. 339-340) y donde debió permanecer hasta antes de 1612.

⁹³ *Historia Aliquot nostri saeculi Martyrum cum pia, tum lectu icunda, nunc devo typis excusa*, Burgis, Apud Philippum Iuntam, 1583.

edición de Mainz, perteneció a la biblioteca del Conde de Miranda⁹⁴. Por último, existe también una copia manuscrita en castellano de la *Relación* de los martirios enviada al prior de la Grande Chartreuse en 1547⁹⁵. Esta copia fue realizada en el siglo XVI, en fecha indeterminada pero antes de 1581 (año de la muerte de Chauncy) pues se cita al autor del texto original como residente por entonces en Flandes.

El texto de Chauncy también era conocido por los autores hagiográficos españoles. En su monografía sobre Sánchez Cotán, Orozco Díaz cita como fuente textual para la serie granadina de los mártires de Inglaterra el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, quien incluyó el relato de los acontecimientos de Inglaterra en la tercera parte de su obra, dedicada a los llamados santos “extravagantes”, personajes virtuosos que no habían sido oficialmente canonizados. Según Orozco, Villegas afirma haber empleado el texto del cartujo “Mauricio Channeo” como fuente de información sobre el martirio de los cartujos ingleses⁹⁶.

Ello demuestra la difusión de la obra de Maurice Chauncy entre los ambientes cartujos españoles y refuerza la idea de que Cotán lo utilizara como una de sus principales fuentes de información.

Otra fuente importante en la época eran los textos compilados a partir de testimonios orales aportados por quienes presenciaron las ejecuciones. Hemos de señalar, sin embargo, que para la primera fase del martirologio inglés, acaecida durante el reinado de Enrique VIII, el volumen de este tipo de información fue mucho menor que para la época de Isabel I⁹⁷.

⁹⁴ BNE, Mss. 8751.

⁹⁵ BNE, Mss. 6176, fols. 221 a 240.

⁹⁶ OROZCO, *El pintor*, [...] op.cit p. 351. Orozco no aclara a cuál de las ediciones de Villegas se refiere en concreto y, por tanto, no he podido corroborar esta referencia, pues la edición que hemos consultado (encabezada por el retrato del autor como prueba de que se trataba de una edición veraz y no de una de las muchas apócrifas que circulaban en su tiempo) no contiene ningún texto dedicado a los cartujos ingleses. He consultado: *Flos Sanctorum. Tercera parte y Historia General en que se escriben las vidas de santos extravagantes, y de varones Ilustres en virtud; de los quales los unos por aver padecido martyrio por Iesu Christo, o aver vivido vida sanctissima, los tiene ya la Iglesia Catholica puestos en el Cathalogo de los sanctos: los otros, que aun no estan canonizados, porque fueron sus obras de grande exemplo, piadosamente se cree que estan gozando de Dios, en compañía de sus bienaventurados...* Toledo, Juan y Pedro Rodriguez, 1589.

⁹⁷ Es fascinante la exposición realizada por Brad S. GREGORY acerca de la elaboración de los relatos martiriales en época isabelina, donde se demuestra que los testimonios orales eran de vital importancia y constituían la primera etapa en la elaboración de los textos escritos. Por ejemplo, un tal Thomas Alfield se hallaba entre la multitud que presencié la ejecución de Campion, Sherwin y otros. Lo acompañó un estudiante de leyes en Londres llamado Dolman, quien tomó notas de las palabras de Campion y de los

La difusión de los acontecimientos de Inglaterra por toda Europa fue muy rápida, como demuestra la correspondencia. El embajador imperial en Londres, Eustace Chapuys, informó a Carlos V en una misiva fechada en la capital inglesa el 5 de mayo de 1535, al día siguiente de las ejecuciones de los cartujos ingleses⁹⁸. Las cartas de los agentes ingleses en Italia dan fé de las reacciones que allí había suscitado la ejecución de los monjes, como demuestra el contenido de la enviada a Thomas Cromwell por Sir Gregory da Casale, agente de Enrique VIII en Roma, el 1 de junio de 1535⁹⁹. Edmon Harvel, un mercader inglés residente en Venecia, informaba a Thomas Starkey el 15 de junio de 1535 acerca de las reacciones que las muertes de los religiosos habían causado en la ciudad¹⁰⁰.

En todos estos testimonios existe una idea que es clave para la posterior elaboración de los hechos como historias de martirios: si para las leyes de Enrique VIII los cartujos habían sido ejecutados como culpables de alta traición, a los ojos de la Europa católica la única razón para sus muertes había sido la defensa de la unidad de la Iglesia. Así lo expresa claramente Eustace Chapuys en su carta a Carlos V,

“...furent tres cruellement mis a mort et non pour autre que pour avoir dit et sostenu que le pape estoit le vray cheffz et souverain de lesglize universalle et que selon Dieu rayson et conscience a ce roy nappertenit se usurper la souverainne auctorite sur lesglize et ecclesiastiques de sez pais...”

El segundo gran bloque de importancia para la difusión en Europa de los acontecimientos de Inglaterra lo constituyeron las fuentes visuales. Ya señalamos anteriormente que, a partir del trabajo de Benito Navarrete, ha de considerarse la

pormenores de la ejecución; notas que después pasó a un impresor de Smithfield (GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 288).

⁹⁸ Transcrita en *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit., (Doc. V) a partir del traslado en Londres, PRO, 31 / 18 / 3 (1). El original se encuentra en Viena (Haus-Holf-und Staatsarchiv, Rep. P.C., fasc. 229 ½ fol. 59).

⁹⁹ *Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit (Doc. VIII). Londres, PRO, SP, 1 / 93, f. 6v.

¹⁰⁰ “...You require to be certefield frely of the iudgement made her of the monks deth with you. To write you plainly therof the thinge was notid her of extreame crueltye, and al Venice was in grete murmuracion to her it: and spake long time of the bessines [bussines] to my grete displesure for the infaming of our nation with the vehementist wordes they cowde use (*Sacred Congregation of Rites* [...] op.cit , Doc. IX. Londres, British Library, Cotton Mss., Nero B VII, f. 107v.)

estampa realizada en Roma en 1555 como la más importante fuente de este tipo empleada por Sánchez Cotán para la serie inglesa (**Fig. 1**). Pero no debió ser la única: todas las numerosísimas fuentes de este tipo que circularon por Europa –casi todas posteriores al Concilio de Trento– presentan elementos comunes con la estampa de 1555. En el contexto de los acontecimientos de Inglaterra, la reacción católica encontró en estas representaciones eficaces armas para contrarrestar la elaboración del martiriología protestante, pues, frente a los martiriologos protestantes y anabaptistas, la representación visual del martirio fue una particularidad católica¹⁰¹.

La estampa romana de 1555 estuvo también vinculada estrechamente al mundo hispánico. Su promotor fue un español, el obispo y cardenal dominico fray Juan Álvarez y Alva de Toledo, como muestran los escudos que aparecen flanqueando el texto latino al pie de las imágenes, en los ejemplares de la Guidhall Library de Londres y de la Biblioteca Nacional de Francia¹⁰². El cardenal Álvarez y Alva de Toledo fue protector de los cartujos entre 1543 y mayo de 1555. Su nombramiento como Arzobispo de Frascati tuvo lugar tras la subida al solio pontificio del Cardenal Caraffa en 1555, exactamente veinte años después de la ejecución de los primeros mártires cartujos. Anne Dillon considera que la realización de la obra combina tanto un tributo al nuevo arzobispo como la conmemoración del vigésimo aniversario del martirio y la restauración de la orden cartuja en Inglaterra. Según esta autora la estampa fue publicada en Roma y empezó a circular por Inglaterra cuando Chauncy, John Foxe y Hugh Taylor regresaron de Brujas con la intención de restablecer la Cartuja de Londres. En sus seis escenas se recogen los martirios de los cartujos de Londres y York entre 1535-1537. La información que proporciona concuerda con la que ofrece el relato de Maurice Chauncy de 1550 y, en cierto sentido es una fuente paralela al mismo, añadiéndose en este caso la información visual además de la escrita. Los dibujos y la composición muestran un fondo romano, con las formas, gestos y ropajes de los renacentistas romanos e influencia manierista. La exactitud en la manera de representar

¹⁰¹ Véase sobre ello el excelente trabajo de Anne DILLON, *Constructing Martyrdom* [...] op.cit.

¹⁰² Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “El mártir, héroe cristiano: los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de H^a da Arte*, nº 1, 2002, pp. 84-99; p. 86, nota 10) señala con razón que la plancha y su comitente han pasado un tanto inadvertidos para los investigadores. Fray Juan había nacido en Toledo en 1488 y en agosto de 1523 fue nombrado obispo de Córdoba. Seguirían Burgos (1537) y el capelo cardenalicio en diciembre de 1538, alcanzando su última consagración episcopal hispana en Santiago de Compostela (junio de 1550). De allí pasó a Italia, siendo nombrado en 1553 obispo de Albano y en 1555 obispo de Frascati, ciudad en la que falleció en septiembre de 1557.

las ejecuciones, ahorcamientos y desmembraciones, revela que el artista era familiar con escenas de ejecución y disección anatómica. El impreso, que tuvo amplia difusión en Inglaterra, fue dirigido a una audiencia católica y, especialmente, cartuja.

El texto describe la actitud de Enrique VIII como un “sacrilegio” y presenta a los mártires como hombres de virtud, muertos por defender la unidad de la Iglesia, la misma idea presente en el relato de Chauncy y en otros testimonios como la carta de Chapuys a Carlos V. Se trata de la primera representación de los hechos y de la única dedicada exclusivamente a los martirios cartujos de la Inglaterra de Enrique VIII, lo que la convierte en un testimonio de singular importancia¹⁰³.

El hecho de que los martirios de época isabelina y su representación visual fueran monopolizados por jesuitas y franciscanos no fue impedimento para que en algunas de las series más importantes se incluyeran escenas de todos los que habían tenido lugar en Europa desde poco antes de la segunda mitad del siglo XVI incluyendo, también, a los mártires cartujos de época de Enrique VIII.

Las imágenes más influyentes que produjeron los martirios ingleses de época isabelina fueron las de Richard Verstegan (Londres, 1548-Amberes, 1636?)¹⁰⁴. Verstegan conocía la materia y realizó su trabajo en una época de creciente demanda de estas representaciones por parte del público europeo. Se convirtió en un importante enlace entre los católicos ingleses y los europeos y sus obras, que eran polémicas en cuanto a textos y representaciones, fueron claves a la hora de modelar la percepción colectiva del martirio católico. La mayoría de ellas se produjeron en el continente, Francia, Roma y Amberes¹⁰⁵. Además de la importancia de sus publicaciones, Verstegan fue un enlace fundamental para la transmisión de noticias de los acontecimientos de Inglaterra, pues mantuvo correspondencia, entre otros, con el jesuita Robert Parson, que se hallaba en España¹⁰⁶. Nada más llegar a París sacó a la luz su primera obra sobre los martirios, *Praesentis Ecclesiae Anglicanae typus* (Rheims, 1582), cuyas pequeñas xilografías, acompañadas de un texto en latín, recogen la muerte

¹⁰³ Y probablemente también, explica su prestigio en ámbitos cartujos hasta fechas muy tardías. A comienzos del siglo XIX, el también lego cartujo Fray Manuel Bayeu realizó su Martirio de los cartujos de Inglaterra hoy propiedad del obispado de Mallorca, siguiendo la estampa romana de 1555 (cfr. MÍNGUEZ y ZURIAGA (eds.), *Memoria y Arte* [...] op.cit., p. 221).

¹⁰⁴ Sobre él, véase Paul ARBLASTER, *Antwerp & the World. Richard Verstegan & the international Culture of Catholic Reformation*, Leuven University Press, 2004.

¹⁰⁵ DILLON, *Constructing Martyrdom* [...] op.cit., p. 121.

¹⁰⁶ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 289.

de todos los ejecutados por traición en Inglaterra desde 1577. A ella siguieron otras como *Descriptiones quaedam illius inhumanae et multiplicis persecutionis, quam in Anglia propter fidem sustinent Catholicè Christiani* (1583-84).

Pero su obra más importante fue el *Theatrum crudelitatis haereticorum nostri temporis*, cuya primera edición se publicó en París en 1583. A ella siguieron sucesivas ediciones latinas en Amberes y otras francesas¹⁰⁷. Uno de los elementos de valor del *Theatrum* es que combina en sus veintinueve grabados y concisos textos las historias de todos los mártires católicos europeos, desde los de época de Enrique VIII hasta los Isabelinos, pasando por los ejecutados en Francia y Países Bajos durante las Guerras de Religión. Raramente los libros de este género se concibieron con una visión tan “global”, siendo más habitual dedicar un libro a los mártires de una orden religiosa o un momento y lugar concreto¹⁰⁸.

Las escenas del *Theatrum* dedicadas al martirologio católico de la Inglaterra de Enrique VIII presentan evidentes similitudes con la estampa romana de 1555, como permite comprobar la confrontación de ésta y varias escenas del *Theatrum*.

Lo mismo sucede en varias de las escenas que componen otro de los más importantes repertorios de la época, *Ecclesiae Anglicanae Trophaea*. Realizado por Giovanni Battista de Cavalieriis, las escenas recogen el ciclo de frescos hoy perdido de Nicoló Circignani, *Il Pomarancio*, para la iglesia de Santo Tomás de Canterbury, perteneciente al Colegio Inglés de Roma. El ciclo martirial se dedicó al santo titular así como a otros santos medievales y jesuítas recientes, como el Padre Edmon Campion y sus compañeros, que formaron parte de los miembros del colegio y fueron posteriormente ajusticiados.

La escena número veintiocho recoge el martirio de los cartujos de Inglaterra en época de Enrique VIII y presenta numerosas semejanzas con la estampa romana de 1555; por ejemplo en la representación del interior de la prisión, ahorcamiento y descuartizamiento de los mártires. Igualmente la número treinta y dos, que muestra el

¹⁰⁷ Ediciones latinas en 1587, 1588, 1592 y 1604. En francés (*Theatre des Cruautez des Heretiques de nostre temps*) existieron ediciones en 1587, 88 (en una edición diferente a la de Adrien Hubert) y 1607. Existe edición moderna de la traducción francesa a cargo de Frank LESTRINGAT (*Le Téâtre des cruautés*, París, 1995). Recientemente el mismo autor se ha ocupado de las estampas del *Theatrum* en *Lumière des martyrs: Essai sur le martyre au siècle des Rèformes*, París, Honoré Champion, 2004.

¹⁰⁸ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 289, p. 290.

traslado de unos sacerdotes en cestas arrastradas por caballos hasta el lugar de la ejecución y la número treinta y tres que recoge el martirio de Edmund Campion y sus compañeros.

Como Anne Dillon señala en su estudio detallado sobre estas obras, todas las series de estampas comparten una serie de elementos que revelan el conocimiento por parte de sus autores de la estampa romana de 1555. También es muy probable, como señaló Benito Navarrete, que lo conociera Sánchez Cotán y que lo tuviera presente a la hora de realizar su serie. Pero, más que plantear el problema centrándome en la inspiración –o la “copia”– por el artista de una o varias fuentes determinadas, me interesa llamar la atención sobre el hecho de que el ciclo de Sánchez Cotán comparte muchos elementos con ciclos europeos similares: es algo elaborado a partir de múltiples fuentes e inserto en un contexto mucho más amplio, en el contexto de la cultura martirial que recorría la Europa católica de principios del Seiscientos y que su autor, y comitentes, conocían muy bien.

Desde la última década del siglo XVI el volumen de información visual y escrita al alcance de cualquier europeo interesado -independientemente de su nivel de interés y de su capacidad de acceso a la información- en el desarrollo de los acontecimientos de Inglaterra era, sencillamente, abrumador. Las estadísticas recogidas por Gregory señalan que, entre 1580 y 1640, al menos doscientas tres ediciones de más de cincuenta trabajos diferentes sobre los mártires católicos ingleses fueron publicadas en inglés, latín, español, francés, italiano, alemán y holandés. De ellas, sólo en la década de 1580 se publicaron noventa y cinco. Procedían de los principales centros de impresión católicos: París, Amberes, Colonia, Ingolstadt, Roma, Madrid y Sevilla; Anne Dillon también señala que el flujo de información era constante¹⁰⁹.

Sánchez Cotán se hallaba dentro de la categoría de “católicos letrados” señalada por Gregory y, además, como miembro de la orden de la cartuja era parte interesada en el desarrollo de los primeros martirios. Conocía la estampa de 1555, pero creo que puede afirmarse con seguridad que conocía igualmente muchas otras representaciones como

¹⁰⁹ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 289. Los datos manejados por el autor le llevan a afirmar contundentemente que “the sheer quantity suggests that by 1590 few literate catholics, from Seville to Salzburg, from Bruges to Bologna, could have been unaware of the English martyrs.” A la misma conclusión llega DILLON, *Constructing martyrdom* [...] op.cit., p. 77: “Therefore, there was a continuous flow of information about the executions reaching Rheims and Rome daily”.

las de Verstegan y Cavalieriis, por citar sólo las más importantes. Fue todo ello lo que le proporcionó material para enfrentarse a la realización de esta parte de la serie, junto con las fuentes escritas (especialmente, el texto de Maurice Chauncy) y, muy posiblemente, las orales, a través del testimonio de algún monje de El Paular que hubiera escuchado al cartujo inglés durante su estancia en el monasterio o de alguno de los testigos presenciales que, todavía en su tiempo, llegaban diariamente al continente procedentes de Inglaterra.

Es en este contexto en el que se integró y en el que ha de analizarse su serie pues, a los ojos de un hermano cartujo de comienzos del siglo XVII, los acontecimientos de Inglaterra no resultaban ni lejanos ni ajenos.

En el contexto europeo de esta producción visual y escrita, la serie de Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada es una aportación excepcional porque constituye casi el único ejemplo de representación pictórica de los martirios cartujos en Inglaterra. En efecto, llama la atención que esta difusión visual de los martirios del siglo XVI se limitara a la estampa y no generara ciclos pictóricos de importancia. Los mártires recientes no quitaron su puesto en los ciclos pictóricos a los mártires de la Antigüedad. De los realizados en Roma entre 1582 y 1603, sólo el ya citado del Colegio de Ingleses y el de San Andrea al Quirinale incluían santos mártires del siglo XVI¹¹⁰. En el primero de ellos, los mártires cartujos de Inglaterra se integran en el conjunto general, no es un ciclo pictórico dedicado exclusivamente a ellos. También la mayoría de los ciclos realizados en Flandes por las mismas fechas fueron dedicados a los mártires de la Antigüedad y no incluían mártires recientes¹¹¹.

La serie de Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada dedica cuatro lienzos a los mártires de Inglaterra y otros tantos a los mártires cartujos de Roermond y es, por tanto, el primer ciclo pictórico dedicado exclusivamente a los mártires cartujos europeos del siglo XVI.

¿Qué uso hizo Cotán de estas fuentes, especialmente, de las dos principales: el relato de Maurice Chauncy y la estampa romana de 1555? Desde luego, no un uso literal.

¹¹⁰ GREGORY, *Salvation at Stake* [...] op.cit., p. 304.

¹¹¹ Así lo expone David FREEDBERG, "The representation of martyrdoms during the Counter Reformation in Antwerp", *The Burlington Magazine*, vol. 118 (1976), pp. 128-138 y puede comprobarse en los ejemplos analizados en su artículo: Martirio de San Sebastián / SS Cosme y Damián / Crispin y Crispiniano / San Jorge / Santiago el Mayor / San Andrés.

Respecto al texto, existen significativas diferencias. Por ejemplo, Cotán no alude en ninguno de los cuadros de la serie a la ejecución de dos cartujos en York en 1537. Tampoco incluye al rector de Isleworth, el sacerdote secular que fue ejecutado con los tres cartujos y el monje brigetino en mayo de 1535. Esta alteración en la veracidad de los acontecimientos tenía sin embargo precedentes destacados, como podemos comprobar en el caso del martirio de franciscanos y jesuitas en Nagasaki (Japón), donde fueron crucificados veintiséis católicos en 1596. En el refectorio de San Andrea al Quirinale de Roma, los jesuitas hicieron pintar únicamente a los tres miembros de su orden que se encontraban entre los mártires, mientras en el grabado de Jacques Callot ilustrando el hecho –probablemente encargado por los franciscanos de Lorena a finales de 1620– se representa a los seis franciscanos y diecisiete conversos pero no hay rastro de los tres jesuitas¹¹².

La serie granadina de Sánchez Cotán se realizó en un momento en que el protagonismo en los martirios de Inglaterra lo tenían jesuitas y sacerdotes seculares, quienes prácticamente monopolizaban la producción literaria y visual. Cotán incluye a los tres miembros de su orden y al otro miembro del clero regular, Richard Reynolds, pero deja fuera de la representación al sacerdote que fue ejecutado en compañía de los monjes. Recordemos que, por los años en que Cotán pintaba su serie, también el prior de El Paular fray Juan de Baeza compilaba su obra sobre los mártires de la Cartuja. Ello permite plantear si no hemos de leer esta producción visual y escrita como un intento por parte de la Orden cartuja de recuperar y honrar la memoria de sus miembros protomártires de Inglaterra, frente al creciente protagonismo adquirido por otros.

Significativas diferencias existen también en su uso de la fuente ilustrada publicada en Roma en 1555. Básicamente, Sánchez Cotán sitúa las representaciones en su contexto histórico, con personajes vestidos a la manera de la corte inglesa de Enrique VIII y alejándose de los tipos con reminiscencias clásicas que presentan las estampas romanas. Además, Cotán incorpora una escena que, que sepamos, es el único que representa: la comparecencia de los cuatro religiosos en el juicio ante el ministro de Enrique VIII.

¹¹² Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001 (ed. original francesa, París, 1932), p. 121.

III La aportación cotanesca al contexto europeo: el protagonismo de los legos

Hasta aquí hemos realizado un análisis de cada uno de los cuadros martiriales de Sánchez Cotán para la cartuja de Granada y, posteriormente, los hemos relacionado con la producción visual europea de su tiempo. Ello permite empezar a situarlos como parte de un contexto más general, independientemente de que, por sus propias características, no tuvieran una difusión tan amplia como las representaciones gráficas destinadas a un público ávido de noticias.

El último punto en el que quisiera detenerme alude al que quizá sea el aspecto más novedoso que la serie cotanesca aporta al imaginario martirial de la época: la equiparación de padres y hermanos legos cartujos en el protagonismo del martirio. Cotán incluye a los legos en las mismas escenas que a los padres; para ello, en los cuadros de Inglaterra altera cuando es preciso la veracidad de los hechos, lo que nos indica que existía un particular interés por incluirlos. En los cuadros de Roermond, los legos aparecen representados de la misma manera que los padres e, incluso, que dos obispos. En ello es importante tener en cuenta dos aspectos: la propia condición de hermano lego del pintor y el lugar donde estuvieron los cuadros en la Cartuja granadina.

Respecto a lo primero, es claro que no podemos abordar aquí la problemática de la dualidad de miembros de la Cartuja y muchas otras órdenes monásticas; si bien no tan marcada como en el mundo medieval, seguía bien patente en Época Moderna. A grandes rasgos, los legos eran profesos de la Orden pero sin formación teológica ni posibilidad de recibir o ejercer el orden sacerdotal. Su función dentro de la Cartuja era bien distinta a la única labor de los padres, la meditación y el recitado del Oficio Divino. Los hermanos legos se dedicaban a labores más mundanas, pero imprescindibles para la subsistencia de la comunidad: la limpieza, el cuidado de la huerta, la cocina y la realización de transacciones de compraventa que proporcionaban al monasterio bienes de primera necesidad e ingresos que cubrieran los gastos diarios. Sin que esto último implicase que pudieran moverse con total libertad, tenían contacto con el exterior y no vivían aislados del mundo como los padres. Los espacios de ambos tipos de integrantes de la comunidad estaban claramente delimitados, especialmente en la Orden Cartuja y, así, los padres tenían sus lugares para rezar, reunirse o comer y los legos los suyos. Sólo

algunos domingos o fiestas les estaba permitido a los hermanos desplazarse a la casa alta, donde vivían los padres¹¹³.

Las razones para la profesión religiosa de Sánchez Cotán siguen siendo un misterio. ¿Por qué un pintor de prestigio, dueño de un exitoso taller decidiría, habiendo rebasado los cuarenta años, ingresar en la Cartuja? Como señaló Orozco Díaz, tan drástica decisión debió ser muy meditada: cuando hizo testamento antes de profesar, Cotán declaró tener todos sus enseres embalados y listos para su envío a Granada, y dejar en el siglo una buena situación económica y un taller sin una sola deuda¹¹⁴.

A falta de más noticias, parece adecuado atribuir esta decisión a una sincera conversión, cobrando en este caso más sentido si cabe el nombre de “converso” con que también eran conocidos los legos¹¹⁵. ¿Es significativo que el artista incluyera uno de sus considerados autorretratos precisamente en una escena de conversión como *San Bruno en el funeral de Raimundo Diocres* pintado también para la cartuja granadina? (**Fig. 15**). Orozco estableció como autorretratos del pintor el existente en este cuadro y en la *Aparición de la Virgen del Rosario a sus discípulos* (Museo de Granada)¹¹⁶; en la Biblioteca Nacional existe un dibujo de V. Carderera que se menciona como retrato del artista aunque las facciones del personaje no guardan relación con las del que aparece retratado en el *San Bruno en el funeral de Raimundo Diocres*¹¹⁷.

Es posible que, con tan destacado protagonismo de los hermanos legos en su serie de martirios, el pintor proclamara orgullosamente su pertenencia a este estamento de la

¹¹³ Cfr. Jacques DUBOIS, “L’institution des convers au XII^e siècle. Forme de vie monastique propre aux laïcs”, *I Laici nella “Societas Christiana” dei Secoli XI e XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio* (Mendola, 21-27 agosto 1965), Milán, Vita e Pensiero, 1968, pp. 183-261; Jean LECLERCQ, “Comment vivaient les frères convers”, en, *id.*, pp. 152-177; Maurice LAPORTE, “L’Institution des Frères en Chartreuse”, en, *Aux sources de la vie cartusienne*, t. III, 1960; José ORLANDIS, “Laicos y monasterios en la España medieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, 1987 (17), pp. 95-104.

¹¹⁴ OROZCO, *El pintor* [...] op.cit., 1993, p. 87.

¹¹⁵ Sebastián de COVARRUBIAS recoge en su *Tesoro de la lengua castellana* (ed. Madrid, Castalia, 1994) esta acepción: “El hombre que no pertenece al estado eclesiástico, del nombre latino laicus, id est, popularis...Decimos poco instruido en materias eclesiásticas” (p. 707), pero como señala Orlandis (op.cit., p. 99): “el término “conversus” en el vocabulario monacal hispano, significó en muchos textos el cristiano que abandonaba el siglo para abrazar la vida religiosa”.

¹¹⁶ Orozco, *El pintor* [...] op.cit., p. 95.

¹¹⁷ BNE, B. 2953 / IH 8531. Aguada, 129 x 242 mm. Al pie, la inscripción: “Fr. Juan Sanchez Cotan Cartuj. y Pintor”

Orden cartuja¹¹⁸. Los cuadros reflejan, además, con extraordinaria fidelidad los dos elementos distintivos de los legos respecto a los padres: los hábitos y el cabello.

Los padres cartujos llevaban hábitos blancos y, sobre ellos, escapularios que se unían con las larguísimas capuchas puntiagudas que cubrían su cabeza; las capuchas y escapularios estaban cosidas en una sola pieza, que recibía el nombre de cogulla. Para otras órdenes, este traje era la dalmática de seda que el oficiante llevaba sobre el hábito en las misas solemnes; los cartujos no se la ponían en las misas solemnes porque siempre la llevaban puesta; por eso, sólo los padres vestían así, pues sólo ellos eran ministros del altar. Las cogullas de los padres llegaban hasta los pies y estaban provistas de trabas o tiras laterales de tela que, extendidas, harían la forma de la cruz y significaban la cruz en que el padre pasaba envuelto –literalmente– su vida. Los hermanos llevaban cogulla simple, sin trabas, y más corta, como también lo era su hábito, dejándoles los pies al descubierto¹¹⁹.



Fig. 15: Fray Juan Sánchez Cotán, *Conversión de San Bruno durante el funeral de Raimundo Dioces* 1615-1617. O/l, 292 x 240 cm. (aprox.). Granada, Cartuja. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo.

¹¹⁸ Orgullosa o no, Cotán no pudo ingresar como otra cosa que como lego, al haber superado ampliamente la edad máxima para profesar como cartujo y no poseer formación teológica.

¹¹⁹ Fray Juan MADARIAGA (Ord.Cart.), *Vida del Serafico Padre San Bruno Patriarca de la Cartuxa. Con el origen y principio y costumbres desta sagrada Religion. Escrita por...monge de la Cartuxa de nuestra Señora de Portaceli*, Valencia, en Casa de Patricio Mey, 1596, p. 111v.

Los padres además llevaban la tonsura propia de los clérigos, mientras que los legos se rapaban completamente la cabeza y lucían largas y espesas barbas. La cabeza limpia implicaba también limpieza de espíritu y desasimiento de las cosas terrenas, pero la barba era propia del estamento converso y manifestaba al exterior su diferencia respecto a los padres,

“Y por la barba, q tiene los cabellos crecidos y inclinados hazia la tierra, se figura la razon inferior del alma, con la cual se proveen y gobiernan las cosas temporales. Mas los monges si las llevan raydas, es porq, como profesores de vida contemplativa, en nada han de estar inclinados a las cosas de la tierra: y assi llevan solamente unos pocos cabellos a los lados en el cerco de la cabeça, porque de paso y no de asiento, tomen de lo desta vida no mas de lo necesario¹²⁰,”

La serie pone de manifiesto, así, la heroica actitud de los hermanos legos, no únicamente de los padres, en la defensa de la fe en distintos momentos y lugares de la historia en que los cartujos habían sido perseguidos y equipara a ambos estamentos en la construcción de una leyenda de prestigio para la orden.

Pero, además, los legos no fueron únicamente protagonistas en los acontecimientos pintados, sino que los legos granadinos, contemporáneos de Sánchez Cotán, fueron los principales destinatarios de estas escenas. En este punto quisiera retomar lo que conocemos sobre la localización original de los cuadros: se hallaban en el claustriillo; es decir, no en el claustro de los padres sino en el destinado a los legos. Rodríguez Domingo señala con acierto que el claustriillo de la cartuja granadina fue un ámbito para la vida cenobítica –por tanto, común– del monasterio, mientras que el claustro grande destinado a los padres lo fue de la vida eremítica¹²¹. Las dependencias pertenecientes a los padres que comunicaban con el claustriillo eran las indispensables para la vida común: su sala capitular donde, eventualmente, se reuniría la comunidad al completo y su refectorio, que atendían los hermanos legos. El resto eran dependencias de éstos,

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 104v.-105.

¹²¹ RODRÍGUEZ DOMINGO, *La cartuja* [...], op.cit., p. 124. Ambos claustros estaban bien delimitados en los *Statuta Antiqua* de la cartuja: los legos ni siquiera podían acceder al claustro grande si los padres se encontraban allí (DUBOIS, “L’Institution...” ([...], op.cit., p. 232)

como su sala capitular, la sala de profundis y otras habitaciones que, como dijimos, se terminaron en 1600 y que albergaban el noviciado de legos.

Por estos años profesaba Sánchez Cotán en la orden cartuja. ¿Estuvo su destino a Granada determinado porque el claustro estuviera recientemente terminado y pendiente de decoración pictórica? Es posible que así fuera. Lo cierto es que, en las escenas martiriales que colgaban de sus muros, los hermanos legos de la cartuja granadina encontraron, sin duda, no sólo enseñanzas sobre la tradición de la orden a la que pertenecían, sino comportamientos heroicos protagonizados por quienes, como ellos, formaron parte del estamento más humilde de la vida monástica.

En su creación, el hermano lego pintor fray Juan Sánchez Cotán se insertó en el contexto más amplio de la cultura martirial de la Europa Moderna al que aportó elementos novedosos, principalmente, la equiparación de ambos estamentos de vida cartuja en la gloria del martirio.

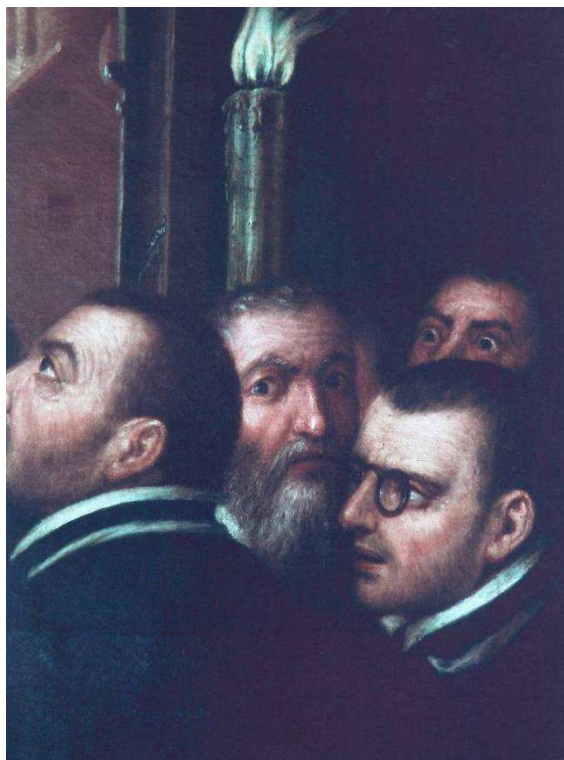


Fig. 16: Detalle de fig. 15 (supuesto *Autorretrato de Fray Juan Sánchez Cotán*)