

**Sobre la bassanesca  
«Coronación de espinas» del Escorial,  
con varias cuestiones más**

**José C. AGÜERA ROS**  
Universidad de Murcia



La pintura italiana, y en particular la veneciana, constituyeron una parte considerable e importante en las colecciones artísticas reales españolas desde el siglo XVI, y más concretamente en El Escorial. Allí, y en paridad con el Real Alcázar de Madrid, en cuanto a abundancia y calidad, llegaron y se concentraron cuadros de dicha procedencia, por causas y cauces diversos, con objetivos o finalidades que pueden resumirse en razón del gusto, el ornato y la devoción, junto a otros determinantes en sus más altos niveles.

El desarrollo y alcance de este proceso, que acabó concretándose con carácter de verdadera culminación al elevar las aficiones diversas al superior grado del coleccionismo, determinó o llevó aparejados la pronta fama, fortuna o éxito de muchas obras, sobre todo en especial y con mayor abundancia las de índole y temática religiosa. Tanto fue así, que de forma progresiva, desde la admiración o el agrado por determinados cuadros, por ser originales de pintores prestigiados, pasando por motivaciones diversísimas, hasta el mero acierto en la expresión originaron, a su vez, el fenómeno de las copias, que dio lugar en muchos casos a afianzar, asegurar y principalmente divulgar estas representaciones. En ese transcurso de reproducción formal basado en un principio de fidelidad hasta la mímesis, con perjuicio siempre de la originalidad, y riesgo a menudo de un irregular, cuando no deficiente, resultado, se diluyeron y variaron los impulsos e intenciones, motivadores de las obras que fueron cabeza de serie, pero también parece cada vez más innegable que a través de las copias surgidas cambió y se amplió la dimensión de tales manifestaciones.

Las reflexiones apuntadas vienen al caso de una pintura de la «Coronación de espinas» conservada en El Escorial, catalogada como veneciana del círculo de los Bassano, seguramente siguiendo a Leandro Bassano (1557-1622); la cual, si bien estuvo siempre, al parecer, en el Monasterio, tiene una movida historia catalográfica, al partir de una identificación con la citada desde 1657 por el Padre

Santos como de «Basan», situada entonces en la sacristía del Panteón Real. Después su rastro se ha seguido en Ponz, en la habitación anterior a los Oratorios Reales (1773), y en Poleró, en el zaguán de las Salas Capitulares (1857), donde permanecía al reseñarla Rotondo (1864). En 1960 Arslan la localizó en el Cuerpo de Guardia, consignándola ya como de «un seguidor de los Bassano», pasando a continuación al vestíbulo de salida de la estancia de Felipe II, donde sucesivamente como pintura sobre lienzo, con medidas de 0,77 x 0,65 metros, sin posibilidad de equívoco con otra, por ser muy visible en las reproducciones, abajo a la izquierda, el número 382 antiguo de inventario en blanco, la referenciaron Morterero Simón (1967) como obra de Leandro Bassano y después Castillo Aguilar (1986), atribuyéndola ésta, en cambio, a Jacopo Bassano<sup>1</sup>.

Con esa misma última localización, ya invariable, estudió dicha pintura Ruiz Gómez (1991), volviendo al criterio de considerarla de «seguidor de los Bassano», pero como «óleo sobre pizarra» (!), con medidas de 0,54 x 0,49 metros y relacionándola con dos versiones más, una del Museo del Prado (n.º 41), citada como «del círculo de Leandro Bassano», y otra en Becerril de Campos (Palencia), de buena calidad y con la adición temática de las «Negaciones de San Pedro» al fondo<sup>2</sup>. Por contra, últimamente Falomir ha dado por autógrafa de Leandro Bassano la obra del Prado, procedente del Alcázar madrileño, la cual, a su vez, dependería y derivaría por completo de otro «Cristo coronado de espinas», original de Jacopo Bassano hacia 1589-1590, en colección particular romana, teniendo entonces la del Escorial como «de factura bassanesca pintada sobre pizarra, de idéntico formato (54 x 49 cm) pero inferior calidad»; añade la reiteración que tal «existencia de dos versiones idénticas en formato y so-

---

1. SANTOS, F. DE LOS (1657), *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, eds. 1667 y 1681, f. 142; PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794, 1.ª ed., tomo II, p. 234; POLERO Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial*, Madrid, 1857, p. 98, n.º 382; ROTONDO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo vulgarmente llamado del Escorial*, Madrid, 1863-1864, ed. facsímil, 1985, p. 119; ARSLAN, E., *I Bassano*, Milán, Coschina, 1960, p. 339; MORTERERO SIMÓN, C., en *El Escorial. Octava Maravilla del Mundo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1967, lámina 345; CASTILLO AGUILAR, S., «Exposición y Catálogo» en *Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura. IV Centenario del Monasterio del Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 108, p. 20.

2. RUIZ GÓMEZ, L., *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio del Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991, pp. 198-199.



FIG. 1. *Coronación de espinas*. El Escorial, vestíbulo de salida, habitación de Felipe II (Fotografía Morterero Simón, *ob. cit.*, 1967, n. 345).



FIG. 2. Leandro Bassano: *Coronación de espinas*. Ca. 1590-1598. Madrid, Museo Nacional del Prado (fotografía Falomir, *ob. cit.*, 2001, p. 113).

porte constituye un perfecto ejemplo de la “industrialización” del obrador bassanesco»<sup>3</sup>.

A la vista del estado de la cuestión sobre la pintura escorialense que aquí se trata, resulta evidente que, además de ser obra con vaivenes y confusiones de reseña o catalográficos a lo largo de su historiografía, arrastra aún hoy una referenciación técnica errónea, precisión ésta de detalle si se quiere, pero importante a la hora de intentar siquiera trazar de forma completa, el proceso operativo del que surgió y en el cual se imbrica. La comprobación del tipo de soporte pictórico para solventar las discrepancias vistas de la historiografía reciente, confirma y reafirma que el cuadrito del Escorial es pintura sobre lienzo y no sobre pizarra<sup>4</sup>, lo cual concuerda y lo sitúa definitivamente como copia. Está el tenor de la existencia de alguna otra copia antes citada, la palentina, en cuanto pista orientativa de haber partido de un modelo o prototipo de indudable y segura fortuna iconográfica, estilística o por ambas razones, aunque en determinarlo falte por concordar la crítica especializada. Pero en el haber común de ambas versiones, réplicas o meras copias incluso, si tantas categorizaciones pudieran hacerse, se da la coincidencia de ser cuadros pintados sobre lienzo, soporte éste más accesible, fácil, hacedero, rápido, barato y, sobre todo, desplazable por ligero, móvil y llevadero a una u otra parte. En definitiva, y por explicitarlo, el uso del lienzo favorece y apunta al fenómeno de la copia.

Pero mucho más importante, por significativo y bien visible en mayor medida, es que hasta ahora no se haya indicado, señalado y comentado, pues parece imposible no reparar en ello, nada en absoluto sobre la circunstancia de que la bassanesca «Coronación...» escorialense muestre una composición que repite invertida la del cuadro del Prado, aunque sin ser totalmente igual. Ello respondería sin extrañeza entonces, al mecanismo pictórico tan frecuentado por habitual de copiar de segunda mano, apuntando así a que se pudo partir de la existencia de una estampa que reproduciría lógicamente al re-

---

3. FALOMIR FAUS, M., n.º 157, pp. 506-507, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, e ídem, *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, Madrid, museo Nacional del Prado, 2001, n.º 17, pp. 112-113.

4. Agradezco al P. Antonio Iturbe Saíz, OSA, investigador y estudioso, adscrito mucho tiempo a la institución religiosa y académica del Real Monasterio, al cual sigue vinculado en cuanto miembro de la orden que lo rige y como Secretario de la Provincia Agustina Matritense, sus facilidades y colaboración para confirmar mis sospechas respecto a la auténtica naturaleza técnica del cuadrito allí conservado.

vés un más que seguro original, posiblemente el cuadro romano de Jacopo Bassano, que sería quizás la cabeza de serie hasta otra indicación. La evidencia es tal, que parece demasiado sencilla y obvia la razón de ser de este tipo de pinturas, al hacerse no tanto por industrialización como copias puntuales en los obradores de donde salieron los originales, sino más bien en ámbitos muy diversos y a menudo tan imprecisables como la demanda a la que obedecieron. Forman un grueso frente de exitosas representaciones de vagos visos pseudo-devocionales, cuya génesis, funcionamiento y usos están todavía por clarificar plenamente en nuestro país.

En consonancia con lo expuesto, aunque más lejos y en contexto y marco muy diferentes, al ejemplar escurialense puede añadirse ahora otro cuadro prácticamente idéntico en tema, composición y estilo, en cuyo favor se da, en cambio, ser bastante mayor de tamaño y estimable en calidad. Esta pintura de la «Coronación de espinas» es un óleo sobre lienzo y con medidas de 1,65 x 1,08 metros, existente en la clausura del Monasterio de Religiosas Justinianas de Madre de Dios, en Murcia ciudad. La representación de este pasaje de la Pasión de Cristo responde a las fuentes neotestamentarias de los evangelios de Mateo (27, 27-30) y Marcos (15, 16-19), que por conocido permite obviar la descripción detallada del asunto, pues en resumen figura a Cristo sedente escarnecido por los soldados tras coronarlo de espinas, vestirle de púrpura y entregarle un cetro aludiendo en burla al rango real, en un ambiente de nocturnidad, con varios personajes presentes al acto. Es obra inédita y localizada en un ámbito conventual, que guarda un número abundante, lógicamente, de pinturas de maestros locales de cierta calidad, junto con otras foráneas mejores y más interesantes, especialmente italianas e italianizantes, tanto en originales como en copias, que van siendo objeto de estudio gradual<sup>5</sup>.

---

5. AGUERA ROS, J. C., *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo xvii* (1988), edición microfichada, Murcia, Univesidad, 1989, e ídem, *Pintura y sociedad en el siglo xvii. Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, Academia Alfonso X, 1994, p. 296, recogiendo en ambas reseñas toda la información precedente; ídem, «La pintura de siglo xvii en Murcia y las estampas», en *Lecturas de Historia de Arte. IV*, Vitoria, Ephialte, 1994, pp. 342-349; ídem, «Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo xvii», en *Rev. Verdolay*, n. 6, Museo de Murcia, 1994, pp. 143-152; ídem, «Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo xvii y más noticias al respecto», en *Rev. Imafronte*, n. 12-14, Murcia, Univesidad, 1996-1997 (1998), pp. 97-111; ídem, «El apogeo de la pintura hacia el barroco, 1660-1713» y «Catálogo» en *El Legado de la Pintura*, Murcia, 1516-1811, Murcia, Ayuntamiento, 1999, pp. 51 y 116-117; ídem, «Los modelos italianos en la pintura del siglo xvii en Murcia»,

De entrada, el interés de esta nueva versión respecto al cuadro bassanesco escurialense consiste, en primer lugar, en la similitud formal ya aludida entre ambos; pues, como aquél, reproduce invertido el esquema compositivo de la «Coronación...» de Jacopo Bassano, y con ella el del Prado, en casi la totalidad de sus pormenores, puesto que no están todos. Ello fundamenta, refuerza y permite reiterar la hipótesis de la existencia de alguna estampa todavía por localizar, pero que como pauta inspiradora sirvió para pintar los dos. Una particularidad notable del segundo, ahora presentado, viene dada por ser mucho mayor en tamaño al conservado siempre en el monasterio madrileño, lo cual abunda en lo expuesto sobre la libertad de opciones que las copias permitían.

También el paralelismo mutuo organizativo en la representación es estricto: a la derecha, sobre un alto podio escalonado, Cristo sedente, coronado de espinas, envuelto por manto púrpura salvo el torso semidesnudo, y sujeto a los lados por dos sayones, disponiéndose otro detrás a flagelarlo con larga vara. Junto a ellos el pomenor de ambiente o anecdótico de un perro, ausente en el cuadro del Prado, y ya a la izquierda, en un nivel más bajo, otros tres personajes masculinos; como los anteriores, de aspecto y vestimenta vulgares, de los cuales el más anciano en primer plano, arrodillado más bien en irreverencia, lleva una antorcha que ilumina la densa nocturnidad en que acaece la escena, vislumbrándose al fondo arquitecturas y cerrándolo todo arriba unos pliegues de cortinaje. Las diferencias son más notorias e importantes en este otro grupo de figuras, pues en casi o nada dependen de los cuadros autógrafos citados de Jacopo y Leandro Bassano, al simplificar más la disposición, los atuendos; peculiarizándose el caricaturizado varón vestido con ropas y gorro de lana rojos, así como especialmente la reducción de la fuente lumínica a sólo la antorcha que porta el anciano. Todo, en suma, induce incluso a pensar hasta en la posible existencia de otro modelo bassanesco diferente a los citados que, como punto de partida inspirador, permitiera explicar lo que en cambio aparece ya bien fijado en estas copias.

La confrontación de estilo permite observar, en cambio, la certeza de pertenecer uno y otro a distinta mano. La técnica más bassanesca, por suelta y pastosa de la obra escurialense, no aparece en el

---

en *Verdolay*, n. 9 (?), en prensa desde 1997, siendo referencias todas donde se abordan cuadros de dicho convento, así como en SANTIAGO GODOS, M.<sup>a</sup> Victoria, «Restauración de obras artísticas del templo monástico de Justinianas de Madre de Dios en Murcia», en *Rev. Verdolay*, n. 6, Museo de Murcia, 1994, pp. 185-190.



cuadro murciano, que está pintado de manera más diluida y plana, aunque ambos coincidan en la intención de destacar sobre la oscura nocturnidad la intensidad de tonos casi incandescente y tan avivados como la luz artificial que los valora. Ese efecto pictórico de iluminación contrastada al límite fue, según es sabido, la clave del éxito generalizado de estos «notturni», al poder funcionar y atraer, separada o conjuntamente, tanto en cuanto, alardes de pericia figurativa como también de expresiones conmoventes para religiosidad.

En cuanto a procedencia o razón de hallarse la pintura en el convento, nada documental consta u oral pervive que se sepa hasta ahora. La inspiración italiana de la fundación del Monasterio de Justinianas en 1490 por don Martín de Selva y Valera, Deán de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia, Vicario General del mismo Obispado y Protonotario Apostólico, al adoptar con licencia pontificia para esta nueva rama claustral femenina la Regla y Constituciones de la Congregación de San Jorge in Alga de Venecia, prestigiada por su prior San Lorenzo Justiniano, del cual pronto, por extensión, llevaron la denominación estas nuevas religiosas, instituidas en realidad como Canonisas Regulares<sup>6</sup>, en principio constituye un primer vínculo histórico con lo veneciano a tener en cuenta, que bien pudo propiciar aportes artísticos desde entonces.

Otro indicio posterior de esa misma relación vigente y sostenida con las raíces fundacionales italianas tuvo lugar algún tiempo después, al reforzar las Justinianas los lazos con la Congregación veneta en 1610, renovándolos mediante un Breve de Agregación aún conservado<sup>7</sup>. Hubo, asimismo monjas profesas, descendientes de familias italianas de comerciantes acomodados residentes en Murcia<sup>8</sup>, que es seguro mantuvieron contactos con sus zonas de origen. El cuadro pudo llegar así incluido con las pertenencias de todo tipo, entre ellas las artísticas y piadosas, o ambas cosas a la vez, que componían la dote de las religiosas. Mas también quizá pudo venir del legado de un particular, como cuando en 1733 el presbítero murciano don Antonio López-Mesas dispuso en su testamento: «Un cuadro

---

6. CANDEL CRESPO, FRANCISCO, *Historia de un convento murciano. El de Justinianas de Madre de Dios (1490-1975)*, Murcia, Nogués, 1977.

7. CANDEL CRESPO, FRANCISCO, *ob. cit.* pp. 119-129.

8. Las Verdín sobre todo, dos de ellas abadesas sucesivamente y hermanas de don Francisco Verdín de Molina, clérigo cartaginense que en 1665 fue nombrado obispo de Michoacán en Méjico; todo ello y más en CANDEL CRESPO, F., *ob. cit.* pp. 145-149, y del mismo autor, *Familias genovesas en Murcia (Verdín, Ferro, Dardalla, Mayoli y Braco)*, Siglos XVII al XIX, Murcia, 1979.



FIG. 3. *Coronación de espinas*. Murcia, Monasterio de Religiosas Justinianas de Madre de Dios, clausura.

grande que tengo de la Coronación de N(estro) S(eñor) X(esucristo) se le de y entregue al convento de Madre de Dios», porque en él tenía religiosas de su familia<sup>9</sup>. En última instancia, tampoco es improbable que sea un encargo pictórico más entre tantos otros, frecuentes y sin documentar por parte de las comunidades claustrales.

Fuera del contexto conventual y de ser copia italiana, la presencia del cuadro en Murcia ciudad tampoco sería rara. De hecho, ésta fue a comienzos del siglo XVII un puente en el comercio de pintura Italia-España que, arribando en Cartagena, tenía por aquí su cauce hacia la corte y buena parte del país. Muchas pinturas con tal origen foráneo llegaron y quedaron lógicamente aquí, según se va confirmando desde hace algún tiempo<sup>10</sup>.

La pintura pudo incluso figurar antiguamente integrada en la ornamentación del templo conventual barroco, existente hasta ser destruido en la Guerra Civil de 1936. Una descripción pormenorizadísima del mismo hacia 1880 señalaba sobre la embocadura de la Capilla del Santísimo Cristo del Consuelo, la tercera del lado de la Epístola:

«En el macizo que media entre el arco y la cornisa general de la iglesia está colocado un cuadro de 1 m. 08 de altura, por 0 m. 81 de ancho, cuyo lienzo está pintado bajo el efecto artístico de luz artificial y representa a Jesús coronado de espinas y adornado por burla con el manto de púrpura y el cetro de caña, en el momento de acompañarle dos verdugos o sayones.»<sup>11</sup>

La proximidad de medidas con el cuadro justiniano permitiría provisionalmente establecer una correspondencia, a sabiendas además de que en esta reseña las medidas de obras artísticas en su mayoría son sólo aproximadas y a menudo erróneas. En cualquier caso,

9. CANDEL CRESPO, F., *ob. cit. Historia...*, pp. 133 y 141, nota 4; de quien procede esta noticia, la relacionó en cambio con otra gran «*Coronación de espinas*», copia de Van Dyck y atribuida sin fundamento al pintor flamenco Cornelio de Beer, que como bien sospechó por su envergadura, difícilmente pudo encargar el convento.

10. AGÜERA ROS, J. C., «El comercio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del siglo XVII», en *Imafronte*, n. 6-7, 1990-1991, Murcia, Universidad, pp. 11-18, e ídem, «Cuadros italianos o italianizantes, relacionbles con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII, y más noticias al respecto», *Imafronte*, n. 12, 1996-1997 (1998), pp. 97-112.

11. FUENTES Y PONTES, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Parte III, Lérida, 1882, p. 104.

y con independencia de tal posibilidad, resulta curioso comprobar la reiterada presencia temática de este pasaje de la Pasión de Cristo en el recinto conventual, prueba indudable de que destacó entre las predilecciones piadosas que movían a devoción, estimulando la contemplación y lo meditativo a través de lo visual mediante el denominado, ya a fines del siglo pasado, «efecto artístico de luz artificial».

El carácter de copia puntual y fidedigna de la versión aquí tratada aconseja respecto a autoría la consideración de anónimo, permitiendo sugerir que bien pudiera ser obra italiana importada, a la vista sobre todo de su calidad. Pero esta misma última razón, que cabe reiterar, tampoco impediría que fuera copia española, y también por ello aventurar incluso que hasta pudiese serlo de Pedro Orrente (Murcia 1680-Valencia 1645), buen pintor y conocedor directo de lo bassanesco, del estilo de Leandro especialmente, que asimilado cultivó ocasionalmente y contribuiría a difundir quizá primero en la capital murciana, apenas vuelto a ésta en 1607 de una estancia italiana, veneciana al menos. Mas por el momento también conviene dejarlo pendiente de atribuir, hasta que la restauración prevista del cuadro en un futuro próximo permita confirmar el buen nivel artístico que ahora sólo se atisba, enmascarado por el deficiente estado de conservación, con mayor oscurecimiento general que el propio por la oxidación de barnices, destensamientos, alabeos, pérdidas de pintura, roces y hasta roturas que estorban la correcta visión de conjunto.

Sirva de colofón un reconocimiento a las Religiosas Justinianas de Madre de Dios de Murcia, con mi agradecimiento a esta comunidad conventual al completo, por su generosidad y las continuas facilidades, ya durante muchos años, para estudiar las pinturas que con dificultades y esfuerzos han conservado. Son conscientes de que constituyen un patrimonio religioso y artístico a salvaguardar, pese a haber conocido y sufrido varios traslados hasta su sede actual, por lo que ofrecen un modelo de conciencia valoradora y conciliadora de lo religioso con lo artístico, por suerte gradualmente extendido cada vez más entre las ramas contemplativas.