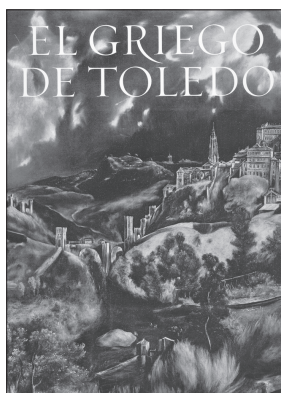


*El Griego de Toledo:
pintor de lo visible
y lo invisible*

En Toledo: Museo de Santa Cruz; convento de Santo Domingo el Antiguo; sacristía de la catedral; parroquia de Santo Tomás; capilla de San José; hospital Tavera
En Illescas: hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad
14 de marzo - 14 de junio de 2014
Comisario: Fernando Marías



JOAN SUREDA*

Ciriaco María Sancha y Hervás, cardenal del título de San Pietro in Montorio, murió en Toledo poco más de cinco años antes de que el regionalista y católico *El Castellano*, su periódico, comentase con ciertos reparos los actos celebrados en la ciudad castellana para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco. Era un tiempo en el que, como anuncia el bisemanal, la cismática y opresora Inglaterra sufría los embates de la católica Irlanda en pro de su independencia,¹ se tomaba carga y pasajeros para el vapor *Venezia*, que salía directo desde Almería para Providencia y Nueva York, y en el que en Madrid se había creado una junta nacional para la ardua empresa de «sacarnos los cuartos para sacar a su vez de apuros» a don Benito Pérez Galdós.² Los actos conmemorativos se sustanciaron en conferencias,³ sesiones académicas, lecturas, conciertos en la plaza de toros, procesiones cívicas, funerales en la catedral en los que se escuchó el réquiem de Mozart, y una exposición de obras del Greco con 127 fotografías y 20 obras originales del gran pintor, además de libros y documentos.⁴ El

tercer centenario no fue escaso ni poco relevante en la primavera toledana de 1914, año en cuyo 8 de junio, en Sarajevo, fueron asesinados el archiduque Francisco Fernando –heredero al trono del Imperio austrohúngaro– y su esposa Sofía Chotek. Con todo, en la primera página del periódico castellano de 15 de abril quien firma Z. especulaba con acento crítico sobre las celebraciones:

¿Qué ha hecho Toledo para honrar al Greco? Casi nada. La cantidad recogida en la suscripción ha sido insignificante. El entusiasmo, más insignificante todavía. ¿Quiénes han asistido a las Conferencias en las que se ha estudiado la obra del Greco? Unas pocas personas amantes de la cultura, pero no el pueblo toledano. ¿Y a los funerales? ¿Y a la sesión académica? ¿Y a la procesión cívica? ¿Y a la fiesta literaria? Pues, con honrosas excepciones, el público que está dispuesto a ir a todas partes donde hay cosas curiosas; ese público que va a ver una cabalgata en tiempo de ferias, y que pasa con gusto una noche en el teatro... si tiene las codiciadas papeletas de ingreso.⁵

Z. concluía su reflexión reconociendo que era inútil fingir entusiasmos que no se sienten y que los toledanos eran los primeros sorprendidos de que hubiesen tantos extranjeros que se gastasen el dinero en venir a ver cuadros viejos y ruinas históricas: «¿Cuántos son los toledanos», se preguntaba, «que han ido expresamente a la iglesia de Santo Tomás a ver el *Entierro del Conde de Orgaz*?».⁶

Cien años después de que Z. discurriera en el periódico toledano sobre el tercer centenario, abordamos el análisis de una de las exposiciones que han recordado el cuarto centenario: *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, eje fundamental de la conmemoración según Gregorio Marañón y Bertrán de Lis.⁷ En 2014, el presupuesto de las celebraciones organizadas por la mencionada fundación, integrada por los Ministerios de Educación, Cultura y Deporte y de Hacienda y Administraciones Públicas, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Ayuntamiento de Toledo y la Diputación Provincial de Toledo, no fue insignificante –30 millones de euros–,⁸ lo cual permitió que los actos, siguiendo la pauta de los de principios del

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART III, «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. *El Castellano*, XI, 752, 15 de abril de 1914, pág. 9.

2. *Ibidem*, pág. 10.

3. En el ciclo de conferencias no faltó la del Dr. Germán Beritens, que disertó sobre la enfermedad del astigmatismo que «muchos atribuyen al Greco». *El Castellano*, XI, 750, 4 de abril de 1914, pág. 7.

4. *Ibidem*, pág. 6. La exposición toledana se abrió el 5 de abril y concluyó el 31 de mayo. Debe tenerse en cuenta que la primera exposición monográfica de obras del Greco se celebró en 1902 en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, actual Museo Nacional del Prado. Se presentaron 23 lienzos pertenecientes al museo y 61 piezas de diversas procedencias, entre las cuales cabe destacar el retrato del cardenal Fernando Niño de Guevara, perteneciente entonces al conde de Paredes de Nava. Es significativa, sin embargo, la advertencia de Salvador Viniegra, subdirector y conservador de pintura del museo, que encabeza la escueta catalogación de dichas piezas: «El vivo interés que el “Greco” despierta hoy entre los inteligentes y aficionados; la circunstancia de ser esta la primera Exposición que se celebra de aquel gran maestro; el escaso número de obras que se han

presentado al concurso; lo desconocidas que son hasta ahora las que atribuidas al pintor se hallan en poder de particulares y el deseo de que la crítica sea la que libremente juzgue de la exactitud de tales atribuciones, han movido a la Dirección del Museo a adoptar un criterio muy amplio para la admisión de los cuadros. Tan solo se ha visto obligado a prescindir de un reducido número de aquellos, cuyo estilo, sin prejuzgar su mérito, nada tiene que ver con el de Theotocopuli. La Dirección, por tanto, como tal, se halla lejos de asumir la responsabilidad de declarar enteramente originales del Greco, todas las obras expuestas, por el mero hecho de hallarse incluidas en el presente Catálogo». VINIEGRA, S., *Catálogo ilustrado de la exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado El Greco*. Madrid: J. Lacoste, 1902, pág. 19.

5. Z., «Todavía el «Greco», *El Castellano*, XI, 752, 15 de abril de 1914, pág. 1.

6. *Idem*.

7. Gregorio Marañón y Bertrán de Lis, nieto del médico y humanista Gregorio Marañón que en 1956 publicó *El Greco y Toledo*, es presidente de la Fundación El Greco 2014.

8. En el caso de la exposición *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, según Gregorio Marañón y Bertrán de Lis, la participación pública en el presupuesto ha sido exclusivamente simbólica, siendo los patrocinadores oficiales: Globalcaja, Liberbank,

siglo XX, desbordasen sin barreras el ámbito de lo estrictamente artístico: exposiciones, festivales de música, danza, teatro, acciones, simposios de carácter científico y divulgativo, restauraciones de obras capitales del pintor, sorteos de lotería, acuñación de monedas, emisión de sellos conmemorativos... La conmemoración, transmisora de cultura y de memoria, se convirtió, pues, en espectáculo y, como plantearía Guy Debord, El Greco, materia primera, en sentido aristotélico, del espectáculo asumió una «ocupación total de la vida social» toledana y nacional,⁹ una ocupación cumplida y caudalosa que, por serlo, quebró la capacidad perceptiva individual y social: ni la mirada ni la escucha de los visitantes de la muestra y de las celebraciones en general pudieron dominar tal ocupación y el diálogo o la contemplación intelectual se hicieron difíciles cuando no impracticables.

Imagen y símbolo de esa dificultad de diálogo visual e intelectual con El Greco, su mundo y sus obras, fueron los cuatro muros-pantalla de gran formato levantados en el cruce de las crujías renacentistas del antiguo hospital –desde 1961 museo– de Santa Cruz que proyectaban una videoinstalación de Joaquín Berchez con el objetivo de desvelar lo que su autor ha llamado «enigmas arquitectónicos» del Greco.¹⁰ Videoinstalación de alta intensidad visual y sonora, atractiva porque exhibía generosamente tales enigmas y actuaba de deslinde de los discursos narrativos de la muestra, pero enojosa por la insalvable espectacularidad que introducía en su desarrollo.

HIPÓTESIS

Fernando Marías, comisario de la exposición, partió de la hipótesis de que El Greco, en el ambiente de Toledo

pudo transformar su pintura en un instrumento de conocimiento de las realidades –naturales o ficticias, imaginarias– de lo visible y lo invisible que la pintura religiosa le exigía, haciendo de lo invisible un objeto visualmente «tangible», perceptible, tan visual como las realidades de color, luz y sombras que se

tenían delante de los ojos, pero que por su propia formalización no podía confundirse con el mundo terrenal.¹¹

Según Marías, El Greco alcanzó la visibilidad de lo sobrenatural a través de la complejidad y vitalidad de la composición y de la intensidad de formas y colores, y consiguió la realidad de lo natural acentuando la accidentalidad del acontecer mediante el movimiento y la intensificación de luces y sombras. Hipótesis que validó apoyándose en un discurso fundamentalmente iconográfico estructurado en siete ámbitos, más evidentes en el catálogo que en el planteamiento expositivo propiamente dicho,¹² que, partiendo de lo relevante del territorio en la conformación del camino creativo del pintor, se adentraban en la cuestión de los géneros o niveles del ser –lo humano y lo divino– y concluían en la de las tipologías arquitectónicas.

LO VISIBLE

Los dos primeros ámbitos, dedicados a lo visible, mostraban el universo de lo real, lo territorial, las circunstancias del lugar, aunque ese lugar se refiriese o adquiriera presencia mediante lo invisible. En el primero de ellos,¹³ la ciudad de acogida del candiota y de la exposición, Toledo, era un lugar cartografiado y pensado por un «yo», que, especialmente en *Vista de Toledo*,¹⁴ se convierte en un abismo al que uno, el propio Greco seguramente, se siente atraído por considerarlo una realidad indomable, una noche oscura semejante a la que describió (1585-1586) san Juan de la Cruz en su ascensión al monte de perfección simbolizado por la montaña del Carmelo, un lugar «de mortificación de apetitos y negación de los gustos en todas las cosas»,¹⁵ en el que, a diferencia del poema místico del carmelita, la razón pictórica hace que las tinieblas reciban la luz. Como

Fundación Mapfre, Estrella Damm, Telefónica, Acciona, Nestlé, Fundación BBVA y Prisa los que han asumido la parte principal los gastos.

9. DEBORD, G. *La Société du spectacle*. París: Gallimard, 1996. Al respecto se debe señalar que *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible* ha sido, hasta la fecha, la exposición «más vista» en la historia de España. Según www.abc.es «el presidente de la Fundación El Greco 2014, Gregorio Marañón, asegura que la exposición “El Griego de Toledo” ha desbordado las previsiones más optimistas de este Año Greco, que está siendo un “fenómeno social”, aunque “muchos” no creían en él, informa EFE. En este sentido, ha recordado que la programación de este Año Greco se preparó durante los “peores” años de la crisis y ha tenido un presupuesto público “simbólico”, por lo que fueron “muchos” los que pensaron que “transcurriría sin dejar huella”». [Edición en línea <http://www.abc.es/cultura/arte/20140615/abci-cierre-greco-2014-201406151717.html>. Acceso: 15-06-2014.]

10. BERCHEZ, J., «El Greco y sus enigmas arquitectónicos», en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo - convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo - sacristía de la catedral, Toledo - parroquia de Santo Tomás, Toledo - capilla de San José, Toledo - hospital Tavera, Toledo - hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 67-87.

11. MARÍAS, F., «El Griego entre la invención y la historia», en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo...*, pág. 38.

12. El catálogo de la exposición, que adolece de algunos problemas editoriales, al menos en su primera edición, como errores de paginación y ausencia de algunas autorías de texto en el índice o el no incluir la ficha técnica de la muestra con el lugar y las fechas de su celebración, presenta un primer apartado con estudios sobre temas seminales en el análisis del Greco llevados a cabo por F. Marías («El Greco entre la invención y la historia», págs. 19-45), R.L. Kagan («La Toledo del Greco una vez más», págs. 47-65), J. Berchez («El Greco y sus enigmas arquitectónicos», págs. 67-87) y N. Hadjinicolaou («De hecho es un profeta de la modernidad», págs. 89-113). En el segundo apartado, el más extenso, Fernando Marías, con una muy breve aportación de Felipe Pereda, desarrolla el catálogo de las obras –en sentido estricto, sin fichas catalográficas– y en el que se distingue entre las piezas de la exposición propiamente dichas («Catálogo» subdividido en siete apartados) y las conservadas *in situ* en parroquias, conventos u hospitales (seis «Espacios Greco»). El catálogo concluye con unos sucintos hitos biográficos y la correspondiente bibliografía.

13. *Las vistas de Toledo*.

14. El Greco, *Vista de Toledo*, c. 1597-1600, óleo sobre lienzo, 121,3 × 108,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Nueva York [cat. 2].

15. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida al Monte Carmelo*, 1, 4, en RUANO DE LA IGLESIA, L. (ed.), *San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pág. 263.

lo hace Leonardo da Vinci, con la sombra,¹⁶ en sus vistas de Toledo, El Greco transforma la oscuridad en algo activo que posibilita la existencia de lo visible y hace patente la unidad del universo.

Catorce obras, todas de temática religiosa menos el *Soplón*,¹⁷ utilizó Fernando Marías en el segundo de los ámbitos¹⁸ para trazar la ruta formativa del Greco desde su tierra natal hasta su ciudad de adopción. Un itinerario pictórico de veintiséis años en Creta (1541-1567), años que en la época suponían y casi exigían una formación sólida difícilmente mutable en el resto de vida de un pintor, cerca de tres años en Venecia (1567-1570), su primera estancia en la ciudad del anciano Tiziano y del Tintoretto en plenitud de su madurez, y seis años (1570-1576) en la Roma dominada por el legado del gran Miguel Ángel. Una Roma que a pesar de su esplendor no pudo retener al candiota, que regresó temporalmente a Venecia en fecha indeterminada y que abandonó definitivamente, a los treinta y seis años, para ir a probar suerte, que le fue esquiva, en la corte de Felipe II y lo arrinconó treinta y siete años (1577-1614) en el Toledo capital religiosa del Imperio.

La exposición presentó una síntesis visual correcta de estas tres etapas acentuando la metamorfosis de un aprendizaje artesanal ancestral, pero sólido, propio de los talleres de iconos cretenses, en una *maniera* pictórica fantástica y extravagante. Un aprendizaje de la *maniera greca* que Doménikos Theotokópoulos llevó a cabo en Candía –la Heraklion actual–, capital de la Creta veneciana desde el siglo XIII, y le permitió, con poco más de veinte años, ser citado como maestro y, en 1566, gozar de una nada despreciable reputación. De este momento es la *Dormición de la Virgen* presente en Toledo,¹⁹ tablita en la que figura el nombre del pintor en un candelabro situado en primer término y cuya factura parece ajena al resto de la obra. A esta se le sumaron dos piezas que nos permitieron calibrar no solo la insistencia de los talleres cretenses de la segunda mitad del siglo XVI en las fórmulas bizantinas medievales, sino su permeabilidad a las influencias occidentales, permeabilidad exigida sin duda por el gusto de la clientela: *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*²⁰ y *Adoración de los Reyes*.²¹ Son obras distantes entre sí –aparentemente desconocedora la primera, por ejemplo, de la concepción espacial renacentista y atenta la segunda a la difusión a través del grabado del manierismo parmesano y, consecuentemente, del universo pictórico de Rafael– y ambas, a su vez, distantes de la mencionada tablita de la

Dormición de Syros. Una circunstancia que revela la incipiente y potente capacidad evolutiva de Doménikos y el dominio del bilingüismo pictórico que le atribuyeron Rodolfo Pallucchini²² y más tácitamente, años después, Lionello Puppi.²³ Se podría aventurar, no obstante, que el conocimiento básico del arte peninsular italiano que denota la *Adoración de los Reyes* se puede explicar tanto por la capacidad evolutiva, como por el hecho de que la tablita no perteneciera a la época cretense del candiota sino a su aún «oscuro» periodo veneciano.

Maestro aventajado en la *maniera greca*, la posibilidad de hallar nuevos horizontes y clientela en la metrópolis veneciana debió de ser la causa de que Doménikos, en los primeros meses de 1567, se instalase en la capital de la Serenissima²⁴ que disfrutaba por aquel entonces de una época dorada en su florecimiento artístico. Allí permaneció hasta poco antes de noviembre de 1570, fecha en la que ya se encontraba en Roma, ciudad que aún no había podido olvidar el cruento episodio del *sacco* (1527) y que acababa de adoptar el tridentino *Novus Ordo Missae* de Pío V. Al impacto que le produjeron en Venecia las obras de los grandes pintores venecianos, su muy admirado Tiziano cuyo taller quizá frecuentó, Tintoretto, maestro del desnudo y del color, y el naturalista Jacopo Bassano, en Roma sumó la lección de la *maniera* de Miguel Ángel y sus seguidores, sepultadora de aquel orden visual del Cuatrocientos que había pretendido convertir la práctica artística en proceso empírico y el arte en instrumento epistemológico. En un periodo no superior a los diez años, El Greco mutó su modo de practicar técnica –del temple sobre tabla al óleo sobre lienzo– y conceptualmente la pintura. Es lo que se manifiesta en las obras de factura italiana presentadas en la exposición, entre las que destacan el *Tríptico de Módena*,²⁵ la *Curación del ciego*,²⁶ el citado *Soplón*, la *Piedad*,²⁷ la *Ex-*

16. MILNER, M., *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*. París: Du Seuil, 2005, pág. 69.

17. El Greco, *Muchacho encendiendo una candela*, conocido como *Soplón*, c. 1572, óleo sobre lienzo, 60,5 × 50,5 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles [cat. 9].

18. *Creta, Italia, Toledo*.

19. El Greco, *Dormición de la Virgen*, c. 1565-1566, temple sobre tabla, 62,5 × 52,5 cm. Iglesia de la Koimesis, Syros (Ermúpolis) [cat. 4].

20. El Greco, *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*, c. 1563-1566, temple sobre tabla, 41,5 × 33,2 cm. Benaki Museum, Atenas [cat. 3].

21. El Greco, *Adoración de los Reyes*, c. 1565-1567, temple sobre tabla, 40 × 45 cm. Benaki Museum, Atenas [cat. 5].

22. PALLUCCHINI, R., «Il momento veneziano di Domenico Theotocopoulos detto El Greco», en *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia: 1540-1590*, cat. exp., septiembre - diciembre de 1981, Palazzo Ducale, Venecia. Milán: Electa, 1981, págs. 63-68.

23. PUPPI, L., «El Greco en Italia y el arte italiano», en ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta. Italia y España*, cat. exp., 3 de febrero - 16 de mayo de 1999, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Madrid: Skira, 1999, págs. 97-117.

24. A pesar de que relevantes artistas cretenses del Quinientos trabajaron en los monasterios del monte Athos, Meteora y Mistra, fueron numerosos los que se formaron en Venecia o los que trabajaron allí después de aprender los rudimentos de su arte en Creta. Véase CHATZIDAKIS, M., *Ícones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*. Venecia: Neri Poza, [1962]. Según Chatzidakis, en esta presencia veneciana, desempeñó un significativo papel la fundación de la cofradía (*scuola*) de los griegos en 1498 dedicada a san Nicola di Mira y, a partir de 1573, la consagración de San Giorgio dei Greci en el Castello. En su estudio de los iconos de la iglesia de San Giorgio, el autor señala el citado bilingüismo estilístico o la «doble capacidad» de los pintores griegos establecidos en Venecia para trabajar tanto en la *maniera* bizantina tradicional como en la *maniera* romana.

25. El Greco, *Tríptico de Módena*, c. 1568-1569, temple sobre tabla, 37 × 23,8 cm (panel central), 24 × 18 cm (paneles laterales). Galleria Estense, Módena [cat. 6].

26. El Greco, *Curación del ciego*, c. 1572, óleo sobre lienzo, 50 × 61 cm. Galleria Nazionale di Parma, Parma [cat. 8].

27. El Greco, *Piedad*, c. 1575-1576, óleo sobre lienzo, 66 × 48,5 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York [cat. 11].

pulsión de los mercaderes del templo,²⁸ y en las de factura castellana, como la *Anunciación*,²⁹ las distintas versiones de la Magdalena,³⁰ y el *Martirio de san Sebastián* de la catedral de Palencia.³¹ Obras que dan cuenta de qué manera, extremadamente fluida en lo pictórico y vital en lo expresivo, asumió, con el fundamento de la tradición esencialista medieval, el tardomanierismo veneciano y el posmanierismo romano en una síntesis creativa en la que la libertad, la excentricidad, la fantasía y la artificiosidad se imponen a la norma, en la que la línea escueta y desnuda propia de lo toscano es sustituida por un dibujo resolutivo, mórbido, rotundo y aún salvaje en algunos momentos, en la que el color y la luz se convierten en manifestación de lo subjetivo, y en la que el afloramiento de sentimientos hace que la pintura se aleje del naturalismo de lo verosímil. Síntesis que hace bueno el concepto ciceroniano de *sprezzatura* preconizado por Baldassar Castiglione en *Il Cortigiano*, ya que la pintura del Greco empieza a revelarse fruto de lo inmediato, lo espontáneo, lo fácil, de un gesto más que de una voluntad.³²

En la *Expulsión de los mercaderes del templo*, el recuerdo de Tintoretto actúa como trasfondo compositivo de una intensa acción dramática deudora del *Juicio Final* de la Sixtina que parece desdecir las acotaciones del Greco a las alabanzas que Vasari dedicó a Miguel Ángel en la segunda edición de sus *Vite*³³ y aún la controvertida anécdota que Giulio Mancini narró en su *Considerazione sulla pittura* (c. 1620)³⁴ y

28. El Greco, *Expulsión de los mercaderes del templo*, c. 1570, óleo sobre lienzo, 65,4 × 83,2 cm. The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C. [cat. 7].

29. El Greco, *Anunciación*, c. 1576, óleo sobre lienzo, 117 × 98 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid [cat. 12].

30. De las distintas versiones destacamos, sin duda, la procedente del Szépművészeti Múzeum de Budapest (c. 1576, óleo sobre lienzo, 156,5 × 121 cm [cat. 13]).

31. El Greco, *Martirio de san Sebastián*, c. 1577-1579, óleo sobre lienzo, 191 × 152 cm. Catedral, Palencia.

32. «Trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcun altra: e cioè fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi... Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dire quella essere vera arte, che non pare essere arte; né più in altro si ha da poner studio che nella nasconderla: perché, se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.» CASTIGLIONE, B., *Il Cortegiano* [BARBERIS, A. (ed.)]. Turín: Einaudi, 1998 [1528], pág. 59.

33. SALAS, X. DE, «Miguel Ángel y el Greco», en SALAS, X. DE; MARIAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*. Madrid: Real Fundación de Toledo, 1992, págs. 35-52.

34. Mancini redactó las *Considerazioni* en tres fases. En el periodo 1617-1619 escribió un primer borrador, conocido por el título abreviado de *Discorso di pittura*. Después de 1619 trabajó en una segunda versión conocida igualmente como *Considerazioni* de la que se conservan dos versiones. Finalmente realizó un texto más extenso que consta de dos partes. La primera, *Alcune considerationi attorno alla pittura come di diletto di un gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire*, analiza temas teóricos e históricos. La segunda, con el título *Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura, se habbin scritto bene o male*,

sacó a la luz Longhi.³⁵ No se puede pensar que El Greco abandonase Roma por la insostenible presión de los indignados pintores y amantes del arte que se sintieron ofendidos por la bravuconería del candiota que, según Mancini, aseveró a voz en grito que, si se destruía el *Juicio Final*,³⁶ él lo podría pintar de nuevo con honestidad y decencia y ejecución no inferior a la del maestro toscano. Las obras romanas del Greco y también algunas de las toledanas, del *Expolio* al *Laocoonte*,³⁷ muestran su deuda con el artista de Caprese a quien rindió homenaje en la *Expulsión de los mercaderes del templo*, no en la versión presente en Toledo sino en la que atesora el Institute of Arts de Minneapolis, incorporando su retrato, junto al de Tiziano, Giulio Clovio, y al de un cuarto personaje identificado diversamente como Rafael, Correggio o el propio cretense, en la parte inferior derecha del cuadro. En el lienzo se evidencia, además, el interés del Greco por la escultura clásica, la que según Vasari propició la *bella maniera*, sea el *Laocoonte*, sea el *Torso del Belvedere* o sea la entonces conocida como *Cleopatra*, mármoles, especialmente los dos primeros, extremadamente estimados por Miguel Ángel.

LA VERDAD DE LO NATURAL

Tras plantear la evolución del Greco a través de la ruta pictórica que le llevó de Creta a Toledo, y de la práctica de la *maniera greca* al conocimiento de la *bella maniera*, Marías

—
et appresso alcuni agiognimenti [sic] d'alcune pitture e pittori che non han potuto osservare quelli che han scritto per avanti, es una colección de biografías de artistas coetáneos reconocidos (entre ellos Caravaggio, Pietro da Cortona y Nicolas Poussin) y de otros considerados por aquel entonces menores, como Alessandro Casolani, Lattanzio Bonas-tri da Lucignano y El Greco, que en las *Considerazioni* encuentran su primera biografía. Las *Considerazioni* quedaron inéditas hasta 1956. MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, 1, 1956, pág. 370.

35. LONGHI, R., «Il soggiorno romano del Greco», *L'Arte*, XVII, 4, 1914, págs. 301-303.

36. El Greco llegó a Roma apenas seis años después de la muerte de Miguel Ángel, cuando aún estaba viva la controversia tridentina sobre la inconveniente cantidad de desnudos del *Juicio Final* de la cabecera de la Capilla Sixtina. El dominico Pío V había pedido al propio Miguel Ángel que cubriese los desnudos. Ante la negativa del maestro, pasó el encargo a uno de sus discípulos predilectos: Daniele da Volterra. Este empezó el trabajo, que le propició el nombre del «braghettono», y a su temprana muerte en 1566, una vez repicadas y vueltas a pintar al fresco las figuras de san Blas y santa Catalina y recubiertas al temple las desnudeces de más de 40 figuras, continuaron la labor Girolamo Da Fano y Roberto Carnevale. Esta situación facilitó, sin duda, que El Greco entrase en el debate y llegase a considerar que él mismo podía pintar de nuevo el *Juicio Final*. Véase COLALUCCI, G., «La restauración del *Juicio Final*», en DE VECCHI, P.; COLALUCCI, G., *La Capilla Sixtina redescubierta. IV. El Juicio Final*. Madrid: Encuentro, 1995, págs. 255-256.

37. En el análisis de la influencia de Miguel Ángel en El Greco son interesantes las consideraciones de Lizzie Boubli, si bien resulta inadecuada la relación que establece entre Alonso Berruguete, Miguel Ángel y El Greco. Véase BOUBLI, L., «Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship», en AMES-LEWIS, F.; JOANNIDES, P., *Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*. Aldershot: Ashgate, 2003, págs. 211-237.

centró el tercer ámbito de la exposición en el género que define al Greco como «pintor de lo visible»,³⁸ de lo real e incluso en ocasiones de aquello que, como la poesía, va más allá de lo real al combinar la verdad de lo natural con la representación de lo anímico.³⁹ Lo hizo con diez lienzos a partir del autorretrato de madurez, en el límite de la vejez, del pintor⁴⁰ y del de juventud de su hijo Jorge Manuel,⁴¹ para alcanzar su máximo clima visual en el retrato de cuerpo entero y considerables dimensiones del cardenal Fernando Niño de Guevara, obras entre las que, a pesar de las consideraciones o, mejor, justificaciones de Marías, parece extraño al conjunto el retrato de la llamada *Dama del armiño*.⁴² Son piezas que, como *El caballero de la mano en el pecho*,⁴³ descubren la extraordinaria capacidad del Greco para expresar lo individual y lo circunstancial a partir de su formación en una *maniera*, la griega, en la que lo concreto queda absolutamente sumido en lo general e incluso universal. Aunque como plantea Pommier,⁴⁴ en el siglo xvi la *Poética* de Aristóteles fue una referencia esencial para los teóricos italianos del retrato, el realismo aristotélico, que podríamos considerar moral, no es el que está en la base de los retratos del Greco. Para Aristóteles, la tragedia, como imitación de personajes mejores que el término medio de los humanos, debe seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos que reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, lo pintan mejor, en el sentido moral, de lo que es. El candiota no embellece ni la verdad física ni la verdad moral, coincide con los exegetas coetáneos de la *Poética*, como el reformista, tenido por herético, Lodovico Castelvetro que en su *Poetica*

d'Aristotele vulgarizzata publicada en Viena en 1570 sostiene que en pintura la perfección no consiste «in fare una figura in sommo grado bella, o in sommo grado bruta, ma in farla simile al vero et al vivo et al naturale».⁴⁵

La verdad de la que habla Castelvetro, la vida, lo natural, es la que se estima en los retratos del Greco, como testifica el retrato de Pompeo Leoni presente en la exposición,⁴⁶ retrato de un escultor que a su vez retrata a alguien, el rey Felipe, que El Greco, como individuo, probablemente nunca llegó a retratar.

Sin embargo, la verdad que anida en el retrato bipolar y gremial de Pompeo Leoni en el que la acción de las manos no se corresponde con la atención exterior de la mirada –verdad que no se descubre en la dama que se cubre con la supuesta piel de armiño, más tipo que individuo–, no explica la rotunda pero a la vez inquietante imagen sedente de Fernando Niño de Guevara firmada en el billete caído descuidadamente en el suelo.⁴⁷ Imagen de un hombre ataviado de cardenal que se impone a quien lo mira. Se impone por su ser, por su jerarquía eclesiástica, por su estar ahí y ahora, como el retrato de Carlos V de Tiziano se imponía a Felipe, príncipe heredero, hasta el punto de que este le hablaba y le contaba sus asuntos.⁴⁸ En este lienzo, El Greco parece estar imbuido del Aristóteles retórico⁴⁹ que distingue entre el carácter permanente de individuo (*ethos*) y las emociones circunstanciales o pasajeras (*pathos*). La síntesis entre el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona y lo que siente o experimenta el individuo en un momento dado, su estado del alma, alimenta la retórica visual del candiota y hace que el retrato del inquisidor general sea obra capital en su hacer y en la historia del género. Síntesis que unos años antes, en 1584, como *costume*, describió –no sin citar a Petrarca– Francesco Bocchi en su *Eccellenza del San Giorgio di Donatello dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*:

... non ci ha dubbio alcuno che le passioni dell'animo nel corpo umano molto non adoperino, e che, tali quali esse sono, soven-

38. *Retratos*.

39. Desde las primeras décadas del siglo xvi, se hace presente en Italia, fundamentalmente en Venecia, la disputa más que *paragone* entre pintura y poesía en su capacidad de valorar y expresar la realidad visible. Significativo en este sentido es el *Dialogo d'Amore* de Sperone Speroni (1542), que exalta la figura de Tiziano y, al mismo tiempo, la de Aretino, el cual se ufana de que si Tiziano había pintado retratos sin tener delante al modelo él había escrito elogios de tales obras sin tener delante la pintura: «*Lo Aretino*», escribe el paduano, «*non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; e ho veduto de 'suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidue insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto. E credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne'colori e ne'versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose*». Citado por QUONDAM, A., «Sull'orlo della bella Fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento», en BERNARDINI, M.G. (ed.), *Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano*, cat. exp. 22 de marzo - 22 de mayo de 1995, Palazzo delle Esposizioni, Roma. Milán: Electa, 1995, pág. 67.

40. El Greco, *Autorretrato*, c. 1595, óleo sobre lienzo, 52,7 × 46,7 cm. The Metropolitan Museum, Joseph Pulitzer Bequest, Nueva York [cat. 18].

41. El Greco, *Jorge Manuel Theotocópuli*, c. 1600-1603, óleo sobre lienzo, 75 × 50,5 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla [cat. 19].

42. El Greco, *Dama del armiño*, c. 1577-1579, óleo sobre lienzo, 62 × 50 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum, The Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow [cat. 22].

43. El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, c. 1580, óleo sobre lienzo, 81 × 66 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 23].

44. POMMIER, E., *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard, 1998, págs. 104-127.

45. CASTELVETRO, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro. Riveduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella spositione si contengono*, en BAROCCHI, P. (ed.), *Scritti d'Arte del Cinquecento*. VII. *L'imitazione, Bellezza e grazia, Proporzioni, Misure, Giudizio*. Turín: Einaudi, 1979, págs. 1577-1582.

46. El Greco, *El escultor Pompeo Leoni*, c. 1578, óleo sobre lienzo, 94 × 87 cm. Colección particular, Ginebra [cat. 21].

47. El Greco, *El cardenal Fernando Niño de Guevara*, c. 1600-1604, óleo sobre lienzo, 170 × 108 cm. The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Nueva York [cat. 27].

48. ZUCCARI, F., *L'idea de' scultori, pittori e architetti*, en HEIKAMP, D. (ed.), *Scritti d'arti di Federico Zuccaro*. Florencia: L.S. Olschki, 1961, pág. 248.

49. El interés del Greco por Aristóteles queda patente en la exposición que en el marco de los actos conmemorativos del cuarto centenario ha estudiado la biblioteca del pintor, y cuyo inventario incluía tres obras del filósofo griego –entre ellas dos *Políticas* que pueden hacer pensar en una *Política* y en una *Poética*, como ya señalaron Bustamante y Marías– por ninguna de Platón. Véase DOCAMPO, J.; RIELLO, J., *La biblioteca del Greco*, cat. exp. 1 de abril - 29 de junio de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, págs. 109-127.

te nel sembiante, che è esteriore, non appariscano; perché elle in su la carne si stampano, e quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri, a chi riguarda, fanno lume e quasi a dito gli animi dimostrano. E ciò vedere si puote tutto il giorno: che colui, che era dianzi nel viso di ira e di fortaleza tinto, in un pericolo poco dopo, dove egli della sua vita dee dubitare, tutto pallido e tímido nella fronte si conosce. Questi sembianti ci mostrano ora costumi di prudenza, ora di liberalità, e talora, como sovente avviene, de' suoi contrarii. E il costume un saldo proposito che, mosso da natura, per suo libero volere adopera e, perché ha sua radice nell'anima nostra, per ferma usanza adopera, e poco appresso compone la qualità della vita nell'uomo; como ad ora ad ora si dice di alcuno, che sia costumato o scostumato [...] Il primo, como scrive Plinio, que esprimesse il costume, fu Aristide Tebano, artefice singulare [...] Scoprono adunque i costumi l'animo nostro et i pensieri, i quali, quantunque vero sia che in alcuna materia esprimere non si possano, si in ciò pure operano, che con agevolezza, como dice il Petrarca, «nella fronte il cuor si legge».⁵⁰

La exposición complementó la temática del retrato con miniaturas de escaso interés;⁵¹ si no, Marías no las hubiese utilizado para esbozar la formación inicial del pintor candiota como miniaturista en el taller de Giulio Clovio. La trayectoria retratística del Greco en su periodo romano, ensalzada por el propio Clovio a propósito del perdido autorretrato con que El Greco se presentó a los pintores romanos y que alcanzó cierto reconocimiento con el retrato de Giulio Clovio pintado para Fulvio Orsini,⁵² y con uno de los escasos retratos de cuerpo entero que pintó a lo largo de su carrera, el del héroe de la defensa de Malta en 1565 y sargento mayor del Castel Sant'Angelo en Roma Vincenzo Anastagi,⁵³ en la muestra estuvo representada por el discutido, respecto a su identificación, *Hombre con útiles de escritura y dibujo* que entró en la colección real danesa en 1775 atribuido a Tintoretto.⁵⁴

50. BOCCHI, F., *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*, en BAROCCHI, P. (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza, 1962, vol. 3, págs. 125-194.

51. Tenido en el catálogo como ámbito, *Miniaturas* contó con tres piezas realizadas sobre distinto soporte: óleo sobre naípe, óleo sobre tabla y óleo sobre papel dispuesto sobre tabla, la mayor de las cuales (9,5 x 5,8 cm) era el retrato de Francisco de Pisa de c. 1595 perteneciente a una colección londinense.

52. El Greco, *Giulio Clovio*, c. 1571-1572, óleo sobre lienzo, 58 x 86 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

53. El Greco, *Vincenzo Anastagi*, c. 1575-1576, óleo sobre lienzo, 188 x 126 cm. The Frick Collection, Nueva York. Este retrato, enfrentado al de Jacopo Boncompagni, comandante de la milicia papal, de Scipione Pulzone protagonizó la exposición *Men in Armor: El Greco and Pulzone Face to Face* presentada en la Frick Collection de Nueva York del 5 de agosto al 26 de octubre de 2014. Ambas obras son buenos ejemplos de la consideración del retrato elegante de la época que más allá de la representación de la verdad física muestra los valores de los retratados, en este caso la masculinidad y el valor militar, su riqueza y su estatus social.

54. El Greco, *Hombre con útiles de escritura y dibujo*, c. 1574, óleo sobre lienzo, 116 x 98 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

LO INVISIBLE

Tras la consideración del Greco como profundo «pintor de lo visible» que supera la función de reconocimiento y de fidelidad para otorgar intelectualidad y vida a sus modelos, la muestra exploró al candiota como «pintor de lo invisible», y lo hizo con 44 piezas en el Museo de Santa Cruz y 35 en el tejido urbano y social de Toledo, incorporando a la exposición creaciones del candiota que aún se conservan *in situ*.⁵⁵ Ello permitió –y exigió– que el visitante no solo se sumergiese en la pintura del Greco, sino que recorriese sus espacios vivenciales y visuales, aquellos que sustituyeron a las callejuelas de Candía, a los canales y *campi* venecianos y al palimpsesto histórico y monumental de Roma. Aún no sabemos con certeza las razones que llevaron al pintor a abandonar la ciudad papal tras seis años de estancia y de un amago de encontrar definitiva fortuna en Venecia. No es aventurado pensar, en cualquier caso, que la falta de encargos relevantes en tierras italianas, sus contactos con la influyente colonia española en Roma y la esperanza de trabajar para el rey Felipe en la decoración de El Escorial influyeron en su decisión. Una esperanza inducida probablemente por la atracción que la corte española ejercía sobre los artistas romanos o, al menos, residentes en Roma, del momento, artistas no siempre de primer orden ya que los más reconocidos desoyeron habitualmente la llamada castellana. Lo cierto es que tras una breve estancia en Madrid, el 2 de julio de 1577, El Greco recibió un adelanto a cuenta del *Expolio*,⁵⁶ lienzo que debía llevar a cabo para el vestuario o sacristía de la catedral de Toledo. Dos meses después se comprometía con el deán de la primada, Diego de Castilla, quien probablemente le había proporcionado el encargo anterior, a ejecutar el retablo mayor y dos retablos laterales para la nueva iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo. El destino del Greco estaba trazado.

Los retablos de Santo Domingo el Antiguo⁵⁷ le ofrecieron la primera oportunidad de participar en una gran empresa pictórica. El trabajo en los lienzos de considerables dimen-

55. Espacios Greco: convento de Santo Domingo el Antiguo, sacristía de la catedral, parroquia de Santo Tomás, capilla de San José, hospital Tavera, hospital de la Caridad de Illescas.

56. El Greco, *Expolio*, 1577-1579, óleo sobre lienzo, 285 x 173 cm. Sacristía de la catedral, Toledo [cat. 81].

57. No se sabe si la razón de la llegada del pintor candiota a Toledo fue la ejecución de los retablos de Santo Domingo el Antiguo. Sin embargo, parece indudable el papel decisivo que la estancia romana (1571-1575) de Luis de Castilla, hijo del deán de la catedral Diego de Castilla, desempeñó en la elección del Greco para ejecutar tales obras. Luis viajó a Roma acompañado del erudito toledano Pedro Chacón, quien probablemente le abrió las puertas el círculo de las amistades de Fulvio Orsini, bibliotecario del palacio Farnese. Allí debió de conocer al pintor, aunque no parece que pudiera informarle entonces de los proyectos de su padre, puesto que regresó a España en septiembre de 1575, todavía en vida de María de Silva, dama de origen portugués que propició por su voluntad testamentaria la construcción de los retablos. En cualquier caso, en la *Memoria de lo que don Luis a de tratar con Dominico*, sin fecha, pero que por lo común se cree del primer semestre de 1577, se establece que el pintor debía ejecutar seis cuadros según los temas indicados en un dibujo, y otros dos para los altares laterales cuyas historias ya se le darían a conocer. El Greco tenía que acabar los lienzos en Toledo y por su persona, sin poderlos dar a otros pintores que los acaben por «quanto al dar esta

siones, el diseño de los marcos arquitectónicos y la labor escultórica proclaman espléndidamente tanto su asimilación del clima visual italiano como la poderosa personalidad creativa de un artista capaz de transformar las influencias recibidas en pinturas singulares. En esos lienzos,⁵⁸ El Greco, que probablemente ya había renunciado en Roma a la representación canónica de las anatomías humanas, empieza a concebir los primeros alargamientos de figuras a gran escala; unas figuras emotivas, de belleza idealizada o de rasgos muy particulares que, ensimismadas en sus propias actitudes o comunicándose con gestos de retórica gestual clásica emparentada con la del *Laocoonte* del Belvedere, solemnemente estáticas o en vigoroso movimiento, como ocurre en la *Resurrección con san Ildefonso*, se disponen en espacios sin profundidad geométrica en los que el color y la luz son los únicos indicadores de lugar. Cuerpos que componen escenas a la *maniera* de Tiziano a la que el candiota sumó, sometiéndolas a un proceso de adaptación y transformación, citas más o menos literales de pinturas y grabados de otros artistas, entre ellos Durero. Cuerpos que

obra al dicho Dominico es por la relación que ay de ser eminente en su arte y officio». También se pedían al pintor los modelos para las esculturas de dos profetas y tres virtudes, así como para una custodia. Véase SAN ROMAN FERNÁNDEZ, F.B., «Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, x, 1934, págs. 1-13.

58. A propuesta de Diego de Castilla, los tres retablos desarrollan el tema de la fe en la resurrección. El retablo mayor estaba centrado en el cuerpo principal por el lienzo de mayores dimensiones del altar, firmado con la expresión griega «doménikos theotokópoulos krés ó deixas» (Doménikos Theotokópoulos cretense el que representó), y excepcionalmente fechado por el pintor, en 1577. Es la *Asunción* (óleo sobre lienzo, 403 × 211,8 cm. The Art Institute, Chicago), que rinde homenaje a la veneciana que Tiziano pintó para Santa Maria dei Frari y cuya parte inferior recibía la pérdida custodia que El Greco diseñó «transparente» en esa zona para no entorpecer la visión del cuadro. A los lados de la asunción de la Virgen, santa patronímica de María de Silva y alusión a la esperanza de resurrección, en sendos medios puntos, se alzaban los lienzos de *San Juan Bautista* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 212 × 78 cm [cat. 79]) y *San Juan Evangelista* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 212 × 78 cm [cat. 80]), ambos *in situ*, coronados por otros rectangulares con las medias figuras de los santos monjes Bernardo (paradero desconocido) y Benito (1577-1579, óleo sobre lienzo, 116 × 81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 56]), el primero, fundador de la orden benedictina que regía en el convento cuando fue reconstruido bajo Alfonso VI, y el segundo, reformador de dicha orden y a su vez fundador de la cisterciense, a la que pertenecían las monjas de Santo Domingo el Antiguo. Sobre el entablamiento del cuerpo central, en el centro de un frontón curvo y dentro de un medallón sostenido por dos *putti*, una *Santa Faz* (1577-1579, tallas en madera, óleo sobre tabla dorada oval 77 × 55 cm. Col. part. [cat. 55]), no especificada en el contrato, rememoraba la pasión de Cristo. En el cuerpo superior, rematado por un ático sobre el que apoyan las tres virtudes teológicas y flanqueada por dos profetas, aparecía la representación de la aceptación de Dios Padre del sacrificio mediante el cual Cristo redime a la humanidad: la *Santísima Trinidad* (1577-1579, 300 × 178 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid), advocación que la difunta dama portuguesa quería dar a la iglesia y a la que se oponían las monjas de Santo Domingo. Los retablos laterales, de cuerpo único, representaban, en el lado del Evangelio, la llegada del Salvador a la tierra en la *Adoración de los pastores con san Jerónimo* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 210 × 128 cm. Colección Botín, Santander), y, en el lado de la Epístola, su triunfo sobre la muerte y la salvación de los hombres en el lienzo *in situ* de la *Resurrección con san Ildefonso* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 210 × 128 cm [cat. 78]), santo tradicionalmente considerado el fundador del convento.

aúnan la monumentalidad de ascendencia miguelangelesca con las tonalidades cromáticas próximas a Tintoretto y, en el caso de la escenas nocturna de la *Adoración de los pastores con san Jerónimo*, inspiradas en los Bassano. No hay que olvidar, como resalta Joaquín Berchez en sus estudios, en sus fotografías y en el montaje videográfico que se proyecta en la exposición,⁵⁹ que los marcos arquitectónicos concebidos para realzar los lienzos de desconocida intensidad expresiva y cromática en el Toledo de la época se conservan todavía en el lugar para el que fueron creados, mientras que la dispersión de buena parte de las pinturas se palió desde las primeras décadas del siglo XIX con copias de pintores modernos.

EL IMPOSIBLE «PARAGONE»

Es cierto, sin embargo, que, aparte del tema de las copias, a partir de las obras expuestas en el Museo de Santa Cruz o a través de la visita al Espacio Greco de Santo Domingo el Antiguo, el visitante, ni en este ni en los demás conjuntos o cuadros de la exposición, pudo calibrar con plenitud la aportación del Greco a la pintura de la época. La exposición en ningún momento se interesó en mostrar el arte del Toledo de la época ni tampoco el de los ambientes en los que El Greco se movió en Creta o Italia. No fue posible el *paragone*. Con respecto a Santo Domingo el Antiguo, no se pudo constatar, por ejemplo, el impacto que supuso la factura italiana del retablo de rotundas y a la vez delicadas presencias clásicas en el que la influencia de Vignola se suma a la de Palladio y la arquitectura hace dialogar con precisión y controlada monumentalidad la pintura y la volumetría escultórica con la innegable pretensión de alcanzar *l'unità delle arti* propugnada por Vasari, ni tampoco valorar la novedad de los lienzos del Greco no solo por lo intrépido de sus formas y de su color, sino por el tamaño natural de unas figuras que pasan de lo ingrátido de la *Asunción* o de la *Trinidad* a lo rotundamente establecido en la realidad en las representaciones de los santos Juanes.

Visual y conceptualmente, en *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, El Greco se ofreció como un «pintor estrella»,⁶⁰ sin pasado ni circunstancias artísticas coetá-

59. BERCHEZ, J., «El Greco y sus enigmas arquitectónicos», en MARIAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo - convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo - sacristía de la catedral, Toledo - parroquia de Santo Tomé, Toledo - capilla de San José, Toledo - hospital Tavera, Toledo - hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 75-76.

60. La exposición que comentamos se sitúa en la línea tradicional de presentar obras maestras de distintas procedencias que permitan un recorrido antológico en la trayectoria de un determinado artista, a partir de la circunstancia de que, como expone Andreas Huyssen, los espectadores actuales, en número cada día mayor, «buscan experiencias enfáticas, iluminaciones instantáneas, acontecimientos estelares y macroexposiciones, más que una aproximación sería y meticulosa del saber cultural». Búsqueda que tiene el soporte de la nueva cultura museística del espectáculo y la *mise-en-scène*, «cultura que ha desplazado al museo y, consecuentemente a las exposiciones temporales, como sedes o campos de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, sobre la identidad y la alteridad». Véase HUYS-

neas, aparte evidentemente de que la exposición se llevase a cabo en un territorio históricamente decisivo como Toledo.⁶¹ No se mostró lo coetáneo, aunque en el marco de las conmemoraciones del cuarto centenario, sí se manifestó el «futuro» del Greco al insistir en su fortuna crítica y recepción en la pintura de los últimos siglos.⁶² En definitiva, en

SEN, A., *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica, 2002.

61. Al respecto hay que considerar que en el catálogo de la exposición, R.L. Kagan analiza el Toledo del Greco. Estudia la situación económica, la religiosidad de la ciudad y cuestiones del mercado del arte, pero no propiamente la creación artística. KAGAN, R.L., «La Toledo del Greco una vez más», en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo...*, págs. 47-65.

62. Nos referimos a BARÓN, J. (comis.), *El Greco y la pintura moderna*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 24 de junio - 5 de octubre de 2014; DURÁN, I. (comis.), *Entre el cielo y la tierra: doce miradas al Greco, cuatrocientos años después*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 29 abril - 27 de julio de 2014 y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 10 septiembre - 8 noviembre de 2014; OCHOA FOSTER, E. (comis.), *Toledo Contemporánea*, Centro Cultural San Marcos, Toledo, 18 de febrero - 14 junio de 2014. En la exposición del Prado, relevantes obras del Greco, como *Laocoonte* (c. 1610-1614, óleo sobre lienzo, 350 × 144 cm. The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, D.C.) actúan como referencia, fundamentalmente formal, de la labor creativa de artistas como Édouard Manet, Mariano Fortuny, Ricardo de Madrazo, William Merritt Chase, Paul Cézanne, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Ramón Pichot, Amedeo Modigliani, André Derain, Emil Filla, Antonín Procházka, Diego Rivera, Robert Delaunay, August Macke, Oskar Kokoschka, Lovis Corinth, Karl Hofer, Egon Schiele, Jakob Steinhardt, Adriaan Korteweg, Max Beckmann, Adriaan Korteweg, Chaïm Soutine, David Bomberg, Kehrer, Hugo, Marc Chagall, André Masson, Óscar Domínguez, Henry Moore, Charles Demuth, Thomas Hart Benton, José Clemente Orozco, Roberto Matta, Francis Bacon, Alberto Giacometti y Antonio Saura. El *paragone* fundamental se centra, sin embargo, en Pablo Picasso, el Picasso que vivió en Barcelona los ecos de la fervorosa reivindicación modernista del candiota y que lo descubrió más a fondo en sus viajes a Madrid, como muestran algunos de sus dibujos y pinturas tempranas presentados en la muestra, entre ellas *Evocación. El entierro de Casagemas*, conservado en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A lo largo de su dilatada carrera, Picasso no abandonó a aquel pintor que creía invulnerable que era El Greco, cuya huella, como critican sus detractores, está en cada uno de sus cuadros. Como se aprecia en la exposición madrileña, en Picasso, El Greco aparece aquí y allá hasta que en los años cincuenta y sesenta llega a obsesionarle. Significativo de ello es que en 1957-1959 elucidó con la pluma sobre *El Entierro del conde de Orgaz*. El texto resultante, que Alberti calificó de «invento sin parangón» en el prólogo de la edición, no le satisfizo. Lo encontró vacío y años después (1966-1967) lo acompañó de doce grabados. Además de la comparativa con Picasso, la exposición del Prado desarrolla ampliamente la de Pollock. Cabe destacar al respecto que en los actos conmemorativos del 450 aniversario de la muerte de Miguel Ángel, actos en general de escasa relevancia e impropios del artista, en Florencia se presentó una muestra que confrontaba el arte del florentino y el del norteamericano: RISALITI, S.; CAMPANA COMPARINI, F., *La figura della furia*, 16 de abril - 24 de julio de 2014, Palazzo Vecchio, Florencia. En *Entre el cielo y la tierra* se presentaron obras de reflexión sobre El Greco de José Manuel Broto, Jorge Galindo, Pierre Gonnord, Luis Gordillo, Secundino Hernández, Cristina Iglesias, Carlos León, Din Matamoros, Marina Núñez, Pablo Reinoso, Montserrat Soto y Darío Villalba, aunque creemos que la más interesante aportación en este sentido fue la muestra *Toledo Contemporánea* con las miradas actuales y divergentes, en concepto, formato y técnica de José Manuel Ballester, Philip-Lorca di Corcia, Matthieu Gafsou, Dionisio González, Rinko Kawauchi, Marcos López, David Maisel, Abelardo Morell, Vik Muniz, Shirin Neshat, Flore-Aël Surun, Massimo Vitali y Michal Ro-

la exposición *El Griego de Toledo*, frente a la presentación contextualizada del pintor, primó el valor del deleite formal; y frente al análisis radical del artista y su época, la atracción de unas obras consideradas maestras. Aún mantiene, pues, su vigencia, a pesar de las décadas transcurridas, la exposición *El Toledo de El Greco* de 1982.⁶³ En su catálogo, Isabel Mateo puso de relieve una cuestión capital en la comprensión del pintor: «A un pintor como El Greco, que había vivido en Italia, ¿qué puede aportarle la ciudad de Toledo y su ambiente artístico?». La respuesta de Mateo ayuda, sin duda, a penetrar en la valoración de la pintura toledana del candiota:

Si recordamos que sus últimos años en Italia fueron de protesta por la excesiva influencia que seguía ejerciendo Miguel Ángel -plantea la investigadora-, tal vez Toledo produjo en él un vacío o «desintoxicación» del manierismo romano de Miguel Ángel, encontrando en esta ciudad su propio estilo [que puede considerarse] un protobarroco preocupado por la «identidad de la realidad visible» [...]. Su manierismo místico y espiritualista participa de la vivencia de la vanidad del mundo [...] asimilando el naturalismo [...] de forma contenidamente trágica.⁶⁴

El estilo del que habla Mateo se hace tempranamente presente en el *Expolio*,⁶⁵ restaurado en los talleres del Museo del Prado con motivo de la conmemoración, obra en la que El Greco exhibe una profunda integración de pintura veneciana y romana que sin duda debió de causar en el ambiente toledano, dominado por el austero y nada expresivo arte de Francisco de Comontes y Juan Correa de Vivar, una no disimulada admiración no exenta de cierta inquietud. Lo atestigua el hecho de que el *Expolio*⁶⁶ no solo dio lugar al primer pleito de los muchos que sostuvo El Greco con sus clientes por desavenencias en el precio estimado de la obra; también se consideraron en él «impropiedades» iconográficas que el pintor fue obligado a enmendar aunque, pese a estar dispuesto a hacerlo, nunca lo hizo. Tal vez de resultas de lo que El Greco entendió como un ataque a la dignidad de su arte, y sus clientes consideraron excesivas pretensiones de un artista recién llegado de Italia, el maestro quedó excluido de los encargos catedralicios. No parece, pues, que contratara más obras con la primada, salvo el marco dorado con decoración escul-

vner-Heiner Goebbels con su espectacular lienzo de altar videográfico en el que organismos vivientes y campos magnéticos conformaban una nueva y continua «corriente» toledana.

63. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (comis.), *El Toledo de El Greco*, hospital Tavera-iglesia de San Pedro Mártir, Toledo, abril-junio de 1982. Los textos del catálogo están firmados por Alfonso E. Pérez Sánchez, Fernando Marías, Margarita M. Estella, Isabel Mateo y Balbina Martínez Caviro.

64. MATEO, I., «La pintura toledana de mediados del siglo XVI», en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *El Toledo de El Greco*, cat. exp., abril-junio de 1982, hospital Tavera-iglesia de San Pedro Mártir, Toledo. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, pág. 111.

65. Aparte de la obra definitiva de la sacristía, la exposición presenta uno de los modelos conservados: El Greco, *Expolio*, 1577-1579, óleo sobre tabla, 55 × 34 cm. Upton House, Wiltshire [cat. 42].

66. LAPUERTA, M.; RUIZ, L.; ALONSO, R., *El Expolio de Cristo de El Greco*. Toledo: Catedral de Toledo, 2013.

tórica para el *Expolio* convenido en 1585 –marco que en 1798 fue sustituido por uno marmóreo– y del que en la actualidad solo queda el grupo de la *Imposición de la casulla de san Ildefonso*.

A finales del siglo XVIII, en época del controvertido cardenal Lorenzana, no solo se cambió el marco de la pintura del Greco: se encargó a Goya el *Prendimiento de Cristo*⁶⁷ para el altar que en el muro de la derecha de la sacristía flanquea al del *Expolio*. Ni en la exposición toledana, ni en la ya citada *El Greco y la pintura moderna*, aunque Javier Barón, su comisario, señala lógicamente la relevancia de Goya en la recepción del candiota,⁶⁸ se planteó *paragone* alguno entre El Greco y Goya. No obstante, cuando se visita la sacristía de la catedral primada, en la que la bóveda de Luca Giordano engulle visualmente los pequeños lienzos que cuelgan de las paredes, entre ellos los del *Apostolado del Greco*,⁶⁹ se hace inevitable el *paragone* entre el Cristo resignado de Goya, hombre más que dios, de blanca túnica aureolado por una marabunta de canallas, borrachos y pordioseros que al mismo tiempo que ajustician a Jesús claman al mundo la salvación del reo y dos de ellos, en primer término, sopesan su culpa en la acción, y la *fiamma rossa* del Greco, más dios que hombre, que alza los ojos al cielo para suplicar el perdón de los humanos, inculpadores y orgullosos de serlo, que lo sacrifican ante la pasividad, impotencia y compasión de los «suyos». Y en este *paragone* quizá sea preciso recordar que para Justo el *Expolio* es

la pintura más original del siglo XVI en España [...] que ninguna la supera en inspiración genial, en riqueza y atractivo del color, en plenitud de carácter, movimiento intensivo, contrastes violentos, vida plástica, encanto del claroscuro que vibra a través de luces chispeantes.⁷⁰

La cuestión es si dos siglos después la superó Goya.

LA MUERTE ILUMINADA

A pesar de los encargos toledanos, en los primeros años de su estancia en España, El Greco no renunció a ser reconocido por la corte. La exposición, como no podía ser de otra manera, se hace eco de esa pretensión del Greco a través de la *Adoración del nombre de Jesús o Gloria de Felipe II*,⁷¹ visionaria y compleja composición en la que afloran modos

y conceptos de su etapa bizantina, presencias miguelangelescas y fantasías manieristas. La obra no debió disgustar al monarca, para quien poco después ejecutó el *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*,⁷² cuadro de grandes dimensiones destinado a uno de los altares de la iglesia del monasterio escurialense. Es, sin género de dudas, uno de sus más altos logros artísticos, pero según es sabido y narra el padre Sigüenza, el *Martirio de san Mauricio*

no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano [...]. Como decía en su manera de hablar nuestro Mudo, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser esta.⁷³

Ello alejó de las comisiones reales y desvaneció sus sueños de participar en la decoración de El Escorial, en donde quizá esperaba emular a su admirado y, a la vez, cuestionado Miguel Ángel. El Greco prosiguió, pues, su carrera en Toledo y no desatendió ni encargos de retratos ni de pintura devocional de discreta enjundia, puesto que las comisiones de gran empeño, salvo el excepcional *Entierro del señor de Orgaz*, tardaron, según se desprende de la documentación conservada, diecisiete años en llegar. Para entonces El Greco ya había consolidado su taller y estaba preparado para responsabilizarse de todo el proceso de elaboración de grandes retablos –trazas, lienzos, talla, dorado, ensamblaje–, una de las salidas económicamente más airosas que un artista podía hallar en el Toledo de la época, pero al mismo tiempo una de las de mayor riesgo económico. El sistema de tasación de las obras contratadas, que originó frecuentes enfrentamientos entre El Greco y sus clientes por su valoración, provocaba atrasos en los pagos y, en ocasiones, las divergencias daban lugar a nuevas tasaciones que no hacían sino estimar las obras en un precio aún más bajo que el inicial. El pintor no tenía más remedio que aceptarlo a no ser que quisiera someter el caso a los tribunales, iniciando de este modo un largo proceso de resultado imprevisible. Si bien es cierto que la actitud en defensa de la calidad y dignidad de su pintura le procuró al Greco cierto reconocimiento, no lo es menos que para subsistir al frente de su taller tuvo que conformarse a menudo con ser considerado un artesano más. Y en tales condiciones, los retratos que hemos comentado, y sobre todo los lienzos de carácter devocional, contribuyeron sin duda a solventar su subsistencia. El candiota satisfizo así una gran demanda de obras de devoción para parroquias, conventos o clientes particulares para los que él y su taller repitieron una y otra vez temas como la Magdalena penitente, las lágrimas de san Pedro,

óleo sobre lienzo, 140 × 110 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

72. El Greco, *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, c. 1580-1582, óleo sobre lienzo, 448 × 301 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

73. SIGÜENZA, J., *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963 [*Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*, 1605], pág. 385.

67. Francisco de Goya, *Prendimiento de Cristo*, 1798, óleo sobre lienzo, 300 × 200 cm. Sacristía catedral, Toledo.

68. BARÓN, J., «El Greco y la pintura moderna», en BARÓN, J. (ed.), *El Greco y la pintura moderna*, cat. exp., 24 de junio - 5 de octubre de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, pág. 15.

69. Además del *Expolio*, en el catálogo de la exposición se incluyen los 18 cuadros del Greco que cuelgan de los muros de la sacristía [cat. 83-100] y la talla en madera policromada y estofada de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* [cat. 82].

70. Citado por Cossío, M.B., *El Greco*. Barcelona: R.M., 1972 [1908], pág. 108.

71. En la exposición se presentan el modelo y la obra final: El Greco, *Adoración del nombre de Jesús o Gloria de Felipe II*, c. 1579, temple sobre tabla, 58 × 34 cm. The National Gallery, Londres; El Greco, *Adoración del nombre de Jesús o Gloria de Felipe II*, c. 1579-1582,

los santos Pedro y Pablo, santo Domingo, san Benito, san Jerónimo, san Agustín y, muy especialmente, san Francisco, apostolados, sagradas familias y escenas de la vida y pasión de Cristo, de los que la exposición dio buena cuenta con obras de muy diverso interés y procedencia.

Entre las obras expuestas, destacaba el serpenteante cuerpo⁷⁴ de la *Crucifixión con donantes* procedente del Musée du Louvre,⁷⁵ las piezas de luz nocturna procedentes del retablo de la capilla del colegio de la Encarnación o de doña María de Aragón de Madrid⁷⁶ y, entre las de menor relevancia, la *Sagrada familia con santa Ana*,⁷⁷ recuerdo intenso del manierismo toscano y parmesano, y el austero pero intenso *Cristo con la cruz a cuestas*,⁷⁸ tema que Wethey considera uno de los más populares de la vida de Cristo en el repertorio del candiota.⁷⁹ En la versión expuesta, como en la ma-

74. Como señala Marías en el catálogo de la exposición, es frecuente subrayar la dependencia del dibujo del cuerpo de Cristo de este lienzo con el de Miguel Ángel *Crucifijo con dos ángeles plañideros* conservado en el departamento de grabados y dibujos del British Museum de Londres (inv. 1895-9-15-504), dibujo que el toscano llevó a cabo para la marquesa de Pescara, Vittoria Colonna tal como describe en 1553 Ascanio Condivi: «*Fece anco per amor di lei un disegno d'un Giesù Christo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre, e par che dica: "Heli heli"; dove si vede quel corpo non come morto abandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo supplizio risentirsi e scontorcersi*». CONDIVI, A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti* [HIRST, M.; ELAM, C.; NENCIONI, G. (eds.)]. Florencia: Tabulae Artium, 1998 [1553], pág. 61. Cabe pensar, no obstante, que El Greco no conociese el dibujo de ese suplicante Cristo vivo y no muerto, y trabajase a través de dibujos derivados, como el que se atribuye a Giulio Clovio, hoy en el departamento de artes gráficas del Musée du Louvre de París (inv. 843), o, lo más probable, a partir de uno de los abundantes grabados que se difundieron en la segunda mitad del siglo XVI como el de Battista Franco. Véase ROVETTA, A., «Diffusione e trasformazione di modelli michelangioleschi attorno alla metà del Cinquecento», en ROVETTA, A. (ed.), *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, cat. exp. 24 marzo - 19 junio de 2011, Castello Sforzesco-Museo d'Arte Antica, Milán. Milán: Silvana, 2011, págs. 150-191.

75. El Greco, *Crucifixión con donantes*, c. 1578 óleo sobre lienzo, 268 × 178 cm. Musée du Louvre, París [cat. 31].

76. El Greco, *Crucifixión*, c. 1597-1600, óleo sobre lienzo, 312 × 169 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 33]; El Greco, *Encarnación*, c. 1597-1600, óleo sobre lienzo, 114 × 67 cm [¿modelo?]. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid [cat. 34]; El Greco, *Adoración de los pastores*, c. 1597-1600, óleo sobre lienzo, 111 × 47 cm [¿modelo?]. Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, Roma [cat. 35]; El Greco, *Bautismo de Cristo*, c. 1597-1600, óleo sobre lienzo, 111 × 47 cm [¿modelo?]. Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, Roma [cat. 36]. Debe destacarse que en la *Crucifixión* El Greco, siguiendo quizá algún modelo veneciano como la tablita supuestamente pintada por el hijo de Tiziano, Horacio, que aquel presentó en una carta del 29 de septiembre de 1559 a Felipe II, acude al tema de la sangre de Cristo, relacionado con la fuente de la vida de tradición medieval y de claras connotaciones eucarísticas. En el lienzo aparecen tres ángeles recogiendo la sangre del costado y de las llagas de pies y manos del Salvador, en tanto que Magdalena enjuaga con una tela inmaculada la que gotea por el madero para que no llegue a regar el suelo.

77. El Greco, *Sagrada familia con santa Ana*, c. 1595, óleo sobre lienzo, 181,5 × 111 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de Santa Leocadia [cat. 43].

78. El Greco, *Cristo con la cruz a cuestas*, c. 1585, óleo sobre lienzo, 67 × 51 cm. Colección particular, Barcelona [cat. 39].

79. WETHEY, H.E., *El Greco y su escuela*. Madrid: Guadarrama: 1967 [1962], vol. 2, págs. 53-57. El historiador norteamericano distingue tres tipos del tema de Cristo con la cruz a cuestas según el carác-

ter de las pintadas por el cretense, Cristo viste una túnica rojiza que equilibra su cromatismo con los tenues amarillos que utiliza como base de las carnes y para destacar la luz radiante de la aureola. En el rostro del Salvador la mirada de los ojos enrojecidos alcanza un intenso carácter de súplica; los blancos que hacen brillar las pupilas, reflejo de la luz celestial, no son sino contrapunto cromático y simbólico de la sangre que gotea hasta resbalar por cuello del Salvador. Pero tanto o más que en el rostro, la humanidad de las figuras se expresa en la alargada mano de uñas nacardas que apenas se atreve a posarse sobre la cruz que se yergue, poderosa, aunque liviana, hacia el cielo.

Más que en este tipo de piezas, la exposición alcanzó su máximo realce en el conjunto de lienzos procedentes de grandes retablos, verdaderas máquina pictóricas, en las que El Greco empezó a trabajar en la última década de siglo, pocos años después de que la parroquia de Santo Tomé le brindase la oportunidad de ejecutar la que cabe considerar una de las composiciones más significativas de su producción, el *Entierro del señor de Orgaz*,⁸⁰ ya en la época, como escribe Francisco de Pisa en su *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo*, tenida por

una de las más excelentes (pinturas) que hay en España [...]. Viénela la a ver con particular admiración los forasteros, y los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella, por estar retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos.⁸¹

Es una obra –considerada y catalogada como pieza de la exposición, como todas las demás que se hallan *in situ* en los llamados Espacios Greco– en la que El Greco conjuga, superponiendo en altura según la tradición de las composiciones bizantinas,⁸² los dos estados de la existencia: la humana, visible, y la sobrenatural o divina, invisible. Dos estados en los que el universo sobrenatural, la teofanía, surge como respuesta al deseo humano de contemplar lo divino, ansia de los caballeros que asisten al milagro –no reconocido por la Iglesia– y que viendo, con una mirada intensísi-

ter de composición. En el tipo I incluye seis originales del Greco, en el tipo II tres originales y en el III dos originales y un cuadro del que es «imposible juzgar la calidad» debido al incendio que sufrió en 1930, cuadro que es el que se presenta en la exposición toledana. Marías no pone en duda la autoría de la obra subastada por Sotheby's en marzo de 1987 y adjudicada por 82 millones de pesetas, sin que la administración del Estado ejerciera su derecho de retracto tras ser incluida en el Inventario general de bienes muebles y declarada inexportable. Antes de la subasta, el lienzo se sometió a una limpieza y se restauraron las pérdidas de materia que había sufrido cuando estaba enrollado. Con todo, la versión no es una de las más significativas de las citadas por Wethey, siendo en este caso de mayor interés la conservada en el Museo Nacional d'Art de Catalunya y expuesta en *El Greco y la pintura moderna*.

80. El Greco, *Entierro del señor de Orgaz*, 1586-1588, óleo sobre lienzo, 480 × 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

81. PISA, F., *Apuntamientos para la II parte de la «Descripción de la imperial ciudad de Toledo» según la copia ms. de Francisco de Santiago Palomares, con notas orig. autóg. del Cardenal Lorenzana*. Toledo: IPIET, 1976 [1612], págs. 66-68 y 162-164.

82. En el *Entierro del señor de Orgaz*, El Greco repite con otra manera y diferente técnica la composición que años atrás, aún en Creta, utilizó para la tablita de la *Dormición de la Virgen* [cat. 3].

ma, la asunción del alma del señor de Orgaz hacia el Salvador dan fe de él. Sus miradas se alzan para alcanzar el espacio de la luz divina, superando el abismo que se abre entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra, al mismo tiempo, que la fijan en los santos Esteban y Agustín que depositan el cuerpo del difunto en su última morada. El Greco, que sigue al pie de la letra la cláusula del contrato que firmó con el párroco de Santo Tomé, entiende el gran lienzo como un espejo en el que la manifestación de lo divino, lo que no puede ser visto, es reflejo de lo que se ve, del cortejo fúnebre, de los santos intemporales que justifican su santidad, como hace Esteban con su martirio, convertidos en presencia cotidiana. Es cotidiano también el cura ataviado con roquete de blancas transparencias que relata la visión temporal y alza los ojos en un acto de ver que, como diría Michel de Certeau, es devorador y encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división entre lo natural y sobrenatural y, en el éxtasis, una muerte iluminada.⁸³

El Greco concluyó su trabajo para Santo Tomé, en el que está presente Tiziano pero en el que no se puede olvidar la llamada *Piedad vaticana* de Miguel Ángel en el cuerpo del señor de Orgaz, a finales de 1587, y poco tiempo después, como se ha dicho, fue contratado de nuevo para llevar a cabo grandes retablos. El primero de ellos fue el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en la cacereña Talavera de la Reina, retablo parcialmente destruido en 1936-1939, y del que la exposición presentó la *Coronación de la Virgen* de regular factura,⁸⁴ como lo son también las obras procedentes de la parroquias de San Román y San Nicolás de Bari,⁸⁵ aunque en este último caso destacan los tres lienzos de santos, y entre ellos el singular Santiago el Mayor de peregrino en el que la realidad no es más que escultura, lienzos en los que se hace eco la formalización de los santos pintados por Sebastiano del Piombo para las puertas interiores del órgano de la iglesia veneciana de San Bartolomeo. Mayor interés tienen los lienzos procedentes de la Capilla de San José o de los Capellanes, especialmente el de *San Martín y el pobre*,⁸⁶ y los del retablo contratado para el hospital de la Caridad en Illescas: «el mejor y de mayor perfección en su fábrica que ay en España como en caso necesario se proba y de la misma bondad es la Architettura escultu-

ra y ensablaje y pintura»,⁸⁷ según quiso sentar el candiota en agosto de 1605 durante el pleito que enfrentó el pintor con los patronos del hospital.

En el aspecto museográfico, lo más singular fue la reconstrucción espacial de la capilla de la Inmaculada Concepción de la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo, capilla fundada por Isabel Oballe.⁸⁸ La visión de los cuatro lienzos de la capilla según una disposición que en algunos aspectos se asemejaba a la original, permitía, según Marías, una mejor apreciación de la formalización pensada por El Greco para el episodio de la inacabada *Visitación*.⁸⁹ Sin embargo, no sabemos con seguridad si el pintor trabajaba las formas corrigiéndolas a la contra según la perspectiva de visión del espectador o acentuando esta perspectiva o, simplemente, si la tenía en cuenta. Lo cierto es que la hipotética reconstrucción espacial de la capilla Oballe presentada en la exposición dificultaba la contemplación de una de las últimas obras del pintor, obra en la que el dibujo y cualquier lectura de su perspectiva pierden cualquier relevancia ante la fuerza visual de la materia cromática y la luz. El último de los grandes conjuntos presentes en la muestra, aparte de los

87. SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F.B., «De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, págs. 36-37, doc. XVIII.

88. El Greco, *Inmaculada Concepción*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 347 × 174 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 68]; El Greco, *Visitación*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 96,5 × 71,4 cm. House Collection, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. [cat. 69]; El Greco, *San Pedro*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 235 × 115 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 70]; El Greco, *San Ildefonso*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 235 × 115 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 70]. Inicialmente la decoración de esta capilla fue encargada al genovés Alessandro Semini que en aquella época estaba en Toledo pero que falleció en 1606 sin concluir la obra.

89. La historia del lienzo inconcluso de la *Visitación* y su actual estado hace difícil validar cualquier hipótesis de planteamiento formal y menos de disposición en la capilla Oballe. El tema era inédito para El Greco y ni tan siquiera se puede asegurar que en algún momento fuese dispuesto en la capilla. Aunque en la actualidad presenta un formato rectangular, originariamente era circular con un diámetro aproximado de 96 cm. No se conoce el momento del recorte aunque este pudiera deberse al propio taller del Greco. Para Álvarez Lopera, se trata «claramente de una obra concebida para ser vista desde abajo, como denuncian la moldura pintada en la base, la extraña perspectiva de la puerta y el dibujo de los cuerpos». Marías considera también que la *Visitación* «exigía una contemplación desde abajo y desde las cabezas de la Virgen y su prima santa Isabel, que esperaba el nacimiento de san Juan Bautista [...]». El minimalismo de la imagen tan «moderna» y tan grata a los ojos de comienzos del siglo XX, estaría justificada también por su colocación secundaria en el espacio de la capilla». La «modernidad» de la que habla Marías debe entenderse más bien con ojos manieristas, de un manierista a las puertas de la muerte, como debe de comprenderse igualmente la «modernidad» de la *Piedad Rondanini*, aunque ello no suponga que ambas obras no sean gratas a los ojos de principios del siglo XX o del siglo XX. Véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007, vol. 2-1, págs. 210-212; MARIAS, F., «Capilla de Isabel de Ovalle de San Vicente Mártir», en MARIAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo - convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo - sacristía de la catedral, Toledo - parroquia de Santo Tomé, Toledo - capilla de San José, Toledo - hospital Tavera, Toledo - hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 234-239.

83. CERTEAU, M., «Extase Blanche», *Traverses*, 29, octubre 1983, págs. 16-18.

84. El Greco, *Coronación de la Virgen*, 1591, óleo sobre lienzo, 105 × 80 cm. Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Guadalupe [cat. 57].

85. El Greco, *Inmaculada Concepción con san Juan Evangelista*, c. 1595, óleo sobre lienzo, 236 × 117 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de Santa Leocadia [cat. 58]; El Greco, *San Agustín*, c. 1585-1602, óleo sobre lienzo, 132 × 54 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 59]; El Greco, *Santiago el Mayor de peregrino*, c. 1585-1602, óleo sobre lienzo, 123 × 70 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 60]; El Greco, *San Francisco de Asís*, c. 1585-1602, óleo sobre lienzo, 140 × 56 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 61].

86. El Greco, *San Martín y el pobre*, c. 1597-1599, óleo sobre lienzo, 193,5 × 103 cm. The National Gallery of Art, Widener Collection, Washington D.C. [cat. 63]. Esta obra, como *San Martín y el mendigo*, también se incluyó en la exposición *El Greco y la pintura moderna* celebrada en el Museo Nacional del Prado de Madrid.

lienzos procedentes de Santo Domingo el Antiguo, fue el de la iglesia funeraria del cardenal Tavera en el hospital de San Juan Bautista.⁹⁰

TRABAJAR PARA LA SEPULTURA

El 31 de marzo de 1614

estando echado en una cama enfermo de enfermedad que dios nuestro señor me fue serbido de me dar y en mi buen seso juicio y entendimiento natural, teniendo creyendo e confesando como tengo creo y confieso todo aquello que cree y confiesa la santa madre iglesia de roma y en el misterio de la santissima trinidad en cuya fe y crehencia protesto vivir y morir como bueno fiel y católico cristiano [...] y quiero y es mi boluntad que cuando dios nuestro señor fuere serbido de me llevar desta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la parte e lugar que pareziere a mis albazeas y se pague lo que costare de mis bienes [...].⁹¹

En ese poder de finales de marzo de 1614, El Greco nombró albacea a don Luis de Castilla y otorgó poderes a su hijo Jorge Manuel, que siguió al frente de su taller, para hacer testamento. Murió pocos días después, el 7 de abril, a los setenta y tres años de edad. En el *Libro de Entierros* de la parroquia de Santo Tomé se lee: «En siete del [mes de abril de 1614] falescio dominico greco no hizo testamento recibio los sacramentos enterrose en Santo domingo el antiguo, dio belas».⁹² Sus despojos mortales fueron dispuestos, como pretendía el candiota, en una capilla de la iglesia del convento toledano. Al igual que lo habían hecho sus maestros Miguel Ángel y Tiziano, El Greco creó su última obra para la sepultura en Santo Domingo el Antiguo, «sepultura graciosa» que le habían posibilitado las monjas cistercienses, obra que no estuvo sujeta a ningún contrato ni a capricho o gusto alguno de cliente, sino al entendimiento de la muerte y de la salvación de su alma. Si el toscano y el veneciano fundieron su «yo» moribundo en el misterio de las *pietades*,⁹³ el lienzo que agotó la vida del candiota –en el Museo

90. Se presenta, según la división actual, en dos lienzos: El Greco, *Concierto de ángeles*, c. 1608-1621/1635, óleo sobre lienzo, 115 × 217 cm. National Gallery Alexandros Soutzos Museum, Atenas [cat. 74]; El Greco, *Encarnación*, c. 1608-1621/1635, óleo sobre lienzo, 294 × 209 cm. Colección Banco Santander, Madrid [cat. 75].

91. SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F.B., *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*. Madrid: Librería General de Vitoriano Suárez, 1910, págs. 185-188, doc. 29.

92. FORADADA Y CASTÁN, J., «Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotocópuli», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 8-9, 1876, pág. 38.

93. Miguel Ángel trabajó en dos ocasiones para su tumba, si bien en su monumento funerario de la basílica franciscana de Santa Croce de Florencia, Vasari no tuvo a bien o no pudo incluir ninguna de las *pietades* en las que trabajó el maestro. La primera de ellas es la llamada *Pietà Bandini*, o *Pietà dell'Opera del Duomo*, datable en c. 1547-1555 y conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia que Miguel Ángel, asumiendo el papel de Nicodemo que soporta el cuerpo de Cristo, llevó a cabo para su proyectada tumba en la basílica papal de Santa María la Maggiore de Roma. La segunda es la llamada *Pietà Rondanini* en la que estuvo trabajando, en distintas etapas desde 1552 hasta su muerte en 1564. En esta, Miguel Ángel se

de Santa Cruz cerró la exposición toledana – muestra una adoración de los pastores⁹⁴ en la que lo relevante no es el tema sino el sentido de la filacteria que despliega en alto uno de los ángeles con los primeros versos del *Gloria in excelsis*: GLORIA IN EXCEL[SIS DEO E]T IN TERRA PAX [HOMINIBVS] se lee en la filacteria, versos que en la doxología tenida por principal tanto por la iglesia ortodoxa como por la romana continúan:

LAVDAMVS TE, BENEDICIMVS TE, ADORAMVS TE, GLORIFICAMVS TE, GRATIAS AGIMVS TIBI PROPTER MAGNAM GLORIAM TVAM, DOMINE DEVS, REX CAELESTIS, DEVS PATER OMNIPOTENS. DOMINE FILI VNIGENITE, JESV CHRISTE, DOMINE DEVS, AGNVS DEI, FILIVS PATRIS, QVI TOLLIS PECCATA MVNDI, MISERERE NOBIS. QVI TOLLIS PECCATA MVNDI, SVSCIPE DEPRECATIONEM NOSTRAM. QVI SEDES AD DEXTERAM PATRIS, MISERERE NOBIS. QVONIAM TV SOLVS SANCTVS, TV SOLVS DOMINVS, TV SOLVS ALTISSIMVS, JESV CHRISTE, CVM SANCTO SPIRITV IN GLORIA DEI PATRIS. AMEN.⁹⁵

Lo que en su pintura representa El Greco, que probablemente se funde en el cuerpo vivo del pastor arrodillado de primer término, es la plegaria al Hijo del Padre, a Jesucristo, al niño que bendice iluminado por la gloria divina, plegaria de alguien que se cree cercano a la muerte y suplica piedad del Todopoderoso. En el mármol de Miguel Ángel y en el óleo de Tiziano el dolor acompañan a la muerte: el cuerpo de Tiziano se postra ante el dolor de María y el cuerpo de Miguel Ángel muere en el cuerpo sin vida, en el cadáver de Dios. En el último Greco la muerte se convierte en razón de la salvación de su espíritu.

Antes de que los restos mortales del Greco –cinco años después de ser depositados en Santo Domingo– fueran trasladados probablemente a la iglesia de San Torcuato, el poeta y amigo fray Hortensio Félix de Paravicino, que el cretense había retratado con ninguna complacencia, perpetuó la memoria del «divino griego» en unos versos:

identifica con el propio cuerpo de Cristo, cuyo volumen va rebajando hasta el instante de su muerte. Véase WASSERMAN, J. (ed.), *La Pietà di Michelangelo a Firenze*. Florencia: Mandragora, 2006; FIORIO, M.T., *La Pietà Rondanini*. Milán: Electa, 2004. La *Pietà* que Tiziano pintó sin acabar –como sin acabar están los mármoles de Miguel Ángel– para el altar de la capilla de Cristo en la basílica veneciana de Santa María Gloriosa dei Frari se ha entendido como un gran exvoto cuya pretensión era exorcizar el peligro de la peste que asolaba Venecia en 1576. Como se sabe, la muerte segó la vida tanto al maestro como a su querido hijo Orazio. Tiziano nunca fue enterrado en la basílica ni su pintura colgada en la capilla de los Frari. Véase FERINO PAGDEN, S. (ed.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Venecia: Marsilio, 2008.

94. El Greco, *Adoración de los pastores*, c. 1612-1614, óleo sobre lienzo, 319 × 180 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 74].

95. Gloria a Dios en el cielo, y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor. Por tu inmensa gloria, te alabamos, Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre Todopoderoso. Señor Hijo Único, Jesucristo. Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre, Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros, Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas, Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros, porque solo Tú eres Santo, solo Tú, Señor, solo Tú, Altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén.

Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
yace, piedad lo esconde, fe lo sella,
blando le oprime, blando mientras huella
zafir la parte que se hurtó el mundo.
Su fama el Orbe no reserva mudo
humano clima, bien que a obscurecella,
se arma una embidia, y otra tanta estrella,
niebla no atiende de horizonte rudo.
Obró a siglo mayor, mayor Apeles.
No al aplauso venal, y su extrañeza
admirarán no imitarán edades.
Creta le dio la vida y los pinceles,
Toledo mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades.

EL APRECIO DE LO «EXTRAVAGANTE»

Como señala Marías en el catálogo de la exposición, «el periplo vital y artístico del Griego en Toledo se inicia y se acaba en este convento femenino [Santo Domingo el Antiguo], a la sombra de Diego y Luis de Castilla».⁹⁶ En Toledo, la fidelidad que El Greco mostró en Creta hacia el arte bizantino se metamorfoseó durante su estancia en Italia en un culto a lo moderno, metamorfosis que se manifestó con toda plenitud en Toledo. El candiota llevó al extremo el sentido del color de estirpe veneciana y la desproporción y expresividad de filiación manierista. Sumergió la realidad sensible –lo visible– en un idealismo no ajeno a la mística de la época, como se aprecia en los retablos, de compleja iconografía religiosa, en algunos de sus retratos y, en menor medida, en los lienzos de devoción de espíritu tridentino que configuraron buena parte de su producción castellana y de *El Griego de Toledo*. Como se pudo comprobar en la exposición, bien montada y especialmente bien iluminada en beneficio de una perfecta visión de las obras, El Greco creó una pintura con una concepción pictórica visionaria y mística, naturalista y abstracta, en la que las figuras no son más que manchas de color sin apenas dibujo, en la que las formas se agitan y alargan perdiendo cualquier sentido canónico, en la que el gesto, intenso pero ágil y a veces repetitivo, y la luz que de difusa pasa a ser de intenso claroscuro, se convierten en elementos expresivos de un pensamiento que aleja la verdad de aquello que columbran los ojos humanos.

No es de extrañar, por ello, que su *maniera* se extinguiese, al menos en el siglo XVII, tras su muerte. Sus discípulos y los que le quisieron seguir se encontraron con un sol radiante que, paradójicamente, tan solo alumbraba pálidas sombras. Como ya se ha comentado, la exposición toledana –como las demás que forman parte de la conmemoración del cuarto centenario– no ha entrado en esta cuestión, si bien es cierto que se conoce relativamente poco del taller que El Greco regentó en Toledo y que la nómina de sus discípulos directos no va mucho más allá de Luis Tristán. Aunque Velázquez tuvo presente su pintura, en el siglo XVII, más que los pintores o los tratadistas, fueron los poetas

96. MARÍAS, F., «Santo Domingo el Antiguo», en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo...*, págs. 242-243.

como fray Hortensio Félix de Paravicino, Luis de Góngora y Cristóbal de Mesa quienes entendieron que la obra del Greco era única y le dispensaron muestras de admiración. Hay que reconocer, no obstante, que tampoco faltaron alabanzas, aunque templadas, de eruditos y conocedores. Si, como hemos visto, el jerónimo padre Sigüenza sazonó el *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* con algún mérito, el pintor y tratadista, además de suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, que visitó al candiota en 1611, reconoció que no podía excluir al «gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura»⁹⁷ del número de los grandes pintores pese a deplorar, llevado por su creencia en la primacía del dibujo, los acabados de sus lienzos:

¿quién creará que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto le llamo yo trabajar para ser pobre.⁹⁸

Por otra parte, sin entrar en profundidad en la estimación técnica de los lienzos del Greco, Jusepe Martínez mostró una postura ambigua hacia el candiota en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*:

En este mismo tiempo vino de Italia un pintor llamado Dominico Greco: dicese era discípulo de Tiziano. Este tomó asiento en la muy celebrada y antiquísima ciudad de Toledo; trajo una manera tan extravagante que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa [...]. Entró en esta ciudad con grande crédito en tal manera que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras; y de verdad hizo algunas cosas dignas de mucha estimación, que se puede poner en el número de los famosos pintores; fue de extravagante condición, como su pintura [...] tuvo pocos discípulos porque no quisieron seguir su doctrina, por ser tan caprichosa y extravagante, que solo para él fue buena.⁹⁹

La «extravagancia» de la que habla Jusepe Martínez fue cargada de agrios contenidos en el siglo XVIII por la pluma de Antonio Palomino, que a partir de cierto reconocimiento ofreció una de las valoraciones más negativas sobre el cretense formuladas hasta entonces:

fue un gran pintor y discípulo de Ticiano, a quien imitó [...]. Pero él, viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color.¹⁰⁰

En el giro del siglo XVIII, Juan Agustín Ceán Bermúdez se distanció un tanto de las severas apreciaciones lanzadas

97. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura* [BASEGODA I HUGAS, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990 [*Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, 1649], pág. 537.

98. *Ibidem*, pág. 483.

99. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [GÁLLEGO, J. (ed.)]. Madrid: Akal, 1988, págs. 270-271.

100. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Aguilar, 1947 [*El Parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (tomo tercero), 1714], págs. 840-843.

por los citados y por otros eruditos de la época como Gregorio Mayans y Siscar, Francisco Preciado de la Vega y Antonio Ponz, hombres fascinados por el arte de la antigüedad y del Renacimiento que tuvieron las pinturas del Greco por acartonadas, secas, duras, desabridas, desagradables y extravagantes. Ceán Bermúdez calificó de patraña la difundida versión del cambio de estilo del Greco por apartarse de la *maniera* del maestro de Tiziano y no dudó en escribir:

[El Greco] fue muy estimado y respetado en Toledo [...], a pesar de las extravagantes pinturas que hacía, bien que en medio de su colorido duro y extraño, siempre se descubre un cierto sabor de maestro, particularmente en el dibujo.¹⁰¹

Aun así, la revalorización propiamente dicha del pintor se inició fuera de España a partir de la tercera década del siglo XIX, particularmente gracias a la presencia de abundantes lienzos suyos en la Galerie espagnole o «Musée espagnol» fundada en el palacio del Louvre por el último rey de Francia, Luis Felipe, en 1838 y a la determinación de pintores como Delacroix y Millet, seguidos, entre otros, por Manet y Degas, poetas como Baudelaire que hallaron en la «extravagancia» del Greco un reflejo de sus ideales románticos, y también de viajeros, como Théophile Gautier, que se aventuraron por tierras españolas en busca de lo exótico.

Si por una parte la visión romántica justificó la excentricidad del Greco, por otro apuntaló la idea de la locura patológica del pintor para explicar las distorsiones de las figuras y el extraño color propio de sus obras, idea de la que se sirvieron, entre otros, el historiador escocés William Stirling-Maxwell y el escritor francés Charles Davillier, el cual al comentar el *Expolio* de la sacristía de la catedral de Toledo, tras recordar que el mayor temor del pintor originario de Grecia era imitar a Tiziano, afirma:

En todo caso no era ésta su única manía. Basta para convencerse de ello con ver algunos cuadros de su segunda manera de pintar, pues cambió bruscamente abandonando, sin transición alguna, las tradiciones de la escuela veneciana. Estas extrañas composiciones, donde los tonos más violentos y las oposiciones más extremas se hieren de forma singular, se han concebido evidentemente fuera del reino de la realidad y delatan una imaginación enfermiza al mismo tiempo que la mano de un pintor que no se encontraba en su sano juicio. Tal vez para evitar el reproche que le dirigían de imitar al Tiziano y para demostrar que el podía hacer otra cosa diferente, hasta tal punto abusaba el Greco del blanco y del negro y los tonos grises y verdosos que algunos de sus personajes, con sus lívidas caras encuadradas en enormes golillas, parecían cadáveres saliendo del sepulcro.¹⁰²

El inicio del aprecio español hacia El Greco suele situarse en 1885-1886, momento en que Manuel Bartolomé Cossío publicó un breve artículo sobre la pintura en España en la *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes* de F. Gillman:

101. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. v, págs. 3-13.

102. DAVILLIER, J.C., *Viaje por España* [DEL HOYO, A. (ed.)]. Madrid: Giner, 1991 [*L'Espagne*, 1874], vol. 3, pág. 256.

El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo son los pintores más originales y de más alta representación en España [...]. Tal vez parezca extraño el ver al primero, el Greco, ocupar puesto tan preeminente al lado de los otros. Choca esto, en verdad, con opinión general, que no concede a este pintor sino un lugar secundario; pero los inteligentes comienzan a ver en él, en medio de sus extravagancias, condiciones tan excepcionales y de un valor tan grande, examinadas a la luz de la crítica y del gusto moderno, que lo colocan, sin género de duda, entre los pocos grandes pintores geniales de la escuela española.¹⁰³

La labor de Cossío en la recuperación de la figura del Greco alcanza su contundencia histórica en la monografía *El Greco* que vio la luz en 1908, con catálogo de las obras del pintor y presentación de la documentación conocida hasta aquel entonces.¹⁰⁴ Pero al mismo tiempo que Cossío, al Greco lo «descubrieron» pintores como Marià Fortuny, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol, a quien se debe la idea de erigir por suscripción popular el primer monumento dedicado en España al «precursor del modernismo». El 30 de agosto de 1898 el periódico barcelonés *La Vanguardia* publicó una crónica de Raimon Casellas dando cuenta de la inauguración del monumento erigido en el pa-

103. COSSÍO, M.B., «La pintura española», en GILLMAN, F., *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*. Madrid: Enrique Rubiños, 1885, vol. IV, págs. 740-804. No hay que olvidar que este no era sino el texto incluido en *Aproximación a la pintura española* escrito en 1884 y publicado un siglo después. Véase COSSÍO, M.B., *Aproximación a la pintura española* [ARIAS DE COSSÍO, A.M.^a (ed.)]. Madrid: Akal, 1985.

104. La recuperación de la figura del Greco no estuvo exenta de cierta reivindicación nacionalista de los valores patrios. Refiriéndose al *Entierro del conde de Orgaz*, Cossío escribió: «El idealista y, más que evangélico, apocalíptico humanismo, con que debió nutrirse el Greco en Italia, idealismo que transpira además en sus primeras obras, así como en las escasas noticias de sus contemporáneos, dejase penetrar rápidamente, al llegar a Castilla, no solo por aquel otro humanismo nacional, más horaciano, apacible y familiar, de fray Luis de León, sino por el típico misticismo español: el del maestro Juan de Ávila, el de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ardoroso, sutil e intelectualista, de un lado, y de otro, contemplativo, recogido; con la realista intimidad en sus asuntos, de un cuadro de género, y la constante sombría preocupación de las penas eternas. Y esta nueva nota, nacida de la asimilación por el Greco de una mística a la vez naturalista y ascética, unida a los anteriores caracteres, completa el fondo esencial del Entierro, y aquilata su valor, como acertada imagen, producto, no diré si más espontáneo o más reflexivo, del espíritu del tiempo y de la raza». COSSÍO, M.B., *El Greco*. Barcelona: R.M., 1972 [1908], pág. 108. En la exposición del cuarto centenario, el pensamiento de Cossío fue reivindicado por José Ignacio Wert Ortega, ministro de Educación, Cultura y Deporte que en las páginas introductorias del catálogo escribe: «Asimismo, la efeméride contribuirá a actualizar la reflexión sobre lo español que el Greco suscita en la Generación del 98 y que sirve para que la intelectualidad española vuelva al tiempo sus ojos hacia Toledo, convierta a la ciudad y a su pintor más señero en una referencia de lo más genuino y arquetípico de lo español. Probablemente nadie como el gran institucionalista Manuel Bartolomé Cossío ha llegado a expresar esa capacidad del más español de los pintores que hayan nacido lejos de España para captar “el alma de lo español”». WERT ORTEGA, J.I., [s.t.], en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo - convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo - sacristía de la catedral, Toledo - parroquia de Santo Tomé, Toledo - capilla de San José, Toledo - hospital Tavera, Toledo - hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, pág. 9.

seo de la Ribera de Sitges.¹⁰⁵ El escritor, crítico de arte y coleccionista se lamentaba de que en un siglo de inauguraciones y primeras piedras los «hechos del otro lado del Atlántico» hubiesen obligado a descubrir la estatua del pintor sin numerosos cortejos ni ceremonias. Pero, a pesar de ello, hubo fiesta en Sitges. A las seis de la tarde del último día de agosto, una comitiva encabezada por el ayuntamiento de la ciudad se desplazó al sitio en el que se hallaba emplazado el monumento: le esperaba una tribuna, una banda de música, el público que se agolpaba en el paseo y en los balcones, y, cubierta con la bandera del Cau Ferrat, la piedra de Murcia que las manos de Josep Reynes había convertido en efigie, paleta en mano, de aquel pintor al que se tenía por tan loco como místico. Cuando la bandera cayó, narra otra crónica de *La Vanguardia* del mismo día, «dibujose con toda precisión la silueta del Greco, iluminado a la sazón por los postreros rayos del sol».¹⁰⁶ El público asistente, entre el que se encontraban Ramon Casas, Zuloaga, Mas i Fontdevila, Almirall, Jordà, Romeu y otros muchos artistas y escritores que compartían el entusiasmo de Santiago Rusiñol por el genio desenterrado del olvido, «prorrumpió en aplausos, no solo por la impresión que en él causó la obra, sino a la vez como tributo merecido al genial pintor glorificado».¹⁰⁷

El monumento de Sitges fue el primero de los homenajes que recibió el pintor en plena efervescencia de la generación del 98, homenajes entre los que sobresalieron la primera y ya mencionada exposición monográfica de su obra organizada en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, actual Museo Nacional del Prado, en 1902, la apertura de la Casa y Museo de El Greco en 1910 y la celebración del tercer centenario de su muerte en 1914,¹⁰⁸ que, como he-

mos visto, no dudó en cuestionar *El Castellano*, y cuya «exposición estrella», como informa el periódico del 3 de junio, que se abre con el titular «España y la Guerra», clausuró el Excmo. Sr. Conde de Cedillo, académico de número de la Real Academia de la Historia y cronista de Toledo.¹⁰⁹ El anónimo editorialista de *El Castellano* había discutido ciertamente el tercer centenario y había presentado lo que creía problema y había ofrecido lo que pensaba que era solución:

La verdad es dura; pero hay que decirla: no amamos el arte, porque no sabemos apreciar la belleza, porque carecemos de la cultura necesaria. Por eso nosotros dijimos en estas columnas que la mejor manera de honrar al Greco era fundar un grupo de escuelas dedicadas a la memoria del gran pintor, en las que los niños toledanos, teniendo a su alcance los elementos de la pedagogía moderna, aprendiesen a conocer y admirar las obras artísticas. Y lo que entonces pensábamos, seguimos pensando.¹¹⁰

Hoy en día la verdad sigue siendo dura, aunque los elementos de la pedagogía moderna han cambiado.

MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo - convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo - sacristía de la catedral, Toledo - parroquia de Santo Tomás, Toledo - capilla de San José, Toledo - hospital Tavera, Toledo - hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, 317 págs.

105. CASELLAS, R., «La estatua del Greco por Reynés», *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1898, pág. 4.

106. «La inauguración», *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1898, pág. 5.

107. Véase MILICUA, J. (ed.), *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, cat. exp., 20 de diciembre de 1996 - 2 de marzo de 1997, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1996.

108. Estas manifestaciones acentuaron sin duda el interés nacional e internacional por la figura del cretense. A la visión del Greco como el primero de los grandes pintores españoles intérprete del alma castiza, acorde con los intentos de definición de la identidad nacional en que se hallaban inmersos los intelectuales del 98, que halló un temprano eco en la historiografía propia y foránea y a su consideración como precursor del arte moderno, expresada inicialmente, entre otros, por J. Meier-Graefe y M. Dvořák, le siguió algunos años después la vindicación de su bizantinismo. Fue planteada por R. Byron, con posterioridad por P. Kelemen y, matizadamente, por N. Hadjinicolaou, para los cuales la formación candiota del Greco puede explicar las diferentes etapas de la producción del pintor. Con la recuperación de la figura del Greco, a principios de siglo comenzaron también las valiosísimas investigaciones de F.B. San Román, M.R. Zarco del Valle y V. García Rey, que contribuyeron a establecer la trayectoria sólida de la figura del pintor. Posteriores hallazgos documentales concernientes a las etapas cretense e italiana del Greco arrojaron algo de luz sobre su aún oscuro itinerario formativo e intelectual. Entre los «descubrimientos» efectuados en las últimas décadas cabe citar el de las anotaciones del Greco a tratados clásicos y renacentistas (Vitrubio y Vasari) en las que han trabajado X. de Salas, F. Marías, A. Bustamante y, recientemente, J. Riello. Por lo que respecta al catálogo de la producción del candiota, el inicialmente publicado por M.B. Cossío y considerablemente ampliado décadas después por J. Camón Aznar fue reconsiderado y sistematizado por H.E. Wethey, catálogo que se

ha matizado con posterioridad por diversos estudios monográficos y exposiciones, estas últimas cada vez más relevantes en este sentido. Aparte de trabajar los aspectos documentales, estilísticos y evolutivos de la pintura del Greco, los estudiosos se han preocupado por la interpretación de su arte, sea intentando descubrir el porqué de su «extravagancia», sea profundizando en sus significados. En el primero de los aspectos, se debe mencionar, aunque solo sea para poner en evidencia la dificultad que en un momento dado se tenía para interpretar la singularidad de su pintura, la teoría del ya citado oftalmólogo G. Beritens, que achacó al astigmatismo del pintor las deformaciones de sus figuras, si bien el historiador C. Justí, maestro en el arte de la biografía, ya había apuntado con anterioridad la idea de que la pintura «amorfa» del Greco derivaba de una posible «perturbación del órgano de la vista» y a la «naturaleza neuropática» del artista. Superado este tipo de conjeturas -aunque algunas de ellas siguieron impregnado matizadamente durante años algunos escritos sobre El Greco, como los que le dedicó G. Marañón-, las interpretaciones del arte del Greco se pueden agrupar en diversas corrientes de amplio espectro y no excluyentes: la que siguiendo a Cossío sitúa la carrera toledana del pintor entre el misticismo y los preceptos religiosos y espirituales de la Contrarreforma, entre otros representada por A.L. Mayer, J. Camón Aznar, H.E. Wethey, F.J. Sánchez Cantón, E. Lafuente-Ferrari, J.M. Pita Andrade, H. Soehner y F. Pereda, la que tiende a considerar al pintor como artista-filósofo, ajeno a la espiritualidad tridentina, corriente primordialmente interesada en los aspectos formales y técnicos de las obras, planteada entre otros por A.E. Pérez Sánchez, F. Marías, A. Bustamante, J. Álvarez Lopera y L. Ruiz Gómez, y la que se preocupa de los aspectos sociales de su obra, desarrollada entre otros por R.G. Mann y R.L. Kagan. También se debe citar al respecto los importantes procesos de restauración y sus respectivos estudios técnicos llevados a cabo, solo por citar dos nombres, por R. Alonso y C. Garrido.

109. *El Castellano*, XI, 766, 3 de junio de 1914, pág. 10.

110. *El Castellano*, XI, 752, 15 de abril de 1914, pág. 1.