# Universidad de Huelva

## Departamento de Historia I




# El Greco en la pintura contemporánea y los *mass media*

**Memoria para optar al grado de doctor**
**presentada por:**

**Francisco López Martín**

Fecha de lectura: 15 de septiembre de 2014

Bajo la dirección de los doctores:

Gloria Camarero Gómez

José María Morillas Alcázar

**Huelva, 2014**

BY NC ND

# UNIVERSIDAD DE HUELVA

## Programa Oficial de Doctorado en Patrimonio Histórico y Natural.

# El Greco en la pintura contemporánea y los *mass media*

Tesis doctoral presentada por D. Francisco López Martin

Directores: Dra. Gloria Camarero Gómez y Dr. José María Morillas Alcázar.

Huelva, enero de 2014

# ÍNDICE

**Introducción** **1**

1

**Capítulo 1. De la vida y obra de un pintor que se burló del natural** **12**

1.1. Los orígenes: Creta (1541-1567) 12

1.1.1. Los hechos probados: evidencia documental 12

1.1.2. Formación como hombre y como pintor 16

1.1.3. Obras cretenses de El Greco 21

1.2. El Greco en Venecia (1567-1570) 26

1.2.1. Traslado y aprendizaje del lenguaje pictórico veneciano 26

1.2.2. Obras venecianas 31

1.3. El Greco en Roma (1570-1576) 34

1.3.1. Obras romanas 41

1.4. Toledo: los primeros años (1577-1579) 46

1.4.1. Los retablos del convento de Santo Domingo el Antiguo 48

1.4.2. El Expolio 54

1.4.3. Otros cuadros de devoción y retratos 58

1.5. El Greco a la conquista de la Corte:

*El martirio de san Mauricio* (1580-1582) 62

1.6. Acomodación definitiva en Toledo (1580-1586) 66

1.6.1. El Greco y Toledo 67

1.6.2. Los amigos y mecenas de El Greco 68

1.6.3. Jorge Manuel Theotocópuli: el hijo de El Greco 71

1.6.4. La formación del taller 82

1.6.5. Cuadros de devoción y retratos 87

1.7. *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588) 90

1.8. El período central (1586-1596) 90

1.8.1. La *Piedad* Niarchos 90

1.8.2. El retablo de Nuestra Señora del Rosario de Talavera la Vieja 90

1.8.3. Cuadros de devoción y retratos 91

1.9. Exaltación y exacerbamiento (1597-1607) 94

1.9.1. Grandes encargos 94

1.9.2. Cuadros de devoción y retratos 96

1.9.3. Plenitud del taller 96

1.9.4. El cambio de finales de siglo 97

1.10. Los últimos años (1608-1614) 98

1.11. El Greco escultor 103

1.12. La muerte (1614) 104

1.13. Epílogo 105

**Capítulo 2. *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588)** **106**

2.1. El encargo y sus circunstancias 106

2.2. La composición del cuadro 110

2.3. Identificación de los personajes representados en el cortejo fúnebre 111

2.4. Trabajos previos del autor al conocimiento de esta obra maestra 114

2.4.1. Una mitra en la catedral de Toledo: Nuevas aportaciones y descubrimiento en *El entierro del señor de Orgaz* 115

2.4.1.1. La mitra está en la catedral de Toledo 120

2.4.1.2. La mitra es la que se hizo en 1577 para don Gaspar de Quiroga 121
2.4.1.3. El bordador de la mitra fue Diego de Orense 128
2.4.1.4. El retratado como san Agustín es don Gaspar de Quiroga 131
2.4.1.5. El Greco aumentó la esbeltez de la mitra 135
2.4.2. *El entierro del señor de orgaz*: identificación de los personajes retratados como san Esteban y como caballero de Santiago con actitud declamatoria 137
2.4.2.1. Relación entre los dos personajes retratados 137
2.4.2.2. Identificación del joven retratado como san Esteban 142
2.4.2.3. Antecedentes familiares de don Gabriel Pacheco 143
2.4.2.4. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con El Greco 144
2.4.2.5. Datos personales de don Gabriel Pacheco 145
2.4.2.6. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco 149
2.4.2.7. Estudios de don Gabriel Pacheco en Alcalá de Henares y nombramiento como canónigo de la catedral de Toledo 150
2.4.2.8. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con don Gaspar de Quiroga 152
2.4.2.9. Identificación del caballero de Santiago que está detrás de San Esteban 156
2.4.2.10. Razones por las que se retrató a don Alonso Téllez y no a don Francisco Pacheco 160

2.4.2.11. Reflejos en la armadura de don Gonzalo Ruiz 162

2.4.2.12. Vía alternativa para abordar la identificación de los dos personajes 165

2.4.3. *El entierro del señor de orgaz*: Reconocimiento oficial del milagro 167

**Capítulo 3. Del olvido a la revalorización 180**

3.1. El Greco en los siglos XVII y XVIII 181

3.1.1. Los poetas y el pintor 181

3.1.2. El Greco en los tratados de arte de los siglos XVII y XVIII 185

3.1.2.1. El siglo XVII: de Pacheco a Jusepe Martínez 186

3.1.2.2. El siglo XVIII: de Palomino a Ceán Bermúdez 191

3.1.3. Testimonios documentales 197

3.1.3.1. Los cuadros de la casa y el taller 197

3.1.3.2. Los grecos de las colecciones privadas 199

3.1.4. Las colecciones reales 206

3.1.4.1. Felipe II y el monasterio del Escorial 207

3.1.4.2. El Greco en el Alcázar Real 210

3.2. El Greco en el siglo XIX 211

3.2.1. Período de Ceán a Cossío 212

3.2.2. Neoclásicos y románticos 212

3.2.2.1. Los neoclásicos 213

3.2.2.2. Los románticos franceses 214

3.2.2.3. Viajeros, aficionados y coleccionistas ingleses 216

3.2.2.4. Los románticos españoles 218

3.2.3. Hacia una nueva valoración: los críticos españoles y franceses en las décadas de los setenta y los ochenta 219
3.2.4. El Greco y los pintores impresionistas 221
3.2.5. Los modernistas, la Institución Libre de Enseñanza y el 98 225
3.2.5.1. Zuloaga, Rusiñol y los modernistas catalanes 225
3.2.5.2. Los institucionistas y Benito Pérez Galdós 228
3.2.5.3. La Generación del 98 232
3.3. Interpretaciones de la pintura de El Greco. La interpretación de Eugeni d'Ors 234
3.4. Otro tipo de interpretaciones: locura, defectos en la vista y drogadicción 237
3.5. El Greco en el Museo del Prado 238
3.6. Museo del Greco de Toledo 239
3.7. Addenda: novelas a las que se hace referencia en el texto 241

**Capítulo 4. Las huellas de El Greco en la pintura de los siglos XIX y XX 250**
4.1. Los pintores impresionistas y Robert Delaunay 250
4.2. Pintura española del siglo XIX 257
4.2.1. Eduardo Rosales y José Casado del Alisal 257
4.2.2. Mariano Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo 258
4.2.3. Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo 261
4.3. Modernidad y Decadentismo 264
4.3.1. Santiago Rusiñol, los modernistas y otros pintores catalanes 264
4.3.2. Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Darío de Regoyos y el mito de *La España negra* 274
4.3.3. Julio Romero de Torres y otros pintores de las tertulias del

Nuevo Café de Levante 294
4.4. Arte nuevo en España: de Vázquez Díaz a Luis Fernández 296
4.4.1. Daniel Vázquez Díaz 296
4.4.2. José Moreno Villa 299
4.4.3. Xesús Rodríguez Corredoyra 300
4.4.4. Pere Pruna 302
4.4.5. Salvador Dalí 305
4.4.6. Óscar Domínguez 308
4.4.7. Ángeles Santos 310
4.4.8. Antonio Quirós 315
4.4.9. Remedios Varo 317
4.4.10. Luis Fernández 319
4.5. Arte español de posguerra: de Vaquero Palacios a Joan Ponç 321
4.5.1. Joaquín Vaquero Palacios 321
4.5.2. José Caballero 321
4.5.3. Carlos Sáenz de Tejada 324
4.5.4. Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Pedro Bueno y Cirilo Martínez Novillo 325
4.5.5. Andrés Vidau 326
4.5.6. Ramón Gaya 326
4.5.7. Joan Ponç 327
4.6. El recuerdo de El Greco en la pintura de dos artistas toledanos: Guerrero Malagón y Santiago Moraleda 328
4.7. Influencia de El Greco en un pintor español actual: Luis Gordillo 331
4.8. Influencia de El Greco en Jackson Pollock 332

**Capítulo 5. La mirada grequiana de Picasso** **334**

5.1. Andadura artística de Pablo Picasso 334

5.2. Los primeros años (1895-1901) 336

5.3. Época Azul (1901-1904) 346

5.4. Época Rosa (1904-1906) 359

5.5. El Greco en la fundación del cubismo 368

5.6. Período clásico 371

5.7. Una obra de El Greco reinterpretada por Picasso: *Retrato de un pintor* 378

**Capítulo 6. El Greco reinterpretado** **381**

6.1. Pinturas y otras obras 382

6.1.1. Equipo Crónica (1964-1981) 382

6.1.1.1. El Greco en la obra de Equipo Crónica 387

6.1.2. Equipo Realidad (1966-1976) 398

6.1.3. Josep Renau (1907-1982) 401

6.1.4. Juan de Ribera Berenguer (1935) 403

6.1.5. Eduardo Arroyo (1937) 405

6.1.6. Ramiro Arango (1946) 407

6.1.7. Víctor Pulido (1968) 408

6.1.8. Cristóbal Toral (1940) 414

6.1.9. José Ángel Gómez 418

6.1.10. Luis Pérez-Mínguez (1950) 420

6.1.11. Grupo ZAJ (1964-1996) y Esther Ferrer (1937) 422

6.1.12. El Greco en la *mecamística* de Val del Omar 425

6.1.12.1. Vida y obra de José Val del Omar López (1904-1982) 425
6.1.12.2. José Val del Omar:
la mecánica mística del cine (1942-1982) 430
6.1.12.3. José Val del Omar y Manuel Bartolomé Cossío 435
6.1.12.4. *Fuego en Castilla*: Alonso de Berruguete,
Juan de Juni y El Greco 437
6.1.12.5. El Greco y la óptica biónica de Val del Omar 447
6.2. *Collages* 450
6.2.1. *Collages* de José Val del Omar 450
6.2.2. *Collages* de Ramón Gómez de la Serna 456
6.2.2.1, Biografía de Gómez de la Serna 456
6.2.2.2. El despacho de Ramón Gómez de la Serna 459
6.2.2.3. El Greco en los *collages* de Ramón 464
6.3. Imágenes publicitarias 478

**Capítulo 7. El Greco en la Literatura y en el Cine 486**
7.1. El Greco en la Literatura de autores clásicos 486
7.2. El Greco en la Novela de autores contemporáneos 489
7.2.1. *El Laberinto* (1974) 490
7.2.2. *El Griego* (1985) 494
7.2.3. *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli* (1999) 497
7.2.4. *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*. (2005) 500
7.2.5. *La conjura de El Greco* (2007) 503
7.2.6. *Confesión* (2008) 507
7.2.7. *La dama del armiño* (1921) 510

7.3. Biografías fílmicas: Salce y Smaragdis 515

**Conclusiones** **525**

**Bibliografía** **536**

La presente Tesis, con la que opto al título de Doctor por la Universidad de Huelva en el Programa Oficial de Doctorado en Patrimonio Histórico y Natural, ha sido realizada bajo la dirección de los profesores doctores doña Gloria Camarero Gómez y don José María Morillas Alcázar, a quienes deseo expresar mi más sincero agradecimiento por su dirección y ayuda, así como mi reconocimiento a su labor investigadora y docente.

Asimismo, deseo hacer patente mi gratitud a mi familia y amigos, así como a los órganos de dirección y personal de las siguientes instituciones que de una u otra forma han hecho posible que este trabajo sea una realidad:

Universidad de Huelva

Universidad Carlos III de Madrid

Universidad de Castilla-La Mancha

Universidad Politécnica de Madrid

Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Museo Nacional del Prado

Museo de Huelva

Diputación provincial de Huelva

Museo del Louvre

Museo d´Orsay

Hispanic Society of America

Fundación Cultural Caixa Terrassa

Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

Fundación Pablo Ruiz Picasso

Galería Marlborough

Muy especialmente quiero resaltar la participación del personal del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, y de los Mediadores Culturales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuya colaboración ha sido muy importante en la realización de este trabajo.

Por último, pero no por ello menos importante, deseo expresar mi gratitud y reconocimiento a la empresa Falken S. A. por su decidida y continuada vocación de apoyo y ayuda a la investigación.

# INTRODUCCIÓN

Desde hace muchos años, prácticamente desde que era estudiante de secundaria, soy admirador de la pintura de El Greco. Posteriormente, he dedicado parte de mi vida al conocimiento e investigación de su obra. En mi biblioteca se reúnen gran cantidad de libros relacionados con el pintor cretense, tanto de autores actuales tales como Álvarez Lopera, Marías, Calvo Serraller, Pérez Sánchez, Martínez-Burgos, Brown, Mann, Kagan, Hadjinicolaou, etc., como de autores de generaciones anteriores, como Cossío, San Román, Camón, Marañón, Wethey, Gudiol, Del Villar, Gómez-Moreno, etc., estos últimos conseguidos mayoritariamente en la Feria del Libro Viejo y Antiguo que se organiza en el Paseo de Recoletos de Madrid en primavera y otoño.

El estudio en profundidad de El Greco y su obra dieron sus frutos parciales en publicaciones relevantes, que han tenido su continuidad en la presente investigación. Efectivamente, el autor de esta tesis apoyado en parte en el descubrimiento que hizo en las vitrinas de la sacristía de la catedral de Toledo de la mitra que sirvió de modelo a El Greco para representar la de san Agustín en *El entierro del señor de Orgaz*[1], mitra que demostró que se había bordado en 1577 por el bordador de la Catedral Diego de Orense para el recién nombrado arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga y Vela, demostró también, que el personaje retratado como san Agustín en la citada obra de El Greco era el propio arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga, quien el 23 de octubre de 1584 había autorizado que se

[1] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "Una mitra en la catedral de Toledo: Nuevas aportaciones y descubrimiento en El Entierro del Señor de Orgaz", *Toletana*, 13, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2005, pp. 249-270.

pintara el cuadro. Asimismo, y refiriéndonos al citado cuadro de El Greco, el autor de esta tesis propuso también una identificación razonada para la persona retratada como san Esteban y otra para el caballero de la Orden de Santiago que está tras él en actitud expresiva con sus manos[2]. Es interesante resaltar que aunque se han hecho diversos intentos de identificación de muchos de los personajes que en el cuadro están retratados, hasta donde se sabe, nunca se había propuesto identificación alguna para el joven retratado como san Esteban**.** En la actualidad el autor de esta tesis, siguiendo intuiciones y pistas con fundamento, continúa investigando la identidad de otros caballeros del siglo XVI presentes en el cortejo fúnebre de *El entierro del señor de Orgaz.*

Por otra parte, realicé el Trabajo de Investigación para la consecución de la Suficiencia Investigadora y DEA en Historia del Arte, con el estudio de un retablo cuya obra pictórica fue atribuida durante mucho tiempo a El Greco, y que en la actualidad se atribuye a Jorge Manuel Theotocópuli (el hijo toledano de El Greco)[3].

Mi interés por la persona de El Greco fue en aumento, y ya no solamente en su vida y obra, sino también en cómo había sido tratada su figura desde su muerte hasta los tiempos actuales. A qué pintores había servido de inspiración y qué otros habían reinterpretado sus obras. Así mi biblioteca se enriqueció con libros relativos a pintores españoles de los siglos XIX y XX como Mariano Fortuny, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Julio Romero de Torres, Daniel Vázquez Díaz, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Ángeles Santos, Remedios Varo, Luis Fernández, José Caballero, Guerrero Malagón, Luis Gordillo,

[2] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "El Entierro del Señor de Orgaz: Identificación de los personajes retratados como San Esteban y como caballero de Santiago con actitud declamatoria", *Toletana*, 16, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007, pp. 287-310.

[3] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* Trabajo de Investigación para la consecución de la Suficiencia Investigadora y DEA en Historia del Arte, Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha. Mayo de 2007. Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia.* Madrid, Bubok, 2007.

Pablo Picasso, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Josep Renau, Juan de Ribera Berenguer, Eduardo Arroyo, Cristóbal Toral, etc,

A partir de ahí pensamos que el tema de tesis *El Greco en la pintura contemporánea y los mass media* es actual y vivo, ya que en la pintura contemporánea y anterior hay artistas que se inspiran y otros que reinterpretan la obra de El Greco. El tiempo nos ha dado la razón y hoy, cuando se preparan las grandes exposiciones que tendrán lugar en el 2014 para conmemorar el IV centenario de la muerte del pintor, una de las previstas en el Museo del Prado será "El Greco y la pintura moderna", que se celebrara entre el 24 de junio y el 5 de octubre y recogerá precisamente, como esta tesis, la influencia del Cretense en los movimientos artísticos más recientes.

Muchos autores han estudiado la figura de El Greco desde distintos puntos de vista, pero el análisis de la repercusión de su obra en el arte contemporáneo se halla lejos de estar contextualizado de una forma clara y definitiva. Hasta ahora se han publicado ensayos relevantes, aunque parciales, en cuanto a la influencia de El Greco en el arte español del siglo XX como los realizados por Robert S. Lubar en 2003[4] y por Javier Barón en 2007[5]. Pero todo lo publicado hasta la fecha adolece de un análisis en profundidad de la influencia de la figura de El Greco en los artistas de los siglos XIX -XXI y en los *mass media* en particular. Este vacío que existe en la actualidad de un estudio en profundidad de la influencia de El Greco en otros artistas, y en particular su presencia en los *mass media* pretende llenarlo nuestra tesis *El Greco en la pintura contemporánea y los mass media*, tratándose pues, de un trabajo inédito y original que permite ver qué autores contemporáneos buscan iconografías del pasado.

[4] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 445-462.

[5] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 69-88.

El objetivo principal de la presente tesis es analizar la influencia de El Greco en otros artistas del siglo XIX, para adentrarnos en el estudio de su influencia en artistas de los siglos XX y XXI, eclosión de los *mass media*. Se incluye el cine por ser una imagen transmitida que incide en las distintas valoraciones del pintor. También se incluyen fotografía, teatro, literatura y televisión. En este trabajo no se ha estudiado la influencia de El Greco en los pintores del siglo XVII, ya que en los que influyó fueron discípulos suyos como Jorge Manuel Theotocópuli y Luis Tristán, y en todo caso fueron muy estudiados en el Congreso *El Greco y su taller* que se celebró en Atenas en 2007[6] y también por Pita Andrade, el cual dedicó su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a El *Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*[7]. Pero, como ya hemos indicado, menos son los que se han ocupado de la revisión greconiana por parte del arte contemporáneo, que es el tema de esta tesis.

Mi fuente más importante ha sido la observación directa de obras, con visitas frecuentes a lugares donde hay trabajos de El Greco y a Centros de Arte Contemporáneo; como ejemplos citaremos el Museo del Prado, el Museo del Greco en Toledo, la sacristía de la catedral de Toledo, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por citar los lugares donde mi presencia ha sido y seguirá siendo muy asidua.

Todo ello unido a la consulta continua de bibliografía especializada, tanto obras de mi propia biblioteca como de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca de Castilla-La Mancha o el Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo.

---

[6] VV.AA., Cat. expo. *El Greco y su Taller,* (Atenas, 2007), Atenas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX, Fundación N.P. Goulandris-Museo de Arte Cicládico, 2007

[7] PITA ANDRADE, José Manuel, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII.* Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del académico electo Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 26 de febrero de 1984, y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalís. Madrid, 1984.

La presente tesis se halla estructurada en siete capítulos, además de los perceptivos de introducción, conclusiones y bibliografía. El capítulo primero recoge la biografía de El Greco, tratando la vida y obra del pintor que en palabras de Ignacio Zuloaga "se burló del natural"[8], desde sus orígenes en Creta, su formación como hombre y como pintor, sus obras cretenses y su posterior llegada a Venecia donde aprendió el lenguaje pictórico veneciano, sus obras venecianas y su posterior traslado a Roma, sus obras romanas y su llegada a Toledo. Sus primeras obras en la ciudad imperial y su fallido intento de lograr el favor de Felipe II, sus amigos y mecenas en Toledo, el nacimiento de su hijo Jorge Manuel, la formación del taller, sus obras en Toledo desde los cuadros de devoción y retratos hasta sus obras más relevantes, su obra escultórica, y finalmente su muerte, acaecida en Toledo a los setenta y tres años de edad el 7 de abril de 1614.

El capítulo segundo se dedica monográficamente al estudio de *El entierro del señor de Orgaz*, por ser este cuadro el más famoso de El Greco a la vez que una obra maestra del arte universal y encontrarse entre las más evocadas e reinterpretadas por los artistas de los siglos XIX, XX y XXI. Se estudia el encargo del cuadro y sus circunstancias, su composición, aspectos relativos al reconocimiento oficial del milagro acaecido durante el entierro de Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz o la identificación de los personajes representados en el cortejo fúnebre, que son un producto parcial de trabajos previos del autor de esta tesis y ahora objeto de una nueva investigación en profundidad.

Si la pintura de El Greco no fue bien comprendida ni apreciada por sus contemporáneos, menos lo fue durante los dos siglos que siguieron a su muerte. El pintor que, como incurable extravagante, tuvo un poderoso e implacable enemigo: eso que ha venido

[8] En un párrafo de una carta fechada en 1915 de Ignacio Zuloaga a su tío Daniel Zuloaga. María Jesús QUESADA, "Unas cartas de Ignacio Zuloaga", *Goya. Revista de Arte*, Números 211-212, Madrid, Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, julio-octubre 1989, p. 32.

siempre llamándose "el buen gusto" en sentido clásico: mesura, equilibrio y belleza, pero todo ello dentro de moderados cánones realistas. El Greco no resultaba "un clásico"; un neoclásico, naturalmente, menos. Venía a ser un romántico y, como en sus días, peor que en sus días, "no contentaba a muchos"[9]. Es ya en el siglo XX, cuando Dominico Theotocópuli es ensalzado e incorporado al gran clamor de la gloria. Su figura, en adelante, podrá ser más o menos encumbrada en la estimación de la gente, pero ya no será maltratada con torpe incomprensión. En el capítulo tercero de esta tesis se muestra cómo se mantuvo la memoria de El Greco y de sus cuadros desde el momento de su muerte hasta nuestros días. Veremos en qué medida los poetas contribuyeron a su fama. Respecto a los tratadistas de arte se comprobará, en la mayoría de ellos, una curiosa dicotomía: el reconocimiento de los méritos artísticos queda contrapesado por la extrañeza o mejor, la incomprensión de su peculiar estilo, tildado, machaconamente de "extravagante". Al llegar al siglo XIX va emergiendo la figura del pintor a medida que avanza el tiempo, fruto, primero, del aprecio de sus cuadros por los coleccionistas y, más tarde, por el interés que despertó en la crítica desde el romanticismo, la extraña personalidad del artista. La "diáspora" de sus cuadros iniciada entonces es la más evidente prueba de la ascensión de El Greco a un primer plano en el mundo de las artes. La consagración definitiva se producirá ya dentro del siglo XX: al publicarse, en 1908, la magnífica monografía de Cossío[10]. Previamente, en 1902 se había llevado a cabo la primera exposición monográfica dedicada al pintor en el Museo del Prado; y en 1910 se inauguró el Museo del Greco de Toledo.

[9] Fray José SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia.* Dirigida al Rey nuestro Señor D. Philippe III. Por Fray Joseph de Sigüença, de la misma Orden. Madrid, En la Imprenta Real, 1695. Reedición: *La fundación del Monasterio de El Escorial.* Reed. de la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*. Madrid, Aguilar, 1963. Y Bernardino de PANTORBA, *El Greco. Semblanza*, Madrid, Antonio Carmona, 1946. p. 112.

[10] Manuel B. COSSÍO, *El Greco,* Madrid, Victoriano Suárez ed., 1908. Pese a la fecha de edición, apareció a comienzos de octubre de 1907.

En el capítulo cuarto se estudian los pintores que se inspiran en El Greco partiendo de los impresionistas y Robert Delaunay, para entrar a continuación en analizar su influencia en la pintura española del siglo XIX. Ya desde las últimas décadas del siglo XIX El Greco ejerció sobre algunos pintores españoles una fascinación que tuvo su continuidad y mayor auge en las primeras décadas del siglo XX. De forma tímida, los pintores españoles de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX comenzaron a interesarse por El Greco. Se estudian pintores como Eduardo Rosales, José Casado del Alisal, Mariano Fortuny, Martín Rico, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo, distinguiéndose entre los pintores que admiran a El Greco, como Rosales, y aquellos otros que lo llevan a la práctica inspirándose en él, los demás. A continuación se estudian Santiago Rusiñol, los modernistas y otros pintores catalanes, para continuar con Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana y Darío de Regoyos. También se considera Julio Romero de Torres, para entrar en el arte nuevo en España desde Vázquez Díaz a Luis Fernández. Se consideran artistas como el citado Vázquez Díaz, José Moreno Villa, Xesús Rodríguez Corredoyra, Pere Pruna, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Ángeles Santos, Antonio Quirós, Remedios Varo y Luis Fernández. En el estudio del arte español de posguerra se han tenido en cuenta autores como Joaquín Vaquero Palacios, José Caballero, Carlos Sáenz de Tejada, así como Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Pedro Bueno y Cirilo Martínez Novillo. También Andrés Vidau, Ramón Gaya y Joan Ponç. Se considera a continuación el recuerdo de El Greco en la pintura de dos artistas toledanos: Guerrero Malagón y Santiago Moraleda. Se termina el capítulo cuarto con el estudio de la influencia de El Greco en un pintor español actual: Luis Gordillo, y se valora la influencia de El Greco en Jackson Pollock.

El capítulo quinto de esta tesis se dedica al estudio de Pablo Picasso, pintor que constituye el punto de inflexión, el enlace entre la inspiración en El Greco y la

reinterpretación de sus obras. Picasso se inspira en El Greco en los primeros años (1895-1901). También, los cuadros de la Época Azul (1901-1904) están marcados por una profunda inspiración en El Greco. En la Época Rosa (1904-1906) la impronta de El Greco sobre la pintura de Picasso disminuye, pero es perceptible en alguna obra. Por otra parte, El Greco tuvo un papel que han elucidado numerosos historiadores a través de la *Visión del Apocalipsis*, también conocida como *Apertura del Quinto Sello*, en la configuración misma del cuadro fundador del cubismo, *Las señoritas de Avignon* (Nueva York, Museum of Modern Art)[11], obra clave no sólo en la carrera artística de Picasso, sino también en la historia del arte del siglo XX. Y ya en 1950 Picasso reinterpreta una pintura de El Greco, el *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)* (Sevilla, Museo de Bellas Artes) datado con toda probabilidad en 1603, y crea su obra *Retrato de un pintor, según El Greco* (Lucerna, colección Angela Rosengart).

En el capítulo sexto se estudian los artistas que han reinterpretado la obra de El Greco, dividiéndose el capítulo en tres bloques: Pinturas y otras obras, *Collages*, e Imágenes publicitarias. Se investigan artistas como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Josep Renau, Juan de Ribera Berenguer, Eduardo Arroyo, Ramiro Arango, Víctor Pulido, Cristóbal Toral, José Ángel Gómez, Luis Pérez-Mínguez, Grupo ZAJ y Esther Ferrer, así como la presencia de El Greco en la *mecamística* y en los *collages* de José Val del Omar. También se estudia la presencia de El Greco en los *collages* con que Ramón Gómez de la Serna adornaba su despacho, así como la presencia de El Greco en imágenes publicitarias, ya que estas pueden ser un camino para conectar la obra de El Greco con nuestra vida cotidiana. En todos los casos, incorporamos numerosas ilustraciones que clarifican los conceptos expuestos en el texto.

[11] Véase entre otros, William RUBIN, "The genesis of *Les Demoiselles d´Avignon"* en *Studies in Modern Art. Les Demoiselles d´Avignon*, Nueva York, 1994, pp. 13-144.

En la tesis se ha dado especial relevancia a la consideración de la figura de El Greco en la literatura y en el cine. Ya en el capítulo tercero se hace referencia que grandes literatos introdujeron la figura de El Greco en sus obras. Así, en 1891 Benito Pérez Galdós hizo de El Greco uno de los elementos referenciales básicos de su novela *Ángel Guerra*[12], ambientada en su casi totalidad en Toledo, También, Pio Baroja le hizo aparecer como el pintor preferido de Fernando Ossorio, el protagonista de su novela *Camino de perfección*[13]. Azorín dedicó su *Diario de un enfermo*[14] (1901) "A la memoria de Domenico Theotocopuli", y le citó repetidas veces en su novela *La voluntad* [15] (1902). Respecto al primer aspecto, ya se consideró en el capítulo sexto la biografía de El Greco que en 1935 publicó el escritor Ramón Gómez de la Serna[16], y se hace referencia a la figura del pintor en textos de Juan Ramón Jiménez, donde el cretense es uno de los artistas más citados. Según revela Juan Ramón en uno de sus escritos: "El Greco da y sostiene un grito de alerta hacia el futuro, que sigue pasando de nosotros… pasándonos los vivos…¿hacia dónde?"[17]. Federico García Lorca, por su parte, se refería en un importante texto, en el que cita a otros artistas españoles, a que era "el duende el que rompe las nubes del Greco"[18]. Rafael Alberti dedicó a El Greco uno de sus mejores poemas en *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-52)[19]. Él mismo señalaba que desde el aprecio por la paleta de Murillo "penetré al castigado fantasmal verdiseco / de la muerte y la vida

[12] Benito PÉREZ GALDÓS, *Ángel Guerra*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2009.
[13] Pío BAROJA, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
[14] José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011.
[15] José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011.
[16] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.
[17] Juan Ramón JIMÉNEZ, "Textos inéditos". En Ángel CRESPO, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 275.
[18] Federico GARCÍA LORCA, "Juego y teoría del duende". En *Obras completas*, t. III, Barcelona, Editorial Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1997, pp. 150 ss.
[19] Rafael ALBERTI, *A la pintura. Poema del color y la línea*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, p. 13.

subterránea del Greco"[20]. En el capítulo séptimo, para el estudio del transcurrir de la figura de El Greco en la novela contemporánea se han seleccionado cinco novelas escritas en las tres últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo XXI. Sus títulos son: *El Laberinto*[21], *El Griego*[22], *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli*[23], *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*[24] y *La conjura de El Greco*[25]. También consideraremos en este apartado la carta *Confesión*[26]. obra de Mariano Serrano Pintado, que fue la ganadora del I Certamen Internacional de Cartas de Amor a Toledo, celebrado en Toledo en 2007, y *La dama del armiño*[27], drama en cuatro actos y en verso original de Luis Fernández Ardavín. El tema de "El Greco en el cine" está de plena actualidad tras la reciente publicación del libro de Adolfo De Mingo y Palma Martínez-Burgo[28]. En esta tesis sólo se incluye el análisis de las biografías fílmicas del artista, concretamente *El Greco,* dirigida por el director italiano Luciano Salce en 1966, y *El Greco,* dirigida por el griego Iannis Smaragdis en 2007, que fue la adaptación cinematográfica de la novela biográfica *El Greco, el pintor de Dios*, de Dimitris Nollas. Ambos casos recrean la "leyenda romántica del artista" e insisten en su historia de amor con Jerónima de las Cuevas y en sus discrepancias con la fe cristiana que le llevaron a pasar por el Tribunal de la Inquisición. El primer aspecto requiere todavía de investigación y el segundo es absolutamente falso, sin que hasta la fecha se tengan datos que lo constaten.

---

[20] Rafael ALBERTI, *A la pintura. Poema del color y la línea*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, p. 34.
[21] Manuel MUJICA LÁINEZ, *El Laberinto*, Barcelona, Editora Hispano Americana (EDHASA), 1979.
[22] Jesús FERNÁNDEZ SANTOS, *El Griego*, Premio Ateneo de Sevilla 1985, Barcelona, Editorial Planeta, 1986.
[23] Mariano SERRANO PINTADO, *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli,* Olías del Rey, Editorial Azacanes, 1999.
[24] Mariano SERRANO PINTADO, *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito,* Madrid, Entrelíneas Editores, 2005.
[25] Manuel AYLLÓN, *La conjura de El Greco*, Barcelona, Styria, 2007.
[26] Mariano SERRANO PINTADO, "Confesión". En *Cartas de amor a Toledo,* Barcelona, Plaza / Janés, 2008.
[27] Luis FERNÁNDEZ ARDAVÍN, *La dama del armiño,* drama en cuatro actos y en verso, estrenada en el teatro Arbeu, de Méjico, el día 20 de abril de 1921. Segunda edición, Madrid, Biblioteca Hispania, Sucesores de Rivadeneyra S. A., 1921.
[28] Adolfo DE MINGO y Palma MARTÍMEZ-BURGO, El Greco en el cine. La construcción de un mito. Toledo, Celya, 2013

Finalmente, se recogen las conclusiones y la bibliografía, en la cual se incluye no sólo la específica de El Greco, sino también la relativa a otros autores. Se incorporan libros, catálogos de exposiciones, capítulos de libros, artículos y publicaciones periódicas en su conjunto y no distribuidas en apartados. En todos los casos, hemos respetado la lengua original, básicamente el castellano antiguo, también a lo largo de todo el texto.

# CAPÍTULO 1. DE LA VIDA Y OBRA DE UN PINTOR QUE SE BURLÓ DEL NATURAL

## 1.1. Los orígenes: Creta (1541-1567)

### 1.1.1. Los hechos probados: evidencia documental

Doménikos (en griego Domínikos)[1] Theotokópoulos, universalmente conocido como El Greco, y conocido en vida en España como Dominico Greco, o simplemente como "el Griego", nació en la ciudad de Candia, actual Heraklion, en la isla de Creta, entonces posesión de la República de Venecia, en 1541 o en los últimos meses de 1540. Estos datos sobre el lugar y fecha de su nacimiento nos son conocidos por testimonios del propio pintor, quien, en mayo de 1582, mientras actuaba como intérprete en un proceso seguido por la Inquisición de Toledo contra el joven griego Michel Rizo Carcandil, declaró ser "natural de la ciudad de Candia", y en otras dos declaraciones, de 31 de octubre y 4 de noviembre de 1606, relacionadas con el pleito que mantuvo con el Hospital de la Caridad de Illescas, afirmó ser "de hedad de sesenta y cinco años".

Poco sabemos de su familia, al parecer de confesión ortodoxa[2] y de posición más bien acomodada[3]. Su padre, llamado Georgios parece ser que fue marino y

[1] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La Huida a Egipto y la producción juvenil de El Greco". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, p. 21.

[2] Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "E kretiké periodos tes zoés tou Domenikou Theotokópoulou" [El período cretense de la vida de Doménikos Theotokópoulos], *Afiéroma ston Niko Svorono*, Revista *Ariadni*, Rethymno, Universidad de Creta, vol.II, 1986, pp. 97 ss. Y Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "*Ta neanika chronia tou Domenikou Theotokopoulou*, Heraklion, 1999, p. 18. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen I. Fuentes y Bibliografía*, Madrid, Edición: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p.73.

[3] Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "E kretiké periodos tes zoés tou Domenikou Theotokópoulou", op. cit. En María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI. El largo camino hacia Doménikos Theotokópoulos y su producción temprana". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, p. 88.

comerciante[4]. No hay noticia alguna de la madre del pintor, de la que no conocemos ni el nombre. El miembro de la familia del que existe más información es Manusso Theotokópoulos, el hermano mayor de Doménikos. Nacido en 1529 ó 1530, y por tanto diez años mayor que El Greco, fue un hombre de sólida posición económica. Entre 1566 y 1583 ejerció en Candia como recaudador de impuestos por cuenta de la República de Venecia, y entre 1569 y 1577 aparece citado en varias ocasiones como presidente de la Cofradía de Navegantes de la ciudad[5]. En 1572 obtuvo de la República de Venecia una patente de corso, que había solicitado en octubre de 1571 junto con otros tres socios suyos, y consiguió que se pusiera bajo su mando un barco para ejercer la piratería contra los turcos y, según ha revelado Panagiotakis[6], en julio de 1572 bombardeó por error un barco italiano, y con este hecho comenzaron las desdichas que acabarían llevándole a la ruina. Estuvo encarcelado, y ya en 1588 se le encuentra en Venecia, donde obtuvo un plazo de doce años para saldar sus deudas, pero, finalmente, hacia 1591, se fue a vivir con su hermano a Toledo, donde murió el 13 de diciembre de 1604, siendo enterrado en la iglesia de San Cristóbal.

Poca es la evidencia documental de la que disponemos referente a la estancia de El Greco en su tierra natal hasta su posterior traslado a la metrópoli. La información disponible se reduce a seis documentos, cuatro suscritos mientras el pintor se encontraba en Creta y dos cuando se encontraba ya en Venecia. El más antiguo de los documentos conocidos data del 28 de septiembre de 1563, cuando El Greco contaría veintidós años de edad, y fue publicado por Panagiotakis en 1986[7]. En este documento, a instancia de "ser Manusso" y "maestro Domenego Theotocopuli" se manda a la familia del comendador

[4] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p.73.
[5] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, Madrid, Akal Ediciones, 2001, p. 4.
[6] Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "Manoussos the Pirate:1571-1572". En Nicos HADJINICOLAOU (Ed.):: *El Greco in Italy and Italian Art.* Rethymno, 1999, pp. 17-21.
[7] Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "E kretiké periodos tes zoés tou Domenikou Theotokópoulou", op. cit., p. 118.

Maneo Ballestra, comprendidos expresamente su hijo Constantin Ballestra, y su mujer, que no vuelvan a molestar a "ser Manusso et maestro Domenego", ni a *sus familias*, y les prohíbe que usen violencia alguna contra su casa. De esta información se deduce que El Greco era ya "maestro" pintor en 1563, estaba casado en esa temprana fecha y vivía con su mujer en la misma casa que Manusso y la familia de éste. Nada más se sabe acerca de la esposa de El Greco, que debió morir antes de 1567 o ser abandonada por el pintor al trasladarse a Venecia, aunque no podemos descartar que la llevara consigo a esta ciudad y muriese allí. Otros tres documentos conocidos están fechados en 1566: uno de 6 de junio de 1566 en la que "Maistro Ménegos Theotokópoulos sgourafos", firma, en calidad de testigo, la escritura de venta de una casa; "Ménegos" era el diminutivo de "Domenegos·(Doménikos), y "sgourafos" la versión en dialecto cretense del término griego "zógrafos" (pintor)[8]; un documento notarial fechado el 5 de noviembre de 1566 permite saber que sostuvo un pleito, por motivos desconocidos, con Luca Miani, un noble veneciano residente en la isla; otro documento por el que sabemos que el 26 de diciembre de 1566 el gobierno veneciano de Creta emitía un permiso a "maistro Domenego Theotocopulo, depentor", para que pudiera procederse a la venta, mediante el sistema de lotería "un quadro della Passione del nostro Signor Giesu Christo, dorato" (ahora perdido), al precio que determinen los peritos nombrados para ello[9]. Al día siguiente, el pope Janni de Frossego y el maestro Georgios Klontzas, ambos pintores, tasan el cuadro de la Pasión de Cristo, que Theotokópoulos quiere vender en lotería, en 80 y 70 ducados respectivamente. Domenego aceptó voluntariamente que su obra se pusiera en lotería con el menor de los precios establecidos. La valoración, muy alta, permite inferir que el pintor

[8] Dado a conocer por Constantinos D. MERTZIOS "Domenicos Theotocopoulos nouveaux éléments biographiques", *Arte Veneta*, XV, 1961, pp. 217-219. Y publicado íntegramente por Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "E kretiké periodos tes zoés tou Domenikou Theotokópoulou", op. cit., pp. 118-120.
[9] Marie CONSTANTOUDAKI KITROMILIDES, "Domenicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-68)". *Thesavrísmata*, Venecia, XII, 1975, p. 296. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit. pp.79-80.

gozaba de una gran reputación. Para finalizar con la documentación disponible relativa a la estancia de El Greco en Creta, otros dos documentos descubiertos por Constantoudaki sitúan ya al pintor fuera de la isla, pero también miran hacia atrás, hacia Creta, y por eso deben ser tratados aquí: uno de ellos es una orden, fechada el 18 de agosto de 1568, por la que las autoridades venecianas de Creta obligaban a Manolis Dacypris, a que entregue, en el plazo de tres días, a Tzortzis (Georgios) Sideros, los dibujos que el maestro "Menegin Theotocopulo" le había dado en Venecia para éste[10]; éste es el único documento conocido de la estancia de El Greco en Venecia, que se prolongaría hasta octubre o noviembre de 1570, fecha en la que llegó a Roma. El otro documento relativo a la estancia de El Greco en Creta está fechado el 12 de julio de 1567, y por él se prohíbe a Manusso Theotocopoulos y a otros personajes que molesten al presidente de la Escuela de Pintores de Candia, o a otros miembros de dicha Cofradía, bajo pena de multa y condena en galeras. Además, se ordena a Manusso Theotocopoulos que devuelva al presidente de la Cofradía de Pintores las cosas que pertenecen a la Cofradía y que guarda en su poder[11]. Puede presumirse que las cosas de la Cofradía que se reclamaban a Manusso no las hubiese tomado él, sino su hermano Doménikos, y que estuviese reteniéndolas tras haber abandonado éste la isla[12].

Los documentos señalados anteriormente son toda la evidencia documental de que disponemos a día de hoy sobre la juventud de El Greco, y en opinión de Álvarez Lopera, posiblemente la única de que se podrá disponer en mucho tiempo[13]. No obstante, se pueden extraer de ella conclusiones relevantes. Además de las ya señaladas respecto a que El Greco hubiera contraído matrimonio en Creta, que El Greco se formó como pintor en Creta, y que en 1563, cuando apenas había sobrepasado los veinte años de edad, ostentaba

[10] Íd., p.306.
[11] Íd., p.301.
[12] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p. 81.
[13] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 5.

el título de maestro. El cuadro de la Pasión que puso en venta era "dorato", es decir con el fondo de pan de oro, lo que permite asegurar que se trataba de un icono posbizantino. La alta estima profesional de que gozaba El Greco en aquella época se pone de manifiesto por el alto precio que se fijó para el cuadro: setenta ducados. Por otra parte, no hay noticias del pintor entre diciembre de 1566, cuando puso en venta en Candia el cuadro de "la Pasión de Cristo", y agosto de 1568, fecha en la que aparece en Venecia enviando unos dibujos a Sideros. Todo hace pensar que el viaje de El Greco desde Creta a Venecia se realizó en la primavera de 1567. En efecto, la venta del cuadro en diciembre de 1566 bien pudo realizarse para recaudar fondos para el traslado, si bien aunque no hay documentos que lo prueben, éste no pudo realizarse hasta una fecha comprendida entre mayo y octubre de 1567[14] ya que entre noviembre y abril se interrumpían las comunicaciones marítimas entre Creta y Venecia debido a las inclemencias del tiempo[15]. El hecho de que en julio de 1567 se ordenara a Manusso Theotocopoulos que devolviera al presidente de la Cofradía de Pintores de Candia las cosas de ésta que tenía en su poder (y que, con toda probabilidad, habrían sido tomadas por su hermano) parece indicar que Doménikos no estaba ya en la isla. Otro dato a tener en cuenta que ha sido señalado por Marías[16], aunque no sea concluyente puesto que no sabemos donde vivía Doménikos en 1566 o comienzos de 1567, es que cuando el 25 de junio de ese año Manusso recibió la orden de abandonar en el plazo de una semana la casa que ocupaba en alquiler, ya no aparece nombrado su hermano, que sabemos que vivía junto a él en septiembre de 1563[17].

### 1.1.2. Formación como hombre y como pintor

[14] David DAVIES, (Ed.), *El Greco*, Cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003, p. 32.
[15] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p. 80.
[16] Fernando MARÍAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997. p. 42.
[17] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p. 80.

Hemos de situarnos en el ambiente cultural y artístico de la Creta del siglo XVI para abordar el tema básico de la infancia, adolescencia y primera juventud de El Greco, su formación como hombre y como pintor. Carecemos de evidencia documental que avale el tipo de formación intelectual que recibió Doménikos en la isla, así como tampoco disponemos de datos sobre el taller en el que recibió su primera formación como pintor.

En Candia existía por entonces una especie de escuela estatal, el *officium publicae lectionis*, en la que maestros privados, católicos y ortodoxos, enseñaban las lenguas clásicas, griego y latín, y, en la que al parecer, se proporcionaba una cuidadosa formación humanística. Sin embargo, esta escuela parece haber estado reservada a los hijos de los nobles cretenses o véneto-cretenses, aristocracia a la que no pertenecía la familia del pintor. Los hijos de los burgueses griegos, y El Greco lo era, estudiaban en escuelas privadas, donde se iniciaban en el estudio del latín y del griego, y en otras de estas escuelas, sencillamente, aprendían a leer, escribir y hacer cuentas. Ahora bien, como miembro de una familia acomodada, Doménikos debió recibir una cuidadosa formación humanística que pone de manifiesto en las connotaciones intelectuales que alimentaron su obra, y por otra parte, la amplitud de la biblioteca que dejó al morir "sólo son explicables a partir de hábitos adquiridos desde la niñez"[18]. No obstante, por la documentación existente, se ignora si Doménikos recibió en Creta una formación humanística adecuada. Se asume que asistiría a una de las muchas escuelas privadas de la ciudad, en las que se enseñaba a los niños a leer, escribir y hacer cuentas y se les daba nociones de medicina y otros temas[19]. La fórmula con la que firmó *La dormición de la Virgen* de Syros que se comentará más adelante, permite presumir una cierta familiaridad con la literatura clásica[20].

[18] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, Madrid, Sílex, 1993, pp. 15-16.
[19] Nicolaos M. PANAGIOTAKIS, "Education and Culture in Venetian Crete". En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p.74.
[20] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., p.74.

Tampoco disponemos de datos sobre el taller en el que recibió su primera formación pictórica. No sabemos con quien pudo formarse El Greco, y muchos pintores de Creta han sido considerados candidatos al honor de haber sido sus maestros para ser de inmediato rechazados por el propio arte de El Greco. Creta fue el principal centro de la pintura posbizantina, y sólo en Candia, cuya población se estima en alrededor de 15000 habitantes al final del siglo XVI, tenemos información acerca de unos 150 pintores que trabajaron entonces en Candia y su región[21], que siguiendo el modelo occidental estaban organizados en una Cofradía bajo la advocación de San Lucas, es decir que los pintores estaban encomendados al evangelista que de acuerdo con la tradición fue de su misma profesión. El proceso de aprendizaje de los pintores estaba regulado de tal forma que los aprendices entraban en los talleres con catorce o quince años y no podían conseguir el título de maestro hasta los veinte. Los pintores cretenses disfrutaban ya en el siglo XV de una gran fama, y teniendo ellos clara conciencia de este hecho, en ciertas ocasiones firmaban obras suyas claramente destinadas a ser enviadas fuera de Creta, añadiendo su lugar de procedencia "De Candia"[22]. Es posible que la costumbre de El Greco de firmar siempre en griego, y a menudo con el añadido "krès" (cretense) venga de esta práctica de la escuela que señalaría el orgullo por el lugar de origen.

Sabemos que en la pintura cretense de los siglos XV y XVI existía una doble dirección estilística: había una manera tradicional "in forma greca", fiel a los modos bizantinos heredados de la época de los Paleólogos en Constantinopla, y otra "a la latina", ecléctica, en cuyo desarrollo jugó un gran papel el comercio de estampas y en la que se mezclaban elementos de raigambre bizantina con otros occidentales, estos últimos, sobre todo, de índole compositiva e iconográfica. Esta postura ecléctica en la producción de los pintores de Creta refleja la variedad de preferencias del amplio público para el que

[21] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI". op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 85.
[22] Íd., p. 86.

trabajaban, una clientela muy variada desde el punto de vista de la raza, el credo religioso, la posición social y el nivel cultural personal. Está documentado la existencia de pintores que trabajaban, según los casos, en función generalmente del cliente, en una u otra manera, "in forma greca" o "a la latina", practicando una especie de bilingüismo artístico, aunque este bilingüismo era más bien relativo, pues la mayor parte de las veces las obras "a la latina" eran iconos tradicionales en los que se insertaban elementos de procedencia occidental. Por otra parte, este bilingüismo estaría basado más en la adopción de figuras, motivos decorativos o elementos iconográficos, elementos que podían ser conocidos gracias a las estampas de las que existió un tráfico abundante, que en cuestiones de factura o de procedimiento pictórico. Aunque se sabe que había en Candia pinturas italianas y flamencas, los ejemplos de pintura occidental al alcance de los artistas cretenses no debieron ser muchos ni demasiado significativos. De ahí que los únicos casos claros de bilingüismo se darían entre pintores que trabajaron en Italia, como Georgios Klontzas y Mijaíl Damaskinós. A propósito del bilingüismo, el importante pintor Theophanis Strelitzas-Bathás, más conocido sólo por su nombre de pila, Theophanis, que pintó multitud de composiciones según la tradición bizantina, insertó de vez en cuando en sus obras elementos del arte occidental que comprenden tanto detalles ornamentales como figuras aisladas y conjuntos de figuras[23]; se ha aducido en varias ocasiones que al hacer testamento en 1599 dejó a su discípulo Emanuele Zafurnari sus propios dibujos "tanto los griegos como [los hechos] a la italiana"[24]. A la vista de ello y del dato de que el cuadro vendido por El Greco en 1566 mediante el sistema de lotería era *dorato*, esto es hecho "a la griega" lo más razonable es presumir como ha señalado Álvarez Lopera[25], junto con

[23] Íd., p. 88.
[24] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 16.
[25] Íd.,, p. 16.

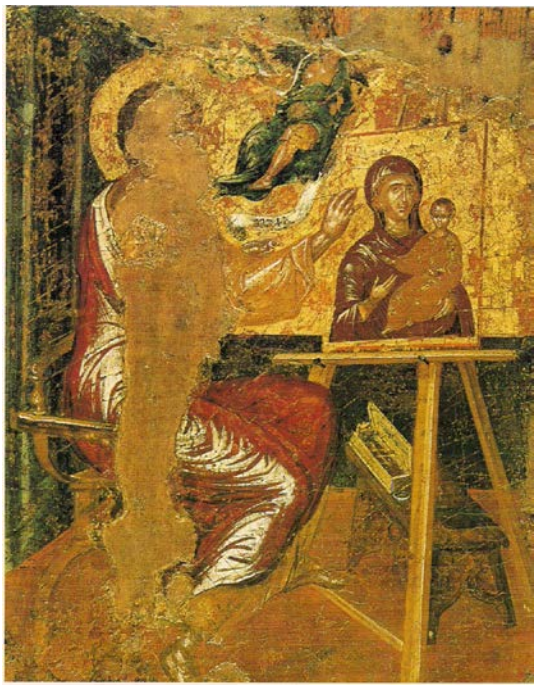
Puppi[26] y Bettini[27], que El Greco, que ya firmaba como "maistro" en 1566, debió ser adiestrado en las dos maneras usadas en Creta. Es decir, que también él fue en su primera juventud un pintor "bilingüe". En cuanto al taller en que El Greco realizó su formación como pintor, se da por seguro que fue uno de los talleres más avanzados de Creta[28], algo que se deduce de sus propias obras tempranas[29] y de que sólo así sería explicable la rapidez con que, una vez hecha la elección esencial de su carrera (traslado a Venecia), asimiló los modos de la pintura veneciana[30].

Como se ha escrito con anterioridad, no sabemos quién fue el maestro de El Greco en Creta. Bettini quien propuso primero a Mijaíl Damaskinós, un artista que trabajó en Venecia entre 1577 y 1582 volviendo después a Creta, apuntó posteriormente a Georgios Klontzas como maestro de El Greco. Klontzas, que firmaba ya como pintor en 1564 y trabajó también en Venecia en San Giorgio dei Greci y en San Marcos, aparece relacionado con Doménikos como tasador de su cuadro de la Pasión en 1566[31]. Sin embargo, como ha señalado Álvarez Lopera[32], es difícil que Damaskinós o Klontzas pudieran ser los maestros de El Greco, ya que, aunque desconocemos la fecha exacta de su nacimiento, ambos parecen haber sido casi estrictos coetáneos suyos, cuatro o cinco años más viejos en el mejor de los casos. En consecuencia, lo más probable es que las coincidencias que se aprecian entre las obras de los tres pintores se deban a la formación de todos ellos en un mismo círculo y no a una relación de magisterio que Damaskinós o Klontzas pudieran haber ejercido sobre El Greco. Otros pintores que se han sugerido son Marco Astrà, quien aparece relacionado con Manoussos Theotokópoulos, pero que no

[26] Lionello PUPPI, "Il soggiorno italiano del Greco". En Jonathan BROWN y José Manuel PITA ANDRADE (Eds.), *El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 133-150.
[27] Sergio BETTINI, "Maistro Menegos Theotokopoulos Sgurafos", *Arte Veneta*, t. XXXII, 1978, pp. 238-252.
[28] Lionello PUPPI, "Il soggiorno italiano del Greco". op. cit., pp. 133-150, y Sergio BETTINI, "Maistro Menegos Theotokopoulos Sgurafos", op. cit., pp. 238-252.
[29] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit.,p. 6.
[30] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 16.
[31] Íd., p. 17.
[32] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 6.

parece haber sido un pintor avanzado, e Ioannis Gripiotis, un pintor que ya era citado como "maestro" en 1526 y que parece haber trabajado casi exclusivamente para círculos provenecianos y católicos, pero del que no se conoce ni una sola obra segura. Pero las conexiones cada vez más estrechas que se van estableciendo entre las obras de Georgios Klontzas y Doménikos Theotokópoulos, hacen pensar que con bastante probabilidad ambos pintores se formaron en el mismo taller, o al menos los talleres en que se formaron pertenecían al mismo círculo[33]. En opinión de Constantoudaki, las conexiones, que se constatan de manera cada vez más clara, entre las obras del joven Theotokópoulos y el arte particular y la técnica minuciosa, así como las preferencias artísticas, de Georgios Klontzas, apuntan hacia el círculo de éste como ambiente de aprendizaje del joven Doménikos[34].

### 1.1.3. Obras cretenses de El Greco



El Greco, *San Lucas pintando el icono de la Virgen*, Anterior a 1567, 42 x 33 cm. Atenas, Museo Benaki

[33] Íd. p. 6.
[34] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI"., op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., pp. 88-89.

En la actualidad, únicamente se conocen tres obras realizadas con seguridad por El Greco durante el período cretense. Un bagaje muy pequeño si se tiene en cuenta que en 1563 seguramente hacía tiempo ya que ostentaba el título de maestro pintor, y que no abandonaría la isla hasta 1567. Estas obras son: el *San Lucas pintando el icono de la Virgen* del Museo Benaki de Atenas, *La dormición de la Virgen* de la iglesia de la Dormición de la Virgen en Ermoúpolis (Syros), que muestra la firma DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS Ò DEÌXAS y *La adoración de los Reyes* del Museo Benaki. Las tres obras se datan en torno a 1565-1567[35]. Todas ellas tienen en común su alta calidad y la adopción de influencias italianas. No se ha encontrado hasta ahora ningún icono suyo que no contenga elementos occidentales, es decir, no se conoce ninguna obra suya que se pueda considerar totalmente "a la griega", lo que no quiere decir que no las hiciera, y en opinión de Álvarez Lopera, se puede presumir que sí las hizo pero que dado el carácter no creativo de estas obras no las firmó[36].

La composición de *La dormición de la Virgen*, representando, a la vez, la Dormición de la Virgen y la ascensión de su alma a los cielos, está basada en lo fundamental en un viejo tipo de la pintura cretense del siglo XV, mostrando el eclecticismo del joven pintor y dando fe de sus ansias de originalidad, hechas evidentes por la aparición de ciertas influencias de la pintura italiana y por la inclusión de algunos elementos iconográficos raros en la Creta de su tiempo, como el tratamiento que da al grupo de la Virgen en los cielos, la figuración del Espíritu Santo en forma de paloma o la pose de Cristo, inclinado y no frontal. Sin embargo, el joven Greco rompió con la frontalidad, la simetría y el estatismo de las representaciones tradicionales, introduciendo "vida, profundidad y movimiento"[37], y alteró algunos de los elementos del esquema tradicional introduciendo una nota totalmente novedosa en la representación de la

[35] Íd., p. 89.
[36] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 7.
[37] Íd., p. 8.

Asunción de la Virgen, en la parte superior de la representación, que no sólo no aparece ya frontal y encerrada en una mandorla, como era habitual, sino en una pose, de procedencia occidental, con sus pies sobre el creciente lunar, recordando a la mujer del *Apocalipsis* y a la representación de la Inmaculada Concepción. Fuente de la luz divina, en el centro del icono se encuentra el Espíritu Santo, iluminado toda la escena, formando la "aureola" que circunda a Cristo. Ante el lecho de la Virgen aparece un candelabro con tres figuras tomadas de grabados occidentales que representan seguramente las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, recordando la segunda grabados de Marcantonio Raimondi y de Enea Vico[38]. Cristo se inclina sobre la Virgen, rodeado de una aureola luminosa para acoger el alma de su Madre en forma de criatura. La escena se sitúa ante un muralla alta con dos torres. Se añade a la derecha una especie de puerta monumental, que se encuentra también en una obra casi contemporánea de Georgios Klontzas[39]. La manera de firmar El Greco esta obra, que muestra ecos de la Antigüedad (Estrabón, Luciano), indica las inquietudes humanísticas del pintor, de más o menos veinticinco años de edad, poniendo de manifiesto una personalidad especialmente cultivada.

En la representación de *San Lucas pintando el icono de la Virgen* (según la tradición Lucas realizó los primeros iconos de la Madre de Dios), el icono de la Virgen sigue en todo los viejos esquemas bizantinos heredados de la época de lo Paleólogos, pero la figura del santo pintor está influida por dos estampas occidentales, por uno de los apóstoles de una calcografía de Marcantonio Raimondi y por la pose de Atenea en una

[38] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI" op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 90.
[39] G. MASTORÓPOULOS, "La dormición de la Virgen". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., , p. 328.

calcografía de Giulio Bonasone[40], y el ángel que vuela para coronarle, que constituye una novedad en la representación de la escena, y que parece una antigua Victoria, ha sido copiado de una calcografía de Giovanni Battista d`Angeli. Lo que encontramos en el *San Lucas* es, pues, la primera muestra de un procedimiento que El Greco utilizaría durante toda su juventud: la utilización de elementos y figuras de fuentes diversas, que son tomados en función de consideraciones formales y no por su significación, para construir una imagen original. En sus primeros años cretenses partiría, como aquí, del esquema tradicional bizantino. Sin embargo, la introducción de elementos occidentales modificaba la imagen dotándola de profundidad, lo que se puede apreciar en la representación de las patas del caballete y del escabel con la caja de los colores. Por otra parte, a nivel de simbolismo latente, la figura del ángel descendiendo para coronar al apóstol encierra una alusión a la dignidad del oficio de pintor, y de hecho puede ser interpretada como una figura de la Fama coronando al artista como símbolo de su triunfo[41]. Esta hipótesis puede reforzarse con datos de archivo del siglo XVI que dan pruebas fehacientes de la ascensión del papel del pintor en círculos cultivados de la sociedad cretense del período veneciano (siendo miembros de la sociedad filológica "Academía tou Stravaganti", por ejemplo) bajo la influencia de las ideas del Renacimiento italiano[42]. Como se señaló con anterioridad, *La dormición de la Virgen* aparece firmada con la fórmula "Doménikos Theotokópoulos Ò Deíxas" que ningún otro pintor de la época utilizó y que el propio Greco sólo volvió a utilizar en la primera obra que realizó en Toledo: *La Asunción de la Virgen* para el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo. Esta fórmula está extraída casi con seguridad de textos antiguos (Estrabón y Luciano) y debe ser interpretada como

[40] Esta última relación fue puesta de manifiesto por María Constantoudaki en 1995. María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI". op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., pp. 90 y 94.
[41] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., pp. 8-9.
[42] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI", op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 90.

"Doménikos Theotokópoulos lo creó [o lo representó]". En contraposición a la fórmula utilizada habitualmente por él, y otros pintores bizantinos ("de mano de ..."), que era más acorde con la consideración medieval del oficio pictórico como una práctica artesanal, esa firma apunta, inequívocamente, a la consideración de la práctica artística como un quehacer eminentemente intelectual y constituye a la vez una prueba indudable del orgullo y alto nivel de autoestima de El Greco, y un indicio de que el panorama pictórico cretense se quedaba pequeño para él[43].

El cuadro de *La adoración de los Reyes* del Museo Benaki está ya más cercano a lo occidental que a lo posbizantino. De éste último conserva sobre todo la utilización del fondo dorado para el celaje, determinadas características cromáticas y de factura, y ciertas torpezas en la construcción espacial[44]. El artista se orienta hacia modelos renacentistas en lo arquitectónico, y manieristas en las figuras inclinadas, mostrando esta obra un nuevo paso en la carrera del cretense. En ella, El Greco recurrió a grabados occidentales, tomando en préstamo modelos para figuras concretas del cuadro, jugando con los motivos tomados a la manera de un "puzzle" para crear una obra de composición original. Así, de A. Schiavone tomó en préstamo modelos para el grupo de la Virgen con el Niño y del Parmigianino para el soldado que vuelve la espalda al espectador[45]. La introducción clara de la profundidad y la representación del paisaje insisten en la misma línea de occidentalización progresiva. Fue llegando a este punto cuando El Greco debió considerar como única salida para su carrera el traslado a Venecia por la razón fundamental de su deseo de convertirse en un pintor occidental, lo que sólo podría conseguir iniciando un nuevo y dificultoso aprendizaje en Italia.

[43] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 9.
[44] Íd., p. 9.
[45] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI", op. cit., En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 90.

## 1.2. El Greco en Venecia (1567-1570)

### 1.2.1. Traslado y aprendizaje del lenguaje pictórico veneciano

La fecha del traslado de El Greco a Venecia nos es aún desconocida, aunque como se ha dicho con anterioridad, todo hace pensar que el viaje se realizó en la primavera de 1567. El traslado no tenía nada de extraordinario, ya que Creta pertenecía a la República de Venecia desde 1204 y a mediados del siglo XVI vivían en esta ciudad unos cuatro mil griegos que contaban con su propia iglesia ortodoxa. Por otra parte, El Greco no fue el único artista cretense que viajó a Italia, también lo hicieron, como ya se ha dicho, otros dos grandes artistas contemporáneos suyos, Damaskinós y Klontzas. Pero estos dos pintores cretenses volvieron a su tierra sin haberse convertido en artistas occidentales. Y esto es lo que convierte en extraordinario el caso de El Greco: no el traslado a Venecia, que temporalmente también habían realizado otros, sino su decisión de convertirse en un pintor occidental. En 1567, Doménikos, ya maestro pintor desde hacía años, y el hecho de que el cuadro puesto en venta en diciembre de 1566 estuviera valorado entre setenta y ochenta ducados nos induce a reconocer que el maestro gozaba de una reputación lo suficientemente buena como para ser muy apreciado en el mercado. Pero decidió dar el salto, abandonando el universo cultural y artístico en el que se había formado para convertirse en un pintor renacentista, en un hombre occidental. Fue la gran elección de su carrera y "probablemente la adoptó siendo consciente de que no habría marcha atrás posible"[46].

Salvo que la presencia de El Greco en Venecia está documentada allí en agosto de 1568, no disponemos de ningún dato seguro de su estancia en esta ciudad. No se ha encontrado prueba documental alguna que pruebe la estancia de El Greco en el taller de

[46] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., p. 10.

Tiziano, aunque algunos testimonios contemporáneos sugieran que estuvo allí. Así, Giulio Clovio lo presentó en 1570 en Roma como "discepolo de Titiano" y la referencia de Giulio Mancini[47], ya de hacia 1620, diciendo que [El Greco] había "studiato in Venetia et in particolare le cose di Titiano" no implica un discipulazgo directo[48]. Además, en el inventario de las pinturas de Fulvio Orsini, redactado por él mismo en 1600, aparece registrado un "paese del Monte Sinaí di mano d`un Grego scolaro del Titiano". Podría haber una alusión a él en una carta que el Tiziano envió a Felipe II y así en opinión de algún investigador "es muy probable" que el "altro molto valente giovine mio discepolo" señalado a Felipe II por Tiziano el 2 de diciembre de 1567 no sea otro que nuestro Doménikos[49]. Aunque en opinión de Álvarez Lopera los intentos de identificar a este "discepolo" con El Greco carecen de fundamento[50]. Ninguno de estos testimonios es concluyente[51]. No se puede aceptar sin más que ese "valiosísimo joven discípulo" al que se refiere Tiziano sin nombrarlo sea El Greco, la carta es del 2 de diciembre de 1567, El Greco apenas llevaba unos meses en Venecia y no parece razonable suponer que Tiziano lo fuera a emplear en obras de envergadura. Y como ha señalado Marías[52], es muy significativo que en sus anotaciones posteriores a las *Vite* de Vasari, El Greco sólo se refiera a obras de Tiziano fechables no más tarde de 1545, y todas ellas colocadas en lugares públicos, y nunca se refiera a obras que pudiera haber visto en el taller de éste. Quedan como únicos elementos de prueba los testimonios de Clovio y de Orsini. Nadie hubiera dudado de ellos si la impronta del Tiziano hubiera sido preponderante en las obras italianas de El Greco. Pero se da el caso de que no lo es. En ellas se aprecian elementos de neta estirpe tizianesca , pero también, y a veces de

[47] Giulio MANCINI, *Alcune considerazioioni appartenenti alla pittura...*Ca. 1620. Venecia, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. nº 5571. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit. p.83.
[48] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., p.83.
[49] Lionello PUPPI, "El Greco en Italia y el arte italiano". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 97.
[50] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudioy Catálogo*, op. cit., p.83.
[51] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 26.
[52] Fernando MARÍAS, *El Greco*. op. cit. p. 66.

modo más claro, otros que proceden de Tintoretto, de Bassano e incluso de Veronés. No deja de ser significativo que buena parte de las obras italianas de El Greco estuviesen hasta la segunda mitad del siglo XIX atribuidas a Tintoretto, a Veronés, o a alguno de los Bassano. En cambio, aunque Palomino en 1724 escribiera a propósito de El Greco "...fue gran pintor y discípulo de Tiziano, a quien imitó de suerte que sus pinturas se equivocaban con las de su maestro"[53], casi nadie ha confundido modernamente las pinturas de El Greco con las del Tiziano.

No es de extrañar, por tanto, que muchos críticos hayan puesto en cuestión el aprendizaje de El Greco junto a Tiziano. La reiteración de testimonios antiguos debería dejar poco lugar a las dudas sobre la conexión entre ambos, pero como hemos visto ninguno de los testimonios es concluyente. Antes de 1870 y basándose tanto en el aire tintorettiano de algunas de sus obras como en el hecho de que su nombre no aparecía entre los discípulos de Tiziano, fue frecuente la opinión de que El Greco se habría formado en realidad con Tintoretto. Después, la publicación en 1865 de la carta de Giulio Clovio y de la biografía de Mancini en 1914 dieron un cierto soporte documental a la noticia de Palomino obligando a tomarla en consideración. Pero ni siquiera estos testimonios bastarían para zanjar el problema. Apelando a "la crítica objetiva, la que atiende sobre todo al cuadro mismo para determinar su valor, su origen y su influjo"[54], Cossío siguió dando la razón en 1908 a los que preconizaban el magisterio de Tintoretto y dejó escapar todo su escepticismo a propósito de las relaciones del cretense con Tiziano[55]. Este autor comienza el epígrafe correspondiente a "Filiación artística [de El Greco]" de su obra "El Greco"[56] diciendo que "vulgar es la idea de que el Greco, y así

[53] Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III, El Parnaso Español Pintoresco Laureado,* 1715-1724, Madrid, Aguilar, 1988, p. 131.
[54] Manuel B. COSSÍO, *El Greco,* Madrid, Victoriano Suárez ed., 1908, p. 55. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit. p. 28.
[55] Íd. p. 28.
[56] Manuel B. COSSÍO, *El Greco,* Madrid, Victoriano Suárez ed., 1908, p. 55.

lo encontramos dicho de sus antiguos biógrafos, aprendió con Tiziano". Para continuar diciendo textualmente "Cean Bermúdez (t. V, pág. 3) hizo ya notar que, entre los discípulos de éste [Tiziano], no se había podido hallar, sin embargo, el nombre de Theotocópuli". En efecto, Ceán afirma refiriéndose a THEOTOCOPULI, Dominico, "Dicen que fue discípulo de Tiziano, pero no se halla en el catálogo de los que tuvo este gran maestro"[57]. Para continuar Cossío "Y, ahondando en el examen de sus obras, vino la crítica moderna, falta de documento literario justificativo, á afirmar que el verdadero maestro del pintor fue Tintoretto"[58]. A continuación Cossío alude al documento de Giulio Clovio, y lógicamente lo da por válido y veraz, "El documento ha aparecido; y, ante el dicho de Clovio, y la fuerza que, además adquiere por figurar Tiziano entre los cuatro retratos de pintores del cuadro de Yarborough[59], no es permitido dudar de que el Greco aprendió su arte en el estudio del gran maestro de Cadore"[60]. A la vista de los documentos Cossío no duda del aprendizaje de El Greco con Tiziano, pero añade "La crítica objetiva, la que atiende sobre todo al cuadro mismo para determinar su valor, su origen y su influjo, continúa, sin embargo en los justo"[61]. Y concluye "El Greco fué discípulo material de Tiziano, pero, como Velázquez lo fué de Pacheco y de Herrera. Con él adquirió la técnica, sin duda; á su lado conoció los secretos del arte, oyó sus consejos, tal vez copió sus obras, y hasta puede que fuese él mismo aquel valioso joven colaborador suyo, a quien el viejo maestro se refería escribiendo a Felipe II, en 2 de

[57] Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo V,* Real Academia de S. Fernando, Madrid, 1800, Ed. facsímil, Valencia, Paris-Valencia S. L., 1998. p. 3.
[58] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*,1908, op. cit., p. 55.
[59] Respecto al cuadro de Yarborough, Cossío se refiere al lienzo *La expulsión de los mercaderes del templo*, que desde 1924 está en The Minneapolis Institute of Arts. En la parte inferior derecha El Greco incluyó cuatro retratos, tres de ellos hay acuerdo en su identificación: Tiziano, Miguel Ángel y Giulio Clovio, siendo discutida la identidad del cuarto retratado. La presencia de este grupo en esta obra de El Greco es un homenaje a los hombres que eran para él los gigantes del Renacimiento. En VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo,* (Madrid / Toledo, Ohio /Washington / Dallas), 1982-1983, Madrid, Alianza Editorial, 1982. pp. 92, 93 y 227.
[60] Manuel B. COSSÍO, *El Greco,* 1908, op. cit., p. 55.
[61] Íd., p. 55.

diciembre de 1567..."[62]. "Mas el verdadero espíritu tizianesco no encarnó en él, ni pronto ni tarde. Ahí están para probarlo las poquísimas composiciones, que, por desgracia, conocemos todavía de sus primeros años. Perdida en Italia la memoria del Greco, olvidada su relación con Tiziano, y hasta su existencia, no deja de ser significativo el que sus cuadros de historia, á pesar de las firmas, que tan claramente estampó en ellas su autor (como si se anticipase á lo necesarias que habían de ser algún día para su rehabilitación), se hayan venido atribuyendo á Bassano, á Pablo Veronés, á Barocci y á Clovio, pero nunca a Tiziano"[63]. Y en 1982, Jonathan Brown[64] ha vuelto a suscitar la cuestión negando validez al testimonio de Clovio; Brown afirma que por el propósito de la carta que Clovio escribió al cardenal Alessandro Farnese solicitando que permitiera a El Greco residir temporalmente en su palacio, bien pudo inventarse el discipulado con Tiziano a fin de realzar ante el cardenal los méritos de su protegido, y observando que, en todo caso, el término "discepolo" tal como se empleaba en la Italia del siglo XVI no implicaba necesariamente ser "alumno" pues también podía significar "seguidor", término que se puede aplicar a cualquiera que imitara a un maestro, hubiera o no una relación de trabajo entre ambos. Su opinión es que El Greco no habría sido discípulo directo de ningún maestro veneciano sino más bien "un autodidacta del Renacimiento italiano". Brown olvida que Theotocopuli es citado expresamente como "scolaro" del Tiziano en el inventario de Orsini, término que sí implica el discipulado directo, pero su intento de "sacarlo" del taller de Tiziano no carece de una cierta lógica, y es que, aunque a falta de otras evidencias, no parece razonable negar su estancia allí, resulta difícil imaginar que Doménikos, ya "maestro pintor" desde los tiempos de Creta y contando veintiséis años de edad, se sometiese de nuevo en Venecia a un proceso

[62] Íd., pp. 55-56.
[63] Íd., pp. 55-56.
[64] Jonathan BROWN, "El Greco y Toledo". En VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., pp. 75-147.

normal de aprendizaje. Y tampoco parece que estuviera preparado desde el principio para colaborar como ayudante en tareas de importancia. Una situación tan atípica no se pudo resolver siguiendo los cauces normales. Tal vez El Greco obtuvo del Tiziano la promesa de consejos ocasionales y el permiso para asistir al taller o para copiar alguna obra. Pero es difícil creer en una relación prolongada y firme entre ambos[65].

### 1.2.2. Obras venecianas

En la mayor parte de las obras que se adscriben a este período, desde el *Tríptico de Ferrara* o el *Tríptico de Módena,* al *Entierro de Cristo* de la Pinacoteca Nacional de Atenas, pasando por *La Última Cena* de la Pinacoteca de Bolonia, las diversas versiones de la *Estimagtización de San Francisco* o la *Adoración de los pastores* del Museo Willumsen, lo que se observa es la continuación de los procedimientos ya observados en las obras cretenses. Es decir, la utilización de motivos tomados de grabados ajenos para la construcción de escenas propias[66]. Lo que cambia durante los primeros tiempos en Venecia, al menos hasta 1568-1569, en que debió realizar el *Tríptico de Módena*, es el dominio de los medios técnicos, no los procedimientos conceptuales. Avanzó paso a paso, lentamente, hasta que llegó a un cierto dominio del lenguaje veneciano en obras como *La expulsión de los mercaderes del templo,* hoy en la National Gallery de Washington.

La obra central del período veneciano de El Greco es, probablemente, el *Tríptico de Módena*. Se encuentra esta obra en la Gallería Estense de Módena. Su autoría se considera definida, pero el lugar en donde fue pintada, Creta o Venecia, aún se discute, aunque la mayoría de las opiniones recientes se inclinan por la segunda posibilidad[67].

[65] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 28.
[66] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* Madrid, Arlanza Ediciones, 2005. p. 40.
[67] María CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "Tríptico de Módena". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., pp. 339-340.

Lleva la firma "CHEIR DOMENI/KOU", con letras mayúsculas negras, como el *San Lucas* y *La adoración de los Reyes* del Museo Benaki. Se trata de un pequeño altar portátil de madera tallada destinado a la devoción privada, que se conserva íntegro, formado por una tabla central y dos alas, todas ellas pintadas por ambas caras. Abierto, presenta en la tabla central una *Alegoría de la coronación del caballero cristiano*, en el ala izquierda la *Adoración de los pastores* y en la derecha el *Bautismo de Cristo*. En la cara posterior aparece una *Vista del Monte Sinaí con la entrega de las tablas de la Ley*, flanqueada a su izquierda por la *Anunciación* y a la derecha por una escena con *Dios y nuestros primeros padres*. Realizado con toda probabilidad hacia 1568-1569, en medio de su período veneciano, revela a la vez la profundidad de la formación técnica del pintor en Creta y la fuerza de su intento por expresarse siguiendo esquemas figurativos e iconográficos occidentales[68]. La factura, con sus trazos lineales, sus toques de claro sobre oscuro y su sentido refulgente de la luz y del color es aún típicamente cretense. También el alargamiento de las figuras parece de estirpe bizantina. Sin embargo, la trama figurativa descansa casi totalmente sobre ejemplos occidentales[69].

En lo que respecta a la iconografía de la obra se han detectado la mayoría de las fuentes del pintor en grabados italianos. Ya Palluchini, quien descubrió el *Tríptico de Módena* en 1937, advirtió que el grupo de ángeles de *La Anunciación* procede literalmente de un grabado de Giacomo Caraglio y demostró a la vez que *La Adoración de los pastores* consiste en una ingeniosa combinación de motivos tomados de tres estampas que figuraban la misma escena: una de Giovanni Britto, otra de Giulio Bonasone y una tercera de Parmigianino. En cuanto a la *Vista del Monte Sinaí* procede directamente de una estampa en madera del grabador veronés Giovanni Battista Fontana, que era vendida a los peregrinos que acudían al monasterio de Santa Catalina

[68] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., pp. 10-12.
[69] Íd., p. 11.

en el Sinaí, y la escena central, la *Alegoría de la coronación del caballero cristiano*, está basada en una combinación de motivos de al menos tres grabados occidentales[70].

El autor de esta tesis ya advirtió en trabajos previos[71] que en el cuadro *Cristo en casa de Marta y María*, perteneciente al Retablo de Titulcia, obra pictórica de Jorge Manuel Theotocópuli (el hijo toledano de El Greco), donde el artista representó a Jesús sentado en un sillón español frailero y conversando con Magdalena que está con las manos juntas y en éxtasis ante sus palabras. Centra este interior una magnífica puerta de guarnición renaciente, con jambas molduradas, arquitrabe sobre consolas y frontón triangular. En la claridad del fondo se advierte a Marta atareada en labores caseras. Este cuadro es de excepcional importancia en la obra de Jorge Manuel por el audaz juego de luces que plantea entre la habitación del primer término y la del fondo. No obstante, en cuanto a la puerta del fondo con frontón triangular sobre el dintel, a través de la cual se ve a Marta, tenemos un precedente en la obra de El Greco: *La Anunciación* que se representa en el reverso del ala derecha del *Tríptico de Módena*, a través de la que se ve el lejano paisaje sucintamente representado, y el cielo amarillo dorado. Sin embargo, en esta última obra, El Greco no logra perspectiva mediante distinta iluminación, consiguiéndola mediante la técnica de los puntos de fuga. Así, el suelo enlosado con mármoles policromados, en forma rectangular y circular, por efecto de la perspectiva aparece elipsoidal.

A la vista del *Tríptico de Módena*, se podría pensar que El Greco era un artista subsidiario, incapaz de idear sus propias composiciones y que se conformaba con reproducir lo que otros habían plasmado. Sin embargo, y pese a las torpezas en la

[70] Íd., p. 12.

[71] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* Trabajo de Investigación para la consecución de la Suficiencia Investigadora y DEA en Historia del Arte, Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha. Mayo de 2007. Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia.* Madrid, Bubok, 2007.

representación del espacio, por ejemplo en *La Anunciación*, el *Tríptico de Módena* revela ya tanto la originalidad de la posición intelectual de El Greco como su capacidad de expresión pictórica. El pintor aparece ya aquí plenamente orientado hacia los esquemas figurativos renacentistas. Aún no los dominaba, pero no se puede negar la sabiduría con que manejaba sus fuentes, su capacidad para integrarlas felizmente, mejorándolas, clarificándolas y dotándolas de una nueva dimensión intelectual[72]. Por otra parte, en los años finales de El Greco es frecuente la aparición de una misma figura en cuadros diferentes, lo que no es síntoma de decadencia o agotamiento[73], sino como ha señalado Wethey, "una confirmación de la incansable búsqueda de variedad en los medios expresivos" por parte del artista[74].

### 1.3. El Greco en Roma (1570-1576)

No se sabe con precisión cuando El Greco abandonó Venecia para dirigirse a Roma, aunque se piensa que fue en el verano u otoño de 1570. Su presencia en esta ciudad está documentada por una carta de Giulio Clovio, miniaturista croata y admirador de Miguel Ángel, al cardenal Alessandro Farnese fechada el 16 de noviembre de 1570, en la que tras anunciarle que "ha llegado a Roma un joven candiota, discípulo del Tiziano, que a mi juicio figura entre los excelentes en pintura" le pide que le dé "una estancia en el Palazzo Farnese por un poco de tiempo hasta que pueda acomodarse mejor[75]. La recomendación de Clovio fue eficaz y El Greco vivió en el Palazzo Farnese trabajando al servicio del cardenal al menos hasta el mes de julio de 1572, mes en que fue expulsado según muestra una carta de fecha 6 de julio de ese año que el propio

[72] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005, op. cit., p. 43.
[73] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco. Expresiones españolas", En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones*. Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Caja de Granada, 2001. p. 62.
[74] Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, 2 vols., II, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 42.
[75] Amadeo RONCHINI, "Giulio Clovio". En A*tti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenensi et parmensi.* T. III, Modena, 1865, pp. 259-270. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudioy Catálogo*, op. cit., p. 83.

Greco dirigió al cardenal quejándose de que el conde Ludovico Tedeschi, su mayordomo, le había expulsado del Palazzo Farnese, afirmando el cretense que las acusaciones que se le habían hecho eran falsas[76]. Se ignoran los motivos por los que fue expulsado El Greco del Palazzo Farnese, aunque se ha sugerido que quizá fuera debido a algunas opiniones suyas, como las críticas al *Juicio Final* de Miguel Ángel, referidas posteriormente por Mancini. No se ha podido demostrar la intervención de El Greco en ninguna de las obras patrocinadas por el cardenal en Roma y dado que sólo dos pinturas suyas se registraron en la colección Farnese: *El Soplón* hoy en el Museo Nazionale di Capodimonte en Nápoles y *La curación del ciego* de la Galleria Nazionale de Parma, se ignora qué trabajos le fueron encomendados mientras permaneció a su servicio. La estancia de El Greco en el Palazzo Farnese parece seguro que fue más provechosa por lo que supuso en su proceso de formación que por las posibilidades de promoción personal que se le ofrecieron. En principio podemos suponer que el pintor vería colmadas sus expectativas por la pertenencia en el Palazzo Farnese al selecto grupo de eruditos, literatos y artistas que se reunían alrededor de Orsini, un círculo que posibilitaría el desarrollo de sus intereses intelectuales que serían muy amplios, como demuestra la conformación de su biblioteca en Toledo. Es indudable que en Roma tuvo que poner a prueba la solidez de sus convicciones en cuanto a la primacía del color sobre el dibujo y en lo referente a otros aspectos en los que se apartaba radicalmente de las ideas de los manieristas romanos. Por otra parte, la compañía del círculo de Orsini debió resultar determinante para fortalecer su autoestima y reforzar su convicción de que el arte es una actividad cognoscitiva, eminentemente intelectual, y el artista, por ende, un "filósofo",

[76] Almudena PÉREZ DE TUDELA, "Una carta inédita de El Greco al cardenal Alessandro Farnese", *Archivo Español de Arte*, t. LXXIII, nº 291, julio-septiembre 2000, pp. 267-268. En En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit., p. 85.

un hombre superior cuyos conocimientos debían abarcar los campos más diversos y digno, por consiguiente, de la misma estima social que humanistas y literatos[77].

Tras su expulsión del Palazzo Farnese, la única noticia segura de la estancia de El Greco en Roma es la de su ingreso en la Academia de San Lucas[78] el 8 de septiembre de 1572, un paso obligado al perder la tutela del cardenal, ya que la pertenencia a esta Academia era imprescindible para abrir un taller propio y ejercer libremente como pintor en Roma. Sin embargo, no hay ninguna seguridad de ello, ya que no sabemos nada más de él, al menos por documentos, hasta que abandonó la ciudad y llegó a España, estando documentada su presencia en Toledo en julio de 1577.

De hecho, el único testimonio que poseemos sobre la estancia de El Greco en Roma que no se refiera a su estancia en el Palazzo Farnese es la corta biografía del pintor que incluyó el médico romano Giulio Mancini en sus *Considerazioni sulla Pittura* escritas hacia 1614-1620, y que confirma algunos datos ya conocidos (como la fecha aproximada de la estancia en Roma o el aprendizaje en Venecia con Tiziano), añadiendo otros que en su mayor parte resultan sorprendentes. Y es que El Greco que presenta Mancini no es el modesto protegido de Clovio que estamos acostumbrados a considerar, sino un pintor asentado, que "había llegado a un gran dominio de su profesión", "dio grandes satisfacciones en algunos encargos particulares" y sería digno de figurar "entre los mejores de su siglo". Además, según Mancini, El Greco contaba ya en Roma con un ayudante llamado Lattanzio Bonastri. Finalmente, relata una anécdota que es la nota más sensacional en la biografía de Mancini. Según este autor, el Papa Pío V se sintió ofendido por alguno de los desnudos de Miguel Ángel en el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina y ordenó que fueran repintados. Al enterarse El Greco se ofreció a pintar el fresco completo con "decoro y decencia" e igual maestría, siempre que se

[77] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., p. 13
[78] Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, "El Greco en la Academia de San Lucas (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)", *Archivo Español de Arte*, t. XI, 1967, pp. 97-105.

echara abajo el de Miguel Ángel. La siguiente afirmación de Mancini parece pura fantasía: su arrogante desafío al gran Miguel Ángel enfureció de tal forma a los pintores de Roma que sus iras le obligaron a marchar a España.

La anécdota referida por Mancini, es posible que aun no siendo exacta en todos sus términos, descanse sobre una base real. De hecho, la ambivalencia de las reacciones de El Greco frente a Miguel Ángel y su desprecio por la capacidad pictórica de éste son hechos conocidos de antiguo. Ya Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, se maravilló mucho en 1611 de "oirle hablar con tan poco aprecio de Miguel Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar"[79]. Y hoy, tras el conocimiento de las anotaciones que hizo El Greco a los libros de Vasari[80] y Vitruvio[81], sabemos que el juicio referido por Pacheco descansaba sobre bases bastante firmes. Por lo demás, la actitud de El Greco frente a Miguel Ángel sólo se puede entender a la luz de su formación veneciana y de la posición que adoptó en una de las grandes polémicas de la época: la que enfrentó a venecianos y florentinos a propósito de la primacía del color o del dibujo y de la importancia de la imitación de la naturaleza como fuente del arte. Los pintores y teóricos de la escuela veneciana defendieron siempre que la mayor dificultad, y por tanto la mayor excelencia, de la pintura residía en el color, y que el fin del arte, y la fuente de toda belleza estaba en la imitación de la naturaleza. Frente a esta postura, florentinos y romanos proclamaban la primacía del dibujo sobre el color, al que llegaron a considerar como una adherencia, y su convicción de que la fuente del Arte no estaba en la naturaleza, sino en el interior del artista, como algo infuso por Dios y que le hacía partícipe de la naturaleza divina. Para

[79] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1638). 1ª ed. Sevilla, 1649. Reed. *Arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990. p. 349.
[80] Xavier de SALAS, y Fernando MARÍAS, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
[81] Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

los venecianos el modelo a seguir, la cima de la pintura, era Tiziano; para los florentinos y romanos, Miguel Ángel. Finalmente se abrió paso una actitud intermedia, ecléctica, que consistía en proclamar que el artista perfecto sería aquél que lograra conciliar las excelencias de la escuela veneciana con las de la florentino-romana. Podría pensarse que El Greco, artista de Venecia inmerso en el medio manierista romano, acabaría por adoptar una posición parecida. Sin embargo, todo parece indicar que siguió visceralmente atado a los principios venecianos. En sus anotaciones al Vitruvio de Barbaro[82] dejó claramente consignado que para él la mayor dificultad del arte es "la imitación de los colores que yo tengo por la mayor dificultad, pues es engañar a los sabios con cosas aparentes (como obra natural)"[83] y que "la pintura [...] única que puede juzgar todas las cosas [...] tiene por objeto la imitación de todas"[84]. Y, en consecuencia con esto, consideraría que el mayor pintor de su tiempo, y el único además en haber alcanzado la plenitud del arte, habría sido Tiziano, debido a la "venustas [belleza] de los colores"[85] y al hecho de que "vino a ser el mayor cohecidor [conocedor] e ymitador de la natura [naturaleza]"[86]. Esto escribía El Greco a pesar de su evidente alejamiento de la representación de lo "natural", cada vez más fuertemente patente en su obra. De tal forma llegó a renunciar de lo "natural" que la publicación en Alemania en 1911 de una pequeña monografía de Mayer fue comentada con entusiasmo en *Der Sturm* en una reseña en la que se caracterizaba a El Greco como "probablemente el primer pintor que no quiso simular la naturaleza"[87]. Después, en segundo lugar de su admiración, colocaría a Tintoretto, que ya no pudo desarrollar todas sus cualidades porque "le faltó

[82] Íd.,
[83] Íd.,. p. 80.
[84] Íd., p. 165.
[85] Íd.,. p. 131.
[86] Xavier de SALAS, y Fernando MARÍAS, *El Greco y el arte de su tiempo*.op. cit., p. 57.
[87] "El Greco", *Der Sturm,* II, 1911, p. 689.

el favor de los príncipes"[88], y hace un grandísimo elogio a su pintura "el quadro que Tintureto a echo del Ospital en San Roquo, es la meyor pintura que ay oy en el mundo"[89]. Y, todavía quedaba lugar en su Olimpo pictórico para tres pintores: Rafael, Correggio y Parmigianino[90]. Pero no hay ni una sola alabanza suya a Miguel Ángel como pintor. Éste, según El Greco, manifestaba "un gusto tan admirable que nunca se había visto en otro escultor"[91], y "en la escultura Miguel Ángel ha logrado toda perfección"[92], y en el "particular de los desnudos es único"[93] debido al "gran dibujo del cuerpo humano que tenía"[94], pero, añadía, "con los colores no a echo nada"[95] y "no sabia retratar, ne facer cabellos, ne cosa que ymitase a carnes"[96]. Y, sin embargo, El Greco había estudiado con gran detalle muchas de las obras de Miguel Ángel, conservaba de ellas recuerdo, dibujos quizá o estampas, y de las mismas se sirvió repetidamente para componer sus pinturas[97].

Desgraciadamente, el relato de Mancini al que nos referimos anteriormente no permite fijar con certeza la fecha en la que El Greco abandonó Roma, pero es seguro que hacia 1576 el pintor tendría bastantes razones para intentar la aventura española. Y la primera, seguramente, la de su propia situación personal allí, la de un pintor ya maduro y orgulloso de su propio valer, que, sin embargo, no lograba abrirse camino en la forma que deseaba. Sabemos, por sus anotaciones al Vitruvio de Barbaro[98], hasta qué punto era elevada su concepción del genio artístico (en una de ellas se quejaría de las

[88] Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, op. cit., p. 131.
[89] Xavier de SALAS, *Miguel Ángel y El Greco*, Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 1967 y contestación del Sr. D. Francisco Javier Sánchez-Cantón, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967. p. 33.
[90] Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, op. cit., pp. 134-135.
[91] Íd.,. p. 131.
[92] Íd.,. p. 80.
[93] Íd.,. p. 80.
[94] Íd., p. 151.
[95] Íd.,. p. 226.
[96] Xavier de SALAS, *Miguel Ángel y El Greco*, op. cit., p. 38.
[97] Íd., p. 18.
[98] Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, op. cit.

"dificultades" que había tenido para reunir los nombres de cinco o seis grandes artistas), y también conocemos su convicción de que "la desgracia o el orden que existe en nuestra naturaleza no permite que existan muchos de éstos" y "los extravía por diferentes caminos", citando expresamente como uno de esos caminos la falta del "favor de los príncipes". Y desde ese punto de vista, parece claro que su situación personal en Roma, incapaz de abrirse paso en la Curia y de acceder a los encargos papales, distaba de ser satisfactoria para él. Cabe imaginar, pues, que España, en la que se avecinaba el inicio de las obras de decoración pictórica de El Escorial, se le apareciera como una tierra de promisión, quizá aquélla en la que también él alcanzaría "el favor de los príncipes". Y asimismo que, aunque El Greco no llegó a recibir ninguna invitación para que viniera a España a trabajar en el monasterio, es muy posible que estuviera informado de las intenciones de Felipe II y decidiera venir por su cuenta a ofrecerse, quizá fiado en el aval que suponía el haber sido discípulo de Tiziano para abrirle las puertas de la Corte y en la ayuda que pudieran prestarle los españoles que había conocido en Roma en el interior del círculo de Orsini, que pudieron ser las siguientes personas: Benito Arias Montano, el bibliotecario del Escorial que había estado en Roma en el verano de 1575, que, aunque no podemos asegurar que conociera a El Greco allí, sí consta su amistad con Orsini y con Clovio. El erudito toledano Pedro Chacón, que había llegado a Roma en 1571, y era muy amigo de Orsini, permaneciendo en Roma hasta su muerte en 1581. y, sobre todo, Luis de Castilla, quien también conoció a Orsini y estuvo en Roma entre 1571 y 1575, en que volvió a España para ocupar el puesto de arcediano de la catedral de Cuenca, y que, como hijo de don Diego de Castilla[99], deán de la catedral de Toledo, fue seguramente quien le proporcionó las primeras relaciones

[99] En un documento descubierto por Gregorio de Andrés se hace evidente que don Luis fue hijo de don Diego, quien parece además que tuvo tres hijas más. Vid. Richard G. MANN, *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*, Madrid, Akal, 1994. p. 13.

importantes en esta ciudad[100]. Don Luis de Castilla y El Greco mantuvieron una amistad que no se apagaría nunca, incluso Castilla aparece todavía en 1614 como uno de los albaceas del cretense, y que podría haber sido determinante en la decisión de El Greco de trasladarse a España[101].

### 1.3.1. Obras romanas

En la actualidad, sólo se conservan cuatro cuadros relacionados directamente con la estancia de El Greco en el Palazzo Farnese: el *Retrato de Giulio Clovio,* y, *El Soplón*, ambos de la Galleria Nazionale di Capodimonte de Nápoles, la *Vista del Monte Sinaí*, hoy en el Museo Histórico de Creta y *La curación del ciego* de la Galleria Nazionale de Parma. Especialmente la *Vista del Monte Sinaí* y *El Soplón* responden de un modo muy directo a los intereses intelectuales del grupo de Orsini.

Hay razones para interpretar *El Soplón* como una forma de pintura llamada ecfrasis. La intención de estos cuadros, que eran frecuentes en el Renacimiento, era recrear famosas obras maestras perdidas de la pintura antigua basándose en las descripciones literarias que se conservaron de ellas. Así, *El Soplón* es una ecfrasis de la pintura *Un muchacho soplando un fuego* de Antífilo de Alejandría que describe Plinio el Viejo en su Historia Natural[102]. Ahora que conocemos la fuente literaria del cuadro, podemos entenderlo como una proeza tanto cultural como artística y ver cómo se relaciona con el culto ambiente del círculo de Orsini. También la *Vista del Monte Sinaí* puede relacionarse con Orsini dado el interés de éste con la cultura bizantina y la pertenencia a su círculo, desde 1571, del sacerdote y erudito cretense Juan Nathanael[103]. En cuanto al *Retrato de Giulio Clovio*, constituye un homenaje a su protector, además

[100] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,*2001, op. cit., p. 15.
[101] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 44.
[102] Jan BIALOSTOCKI, "Puer Sufflans Ingues". En: *Art in Europa. Scritti di Storia dell´Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milán, 1966. pp. 591-596.
[103] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., p. 16.

de una magnífica muestra de su habilidad en el campo del retrato y un claro testimonio del estadio estilístico por el que atravesaba El Greco al poco tiempo de llegar a Roma.

Otras dos pinturas realizadas seguramente muy poco antes o muy poco después de su llegada al Palazzo Farnese[104] son *La expulsión de los mercaderes del templo*[105], que se encuentra en la National Gallery de Washington, y *La curación del ciego* de la Gemaldegalerie de Dresde, muestran el mismo estadio estilístico y permiten medir, gracias a la existencia de versiones posteriores, la evolución del pintor en los años siguientes y el modo en que llegó a apropiarse plenamente del lenguaje artístico del Renacimiento[106], Las dos están realizadas al temple sobre tabla, técnica y soporte preferidos por el artista en esos años. La primera de estas dos obras muestra en la factura de los ropajes resabios bizantinos con largas pinceladas desunidas, que hacen presumir que se realizó en una fecha anterior a la llegada de El Greco a Roma. *La curación del ciego,* de Dresde, muestra ya una factura más evolucionada, con las pinceladas más fundidas y un sentido más occidental del modelado. Ambas obras pueden ser entendidas como auténticas demostraciones del esfuerzo que realizaba El Greco por dominar el lenguaje pictórico veneciano. Que lo consiguió no hay duda, ambas obras antes de ser atribuidas a El Greco, lo fueron al Veronés y a Leandro Bassano. En realidad ambos cuadros, pero sobre todo la *Expulsión,* muestran a un pintor inmaduro, a un hombre hábil en el manejo de la perspectiva arquitectónica pero aún incapaz de ordenar con claridad y eficacia a los actores de la historia y de insertarlos plenamente en el ambiente espacial creado por las arquitecturas. Y aunque en este cuadro hay algunas figuras espléndidas, algunas de ellas, como las mujeres “todas ellas

[104] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 48.
[105] Para Gabriele Finaldi “esta pintura generalmente se ha datado en los años que el pintor pasó en Venecia, entre 1567 y 1570”. Gabriele FINALDI, “Anatomía de una serie: los cuadros de la Purificación del Templo”. En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, op. cit., pp. 51-60.
[106] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 48.

citas de otros"[107], no están bien integradas en la escena y en parte resultan incongruentes. En expresión de Gudiol "esta pintura corresponde ciertamente a un período de crisis"[108]. Y como ha señalado este autor "en las figuras se observan ya gestos que serán típicamente grequianos como el del hombre que se lleva la mano al pecho" para añadir, "siempre el gesto será siempre uno de los grandes recursos de El Greco, junto con la luz y la materia, la forma y el ritmo, recurso que le permitirá conseguir esa elocuencia señera que distingue todas y cada una de sus obras"[109]. Es interesante resaltar que la acumulación de motivos ajenos tomados casi literalmente de otros es propia de los primeros años de El Greco en Italia[110].

Una nueva versión de *La expulsión de los mercaderes del templo*, esta vez al óleo sobre lienzo, realizada en Roma, y que actualmente se conserva en el Minneapolis Institute of Arts supone un avance importante por parte de El Greco en el dominio del lenguaje artístico del Renacimiento y refleja la superación de la crisis a que se refería Gudiol. El pintor mantuvo los elementos esenciales de la primera versión, limitándose a introducir modificaciones de detalle que la mejoraran, llegando en la *Expulsión de los mercaderes del templo* de Minneapolis a un grado de claridad, coherencia y monumentalidad que faltaba por completo en la versión de Washington, alcanzando un grado de madurez propio de un maestro que ya ha asimilado los modos del lenguaje pictórico occidental. Y quizá consciente de ello, El Greco incluyó en el ángulo inferior derecho de este cuadro, ajenos a la historia representada, un grupo de cuatro retratos que debe entenderse como un homenaje a los más grandes artistas del Renacimiento. El

[107] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2005. op. cit., p. 50.
[108] José GUDIOL, *El Greco,* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982. p. 21. En opinión de Lopera esta expresión de Gudiol se refiere únicamente a la factura de la obra. José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2005. op. cit., p. 50.
[109] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit., p. 21.
[110] José ÁLVAREZ LOPERA, "La expulsión de los mercaderes del templo". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 350.

grupo incluye a Tiziano, Miguel Ángel, Giulio Clovio y un cuarto personaje con el que no hay acuerdo entre los historiadores en cuanto a su identificación.

De *La curación del ciego*, tema como el de *La expulsión*, de neta raigambre contrarreformista[111], realizó también El Greco una segunda versión, que perteneció a los Farnese y que se conserva en la actualidad en la Gallería Nazionale de Parma. Realizada en Roma y ya al óleo sobre lienzo, también de pequeño formato como la de Dresde, El Greco mantuvo en ella las líneas básicas del escenario de la versión anterior y la ordenación del drama. Sin embargo, y como un eco claro de su conocimiento de las experiencias de los manieristas romanos, modificó la estructura espacial, alterándola de tal modo que como consecuencia de ello, las figuras, ahora ya de una plasticidad típicamente romana, ganan en monumentalidad[112].

Otros dos cuadros de tema religioso realizados por El Greco en Roma ponen de manifiesto el dominio que había adquirido del lenguaje occidental, nos estamos refiriendo a la *Adoración de los pastores* de la colección del duque de Buccleuch, y *La Anunciación* del Museo Thyssen-Bornemisza. Son reelaboraciones de composiciones aparecidas en el *Tríptico de Módena.* La *Adoración de los pastores* es una pintura de aspecto tan veneciano que hasta 1951 estuvo atribuida a Girolamo Bassano. *La Anunciación* del Museo Thyssen representa una vuelta al esquema iconográfico y compositivo de *La Anunciación* del *Tríptico de Módena* con la que comparte tanto la situación como las poses y los gestos de la Virgen y el arcángel, la forma del reclinatorio sobre el que lee la Virgen y el suelo embaldosado que confiere profundidad

[111] La insistencia en la iconografía de *La curación del ciego*, inusual hasta el momento, se explica por su idoneidad desde parámetros contrarreformistas. Con ella, se hacía referencia en clave simbólica, al papel de la Iglesia de Roma como reveladora de la verdadera fe, libre de toda mácula herética. Almudena PÉREZ DE TUDELA, "La curación del ciego", en VV.AA., Cat. expo. *Felipe II, un príncipe del Renacimiento*,(Madrid), 1998-1999, Madrid, Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. pp. 604-605.

[112] José ÁLVAREZ LOPERA, "La curación del ciego". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, op. cit., p. 355.

a la composición[113]. Como ha señalado Álvarez Lopera *La Anunciación* Thyssen "puede ser interpretada como la culminación de la conquista por El Greco del lenguaje veneciano"[114]. Al final del período italiano realizó El Greco algunos retratos como el *Retrato de un arquitecto* del Museo de Copenhague, y el de *Vincenzo Anastagi* de la Frick Collection de Nueva York, que unidos a las pinturas citadas, muestran ya a un pintor plenamente maduro, y como nos recuerda Álvarez Lopera[115], al hombre que según Jusepe Martínez, "vino de Italia […] tomó asiento en la muy celebrada y antiquísima ciudad de Toledo […] entró en esa ciudad con grande crédito en tal manera, que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras"[116].

Pero antes de "entrar en Toledo" no queremos dejar de mencionar dos obras realizadas por El Greco en su periplo italiano, que por estar en el Museo del Prado nos resultan tan cercanas, nos estamos refiriendo a *La Huida a Egipto*[117] y *La Anunciación*[118]. El primero de estos cuadros es un óleo sobre tabla de pino, de muy reducidas dimensiones, casi una miniatura (15,9 x 21,6 cm), que tras permanecer durante siglos en colecciones privadas, fue vendido al Estado español en Christie´s, Londres, el 13 de diciembre de 2000, ingresando en el Museo Nacional del Prado en 2001. La tablita representa un conocido episodio bíblico de la primera infancia de Jesús, la Huida a Egipto de la Sagrada Familia[119], huyendo de la persecución decretada por Herodes sobre todos los menores nacidos en Belén con intención de dar muerte al divino Niño recién nacido. En esta obra El Greco ensaya la representación del paisaje como elemento esencial de la composición, además de mostrar el manejo tanto de la

[113] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005, op. cit., p. 52.
[114] Íd., p. 52.
[115] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 18, y José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 52.
[116] Jusepe MARTÍNEZ, [ca. 1675 / 1866], Reed. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
[117] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", *Catálogos de la Colección*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007. pp. 32-37.
[118] Íd.,. pp. 38-43.
[119] Narrado por el evangelista san Mateo (Mateo 2, 13 y 14).

técnica como de los recursos expresivos de la pintura veneciana del siglo XVI. La autoría de El Greco es de aceptación general, no sin opiniones divergentes sobre su datación. Para Ruiz Gómez, la fecha de realización de la tabla debe situarse en torno a 1570, en el final del período veneciano o en los inicios de los años romanos, pero bajo la influencia directa de lo aprendido en Venecia[120]. En cuanto al cuadro de *La Anunciación*, fue comprado por el Estado español en 1868 a doña Concepción Parody con destino al Museo de la Trinidad y se conserva en el Museo del Prado desde 1872. Es un óleo sobre tabla de chopo, también de dimensiones reducidas (26,7 x 20 cm). El momento representado está narrado por el evangelista san Lucas. El arcángel san Gabriel saluda a María y le anuncia la intención de Dios de convertirla en madre del Salvador por mediación del Espíritu Santo, contestando María: "He aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra"[121]. *La Anunciación*, fue un tema representado por El Greco a lo largo de toda su carrera. Como consecuencia la serie de las Anunciaciones que se extiende desde la temprana del *Tríptico de Módena* hasta la que dejó sin terminar y que estaba destinada al retablo mayor del Hospital Tavera, permite observar, a través de un único tema, toda la transformación estilística y expresiva del artista. Tanto la composición como la disposición de las figuras en *La Anunciación* del Prado son muy semejantes a los de *La Anunciación* que El Greco incluyó en el *Tríptico de Módena*. En cuanto a la datación de la obra, la mayoría de los autores coinciden en el intervalo 1570-72, así como Ruiz Gómez, quien señala "que tanto la técnica, la paleta cromática, la robustez y sentido anatómico de las figuras colocarían la cronología de esta *Anunciación* en la propuesta de 1570-72"[122].

### 1.4. Toledo: los primeros años (1577-1579)

[120] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., p. 36.
[121] Narrado por el evangelista san Lucas (Lucas 1, 26-38).
[122] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit. p. 42.

El 2 de julio de 1577, el canónigo obrero de la catedral de Toledo García de Loaysa Girón, da una cédula para que se le adelanten a "Dominico greco, pintor", 13600 maravedis (36 ducados) a cuenta "de lo que a de aver por hacer un quadro de pintura para el sagrario desta sancta iglesia"[123]. Esta información constituye la primera prueba documental de la presencia de El Greco en Toledo, y el pago se realizaba a cuenta de *El Expolio*. Sin embargo, su llegada a la ciudad debió producirse unos meses antes, quizá atraído por la promesa de don Luis de Castilla de conseguirle el encargo de los retablos del convento cisterciense de Santo Domingo el Antiguo, ya que el padre de éste, don Diego de Castilla, deán de la catedral de Toledo, estaba encargado de la construcción y decoración de la iglesia conventual como ejecutor testamentario de doña María de Silva, portuguesa, que había venido a España como dama de compañía de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, que, como era frecuente entre las mujeres de su categoría social, se recluyó entre los muros de Santo Domingo el Antiguo después de enviudar de don Pedro González de Mendoza. El mismo don Diego de Castilla conseguiría para El Greco el contrato de *El Expolio* de la sacristía de la catedral de Toledo.

Pero no parece que la primera intención de El Greco al venir a España fuera trabajar en Toledo. El 9 de agosto de 1577 El Greco firma un documento donde reconocía haber recibido de don Diego 51000 maravedis (136 ducados) "cuando volví a Madrid"[124], un dato que implica un período de estancia en la Corte antes de ir a Toledo. Esto, unido a las cautelas introducidas en varios documentos obligándole a hacer las pinturas en Toledo sin poder sacarlas de allí, demuestra que su primer destino fue la

[123] Archivo de la catedral de Toledo. Libro de gastos del año 1577, fol. 164. Dado a conocer por Manuel R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español*. Vol II. *Documentos de la catedral de Toledo*. Colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro en 1914, por D. Manuel R. Zarco del Valle. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1916. 2 tomos. t. II, doc. 594, p. 217.

[124] Archivo del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, Toledo. Publicado por San Román. Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 1934, pp.9-10.

corte y no la ciudad imperial. Lo más probable es que llegase a España atraído por el inicio de las obras de decoración pictórica de El Escorial, Y como no se tiene constancia de que fuese llamado o de que se le encargase obra alguna para el monasterio en el período de 1576-77, se deduce que vino por cuenta propia y fiado quizá únicamente en algunas cartas de recomendación. Podemos suponer que al no conseguir, como sería su deseo, el "favor de los príncipes", recurriera a su amigo don Luis de Castilla para que le proporcionara algún encargo importante en Toledo.

### 1.4.1. Los retablos del convento de Santo Domingo el Antiguo

Doña María de Silva, al morir en 1575, dejó todos sus bienes al convento de Santo Domingo el Antiguo, lugar donde había vivido desde 1538, actuando como albacea testamentario don Diego de Castilla. También este último contribuyó con sus bienes para la reconstrucción de la iglesia monacal en la que intervinieron el toledano Nicolás de Vergara el Mozo y Juan de Herrera, el famoso arquitecto de El Escorial. En esta iglesia descansarían los restos de Doña María de Silva, y posteriormente también serían enterrados en este lugar don Diego de Castilla y su hijo don Luis de Castilla. Al llegar el pintor a Toledo, el deán le ofreció amistosamente, como demuestra la documentación conservada sobre su precio, el conjunto retablístico y pictórico, ya que el 8 de agosto de 1577[125], al firmar el primer contrato entre el deán y el pintor, éste se comprometía a realizar los tres retablos (el mayor y dos laterales) por la suma de 1500 ducados, pero el mismo día El Greco renunciaba a tal cantidad y ofrecía ejecutar la obra por sólo 1000 ducados, reduciendo su paga en un tercio[126]. Las trazas de los retablos habían sido confiadas, con anterioridad a la llegada de El Greco, a Hernando de Ávila la del retablo mayor, y a Juan de Herrera la de los retablos laterales. Sin embargo, en el

[125] Íd., doc. I, pp.2-4.
[126] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op. cit.,. p. 140.

momento de firmar el contrato definitivo, sin que se sepa exactamente por qué, estas trazas fueron desechadas y se encargaron unas nuevas a El Greco, realizándose sobre ellas las obras definitivas, confiándose la ejecución material de los retablos a Juan Bautista Monegro.

La participación de El Greco en el conjunto de la obra artística de Santo Domingo el Antiguo fue la siguiente: realización de las trazas y diseños de los tres retablos, la traza de un templete del sagrario (hoy desaparecido) para el retablo mayor, las trazas de las esculturas del retablo mayor, la realización de seis cuadros para el retablo mayor (finalmente fueron siete al incluirse *La Santa Faz*) y dos cuadros para los dos retablos laterales. A cargo del escultor Juan Bautista Monegro quedó la obra de talla, escultura y ensamblaje de los tres retablos, según las trazas y diseños de El Greco, a lo que se comprometía según contrato firmado el 11 de septiembre de 1577[127].

El programa iconográfico de los retablos parece haber estado determinado por la dedicación del presbiterio a capilla funeraria de doña María de Silva y de don Diego de Castilla y su hijo, y tiene carácter eminentemente resurreccional. En consecuencia con esta finalidad, El Greco concertó con don Diego de Castilla para los retablos un programa de representaciones que aludían en lo esencial a la fe en la salvación gracias a la Redención de los hombres por Cristo y al papel de María como intercesora y corredentora. Se representan cuatro acontecimientos de la Redención que se conmemoran en la Santa Misa: el nacimiento de Cristo, su Resurrección, la aceptación del Padre del sacrificio de su Hijo como medio de expiar los pecados del mundo y la Asunción de la Virgen al Cielo, desde donde aboga por los pecadores. En cuanto a los altares laterales, en el del lado del Evangelio, *la Adoración de los pastores con San*

[127] Archivo Histórico provincial de Toledo. Escribano Cristóbal de Loaysa, 1577. Publicado por San Román, Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli.* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, doc. 6º, pp. 130-140.

*Jerónimo* (colección de Emilio Botín Sanz, Santander; en su lugar hay una copia de Gregorio Seisdedos), y en el del lado de la Epístola *La Resurrección de Cristo con San Ildefonso* (*in situ*), los dos lienzos representan el momento inicial de la vida terrena de Cristo y su triunfo sobre la muerte, garantía de la salvación. En el retablo mayor, *La Trinidad* (Museo Nacional del Prado, sustituido por una copia) alude en el ático a la aceptación por Dios Padre del sacrificio de su Hijo[128], y *la Asunción* (Art Institute of Chicago, sustituido por una copia de José Aparicio) representaba en el cuerpo inferior además del obligado homenaje a la fundadora de la iglesia, la afirmación de la pureza de María y la creencia en su intervención como mediadora, pero con un elemento en cierto modo sorprendente e inusual: la Virgen, que se yergue entre ángeles sobre el sepulcro, a cuyo alrededor gesticulan los apóstoles, va sobre el creciente de la luna tal como es frecuente en la representación de la Inmaculada Concepción. Otros cuatro lienzos en las calles laterales, *San Juan Bautista* (*in situ*), y *San Bernardo* (en el State Hermitage Museum en San Petersburgo)[129] en la izquierda, y *San Juan Evangelista* (*in situ*) y *San Benito* (Museo Nacional del Prado) en la derecha, más un medallón en el frontal con *La Santa Faz* sostenida por dos *putti* dorados (colección March, Barcelona; en su lugar hay una copia de Guerrero Malagón de 1967-68[130]), y las estatuas de dos profetas del Antiguo Testamento, y de las tres Virtudes Teologales en el ático, (Caridad en el medio, Fe a la izquierda y Esperanza a la derecha) completarían el mensaje.

Por tratarse de un convento cisterciense, la presencia de *San Benito* y *San Bernardo* es obligada en su calidad de fundadores, el primero de la orden benedictina, y el segundo como reformador de la misma creando los bernardos o cistercienses. En

[128] De todos era conocida la gran devoción que doña María de Silva sentía hacia la Santísima Trinidad, y el deseo de que su capilla funeraria se pusiera bajo esta advocación. Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Conventos de Toledo*, Madrid, Ediciones El Viso, 1990, p. 37.
[129] Leticia RUIZ GÓMEZ, *El Greco. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / Tf. Editores, 2011. p. 66.
[130] VV.AA,. cat. expo. *Guerrero Malagón 1909-1996*, (exposición itinerante), 1998, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998. p. 157.

cuanto a la presencia de los dos Santos Juanes en el retablo, si la dedicación mariana es clara en el lienzo central, a ella podría referirse también la presencia de los Santos Juanes, de tan gran tradición devocional española, sobre todo cuando al Evangelista se le representa en suma ancianidad, en el momento de su retiro de Patmos, cuando la visión de la Mujer podía considerarse prefiguración de la Inmaculada, y ya hemos dicho que la Asunción de la Virgen está representada sobre el "creciente de la luna", tal como se describe a la mujer del Apocalipsis. San Juan Bautista es, sobre todo en la iglesia griega, el compañero de María en la Deesis o Intercesión, y así lo subrayó el propio Greco en la Gloria del *Entierro del señor de Orgaz*, pintado diez años más tarde.

Como se ha señalado con anterioridad, en un medallón de madera pintada que sostienen dos hermosos *putti* de escultura situados en el hueco del frontón partido que corona el recuadro de *La Asunción*, iba una *Santa Faz* o paño de la Verónica. Cossío ya indicó que la imagen de la *Santa Faz* sostenida por dos ángeles la había empleado Durero en uno de sus grabados en cobre de 1513[131]. El Greco conocía sin duda esa obra y la empleó en Santo Domingo el Antiguo, haciéndolo también posteriormente su hijo Jorge Manuel Theotocópuli en el retablo mayor de Titulcia[132], aunque ya las versiones de padre e hijo estaban firmemente arraigadas en el estilo decorativo italiano del siglo XVI. El tema de la *Santa Faz*, con o sin la Verónica, se inspira en el evangelio apócrifo de Nicodemo, tratando de identificar a esta mujer con la hemorroísa. Reproduce minuciosamente el rostro de Cristo, sereno y frontal, con el que refuerza la naturaleza simbólica y milagrosa de su persona. Según la leyenda, que fue a menudo escenificada en los misterios medievales, el "velo o sudario" que utilizó la Verónica para enjugar el sudor del rostro de Jesús cuando éste iba camino del Calvario quedó marcado milagrosamente con su imagen, llegando a ser venerado como una verdadera imagen o

[131] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit. p. 151.
[132] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* op. cit.

"vera icon" (de ahí el nombre de Verónica), y el Señor le otorgó poderes curativos sobre cuantos lo mirasen. La colocación del velo con la *Santa Faz* en un lugar tan destacado como es el centro geométrico del retablo, le concede una importancia primordial dentro de la iconografía global del conjunto. El tratamiento original e ilusionista del velo como un objeto real enmarcado y sostenido por figuras talladas le presta un aspecto de reliquia. De alguna manera, esta interacción entre marco e imagen la sitúa aparte de las restantes pinturas del retablo. El velo de la Verónica se veía, en efecto, como imagen arquetípica de Cristo. Al insertarlo en el centro del retablo, esta presentación hace hincapié en la naturaleza milagrosa y simbólica de la imagen del Señor. Pudo incorporarse la *Santa Faz* en una parte tan importante del retablo como es su centro geométrico, como alusión al episodio terrenal específico de la Pasión, sustituyendo al Calvario, que tan corriente era en los retablos de los siglos XVI y XVII, ya que un mandato expreso del Papa San Pío V (1566-1572) disponía que la dolorosa escena del Calvario figurase en el remate de todos los altares y especialmente en el mayor de cada iglesia, según se observó con gran rigor hasta mediados del siglo XVII. El retablo mayor de de Santo Domingo el Antiguo, carece de la escena del Calvario y quizá por eso, se incluyó la *Santa Faz* en lugar preferente del retablo. Como ha señalado Mann para el retablo de Santo Domingo el Antiguo[133], al ser la *Santa Faz* un premio a una mujer, la Verónica, que asistió a Cristo durante la Pasión, podría resultar especialmente relevante en un retablo de una comunidad de monjas que presenciaran el diario sacrificio de la Misa. Martínez-Burgos, por su parte, también ha señalado refiriéndose a la presencia de la *Santa Faz* en este mismo retablo, "lo especialmente importante para la comunidad de monjas, la historia de la Verónica recuerda el premio a la mujer que

[133] Richard G. MANN, *El Greco y sus patronos*, op. cit., p. 47.

asistió a Jesús en su pasión, estableciendo un simbólico paralelismo dedicado a las monjas que rememoran diariamente el sacrificio de Cristo en la misa"[134].

Durante sus años en Italia, El Greco había tenido oportunidad de recoger un repertorio de imágenes de las innumerables pinturas, dibujos y esculturas que había visto, ya que como cualquier otro artista de su tiempo, no creaba desde la nada cuando afrontaba la tarea de representar un determinado tema, y solía recurrir a ese repertorio en busca de un motivo o una composición apropiados. También, como la mayoría de sus colegas, llevaba un archivo de grabados y dibujos de referencia; en el inventario realizado a su muerte figuran "doszientas estampas" y "Ciento i cinCuenta dibujos[135]. Una y otra vez a lo largo de su carrera, "tomó prestados" [136]. motivos de obras ajenas para utilizarlos como punto de partida de sus propias composiciones, transformándolos para adaptarlos a su estilo y objetivo propios Esto era una práctica habitual en la época, los grandes artistas siempre fueron capaces de adaptar esos motivos a sus propias ideas y circunstancias y de darles unidad a través de su estilo personal.

El ejemplo más claro que hay de esta costumbre en el encargo de Santo Domingo el Antiguo se halla en la *Trinidad*, que se basa en una composición de Alberto Durero, estando la fuente primaria para la composición en el grabado con el mismo tema que realizó este artista en 1511. No obstante, El Greco introdujo algunos cambios, como por ejemplo en la ordenación y apariencia del grupo angélico, y en la figura de Cristo, para la que encontró inspiración en obras de Miguel Ángel, como se puede apreciar claramente en la posición del brazo izquierdo, adaptada de la figura de *El duque Lorenzo de Médicis* que se encuentra en la Capilla Médicis de San Lorenzo en Florencia.

---

[134] Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco. El Pintor Humanista. Obra Completa*, Madrid, Editorial LIBSA, 2005. p. 240.
[135] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, p. 195.
[136] Jonathan BROWN, "El Greco y Toledo", En VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit.,. p. 122.

En estos primeros cuadros toledanos El Greco realizó una demostración de maestría, y no en vano, al finalizar la *Asunción*, probablemente el primero que realizó, añadió la fecha, 1577, a una modalidad de firma que ya había empleado en *La dormición de la Virgen* de Syros, pero que no volvería a utilizar nunca, "Doménikos Theotokópoulos krès o deíxas 1577" ("Doménikos Theotokópoulos, cretense, lo creó [en] 1577"). Este tipo de firma parece reflejar el orgullo de un artista que acaba de entrar en una ciudad y está dispuesto a hacer valer su rango.

Aunque la *Asunción* estuviera fechada en 1577, en septiembre de 1579 se descubría públicamente la obra de El Greco en Santo Domingo el Antiguo.

### 1.4.2. El Expolio

Como dijimos con anterioridad, el primer documento que registra la estancia de El Greco en Toledo, fechado el 2 de julio de 1577, está relacionado con el encargo de *El Expolio* para la Catedral de Toledo. También esta pintura supondría otro certificado de maestría para el artista recién llegado a Toledo. En el momento de su creación, ya desde el comienzo mismo de su carrera en España, demostró El Greco estar a la altura de cualquier pintor vivo de Italia. La pintura, rodeada de controversia a su terminación en 1579, sin duda estableció inmediatamente la reputación de maestro de su autor. La fama de la obra hizo que muchos particulares solicitaran réplicas, de las cuales algunas las pintó el propio Greco y otras los miembros de su taller. En la actualidad se conocen hasta diecisiete versiones de *El Expolio* entre originales, obras de taller y copias de escuela. Este número de obras, extraordinariamente grande si se tiene en cuenta la rareza de la historia representada, sólo se explica por la fama que debió adquirir la versión original para la catedral y por la adecuación de la escena para su colocación en sacristías. La elección del tema de este cuadro, que debió serle impuesto a El Greco por

el Cabildo de la Catedral, se justificaba por el emplazamiento del cuadro, el vestuario de la sacristía, lugar de preparación para el sacrificio de la misa y en el que la figuración del despojo de las vestiduras de Cristo, primer acto preparatorio para el sacrificio del Gólgota, adquiría un alto valor simbólico. Sin embargo, es un tema poco conocido en el siglo XVI. La investigación que hizo Wethey en el *Index of Christian Art* de la Universidad de Princeton sólo dio por resultado la existencia de veintidós ejemplos, de los que dieciocho eran del siglo XV y los demás ligeramente anteriores[137]. Schiller cita entre los primeros conocidos una miniatura de un Salterio alemán de Melk de 1255 y una tabla de Perugia de finales del siglo XIII[138]. Después trataron el tema Giotto, Lorenzo Mónaco, el Maestro de Santa Verónica, el Maestro de la Pasión de Karlsruhe, Fra Angélico y Francesco de Giorgio, pero es muy improbable que El Greco conociera ninguna de estas obras[139]. Todo indica que, a falta de precedentes legitimados sobre los que apoyarse, El Greco echó mano de elementos que aparecían en las representaciones de otras historias asimilables desde el punto de vista psicológico (la del Prendimiento y la de los escarnios en el Pretorio) y recurrió a un esquema netamente manierista en el que, como un trasunto formal del agobio moral sufrido por Cristo en su vejación, las figuras llenan casi opresivamente el espacio[140].

*El Expolio* muestra a Jesús en el Calvario, en el momento en que los sayones van a despojarle de la túnica que le pusieron como escarnio, al coronarle de espinas; túnica que después habría de ser echada a suertes entre sus ejecutores. En la parte inferior del cuadro, ocupando las esquinas, aparecen a la izquierda la Virgen María acompañada por María Magdalena y María Cleofás, y a la derecha un sayón perfora los brazos de la cruz

[137] Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., p. 67.
[138] Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art.* Vol. II: *The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, Conn., 1972. pp. 83-84.
[139] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Expolio", en José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 371.
[140] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 58.

en un escorzo que está tomado directamente del cartón con *La lapidación de San Esteban* de Rafael. El Greco volvería a utilizar esa misma figura otras veces, una en la escena con la lapidación de San Esteban que representó en la dalmática del Protomártir en *El entierro del señor de Orgaz*, y otras en el mercader de la izquierda de las versiones tardías de *La expulsión de los mercaderes del templo*. En la parte superior, un bosque de picas y celadas contribuye a cerrar la representación amortiguando la sensación de profundidad. La figura de Cristo aparece como foco central y víctima de una muchedumbre de variada caracterización. Cristo en actitud serena "manifiesta su doble naturaleza y esto, sin duda, es uno de los grandes triunfos del pintor"[141]. Como señaló Cossío, la vociferante multitud rodea la figura de Jesús, "que aparece realmente envuelto por las demás figuras como en una aureola"[142]. Le rodea una muchedumbre de personajes siniestros, gesticulantes, gritando insultos e imprecaciones. Sólo permanece ajeno a este ajetreo el "centurión" revestido de armadura. Puede representar, según Camón Aznar, "el estado romano indiferente y desdeñoso para los pleitos del espíritu"[143]. Wethey cree que es "San Longinos, el buen centurión que se convirtió al cristianismo en el momento en que atravesó el costado de Cristo con su lanza"[144]. Otros personajes, ancianos, con sus cabezas intensamente verídicas, resultan más ambiguos y difíciles de interpretar[145]. Por otro lado, Azcárate ha llamado la atención sobre una serie de rasgos que proceden de la utilización por El Greco de uno de los principios esenciales del arte bizantino: el carácter conceptual de la obra de arte, a partir del cual se explican elementos como la impasibilidad de Cristo, con lo que decía Azcárate, "se alude a la intemporalidad de lo permanente", la disposición de las figuras en perspectiva jerárquica y también la tendencia a suprimir el espacio y el factor temporal, que queda

[141] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit., p. 86.
[142] Manuel B. COSSÍO, *El Greco,* 1908, op. cit., p. 164.
[143] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco,* 2 vols., I, Madrid, Espasa-Calpe, 1970. p. 321.
[144] Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., p. 68.
[145] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit., p. 86.

anulado al introducir las figuras del centurión vestido a la moderna y del personaje que, a la derecha y ataviado con gorguera y gorra, señala hacia el espectador[146]. También fue Azcárate quien señaló en un excelente estudio sobre la iconografía de esta obra maestra, que la fuente literaria de El Greco fue "Las Meditaciones de la Pasión"[147] de San Buenaventura, que se refiere a las tres Marías y a San Juan Evangelista en la escena de *El Expolio*, y a la Virgen dando a Cristo su velo para cubrir su desnudez. El Greco omitió a San Juan Evangelista. Sin embargo, y a pesar de la autoridad de San Buenaventura, el Cabildo de la Catedral de Toledo protestó por la inclusión de las tres Marías en *El Expolio* fundamentándose en que no aparecen en los Evangelios canónicos. Según Lassaigne, la ausencia de "corona y de señales de flagelación" hace pensar que El Greco se inspiró en un pasaje del Evangelio según San Mateo en el que Cristo es despojado de sus vestiduras antes de que los soldados echen sobre sus espaldas el manto de púrpura. O en el Evangelio apócrifo de Nicodemo, donde se dice que al llegar al Calvario, Jesús fue desnudado por los soldados quienes le pusieron una corona de espinas en la cabeza y una caña entre las manos, crucificándole después[148]. A pesar de ser una obra maestra, *El Expolio* supuso el primer disgusto serio de El Greco en España, ya que cuando llegó la hora de tasar el cuadro, los precios propuestos por los representantes de la Catedral y los de El Greco fueron tan dispares (227 y 900 ducados, respectivamente) y la tasación definitiva de Alejo Montoya, que actuó como árbitro (317 ducados), tan perjudicial para el artista, que éste se negó a entregar el cuadro y sólo lo hizo cuando las amenazas contra él se tornaron demasiado fuertes y doblegaron su resistencia. Por otra parte, los tasadores de la Catedral le exigieron que quitara del cuadro "algunas ynpropiedades que tiene, que ofuscan la dicha ystoria y desautorizan al

[146] Conferencia pronunciada por don José María de Azcárate en el Museo del Prado en abril de 1982 de la que existe resumen multicopiado. José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit. p. 102.
[147] José María de AZCÁRATE, "La iconografía de *El Expolio* del Greco", en *Archivo Español de Arte*, XXVIII, nº 111, 1955, pp. 189-197.
[148] Jacques LASSAIGNE, *El Greco*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1973, p. 72.

christo, como tres o cuatro cabeças, questán encima de la del christo y dos çeladas, y ansi mismo las marías y nuestra señora, questán contra el evangelio, porque no se hallaron en el dicho paso"[149]. Al final, el cuadro permaneció como había sido concebido, pero como consecuencia de este conflicto con el Cabildo, El Greco no recibiría en el futuro ningún otro encargo pictórico para la Catedral de Toledo.

### 1.4.3. Otros cuadros de devoción y retratos

Entre 1577 y 1580 El Greco realizó otros lienzos como el *San Sebastián* de la sacristía de la catedral de Palencia, el *Cristo crucificado entre dos orantes* del Museo del Louvre, *La Verónica con la Santa Faz* que perteneció a María Luisa Caturla, y la *Magdalena penitente* del Museo de Arte de Worcester. El Greco trató el tema de *La Magdalena Penitente* en repetidas ocasiones a lo largo de su carrera produciendo hasta cinco tipos diferentes. La primera versión que realizó de *La Magdalena Penitente* es, con toda probabilidad la del Museo de Budapest, pintada hacia 1576-1577; es la imagen más sensual de toda su producción, la Santa extiende su mano izquierda hacia un libro y una calavera que tiene ante sí, mientras que lleva la derecha al pecho semidesnudo. La siguiente versión, que está en el Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, fue realizada entre 1577 y 1580. en ella la Magdalena tiene un aspecto más extático y apoya las manos entrelazadas sobre las piernas. La siguiente versión que pintó El Greco de *La Magdalena Penitente* es la que se encuentra en Kansas City, Missouri. Pintado en la década de los ochenta, este cuadro es un reelaboración del de Worcester. En *La Magdalena Penitente* del Museo Cau Ferrat de Sitges, realizada entre 1587 y 1596, muestra El Greco su versión más original de este tema. La Santa ya no aparece lujosamente ataviada, sino vistiendo una túnica rojo anaranjada bellamente modelada y

[149] Manuel R. ZARCO DEL VALLE, op. cit. En Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., p. 179.

posa su mirada en actitud de recogimiento en un crucifijo. La versión que actualmente pertenece a la colección Arango, Madrid, es la última versión que realizó El Greco de este tema. Fechada por todos los críticos en los años finales del cretense, hacia 1607. La mano derecha sobre el pecho, el libro abierto colocado sobre la calavera, el hombro derecho descubierto, esta es la versión más claramente penitencial que realizó el artista. La Santa es representada con suntuosos ropajes y no aparecen ni el tarro de esencias de las primeras versiones ni el crucifijo del cuadro de Sitges.

El Greco también figuró a San Pedro, San Francisco y otros santos penitentes en primer plano, ante un fondo rocoso alegrado por la hiedra u hojas de vid, acompañados a veces por una calavera y con la cabeza vuelta hacia el cielo y los ojos nublados en actitud extática. Datado en los primeros años de estancia de El Greco en Toledo (1577-1580) es el lienzo *La aparición de la Virgen con el Niño a San Lorenzo* que se conserva en los Padres Escolapios de Monforte de Lemos, donde El Greco adelanta en la dalmática del diácono el virtuosismo técnico de que hará gala al representar las vestimentas litúrgicas en *El entierro del señor de Orgaz.*

El *Retrato de Pompeo Leoni*, que estuvo en Nueva York, Rosenberg y Stiebel, realizado probablemente al poco tiempo de la llegada de El Greco a Madrid, en 1576 o comienzos de 1577, es desde el punto de vista de la técnica totalmente veneciano, tanto que Adolfo Venturi lo atribuyó a Jacopo Bassano, mostrando claros nexos estilísticos con el *Retrato de un arquitecto* del Statens Musum for Kunst de Copenhague[150]. Un retrato lleno de polémica, tanto desde el punto de vista de la autoría del mismo como de la identidad de la efigiada, es *La dama del armiño* (Pollock House, Stirling Maxwell Collection, Glasgow), pero que en opinión de Álvarez Lopera no cabe eliminar del catálogo de obras de El Greco[151]. También realizados en Madrid o Toledo entre 1577 y

[150] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 62.
[151] Íd., p. 64.

1580 son los retratos: *El caballero de la mano al pecho* (Madrid, Museo del Prado), *El caballero santiaguista de la casa de Leiva* (Montreal, Museum of Fine Aerts) y el llamado *Duque de Benavente* (Bayona, Musée Bonnat).

*El caballero de la mano al pecho*[152] es, quizá, el retrato más emblemático de El Greco, y todo un símbolo del caballero español del Renacimiento. La inclusión de la rica espada, el gesto solemne de la mano llevada al pecho, no muy frecuente en retratos civiles de este artista[153], la medalla semioculta que guarnece la elegante vestimenta del retratado y, sobre todo, la decidida relación que el caballero establece con el espectador, convirtieron esta efigie en todo un icono de las consideradas esencias propias de lo español, de la vieja Castilla del honor, la hidalguía y las virtudes cristianas. Como señaló David Davies refiriéndose al caballero retratado "he aquí a un hombre que está preparado para empuñar el frío acero de su espada toledana y afrontar la muerte con frialdad y desdén como cuestión de honor"[154]. Cossío insistió en la sensación de "amarga tristeza" que inspiraba este joven melancólico, "prototipo de la caballerosidad"[155]. Camón Aznar añadió nuevos matices a la personalidad que creyó ver tras ese rostro: distinción, sobriedad, mezcla de sosiego y de impetuosidad, "ese matiz de ensueño que hay en su mirada de erguida y como retadora frontalidad, han hecho que se le considere como el prototipo del caballero español del siglo XVI"[156]. Bronstein lo describió como un "altivo y dulce, melancólico y vanidoso noble español"[157] y Gudiol

[152] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 182-188.
[153] La forma de situar la mano sobre el pecho fue empleada por El Greco sobre todo en representaciones de carácter religioso. Ejemplos de retratos donde se incluye este gesto, los encontramos en uno de los donantes del *Cristo crucificado con dos donantes* del Museo del Louvre y en el de *García Ibáñez Múgica de Bracamonte* de la catedral de Ávila. En cuanto a obras religiosas, las más significativas y cercanas cronológicamente a este retrato del Prado, el Cristo de *El Expolio* y el san Ildefonso de la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo.
[154] David DAVIES, "El Caballero de la mano en el pecho". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, op. cit. p. 247.
[155] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., pp. 398-400.
[156] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, II, op. cit., p. 1086.
[157] Leo BRONSTEIN, *El Greco*, Nueva York, Harry N. Abrams, inc. Publishers, 1990. p. 64.

reiteró el valor genérico de este retrato: "un testimonio de un estilo de vida, de una raza, de una época"[158].

Procedente de las colecciones reales, queda registrado este lienzo por primera vez en el Museo del Prado en 1834, y en 1843 ya estaba colgado en la escalera del cuerpo sur, convirtiéndose pronto en una de las obras emblemáticas de El Greco, tanto para historiadores y literatos como para pintores. De hecho, consta que creadores españoles como Fortuny, Regoyos y Rusiñol realizaron copias o versiones de este retrato[159]. Se conoce un dibujo incluido en una carta de Regoyos a Théo van Rysselberghe en que manifiesta: "No me gusta copiar, no lo he hecho nunca, pero el Greco puede más que yo y quiero sin remedio copiar esa cabeza de noble para mí aunque salga mal"[160].

El lienzo ha sido restaurado en diferentes ocasiones, Sin embargo, la polémica suscitada por la última de estas intervenciones provocó varios artículos en prensa y un intenso debate en la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados. La intervención fue realizada en 1996 por Rafael Alonso y resultó polémica, entre otras cosas porque, al levantar los repintes generalizados del fondo y los de la vestimenta, cambió la visión que durante mucho tiempo se ha proyectado de este personaje, una visión multiplicada hasta el infinito por este cuadro uno de los más reproducidos del Museo del Prado. El aspecto más cuestionado de esta intervención fue el de la firma, tenida por numerosos especialistas como auténtica en su totalidad y prueba de la cronología temprana del retrato. Las trazas que aún quedan de la parte original, probarían que la tela estuvo firmada en mayúsculas, aunque los distintos procesos de

[158] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit., p. 54.
[159] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit.,. p. 186.
[160] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, op. cit., p. 191. La carta con la copia del retrato está reproducida en VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán,* (Barcelona), 1996-1997, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996. p. 221.

limpieza y retoque, anteriores a la intervención de 1996, alteraron esa firma[161]. En abril de 1914, con motivo del III centenario de la muerte de El Greco, Aureliano de Beruete pronunció una conferencia en Toledo con el título "El Greco, pintor de retratos." En el texto que se publicó de la conferencia[162], figura una fotografía de *El caballero de la mano al pecho,* donde la visión que proyecta el personaje al espectador es prácticamente la misma que la que ofrece después de la polémica restauración de 1996. Como señala Ruiz Gómez: "Antes de 1914 [el cuadro] debió de pasar de nuevo por el taller de restauración porque en la fototipia que incluyó Beruete en su texto sobre los retratos del Greco, el fondo aparece aclarado, la vestimenta no está tan repintada y la firma es casi imperceptible, de una manera muy cercana a la actual"[163]. En 1971, Gudiol advierte que "Por haber sufrido mucho, resulta difícil apreciar en todo su valor tan bello retrato. Los grados de matización tonal aparecen muy alterados y la imagen ofrece cierta planitud que no pudo tener cuando el Greco la pintó"[164]. En 1980, Pérez Sánchez hizo alusión al ennegrecimiento de la pintura que impedía "la perfecta visión de los fondos"[165].

### 1.5. El Greco a la conquista de la Corte: *El martirio de san Mauricio* (1580-1582)

La fecha y las circunstancias en que se produjo el encargo del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* no nos son conocidas, aunque quizá estuvieran relacionadas, como señaló Pita Andrade, con la visita que hizo el monarca a Toledo en junio de 1579 para pasar las fiestas del Corpus[166]. El 11 de junio de ese año Felipe II llegó a Toledo acompañado de la reina doña Ana y de las infantas Isabel Clara Eugenia

[161] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit.,. p. 187.
[162] Aureliano de BERUETE Y MORET, *El Greco, pintor de retratos,* (conferencia dada en Toledo en ocasión del III centenario del Greco), Madrid, Imprenta de Blass y Cía., abril 1914.
[163] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., p. 187.
[164] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit., p. 54.
[165] Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en Leningrado-Moscú, 1980. En Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit.,. pp. 187 -188.
[166] Enrique LAFUENTE FERRARI, *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo.* Con un Apéndice de José Manuel Pita Andrade. Milán, Rizzoli, 1969. p. 134.

y Catalina Micaela, permaneciendo diez días en la ciudad. Durante la estancia del rey, el 15 de junio, tuvo lugar la primera valoración del *Expolio*. Es posible que en este encuentro podría haber surgido la idea de exaltar la figura del rey en conexión con la de su hermanastro don Juan de Austria y la Batalla de Lepanto, componiendo la obra que unos titulan *El sueño de Felipe II*, otros *La adoración del nombre de Jesús* y que, Anthony Blunt tituló, como fruto del análisis iconológico que realizó, *Alegoría de la Liga Santa*[167]; de ella se conocen dos versiones, una en la National Gallery de Londres y otra en El Escorial. Con motivo de la exposición *Felipe II, un príncipe del Renacimiento* celebrada en el Museo del Prado en 1998-1999[168], la versión conservada en Londres se expuso en Madrid, y David Davies, después de un detenido estudio del cuadro optó por titularlo *Adoración del nombre de Jesús*, fijando su cronología entre 1577-1579.

Pero el mayor logro del encuentro de El Greco con Felipe II sería el encargo de *El martirio de san Mauricio y la legión tebana*, que debería ocupar uno de los altares laterales de la iglesia del monasterio del Escorial, el correspondiente a la primera capilla, desde la entrada, del lado del Evangelio. El 25 de abril de 1580, el rey dio orden al prior del monasterio para que se remitiese al pintor una cantidad de dinero a fin de que pudiese adquirir los colores necesarios para la ejecución del cuadro. El 11 de mayo recibió 200 ducados a través de su ayudante y criado Francisco Preboste, a cuenta de la ejecución del lienzo; otros 200 ducados se le entregarían el 2 de septiembre; la pintura se concluyó dos años después, pero como no agradó al rey quedó sin colocar en el templo. Concretamente, el pintor entregó el cuadro el 16 de noviembre de 1582 y la obra fue apreciada en 800 ducados por Rómulo Cincinnato, que actuó como árbitro en

[167] Anthony BLUNT, "El Greco´s Dream of Philip II: An Allegory of the Holy League", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-40, pp. 58-69.
[168] David DAVIES, en VV.AA., Cat. expo. *Felipe II, un príncipe del Renacimiento*,(Madrid), 1998-1999, Madrid, Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, nº 156, pp. 503-506.

la tasación, al no haber llegado a un acuerdo el tasador nombrado por el Rey (Diego de Urbina) y el que representaba a El Greco, que nos es desconocido. Cuando se habla de este cuadro se recoge siempre el comentario crítico del padre Sigüenza: "De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano"[169].

Pita Andrade[170] y Álvarez Lopera[171] coinciden en considerar este cuadro como "la obra más meditada de cuantas realizó el pintor en sus primeros años en Toledo". En efecto, El Greco había alcanzado la oportunidad que había estado anhelando desde que llegara a España, recuérdese que creía que un artista no podía realizarse plenamente si no obtenía "el favor de los príncipes", pensaría que no podía fallar; y quizá por eso se planteó hacer una obra ingeniosa, intelectual, un cuadro para ver y meditar, un cuadro que apelara más a la razón que al sentimiento y en el que todo estuviera medido. En el lienzo se muestran, en un primer plano que acapara la atención del espectador, una agrupación de personajes en la que San Mauricio aparece de frente, apuntando hacia el cielo con el dedo índice de su mano derecha, acompañado por sus capitanes, quienes asienten a sus palabras en defensa de su fe en Cristo, y expresan la aceptación del martirio extendiendo el brazo derecho con la palma de la mano abierta hacia arriba. Cuatro figuras principales y un niño sosteniendo una celada se desarrollan, en posiciones distintas, con gran sentido escultórico. En un segundo plano se ve la escena en que San Mauricio consuela a los soldados, que estaban bajo sus órdenes y que han

[169] Fray José SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia.* Dirigida al Rey nuestro Señor D. Philippe III. Por Fray Joseph de Sigüença, de la misma Orden. Madrid, En la Imprenta Real, 1695. Reedición: *La fundación del Monasterio de El Escorial.* Reed. de la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*. Madrid, Aguilar, 1963.
[170] José Manuel PITA ANDRADE, "El Greco en España". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 127.
[171] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., pp. 126-127.

decidido morir con él, mientras van siendo decapitados por seguir siendo fieles a su fe. Más lejos, "las figuras parecen transformarse en seres espectrales; una de ellas, desnuda y atravesada por un rayo de luz, representa, posiblemente, el alma de uno de los mártires que asciende a los cielos"[172]. Según Álvarez Lopera, las figuras del fondo son los legionarios desnudos o en trance de desnudarse –primera humillación infligida a los destinados al martirio- que acuden hacia el lugar en que se ha de escoger a los que han de morir[173]. Todo el ángulo superior derecho está ocupado por un rompimiento de gloria con dos ángeles de túnicas verdosas que descienden, en acusado escorzo, portando las palmas y la corona del martirio; otros cuatro cantan o tañen instrumentos musicales; sobre ellos hay otros ángeles niños, y aquí y allá aparecen las formas semitranslúcidas de los serafines. De la parte superior desciende, serpenteando entre ángeles y nubes, la luz dorada de la Divinidad y un potente haz luminoso cae sobre la escena del martirio.

Alguno de los recursos que utilizó El Greco, como la colocación descentrada del grupo principal o el valor concedido al lenguaje de los gestos eran de vieja estirpe veneciana, pero el conjunto, regido por una gran diagonal que lo atraviesa de izquierda a derecha, aislando la escena de la deliberación de la del martirio y la celebración angélica, resultaría profundamente manierista merced al desplazamiento del momento culminante de la historia a un segundo plano, a los fortísimos saltos de escala y a la elongación de los cuerpos. Esta apretada descripción permite comprender cómo El Greco trató de unificar en un solo lienzo episodios producidos temporalmente de manera sucesiva, "incluso acudiendo a un recurso tan medieval como es representar a los mismos personajes dos veces"[174].

[172] José Manuel PITA ANDRADE, "El Greco en España". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 127.
[173] José ÁLVAREZ LOPERA, "El martirio de san Mauricio y la legión tebana". En José ÁLVAREZ LOPERA, (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., pp. 368-371.
[174] José Manuel PITA ANDRADE, "El Greco en España". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 127.

Desgraciadamente para El Greco, su cuadro no gustaría a Felipe II, que tras pagarlo decidió que no se colgara en la iglesia, relegándolo a la sacristía alta, y encargó otro para sustituirlo a Rómulo Cincinnato. Éste, que entregó su cuadro en agosto de 1584, recibiría 550 ducados, es decir 250 menos que El Greco por el suyo. Cincinnato concibió su obra teniendo en mente la de El Greco, dando la impresión de que más que plantear una composición totalmente propia, corrigió la de su antecesor, despojándola de sus "impropiedades"[175], introduciendo varios cambios esenciales, como por ejemplo, eliminando la escena de la deliberación y trayendo la escena del martirio al primer plano, donde ahora San Mauricio ya no aparece confortando a sus soldados, sino ofreciendo su cuello al verdugo. El sentido inmediato de la escena se hizo más claro y más crudo, y ahora el creyente, que ya no tendría que aventurarse por intrincados senderos discursivos, podría identificarse más fácilmente con San Mauricio y sus compañeros tebanos.

Felipe II era, a la vez que un gran entendido en arte, un profundo creyente de mentalidad típicamente contrarreformista, y querría (puesto que el cuadro era para la iglesia y no para las salas de su palacio) una obra clara y accesible, capaz de llegar rápidamente al corazón de todos. Y este era un requisito que no cumplía el *San Mauricio* de El Greco, demasiado intelectual y más destinado a la cabeza que al corazón. Y, ya para terminar, continuando con el relato que el padre Sigüenza escribió unos años después "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 ésta"[176].

### 1.6. Acomodación definitiva en Toledo (1580-1586)

[175] José ÁLVAREZ LOPERA, "El martirio de San Mauricio y la legión tebana". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., pp. 368-371.
[176] Fray José SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, op.cit.

### 1.6.1. El Greco y Toledo

Tras el fracaso del *San Mauricio,* El Greco no volvería a recibir ningún encargo de Felipe II. El deseo de conseguir el "favor de los príncipes" se había acabado para él y ya sólo le quedaría Toledo, una ciudad en la que al principio pensaría sólo como lugar de paso, pero en la que ya había comenzado a echar raíces puesto que en 1578 había nacido allí su hijo Jorge Manuel, fruto de sus relaciones con Jerónima de las Cuevas, y en la que, al final, residiría durante los más de treinta años que le quedaban de vida. En 1585 alquiló unos amplios aposentos en las casas del marqués de Villena, lo que parece probar que estaba ya decidido a quedarse allí[177]. En efecto, sabido es que El Greco habitó en alquiler unos aposentos propiedad del Marqués de Villena. En 1585 El Greco empezó a alquilar una serie de aposentos en las llamadas casas del Marqués de Villena, que el V Marqués de Villena y V Duque de Escalona Juan Fernández Pacheco poseía en la parroquia de Santo Tomé. Hoy es el espacio que ocupa el Paseo del Tránsito, entre las casas de la Duquesa de Arjona, entonces conocida como la Duquesa Vieja, en las que está situado el Museo del Greco, y el río Tajo. El 15 de agosto se instaló allí Doménico. El contrato de alquiler lo había suscrito con el mayordomo del marqués, Juan Antonio de Cetina, el 10 de septiembre y tenía validez hasta el 15 de agosto del año siguiente de 1586. En diciembre de 1589 volvió a firmar un nuevo contrato, en el que se nos indica que allí seguía viviendo desde agosto de 1587, y que El Greco pagaría hasta agosto de 1590 la suma de 50 ducados anuales de alquiler[178]. En agosto de 1604 volvió a suscribir otro acuerdo con el mayordomo Cetina para alquilar desde el precedente mes de mayo hasta fin de agosto del año siguiente, En 1610, El Greco y su hijo suscribieron un nuevo contrato de arrendamiento de los aposentos del marqués por un solo año, desde

[177] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005, op. cit., p. 71.
[178] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op. cit., p. 175.

septiembre de 1608 hasta agosto de 1610[179]. En 1611 El Greco y Jorge Manuel vivían en las casas del marqués de Villena en Toledo. El 12 de agosto de ese año declaran que deben a don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona 4400 reales (149600 maravedíes) del alquiler correspondiente al período que va desde el 1 de enero de 1608 hasta el 31 de agosto de 1611 de los aposentos que ocupan en las casas principales del marqués en Toledo. Afirman que "...aunque de presente se pudieran cobrar de ellos y de sus bienes, su excelencia del dicho señor marques a tenido y tiene por bien de dilatar la paga (sic)..."[180]. El mismo día El Greco y su hijo alquilan, por un año, las casas principales del marqués de Villena[181].

Aunque sólo contemos con hipótesis, podemos intuir que la decisión de permanecer en Toledo debió ser asumida por El Greco con una ambivalencia de sentimientos y cierta dosis de amargura[182]. Después del fracaso del *San Mauricio*, con más de cuarenta años, probablemente demasiados para comenzar una nueva andadura, y un hijo de corta edad a sus espaldas, es lógico pensar que tomara la decisión definitiva de permanecer en Toledo, ciudad en la que afortunadamente para él contaba con la protección de una serie de personajes cultos e influyentes que le proporcionaron el ambiente refinado y la estimación social que necesitaba.

### 1.6.2. Los amigos y mecenas de El Greco

En Toledo El Greco estaba en estrecho contacto con representantes de las principales corrientes intelectuales y religiosas de su tiempo; con hombres, en su mayoría ahora olvidados, que eran figuras importantes en la vida cultural de la ciudad. El cretense fue capaz de establecer esos contactos porque se consideraba a sí mismo un

[179] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op. cit., p. 176.
[180] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 173-177.
[181] Íd., pp. 177-179.
[182] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., p. 28.

artista culto. En esto se diferenciaba de los otros artistas de Toledo, la mayoría de los cuales estaban dispuestos a trabajar, y por consiguiente a ser considerados, como artesanos. Esta concepción del artista como artesano resultaba en parte del fracaso de los artistas locales a la hora de promocionar sus propios intereses. Toledo no tenía ni gremio ni academia, las organizaciones normalmente utilizadas por los artistas para definir y regular sus actividades. Además, las condiciones de trabajo eran duras. En lo tocante a los artistas, Toledo funcionaba como una ciudad dominada por una única empresa poderosa. La única institución de mecenazgo era la iglesia, especialmente la catedral, cuyo poderoso obrero estaba en condiciones casi de fijar la remuneración recibida por los artistas, escultores y otros artesanos. A aquéllos que desafiaban su autoridad, fácilmente podían serle denegados futuros encargos. De este modo los artistas que trabajaban para la catedral generalmente lo hacían sin discutir la cantidad de dinero ofrecida por su obra. El Greco tenía un concepto diferente y más alto de sí mismo y su arte. Mientras vivía en Roma se había tratado con hombres de iglesia, nobles y otros entendidos amantes de los clásicos, la literatura y el arte. Cuando llegó a Toledo esperaba ser tratado como un artista renacentista, y en lugar de eso se vio considerado como un artesano medieval. Pero, a diferencia de la mayoría de los otros artistas de Toledo, él no estaba dispuesto a ceder terreno a sus clientes. Si surgía la necesidad, estaba listo para defender sus intereses en los tribunales. En Toledo, El Greco representaba una ruptura con la tradición. Consideraba la pintura como una de las artes liberales, igual en rango a las matemáticas, la música y la poesía. Él se veía a sí mismo como un pintor culto y ejecutor de un arte noble. Esta concepción del artista era ampliamente aceptada en Venecia, Florencia y Roma, pero en España, y sobre todo en Toledo, representaba algo totalmente nuevo.

Sin embargo, había en Toledo un núcleo de hombres cultivados, muchos de los cuales habían estado en Italia, que estaban preparados para aceptar como igual a un artista hábil e intelectual. Ese núcleo incluía a miembros de las profesiones liberales, nobles interesados en el arte y en la literatura, y especialmente eclesiásticos influyentes, que se sabían dependientes de los artistas para promover la causa de la iglesia de la Contrarreforma. Fue entre estos hombres donde El Greco encontró el equivalente de los ilustrados mecenas que había conocido en Roma[183].

Algunos de ellos, como Luis de Castilla, Gregorio de Angulo, Antonio de Covarrubias, Alonso de Narbona, Domingo Pérez de Ribadeneyra o Francisco Pantoja de Ayala fueron, sin duda, íntimos amigos suyos, ya que aparecen ayudándole en los momentos de penuria económica, defendiéndole en sus pleitos o saliendo fiadores de él. Con otros mantendría, esencialmente, una relación intelectual. Y otros quizá fueron sólo conocidos, clientes o coleccionistas de sus obras, personas con las que tendría contactos ocasionales pero que admiraban su pintura y estaban situados en puestos desde los que, llegado el caso, pudieron proporcionarle encargos sustanciosos como por ejemplo Pedro Salazar de Mendoza, Pedro Laso de la Vega, Jerónimo de Cevallos o Martín Ramírez. Hoy día es difícil saber con exactitud el grado de amistad que cada uno de ellos mantuvo con el pintor. Pero como han puesto de manifiesto las investigaciones más recientes[184], es en la Toledo de estos personajes, y no en la pretendida castellanidad [de El Greco] de Giner y Cossío, ni en la "ciudad mística" de los literatos de la generación del 98, o en la "ciudad oriental", fruto de un cruce de razas, culturas y religiones, de Barrés y Marañón, en la que hay que situar al cretense[185]. El Greco, pintor manierista,

[183] Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo,* op. cit., pp. 61-70.
[184] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 72.
[185] Vid. José ÁLVAREZ LOPERA, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco". En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit., pp. 19-69.

habría recalado en Toledo obligado por las circunstancias y habría permanecido allí fiel a las convicciones adquiridas en Italia sin dejarse contaminar por el ambiente y refugiado en la amistad y protección de un grupo de eruditos y humanistas que debido a su formación intelectual estaban en condiciones de comprender su pintura y los intereses intelectuales y estéticos sobre los que se fundaba[186]. Pero en opinión de Álvarez Lopera, cabe preguntarse, dado que se propone un Greco completamente extraño al medio toledano, con la excepción de sus amigos y mecenas cultos, cómo puede explicarse desde esos supuestos el éxito popular de sus cuadros de devoción[187].

### 1.6.3. Jorge Manuel Theotocópuli: el hijo de El Greco

El Greco declaró en 1614 que había tenido un hijo, que recibía el nombre de Jorge Manuel Theotocópuli, de doña Jerónima de las Cuevas. Jorge Manuel, hijo natural de El Greco y de esta mujer, nació en 1578, primer año de la estancia de El Greco en Toledo. Como una reafirmación de sus raíces, el pintor le puso los nombres de su padre, Georgios (Jorge), y de su hermano mayor, Manusso (Manuel). Pintor y arquitecto, Jorge Manuel es el típico hijo de genio, que se formó profesionalmente al lado de su padre[188]. No se limitó a adquirir principios técnicos, sino que también adquirió una influencia del estilo paterno que le impidió desarrollar la personalidad que podría haber tenido. La existencia de doña Jerónima es conocida solamente a través del poder que El Greco dio a su hijo en 1614 para que realizase testamento en su nombre. En él Dominico consignaba que "*por q$^{to}$ por la gravedad de mi enfermedad yo no puedo hazer ni otorgar ni hordenar mi testamen$^{to}$" como conbiene a el serbicio de dios nuestro s$^{r}$ e*

[186] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 72.
[187] José ÁLVAREZ LOPERA, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco". En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudioy Catálogo,* op. cit., p. 69.
[188] Para un estudio de sus obras, vid. José ÁLVAREZ LOPERA, "Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo del Greco". En Nicos HADJINICOLAOU (Ed.), cat. expo. *El Greco y su taller*, Atenas, Seacex, 2007, pp. 115-147. José ÁLVAREZ LOPERA, "El problema Jorge Manuel". En *El Greco´Studio*, Institute for Mediterranean Studies/Forth University of Crete, Creta, 2007, pp. 399-427. Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* op. cit.

*salvación de mi alma e descargo de mi concienzia e le tengo tratado e comunicado con Jorge Manuel teotocopuli mi hijo y de doña Geronima de las Cuebas que es persona de confianza y de buena concienzia y lo que cerca de ello se a de azer*"[189]. Y después nombraba por su "*unibersal heredero*" al "*dicho Jorge Manuel mi hijo y de la dha Ger$^{ma}$ de las Cuebas*". No ha vuelto a encontrarse ni una sola referencia más a doña Jerónima, por lo que su personalidad y la naturaleza de sus relaciones con El Greco siguen siendo un enigma. No obstante, Linda Martz y Julio Porres Martín-Cleto[190] señalan que en 1561 aparece registrada en la calle de los Azacanes, en la parroquia de San Isidoro (Toledo), una "Jironima de cuebas", que ellos deducen que era soltera y joven, y piensan que debía contar entonces entre 15 y 20 años, porque si hubiese sido mayor se hubiese hecho constar que era soltera. Los mismos autores indican que "Su residencia en 1561 nos da además una pista prometedora para buscar su fe de bautismo y quizá también la partida de defunción: los libros parroquiales de San Isidoro"[191]. Sin embargo, es seguro que El Greco no se casó con ella y, por tanto, Jorge Manuel era hijo natural. Parece lógico suponer que de haber mediado matrimonio doña Jerónima hubiera sido citada como "mi mujer" o "mi legítima esposa", como era regla en este tipo de documentos. Se ha pensado que vivía en el barrio de la Antequeruela, a extramuros de la ciudad, poblado de gente modesta dedicada al artesanado local, donde parece que se alojaron El Greco y Preboste durante los primeros meses de estancia en la ciudad[192]. También se cree que podía vivir en alguna de las casas de Santo Tomé, ya que sí aparecen lazos de parentesco con el párroco de esa iglesia[193]. Respecto a la inexistencia del vínculo matrimonial se ha señalado que El Greco no pudiera realizarlo por estar

[189] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 185-188.
[190] Linda MARTZ, y Julio PORRES MARTÍN-CLETO, *Toledo y los toledanos en 1561*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Patronato "José María Cuadrado" del C.S.I.C., 1974, pp. 79-82.
[191] Íd., p. 82. He podido averiguar que la Parroquia de San Isidoro desapareció en 1846 y los documentos pasaron a Santiago del Arrabal.
[192] Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco. El Pintor Humanista, o*p. cit., . p.74.
[193] Íd., p.74.

casado con anterioridad[194], siendo la bigamia uno de los delitos más castigados en aquella época, mientras que el amancebamiento era muy común[195]. Y hay, además, dos referencias que parecen probar la ilegitimidad de la relación. En uno de los documentos a que dio lugar el pleito de Dominico con el Hospital de la Caridad de Illescas entre el 8 de Agosto de 1605 y el 1 de Junio de 1607, Antonio Suárez, representante del Prioste y Seyses del Hospital, presentó como una de las "*imperfecciones y descuidos*" del retablo, que en el lienzo de *La Virgen de la Caridad* el pintor *"retrató a su sobrino Jorge Manuel con muy grandes lechuguillas*"[196] (el apelativo de "sobrino" era utilizado para designar a los hijos bastardos). Y en 1631, dos hijas de Jorge Manuel, Claudia y María, declaraban ser "*nietas de Dominico Greco, pintor y...* (en blanco) *soltera, vecina de esta ciudad*"[197]. Soltera y vecina de Toledo, doña Jerónima ha pasado por la historia sin dejar otra huella que sus relaciones ilegítimas con El Greco.

Es probable que Jerónima falleciera muy pronto, quizá a consecuencia del mismo parto de Jorge Manuel, en 1578, o del *catarro universal* que se desató con inusitada virulencia en el verano de 1580 en Toledo y otros lugares de la geografía peninsular, llevándose a la tumba, por ejemplo, a la reina doña Ana de Austria[198]. El hecho de que jamás se hablara de tumba o de lugar de entierro de esta mujer, a pesar de todas las discusiones ulteriores sobre los enterramientos de la familia Theotocópuli, podría quizá refrendar la hipótesis de la muerte a causa de una epidemia, que llevaría a la destrucción del cadáver[199].

El nacimiento del hijo consta en dos ocasiones. La primera y más curiosa aparece a continuación de la firma de El Greco en *El entierro del señor de Orgaz* en la

[194] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., p. 5.
[195] Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco. El Pintor Humanista,* op. cit., p.74.
[196] Francisco de Borja de SAN ROMÁN,"De la Vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núms. VIII-IX, 1927. pp. 33-57
[197] Luis ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra,* Madrid , t. III, 1957. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit. p. 76.
[198] Luis ASTRANA MARÍN, op. cit. pp. 583-594. En Fernando MARÍAS, *El Greco* op. cit., p. *302.*
[199] Fernando MARÍAS, *El Greco,* op. cit., p. 164.

inscripción colocada en el pañuelo del bolsillo del muchacho. Que el artista anotara esta fecha de 1578 en lugar de 1586, en que pintó el cuadro, es un extraño procedimiento, pero también la elocuente expresión del cariño del artista por su único hijo. Un documento de 1610 confirma el año del nacimiento de Jorge, porque en él Jorge Manuel confesaba tener treinta y dos años de edad[200].

Disponemos de cuatro retratos aceptados de Jorge Manuel realizados por su padre. El más antiguo presenta a Jorge Manuel a la edad de ocho o nueve años en *El entierro del señor de Orgaz*. El Greco le representó en el paje que señala hacia el milagro. Después le retrató también bajo el manto de *La Virgen de la Caridad* de Illescas, cuando ya había alcanzado la edad de veinticinco años[201]. El mismo joven con barba aparece en el delicado *Retrato de un pintor* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Uno de los retratos más vivaces y favorecedores que El Greco hiciera jamás. Casi de medio cuerpo, Jorge Manuel posa con elegancia vistiendo un jubón negro y una gran gorguera encañonada a la moda ante un fondo verdoso. La paleta y los pinceles que muestra como atributo informan de su oficio, pero su aire, lleno de distinción, es el de un caballero. La identificación de este personaje con Jorge Manuel, aunque no absolutamente segura, parece firmemente establecida a partir de tres datos: a) la fecha del lienzo, que es con toda seguridad posterior a junio de 1600 (fecha en que Felipe III autorizó la utilización de "lechuguillas de a ochava y con almidón") y que puede fijarse, por motivos estilístico, entre 1600 y 1605; b) la concordancia entre la edad del retratado y la de Jorge Manuel por esos años, y c) el parecido de este pintor con uno de los caballeros incluidos en el lienzo de *La Virgen de la Caridad* de Illescas, donde está documentado que El Greco representó a Jorge Manuel. Sin embargo, nos surge la duda

[200] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., p. 170.
[201] El retrato se identifica en los documentos de Illescas como de Jorge Manuel, *sobrino* de El Greco. El uso de esta palabra era una alusión a la ilegitimidad del hijo, hecha por un hombre que no sentía simpatías ni por el hijo ni por el padre (SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., p. 181).

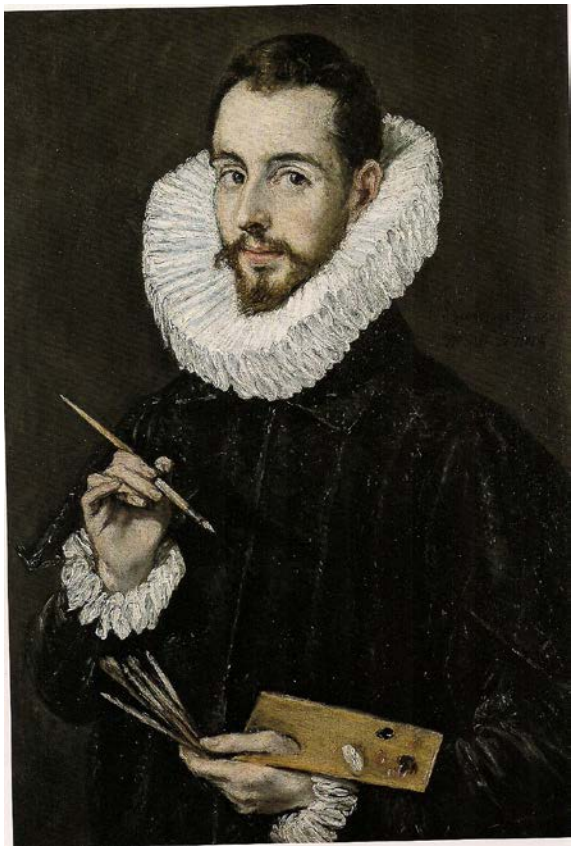
sobre cuál sería el verdadero aspecto físico de Jorge Manuel cuando su padre le figuró en el *Retrato de un pintor*. Cossío[202] en 1908 y Del Villar[203] en 1928 incluyen en sus respectivas obras sendas fotografías del retrato, y en ellas se puede apreciar que el retratado tiene mucho menos pelo que en el mismo cuadro que actualmente se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla[204].





Izquierda: El Greco, *Retrato de un pintor*. En Cossío, Tomo II, 1908, p. 125
Derecha: El Greco, *Retrato de un pintor*. En Del Villar, Lámina XXXIII

[202] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, Tomo II, Madrid, Victoriano Suárez ed., 1908, p. 125.
[203] Emilio H. del VILLAR, *El Greco en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, Lámina XXXIII.
[204] Vid. por ejemplo, la fotografía del *Retrato de un pintor* de El Greco que se incluye en VV.AA., Cat. expo. *El Retrato Español. Del Greco a Picasso*, (Madrid), 2004-2005, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004. p. 143.



El Greco, *Retrato de un pintor*. En la actualidad,
Sevilla, Museo de Bellas Artes

Un cuarto retrato, desapercibido hasta hace poco tiempo, y seguramente algo idealizado, es el que se contiene en el *San Bernardino* que hizo El Greco en 1603 para el retablo del Colegio de igual nombre en Toledo que se halla en el Museo del Greco de esta ciudad[205].

El archivo de la iglesia parroquial de Santo Tomé de Toledo ha sido una considerable fuente de información para la vida privada del hijo de El Greco. Contrajo su primer matrimonio, posiblemente en 1603, con Alfonsa de los Morales, y su hijo Gabriel fue bautizado el 24 de marzo de 1604, actuando de padrino el Dr. Gregorio de Angulo, poeta toledano y apoyo constante en la economía familiar, siendo testigo doña

[205] José ÁLVAREZ LOPERA, "Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo del Greco" op. cit., . En Nicos HADJINICOLAOU (Ed.), cat. expo. *El Greco y su taller*, op. cit., p. 116.

María de Castro[206]. Los mismos fueron padrinos de un hijo de Lope de Vega en la misma ciudad no mucho tiempo después[207]. He podido confirmar este dato en la partida de bautismo de Carlos Félix, hijo de Lope de Vega, bautizado el 28 de marzo de 1606, publicada por San Román[208]. Doña Alfonsa murió el 17 de noviembre de 1617, y al parecer no dejó otros hijos[209]. En su testamento, formulado ocho días antes, constituye heredero universal a su esposo, salvo la pequeña excepción de un legado de ropa a su hermana Catalina de los Morales[210]. Como detalle de las costumbres religiosas de aquella época, es interesante señalar que encargó doscientas veinte misas en sufragio de su alma y cien por la de sus padres. Durante toda su vida Jorge Manuel y su familia siguieron viviendo en las mismas habitaciones del Palacio del Marqués de Villena en que había vivido El Greco antes de su muerte[211]. En 1622 su hijo, Gabriel de los Morales, que de modo comprensible había adoptado el apellido de su madre para prescindir del extraño patronímico griego de su padre, profesó en el monasterio de San Agustín. Con este motivo legó a su padre todos sus bienes terrenos, comprometiéndose éste a realizar para el convento un monumento de Semana Santa que sería propiedad

[206] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., p. 223. El documento publicado por San Román dice así: "En beinte y quatro de março de mil y seiscientos y quatro años baptiço el D$^{r}$ fran$^{co}$ de s$^{to}$ domingo a gabriel hijo de Jorge manuel y de alfonsa de morales su muger tuvole en la pila el D$^{r}$ gregorio de angulo al qual se le advirtio el parentesco testigos dona m$^{a}$ de castro comadre mayor y fran$^{co}$ bazquez = El Doctor fran$^{co}$ de s$^{to}$ domingo".

[207] Juan MILLÉ Y JIMÉNEZ,. "La epístola de Lope de Vega al Doctor Gregorio de Angulo", *Bulletin hispanique*. Abril-Junio 1935. pp. 161-162. En Elizabeth du Gué TRAPIER, "The son of El Greco", *Notes Hispanic*, III, Nueva York, 1943,. p. 6.

[208] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *Lope de Vega. Los Cómicos Toledanos y el Poeta Sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, Lámina II, p. xx. El documento fotografiado en dicha lámina dice así: "Partida de bautismo de Carlos Félix, hijo de Lope de Vega" "(Archivo parroquial de San Justo, libro 4º de bautismos, fol. 193". "março de 606 años.-Carlos, hijo de Lope de Vega.- En 28 de março de el año de 1606, yo Gaspar de Marin teniente cura de la parroquial de San Jiuste, baptice a Carlos, hijo de Lope de Vega Carpio y de su mujer doña Ju.ª de Guardo, parroquianos de la dicha parroquia; fueron sus compadres el doctor Gregorio de Angulo y la comadre doña María de Castro, y advirtioseles el parentesco spiritual, siendo testigos don Juan Suarez y Gaspar de Guzmán, y firmelo de mi nombre.- Gaspar de marin".

[209] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., p. 223.

[210] Íd., pp. 203-206.

[211] Íd., pp. 203-206.

perpetua de los monjes[212]. Gabriel moriría en la década de los cuarenta en el monasterio toledano sin que volvamos a tener noticias de relevancia sobre su persona[213].

El cuadro que desde 1980 está en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, representa con bastante probabilidad una escena hogareña en casa de Jorge Manuel. Es conocido con el título de *La familia del Greco* y representa a un grupo de mujeres afanadas en la labor diaria dentro de un ambiente íntimo que se ve subrayado por el fondo oscuro y la proximidad del enfoque. La figura central es una joven dama que, con la almohadilla en el regazo, borda cuidadosamente, ensimismada en su tarea. La acompañan una vieja ama con antiparras que hace calceta maquinalmente mientras observa, vigilante, el progreso de la labor de la joven, y dos criadas. Una de estas, a la izquierda, hila con la rueca y el huso; la otra asoma por la derecha sosteniendo a un niño de menos de dos años que está aún dando sus balbuceantes primeros pasos. Desde el punto de vista técnico es un cuadro bastante flojo, acusando debilidades impensables en Dominico. Quizá éste hizo un esbozo, o incluso lo principió, pero la ejecución parece deberse íntegramente a Jorge Manuel[214]. Por lo demás la escena totalmente atípica en el "corpus" grequiano e incluso en la pintura española de la época, en la que las representaciones directas de la vida cotidiana fueron siempre raras, sorprende por su franqueza de visión y su aparente naturalismo. Aparente porque no debe descartarse que este interior hogareño oculte algún significado simbólico. La presencia del gato, expectante, en segundo término, el silencio y el recogimiento casi religioso que impregna el ambiente y la presencia de determinados elementos como el huso y la rueca, permiten pensarlo así. Suele identificarse como retrato de la familia de Jorge Manuel, según la opinión de algunos autores reproduce en

[212] Íd., pp. 207-209.
[213] G. de ANDRÉS, "El nieto del Greco. P. Gabriel de los Morales O. S. A.", *La Ciudad de Dios,* clxxiv, 1961, pp. 155-156. También, "El Greco y los agustinos", *Revista Alfonso XII*, xii, 1959. En Fernando MARÍAS, *El Greco...* op. cit., p. *307.*
[214] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit., p. 79.

el centro a la primera esposa de Jorge Manuel, Doña Alfonsa, bordando. Si es así, el niño sería Gabriel, aproximadamente a la edad de año y medio, lo que fecharía este lienzo hacia 1605. Las otras dos mujeres jóvenes se han considerado como sirvientas, y la mujer con lentes sería la hermana de Alfonsa, Catalina de los Morales, que vivió con ellos en el Palacio de Villena. Esta última identificación parece menos probable, porque la mujer representada es evidentemente de edad bastante avanzada, y sabemos que Catalina sobrevivió a Jorge Manuel y que estuvo al cuidado de sus hijos desde 1631, más de veinticinco después de la supuesta fecha del cuadro. Tampoco puede ser doña Jerónima, que para ese entonces debía haber fallecido y, en todo caso, no hubiera sido representada en papel tan subalterno. Echando mano de los nombres conocidos, y aunque no hay nada que permita asegurarlo, quizá podría pensarse que es Ana de los Ángeles (suegra de Jorge Manuel) y las muchachas dos de las tres (Ana, Quiteria y Mariana) que en 1628 aparecen como sirvientas de Jorge Manuel. Que este cuadro representa la familia del hijo de El Greco es muy probable, pero surgen muchas dificultades para poder aceptar con seguridad las identificaciones que se han formulado de estas figuras.

El segundo matrimonio de Jorge Manuel con la madrileña doña Gregoria de Guzmán en 1621 ocasionó la redacción del segundo Inventario, que constituye tan interesante fuente de información respecto a los cuadros que existían en aquel momento en el taller, respecto a la biblioteca de El Greco y a otros asuntos[215]. Doña Gregoria había estado casada en primeras nupcias con Carlos Giles, archero del rey, residiendo en la corte. El primer vástago de este enlace fue Claudia y el segundo María, que fue bautizada el 20 de diciembre de 1627 en Santo Tomé, apadrinada por el pintor Pedro Orrente y María de Matamoros. Su tercer hijo, Jorge, fue bautizado el 20 de junio de

[215] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, “De la vida del Greco”, op. cit., pp. 285-310.

1629, con los mismos padrinos que su hermana, y fallecido ya en 1631. Los tres se apellidaron Guzmán. Doña Gregoria falleció el mismo día del bautizo del tercer hijo. Se conserva el testamento de Doña Gregoria, y sus provisiones revelan que poseía una apreciable fortuna, que acaso procedía en parte de su primer esposo, pues encargó nada menos que mil veintiuna misas en sufragio de su alma y la de sus padres y abuelos[216].

Sabemos documentalmente que Jorge Manuel se casó por tercera vez, a fines de 1629, con Isabel de Villegas[217]. Casados durante dieciséis meses, tuvieron tiempo de tener una niña, Jerónima, de cuatro meses al fallecer el padre, nacida a fines de 1630. Poco después, el 29 de marzo de 1631, a la edad de cincuenta y tres años, murió Jorge Manuel en el Hospital Tavera, sin testar, siendo enterrado al día siguiente en San Torcuato[218]. Después de su muerte, su viuda, dado el cargo de su marido de aparejador del Alcázar, obtuvo del rey una pequeña renta de dos reales diarios para su sustento y el de su hija. Idéntica suma se concedió a Catalina de los Morales, hermana de la primera esposa, que se hizo cargo de Claudia y María, las hijas de la segunda esposa de Jorge[219].

Después de la muerte de su padre, las actividades profesionales de Jorge Manuel se relacionaron principalmente con la arquitectura. Recibió el encargo de terminar el Ayuntamiento de Toledo en 1612-1618, y obtuvo el más elevado cargo arquitectónico al ser nombrado "maestro mayor" de la catedral de Toledo. En esta época prosiguió la

---

[216] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*. op. cit., pp. 223-225, 212-215. Por una errata de imprenta en la página 223 figura el nacimiento del niño en 1617 en lugar de 1627, que es la fecha que indica claramente el documento. Cossío, *El Greco*, 1908, op. cit., pp. 41-42 encontró en los archivos de Santo Tomé una referencia a las gentes que vivían con Jorge Manuel en 1628, pero en aquella época no pudo concretar de quienes se trataba. El testamento de Doña Gregoria de Guzmán identifica a la mayoría. Catalina de los Morales era hermana de la primera esposa de Jorge Manuel, y Tomás Giles el hijo de Doña Gregoria y de su primer marido.

[217] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., p. 330.

[218] A. RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ, *El Hospital de San Juan Bautista*, Toledo, 1921, p. 49, n. 2. partida de defunción de la parroquia de San Andrés.
De una Mariquita de Villegas, hija de esta Jerónima Totocópuli, aparece una noticia en Madrid, en 1668, como recipiendaria de una manda testamentaria de doña Leonor Ordóñez, viuda del boticario real Jaime Merlo y esposa del pintor Antonio Arias. En Fernando MARÍAS, *El Greco*. op. cit.

[219] Documentos publicados por Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, "El Greco arquitecto", *Goya*, núms. 26, 1958, pp. 86-88. A las dos mujeres se les autorizó el compartir la renta de una estancia del Alcázar que pertenecía a Jorge Manuel y que se evaluó en 400 reales anuales.

construcción de la Capilla del Ochavo, y levantó la nueva cúpula de la Capilla Mozárabe. No cabe duda de que Jorge Manuel ocupaba una posición importante y honrosa de la sociedad toledana durante los últimos años de su vida. En circunstancias normales debería haber gozado de gran prosperidad. Sin embargo, los administradores del Hospital de San Juan Bautista de Afuera pusieron un triste fin a su carrera. Transcurridos casi cuatro siglos, resulta difícil comprender cómo lograron estos hombres obtener poderes legales para embargar todos sus bienes, incluyendo gran cantidad de cuadros que su padre había dejado en el momento de su muerte.

El investigador toledano San Román estudió detalladamente el problema del lugar en que fueron enterrados El Greco y su familia. Con el apoyo de Don Luis de Castilla, el viejo amigo de El Greco, el artista y su hijo adquirieron en 1612 una capilla y un panteón en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, institución a la que El Greco se sentía intensa y emotivamente ligado por contener sus primeros grandes retablos de época española. Allí se depositó su cuerpo después de su muerte en abril de 1614. Él había pintado la *Adoración de los Pastores*, actualmente en el Museo del Prado, para el retablo primitivo de su capilla funeraria. Sin embargo, surgió una querella en relación con el pago, pues la valoración final del lienzo se estableció en 2.300 reales, mientras que Luis Tristán había sugerido el precio de 3.500 reales. Además surgieron desacuerdos respecto al monumento de la Semana Santa, que las monjas habían encargado a Jorge Manuel en 1612[220]. El desenlace del asunto fue que las monjas anularon el contrato de la capilla funeraria y que Jorge Manuel adquirió otra en San Torcuato el 18 de febrero de 1619. En ella levantó un retablo con su réplica del *Martirio de san Mauricio*, que perteneció al pintor español José Luis Sert[221]. Allí fue enterrada

[220] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 179-183.
[221] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El sepulcro de los Theotocópuli en San Torcuato de Toledo. Más datos acerca de la sepultura del Greco.* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

Gregoria de Guzmán, segunda esposa de Jorge, en 1629, y es de suponer que los restos de los demás miembros de la familia se trasladaron a aquel lugar[222].

La destrucción de la iglesia de San Torcuato en el siglo XIX, y la falta de documentación suficiente, imposibilita la demostración positiva o negativa de que se dejaran reposar en paz en Santo Domingo el Antiguo los restos mortales de El Greco. Es muy probable que Jorge Manuel los trasladara a San Torcuato antes de su propio fallecimiento, en vista del giro que tomó su contrato con las monjas de Santo Domingo. San Román ha explicado la confusión de Palomino, de situar la tumba de El Greco en San Bartolomé, por el hecho de que la iglesia estaba en la misma manzana que San Torcuato[223]. Si es cierto, como también afirma Palomino, que el panteón había sido destruido porque estropeaba la iglesia, entonces el retablo y la tumba que hiciera Jorge Manuel para su padre habrían durado menos de un siglo. En todo caso la réplica del *Martirio de san Mauricio* ya había desaparecido cuando Parro escribía su *Toledo en la mano,* en 1857[224].

### 1.6.4. La formación del taller

La idea de fundar un taller amplio que permitiera a El Greco hacerse cargo de la realización de retablos completos en sus tres partes de arquitectura, escultura y pintura y de producir, a precios asequibles y en gran cantidad, cuadros de devoción, debió ocurrírsele a El Greco sólo en el momento en que determinó establecerse definitivamente en Toledo a comienzos de los años ochenta. Durante los años anteriores su producción no parece haber sido muy elevada y sería totalmente autógrafa, delatando

[222] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*. op. cit., p. 212. La inscripción "cripta del Greco" indica la situación originaria del enterramiento en Santo Domingo el Antiguo.
[223] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "El sepulcro de los Theotocópuli". op. cit., p. 18;
[224] Sixto RAMÓN PARRO, *Toledo en la mano.* 2 vols, Tomo II, [1857]. Reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1978. p. 192.

que aún no contaba con ayudantes que realizaran copias de sus cuadros o le ayudaran a terminarlos[225].

Por otro lado en esa época el cretense aparece concentrado en la realización de unas grandes obras para las que no necesitaba ayudantes ni, dado su destino, le era aconsejable utilizarlos[226]. Sería después, ya instalado definitivamente en Toledo cuando se decidiera a fundar un taller que le permitiera afrontar la realización de los dos tipos fundamentales de encargos –grandes retablos y cuadros de devoción- que podía recibir, extrayendo la máxima rentabilidad económica. En Toledo no había pintores que pudieran hacerle sombra desde el punto de vista artístico. Ahora bien, tampoco había una clientela numerosa capaz de pagar los elevados precios que él pedía por sus obras originales. La mayor parte de los encargos procederían de conventos, iglesias parroquiales y fieles devotos sin excesivas posibilidades económicas. Y para conseguirlos, el cretense tendría que competir con el resto de los pintores toledanos, cuyas pretensiones económicas eran bastante más bajas. Y es aquí donde la actividad del taller revelaría toda su utilidad. El maestro se reservaría la ejecución de las pinturas de los retablos y los grandes encargos, realizaría los retratos y crearía los modelos de los cuadros de devoción, pero el taller se encargaría de realizar en serie copias de estos –muchas veces firmadas por el propio Dominico aunque no hubiera puesto su mano en ellas o se hubiese limitado a retocarlas- que estarían disponibles para su venta a precios asequibles y en gran cantidad. De esta manera salieron de su taller más de 130 lienzos representando a *San Francisco* de los que sólo 25, según Wethey, se deberían total o parcialmente a la mano del propio Greco[227]. Por otra parte está comprobado que esta amplia producción impulsaría al pintor (y coincidiendo quizá con momentos de penuria

[225] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit. p. 83.
[226] Íd., pp. 84-85.
[227] Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., núms. 208-232 (los considerados autógrafos) y X-256 a X-360 (de taller y escuela). En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit, pp. 84-87.

económica o de escasez de demanda) a buscar mercados fuera de Toledo. Dos documentos descubiertos por San Román muestran que, al menos esporádicamente, el pintor probó fortuna con sus cuadros en Sevilla. El primero de ellos, fechado el 1 de julio de 1588, consiste en un poder dado por Preboste y Dominico a dos personas residentes allí para que cobrasen en su nombre el importe de unos cuadros con *San Pedro y San Francisco* que había enviado a un tal Diego de Velasco[228]. Y el segundo, fechado el 24 de mayo de 1597, en el que autorizan al genovés Juan Agustín Ansaldo, para que pudiera "pedir y...cobrar de Pedro de Mesa, bordador, vecino de la ciudad de Sevilla... todas las imágenes de pintura y lienzos y otras cosas" que le habían enviado "para que las vendiese"[229].

Preboste, desde sus inicios, y Jorge Manuel a partir de mediados de la década de los noventa fueron los dos pilares en que se sustentó el trabajo del taller. Después, entre 1604 y 1607, colaborarían también en él Luis Tristán y quizá ocasionalmente pudieron hacerlo algunos otros, como el murciano Pedro Orrente (muy ligado después a Jorge Manuel), antes de que, hacia 1607, marchara en viaje de estudios a Italia, y otros, como los escultores Giraldo de Merlo y Miguel González y el pintor Pedro López, mediocre artista, que es posible que fuera uno de los "oficiales" de pintura y estofado desde finales del siglo XVI. Los dos últimos fueron nombrados tasadores del retablo de Illescas y el Prioste y Seises del Hospital les recusaron alegando que "...son traídos por la parte contraria con quien vinieron y están y posan juntos y los regala y ha regalado y que no son conocidos por maestros del dicho arte y que el dicho Dominico les da obras como oficiales suyos y trabaxaron en el dicho retablo de lo cual se presume que con

[228] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo* op. cit., p. 155. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit, pp. 85-87.
[229] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco" op. cit., p. 25. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit, pp. 85-87.

libertad y sin pasión no haran la dicha tasación"[230]. Sin embargo, la composición del taller y el reparto de papeles dentro de él son cuestiones difíciles de resolver en el estado actual de nuestro conocimiento[231].

En 1597 Jorge Manuel aparece asociado al taller de su padre y en 1603 comenzaría ya a figurar no como simple ayudante de éste, sino como socio suyo. Firmó contratos en su nombre y colaboró con él en los retablos del Hospital de la Caridad de Illescas. El contrato los llama "Domingo Griego y Xorge Manuel pintores"[232]. A medida que pasaba el tiempo el hijo se iba encargando cada vez más a fondo de los asuntos comerciales. Es indudable que participó también muy intensamente en los cuadros producidos por el taller. Realizó igualmente encargos independientes, siendo el más importante el de los lienzos del retablo mayor de Titulcia (1607), que son la mejor prueba para comprender el estilo personal de Jorge Manuel[233]. Como ha señalado Marías, referenciando a Trapier, "Parece que el único elemento original de la obra pictórica de Jorge Manuel Theotocópuli consistió en sus aperturas de los fondos de sus cuadros, a través de puertas, con iluminación diferente a la de las partes de los primeros planos. Ejemplo de ello es el cuadro que perteneció al retablo de Titulcia *Cristo en casa de Marta y María*"[234].

El primer ayudante de El Greco que aparece en los documentos españoles es Francisco Preboste, que nació en Italia en 1554 según sus propias declaraciones[235]. San Román supuso que acompañó a El Greco a España. En 1585 y con frecuencia

[230] Íd., p. 327. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit, pp. 85-87.
[231] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 85.
[232] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., p. 173. Jorge Manuel recibió también los pagos adeudados a su padre por el retablo de San Bernardino en 1603 (SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit. pp. 217-218).
[233] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit. p. 56.
[234] Fernando MARÍAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* 4 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Tokedanos, 1983-1986, II, p. 198. Nota 53.
[235] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., pp. 168, 188. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 124.

posteriormente, Preboste actuó como testigo en documentos, en los que a veces se le llama criado de El Greco. Sin embargo, en el contrato para el retablo de Guadalupe (1597) Preboste y el hijo de El Greco, Jorge Manuel, se comprometían a terminar la obra en caso de fallecimiento del maestro antes de que estuviera acabada[236]. El Dr. Halldor Soehner y otros autores han supuesto con cierta probabilidad que el italiano fue el autor de las réplicas de taller en las dos últimas décadas del siglo XVI. En realidad no existe ningún cuadro firmado ni documentado de Preboste. Su desaparición después de 1607 hace pensar que abandonó Toledo, ya que no consta en el registro de defunciones, relativamente completo, de Santo Tomé, la iglesia parroquial del barrio de El Greco.

Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco, es una personalidad bastante más concreta. En 1597, cuando tenía diecinueve años de edad, aparece en el contrato de Guadalupe. La baja calidad del *Expolio* del Museo del Prado, firmado por Jorge Manuel, hace pensar que fue obra de estos años o incluso de época anterior. Cuando en 1603 aparece mencionado con su padre como pintor del Hospital de la Caridad de Illescas, indudablemente habría mejorado mucho. Sin embargo, es probable que trabajase como simple ayudante del maestro. No es posible determinar su estilo antes de 1607, cuando recibió el encargo independiente para los cuadros del retablo de Titulcia[237]. Es totalmente dependiente del estilo tardío de El Greco.

Miss Elizabeth du Gué Trapier y el Dr. Halldor Soehner fueron los primeros investigadores que fijaron su atención en la pintura de Jorge Manuel y le adscribieron atribuciones concretas[238].

---

[236] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 142, 155, 156, 160, se refiere a Preboste; ídem, "De la vida del Greco" pp. 161-164, 276, 277. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 124.

[237] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* op. cit.

[238] Elizabeth du Gué TRAPIER "The son of El Greco", op. cit., pp. 1-47. Halldor SOEHNER, *Der Stand der Greco Forschung, Zeitschriff für Kunstgeschichte,* XIX, 1956, pp. 47-61; ídem. *Greco in Spanien,* Teil II-III, *Müncher Jahrbuch,* IX-X, 1958-1959, pp. 147-171, 223-235. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela,* I, op. cit., p. 125.

Soehner engrosó mucho la lista de sus obras[239] y llamó la atención acerca del hecho de que Jorge Manuel debió prolongar la existencia del taller después de la muerte de El Greco en 1614, hasta su propio fallecimiento en 1631, ya que siguió ocupando las amplias dependencias del Palacio de Villena y que incluso alquiló otras habitaciones adicionales en 1617[240]. Si se compara el gran número de cuadros relacionados en el Inventario II de 1621 con los que figuran en el Inventario I, hecho después de la muerte de El Greco en 1614, no cabe duda de que durante estos años hubo una gran actividad por parte de Jorge Manuel y del taller[241]. Sin embargo, muchas de las atribuciones que se le hacen son extremadamente condicionales y circunstanciales[242]. En opinión de Álvarez Lopera, "de lo único que no cabe dudar es de que Jorge Manuel sigue constituyendo, en cuanto pintor, un problema"[243].

### 1.6.5. Cuadros de devoción y retratos

El pleito que tuvo con *El Expolio* y el fracaso del *San Mauricio* privaron a El Greco del "favor de los príncipes", y durante los quince años siguientes sólo recibió un gran encargo como fue *El entierro del señor de Orgaz*. Durante esos años su producción estuvo compuesta por obras "menores", cuadros de devoción y retratos para una clientela cada vez más numerosa. Su idea de fundar un taller que le permitiera la realización de retablos completos y de producir, a precios asequibles y en gran cantidad, cuadros de devoción respondería a las leyes del mercado. El pintor tuvo que enfrentarse en Toledo al hecho que no había una clientela amplia capaz de pagar los elevados

[239] Halldor SOEHNER, *Greco in Spanien*, op. cit., Parte III, núms. 214-239. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 125.
[240] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., p. 203. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 125.
[241] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., pp. 285-304. San Román supuso que todas las piezas adicionales fueron pintadas por el propio Greco. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 125.
[242] Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 125.
[243] José ÁLVAREZ LOPERA, "El problema Jorge Manuel" op. cit., En *El Greco´Studio*, op. cit., pp. 399-427.

precios que él pedía por obras originales, y ahí sería donde la actividad del taller revelaría toda su utilidad. El Greco realizaría las pinturas de los retablos y los grandes encargos, realizaría los retratos y crearía los modelos de los cuadros de devoción. Los miembros del taller, primero Preboste, y luego Jorge Manuel, Luis Tristán y alguno más, se encargarían de realizar en serie copias de los cuadros de devoción, muchas veces firmadas por el mismo Greco aunque ni siquiera las hubiera retocado. Así estarían disponibles para su venta a buenos precios y en gran cantidad. Fue así como salieron de su taller los más de 130 lienzos de San Francisco a los que nos referíamos anteriormente, de los que sólo unos 25 se deberían total o parcialmente a su mano. En los lienzos de esos años se hace cada vez más visible la tendencia a la interiorización, y tanto en los retratos, como en algún cuadro de devoción comienza a percibirse una clara influencia del ambiente español[244]. Las interpretaciones que de San Francisco hiciera El Greco, motivaron que Pacheco le concediera "la gloria" de ser "el mejor pintor deste Santo que se hubiera conocido en este tiempo"[245]. Las representaciones de San Francisco de El Greco son comparables a las que asimismo hizo de San Pedro, la Magdalena, San Jerónimo y Santo Domingo. A propósito y como señaló Palomino respecto a "una Magdalena"…"y no menos lo parece una Magdalena, de más de medio cuerpo, que está en poder de un aficionado , que no he visto de su mano [del Griego] cosa tan regalada, y de tan buen gusto de color"[246]. La imagen más extendida de los San Francisco de El Greco es la que representa a *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, de la que existen varias decenas de versiones entre originales, obras de taller y copias, y que sirvió de base para un grabado realizado por Diego de Astor en 1606. Como escribió Cossío, esta imagen austera es "la más original y más castiza" de las pintadas por El Greco "pero también la más lejana, de aquel

[244] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, Madrid, 2005. op. cit., p. 74.
[245] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura*, op. cit. p. 698.
[246] Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III, op. cit.*, p. 132.

trovador de Dios, dulce y humano, y de los serenos frescos que, inaugurando el ciclo, consagróle Giotto en Asís: cándida serenidad, que la iconografía de la Orden conservó en Italia"[247]. Es posible que el primer cuadro de la serie fuese el que hoy se conserva en el Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos, realizado para el cardenal don Rodrigo de Castro[248].

También sería a principios de este período cuando El Greco fijó un tipo de retrato que siguió utilizando hasta el final de su vida: figura de busto, ante fondo neutro, con el rostro de tres cuartos de perfil y la mirada girada hacia el espectador. Entre estos retratos, de los que posiblemente el más temprano sea el *Retrato de un caballero* nº 813 del inventario del Prado, realizado entre 1582 y 1585[249] en las cercanías del *entierro del señor de Orgaz*. Gudiol señaló respecto a este retrato que "la técnica ofrece curiosas peculiaridades, el contorno de la figura fue frotado para darle un carácter más evanescente"[250]. Entre los retratos de El Greco hay notables diferencias de calidad, y dado que fueron realizados a lo largo de un período muy largo de tiempo, los procedimientos técnicos variarían también sustancialmente, pero la fórmula puesta a punto ahora permanecería incólume a lo largo de toda su carrera.

Ya Palomino señaló que [El Griego] "especialmente en los retratos fue, sin duda, superior, como se ve en muchos, que hay en esta Corte; que con singularidad las cabezas parecen de Tiziano"[251]. Añadiendo en la biografía de Velázquez que éste "en los retratos imitó a Dominico Greco, porque sus cabezas en estimación nunca podían ser bastantemente celebradas; y a la verdad tenía razón en todo aquello, que no participó de

[247] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., p. 377.
[248] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, Madrid, 2005. op. cit., p. 74.
[249] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 189-191.
[250] José GUDIOL, *El Greco*, op. cit., p. 166.
[251] Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III*, op. cit., p. 132.

la extravagancia, en que deliró a lo último: porque del Griego podemos decir, *que lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor*"[252].

### 1.7. *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588)

Por ser este cuadro el más famoso de El Greco a la vez que una obra maestra del arte universal, y por haber realizado el autor importantes contribuciones al conocimiento del mismo, le dedicaremos el capítulo siguiente de esta tesis.

### 1.8. El período central (1586-1596)

#### 1.8.1. La *Piedad* Niarchos

El período que sigue al *Entierro del señor de Orgaz,* se abre, probablemente, con otra obra extraordinaria la *Piedad* de la colección Stavros S. Niarchos en Londres. En este cuadro que, que sepamos, no fue nunca duplicado ni por El Greco ni por su taller, los cuatro participantes en la dolorosa escena llenan casi todo el espacio pictórico. Las figuras se sitúan al pie de la cruz, que se ve tras el grupo central de la Virgen y Cristo muerto. A la derecha del espectador, la Magdalena arrodillada sostiene la mano de Jesús y la contempla. A la izquierda cierra la composición José de Arimatea, agachado para soportar el pesado cuerpo de Cristo. En opinión de Álvarez Lopera "ésta es una de las más grandes pinturas de El Greco. Una obra en la que se aúnan el ansia de idealidad formal y compositiva, la delicada representación de las texturas y un suntuoso sentido del color con la expresión de una honda religiosidad"[253].

#### 1.8.2. El retablo de Nuestra Señora del Rosario de Talavera la Vieja

[252] Íd., pp. 209-210.
[253] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2005. op. cit., p. 81.

Al admirar las composiciones de El Greco, dispersas hoy en museos y colecciones particulares, con frecuencia se olvida algo muy importante que condiciona su sentido último y que debiera ser tenido muy en cuenta para entender su verdadero significado. Esos lienzos que se cuelgan hoy en los muros de un museo, inmediatos a veces a otros lienzos, dispares en asuntos y fechas, fueron en su origen, en muchas ocasiones, piezas de un conjunto unitario que el tiempo y los hombres han dispersado. Supervivientes de complejos programas iconográficos y devocionales, estos lienzos aislados son, en realidad, piezas de un todo que es preciso reconstruir siquiera idealmente para gozarlos y entenderlos en su plenitud[254]. Como el de otros retablos de El Greco, es el caso del retablo de Nuestra Señora del Rosario del pueblo cacereño de Talavera la Vieja, hoy disperso.

Contratado a comienzos de 1591, estaba destinado a ocupar el altar lateral de la epístola de la iglesia parroquial de san Andrés. Destruido lo que subsistía del retablo en 1936, sólo se han salvado tres de sus lienzos, un *San Pedro* y un *San Andrés* de cuerpo entero de las calles laterales del cuerpo principal del retablo, y una *Coronación de la Virgen* del ático. Cuando se destruyó el retablo en 1936, estos tres lienzos de El Greco, que habían sido restaurados poco antes en el Museo del Prado, se guardaban en la casa parroquial y pudieron salvarse de la destrucción[255]. Hoy, y tras ser adquiridos en 1962 por la Dirección General de Bellas Artes, se conservan en el Museo de Santa Cruz de Toledo los dos primeros mientras que la *Coronación de la Virgen* se conserva en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

### 1.8.3. Cuadros de devoción y retratos

[254] Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las series dispersas del Greco". En VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo,* op. cit., pp. 149-176.
[255] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit., p. 148.

Durante este período El Greco aparece dedicado esencialmente a la pintura de cuadros de devoción realizados en gran parte con ayuda del taller, alguno de cuyos prototipos había puesto ya a punto en los años anteriores. Baste citar a este respecto las numerosas representaciones de san Francisco (*San Francisco en éxtasis, San Francisco meditando de pie ante la calavera y el crucifijo, San Francisco meditando de rodillas, San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte, La visión de san Francisco…*), el desarrollo de nuevas versiones de santos orantes y penitentes (*Santo Domingo en oración arrodillado ante el crucifijo, Santo Domingo orando en su celda, Las lágrimas de san Pedro, La Magdalena penitente…*), la aparición de las representaciones de santos apareados (*San Andrés y San Francisco, San Pedro y San Pablo*), la elaboración de diversos tipos de imágenes aisladas de Cristo y la Virgen (*Cabeza de Cristo, La Virgen María* de busto, *La Virgen Mater Dolorosa*) y de Sagradas Familias (*La Sagrada Familia con santa Ana, La Sagrada Familia con santa Ana y san Juanito, La Sagrada Familia con la Magdalena*) y la figuración de diversas escenas de la vida de Cristo (*La Despedida de Cristo y la Virgen, La oración en el huerto, Cristo con la cruz a cuestas Cristo crucificado…*)[256].

Es innegable el componente formalista en el arte de El Greco, basta con observar su continua reelaboración de temas, el modo con que utiliza esquemas formales prácticamente idénticos para escenas de diferente significación, compárense, por ejemplo, el *San Francisco en meditación* de la colección Torelló, y la *Magdalena penitente* de Sitges, o su uso recurrente de ciertas figuras y motivos formales, un hábito que hace pensar que, para él, una vez encontrada una forma "perfecta", ésta podía ser utilizada una y otra vez, bien por poseer un valor expresivo propio, bien en razón de su pura belleza formal[257].

[256] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco* 2005. op. cit., pp. 82-84.
[257] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2001, op. cit., pp. 44-45.

Por otra parte, como han señalado Martini y Morillas[258], la mirada reflexiva de cuadros de devoción de El Greco, como *Las lágrimas de san Pedro* del Barnard Castle, y el *San Francisco en meditación* del Museo Lázaro Galdiano, sirvió de inspiración para las figuras de medio cuerpo de santos eremitas y apóstoles de otros pintores del Siglo de Oro, como José de Ribera "El Españoleto", quien pudo conocer la producción de El Greco a través de Luis Tristán, con quien coincidió en Italia. También señalan estos autores la influencia del *San Francisco en meditación* del Museo Lázaro en otros artistas, como los italianos Giovan Battista Crespi y Francesco del Cairo.

La espiritualización con la que trató El Greco los cuadros de devoción, y especialmente los de la Pasión, resulta particularmente evidente en sus cuadros de *Cristo abrazado a la cruz,* en los que Cristo aislado ante un fondo de nubes como única referencia ambiental, abraza más que carga con la cruz, y, sobre todo, en sus representaciones de *La oración en el huerto*; en estos dos tipos de representaciones eliminó cualquier signo de angustia física "para ofrecernos un Cristo en éxtasis y como olvidado de sí"[259].

También realizó El Greco en estos años una abundante serie de retratos. Varios de ellos han llegado a nosotros procedentes de las colecciones reales y se hallan actualmente en el Museo del Prado, como el *Caballero anciano*[260] y el *Retrato de un médico*[261]. Seguramente Velázquez tuvo ocasión de admirarlos y hasta tendría alguno en su propio taller. A su muerte se registraron allí: "un retrato del griego, de una caueça de

[258] Vega de MARTINI, y José M, MORILLAS ALCÁZAR, "La mirada reflexiva. Le tracce di El Greco nella pittura del "Secolo D`Oro", *Estratto da: Rivista Storica del Sannio, 14, 3ª Serie-Anno VII, II sem. 2000,* Arte Tipografica, 2001. p. 11.
[259] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2005. op. cit., pp. 83.
[260] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 198-201.
[261] Íd., pp. 192-197.

un clérigo", "un retrato del griego, medio cuerpo, de vna muger" y "otro del mismo, de un viejo"[262]. Ninguno de estos retratos ha llegado hasta nosotros[263].

Aunque no conozcamos la identidad del efigiado, la penetración psicológica que presenta el *Caballero anciano*[264] del Museo del Prado, su sencillez y la inmediatez de la presentación, hacen que podamos hablar de un retrato íntimo, de una imagen destinada a un uso exclusivamente privado y familiar. Otro retrato de esta época que presenta una tipología relacionada con éste del Prado es el supuesto *Autorretrato* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York[265].

### 1.9. Exaltación y exacerbamiento (1597-1607)

#### 1.9.1. Grandes encargos

En cuanto a grandes encargos, este período fue una época de prosperidad. En diciembre de 1596 contrató El Greco el retablo mayor del colegio de la Encarnación, seminario de la orden agustina más conocido como colegio de doña María de Aragón, en Madrid; en abril de 1597 el del monasterio de Guadalupe, y en noviembre de este mismo año contrató tres retablos para la capilla de San José en Toledo. Por causas desconocidas El Greco no llegó a trabajar en el retablo del monasterio de Guadalupe, pero entre 1597 y 1600 se ocuparía de los otros dos encargos. Entregó las obras para la capilla de San José antes de que finalizara 1599 y las del Colegio de doña María de Aragón en julio de 1600.

---

[262] Manuel R ZARCO DEL VALLE, op. cit., Reproducido en José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío: La Fortuna Crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987. ("El Greco: Textos, Documentos y Bibliografía", vol. II). p. 265.
[263] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., pp. 84-85.
[264] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 198-201.
[265] También se ha supuesto retrato del hermano del pintor, Manoussos. José ÁLVAREZ LOPERA, "Los retratos del Greco". En VV.AA., Cat. expo. *El Retrato Español. Del Greco a Picasso,* op. cit., p. 130.

El retablo del Colegio de doña María de Aragón comprendía, al margen de la arquitectura del retablo y de varias esculturas que han desaparecido, siete cuadros: la *Anunciación*, flanqueada por la *Adoración de los pastores* y el *Bautismo de Cristo* en el piso inferior, y la *Resurrección* y la *Pentecostés* acompañando a la *Crucifixión* que centraría el piso superior. Un séptimo cuadro, hoy desaparecido y cuyo tema desconocemos, ocuparía el ático del retablo. Excepto la *Adoración de los pastores*, que está en el Muzeul National de Artá de Bucarest, el resto se conservan en el Museo del Prado. En cuanto a la Capilla de San José de Toledo comprendía la arquitectura y pintura del retablo mayor, con dos lienzos: *San José con el Niño Jesús* y la *Coronación de la Virgen*, y de otros dos retablos laterales, con un lienzo cada uno de ellos, uno con el *San Martín y el mendigo* y el otro con la *Virgen y el Niño con Santa Martina y Santa Inés.*

En 1603 realizó El Greco un pequeño retablo para el Colegio de San Bernardino en Toledo, con la imagen del santo titular, y, entre 1603 y 1605, realizó el notable conjunto del Hospital de la Caridad de Illescas, que comprendía la arquitectura y esculturas del gran retablo que debía albergar a la imagen titular, las de otros dos retablos laterales en los que al principio se pensó situar pinturas pero que finalmente fueron ocupadas por sendas estatuas de Isaías y Simeón, y cuatro pinturas: la *Virgen de la Caridad*, la *Coronación de la Virgen*, la *Encarnación* y la *Natividad*.

Al margen de estos grandes encargos, El Greco dio comienzo en esta época, a las series de Apostolados, entre los que hay que destacar el de la Catedral de Toledo, y, ya en sus años finales, el del Museo del Greco, y creó algunos de sus cuadros más singulares, como la *Vista de Toledo* y el *Retrato del cardenal Niño de Guevara*, continuando con la producción de cuadros de devoción y retratos.

### 1.9.2. Cuadros de devoción y retratos

Un tema que surge hacia 1600 y que sería repetido a lo largo de los años siguientes es el de san Jerónimo, el santo asceta traductor de la Biblia al latín. El Greco le figuró como *San Jerónimo penitente* y como *San Jerónimo cardenal.*

Entre los retratos de este período hay que destacar el *Caballero desconocido,* nº 810 del Museo del Prado[266], que "representa probablemente una de las cimas en cuanto a realismo ilusionista en la retratística de El Greco"[267]. Y es por esto, junto a su gama cromática, por lo que suele ser contemplado como un claro precedente de los retratos de Velázquez[268]. También son de destacar la *Dama con una flor en el pelo* (Nueva York, colección particular), el *Retrato de Antonio de Covarrubias* (París, Museo del Louvre) y el *Retrato de un pintor* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que parece seguro que representa a Jorge Manuel Theotocópuli,

### 1.9.3. Plenitud del taller

Durante estos años, el taller de El Greco estuvo en plena actividad. Desde 1597 al menos, Jorge Manuel Theotocópuli aparece ya asociado a los trabajos de su padre, (en 1603 comenzaría a figurar no como simple ayudante de éste, sino como socio suyo), y, junto a Francisco Preboste, que actuaba frecuentemente como representante y socio del cretense, encargándose de sus negocios, colaboraban además en el taller Luis Tristán entre 1603 y 1607, Pedro López y quizá Pedro Orrente y algún otro ayudante. Jorge Manuel firmó contratos en nombre de El Greco y colaboró con él en los retablos del

[266] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 205-207.
[267] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 111.
[268] José ÁLVAREZ LOPERA, "Los retratos del Greco". En VV.AA., Cat. expo. *El Retrato Español. Del Greco a Picasso,* op. cit., p. 129.

Hospital de la Caridad de Illescas. El contrato los llama "Domingo Griego y Xorge Manuel pintores"[269].

En cuanto a la vida familiar de El Greco en este período, destaca el hecho que desde comienzos de los noventa vivía con él su hermano Manoussos, que no moriría hasta finales de 1604. En 1603, al cumplir veinticinco años de edad, Jorge Manuel contrajo matrimonio con Alfonsa de los Morales. Al año siguiente nació Gabriel de los Morales, el único nieto que conoció El Greco.

### 1.9.4. El cambio de finales de siglo

A finales del siglo XVI la pintura de El Greco, experimentó una profunda transformación. A medida que avanza su carrera en España se nota en sus figuras y composiciones una tendencia al alargamiento de los cuerpos, a la eliminación de la profundidad y a la reducción de los elementos ambientales. En opinión de Álvarez Lopera "podría decirse que, poco a poco, su pintura se fue tiñendo de antinaturalismo, haciéndose cada vez más subjetiva, y, al tiempo, también más abstracta e intelectual"[270]. Es ya hacia final de siglo cuando se hace evidente la existencia de una profunda transformación como consecuencia de la cual aparece ante nosotros un pintor completamente desinteresado en la ambientación naturalista de los hechos sagrados y que apuesta por transmitir una visión totalmente interiorizada, y profundamente personal, de ellos.

La existencia de ese giro, cuyo primer gran exponente son los lienzos del Colegio de doña María de Aragón, es un hecho fácilmente constatable y, como tal, asumido por todos los estudiosos. También se acepta generalmente que ese giro se

[269] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., p. 173. Jorge Manuel recibió también los pagos adeudados a su padre por el retablo de San Bernardino en 1603 (SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit. pp. 217-218).
[270] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005. op. cit., p. 88.

caracterizó por un alejamiento del naturalismo y del racionalismo y que dos de sus ingredientes mayores consistieron en el aumento de la carga emocional de las escenas y en el énfasis progresivo en resaltar la significación doctrinal de las historias sagradas[271]. Esta tendencia fue creciente con el tiempo y acabaría por caracterizar toda la etapa final de El Greco.

Como escribiera Palomino "Pero él [El Greco] viendo, que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, 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. Bien lo acreditan las pinturas del famoso retablo del Colegio de Doña María de Aragón de esta Corte"[272]. Y dos siglos después, Eugenio d´Ors escribiría refiriéndose a los cuadros del colegio de doña María de Aragón que están en el Museo del Prado "Es el loco [El Greco] que descubre lo que ignoran los sabios; el *poseído*, que ha roto definitivamente con el ritmo y con la razón; el *músico*, en quien tormentosamente lo inconsciente se exalta y se traduce en las actitudes torturadas, en los miembros torcidos, en los misteriosos celajes, en el color opulentamente podrido; en estas mismas lenguas de fuego que aparecen, por fin, en *La Pentecostés*, obra de la última época, pero que antes ya han sido prefiguradas en todos los cuerpos de los hombres, de las mujeres y de los ángeles"[273].

### 1.10. Los últimos años (1608-1614)

El año 1607 significó un período de cambios en la vida de El Greco. En ese año Luis Tristán abandonó el taller, Jorge Manuel que desde 1597 al menos, aparece ya asociado a los trabajos de su padre, en 1607 contrató como pintor y Giraldo de Merlo

[271] Íd., p. 88.
[272] Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III,* op. cit., p. 133.
[273] Eugenio d´ORS, *Tres horas en el Museo del Prado* (Edición al cuidado de Ángel d´Ors y Alicia García Navarro), Madrid, Tecnos, 2004. p. 78.

como escultor la realización del retablo de Bayona de Tajuña (Titulcia)[274]. 1607 también es el año en que Preboste salió sin dejar rastro de la vida de El Greco. El primer ayudante de El Greco que aparece en los documentos españoles es precisamente Francisco Preboste, que nació en Italia en 1554 según sus propias declaraciones[275]. San Román supuso que acompañó a El Greco a España. En 1585 y con frecuencia posteriormente, Preboste actuó como testigo en documentos, en los que a veces se le llama criado de El Greco. Sin embargo, en el contrato para el retablo de Guadalupe (1597) Preboste y el hijo de El Greco, Jorge Manuel, se comprometían a terminar la obra en caso de fallecimiento del maestro antes de que estuviera acabada[276]. Su desaparición después de 1607 hace pensar que abandonó Toledo, ya que no consta en el registro de defunciones, relativamente completo, de Santo Tomé, la iglesia parroquial del barrio de El Greco.

Sin embargo, El Greco recibiría aún dos grandes encargos en 1608: el retablo para la capilla Oballe en la iglesia de San Vicente en Toledo, y el retablo mayor y los colaterales para la iglesia del Hospital de Afuera. Claros testimonios de que las facultades de El Greco se mantuvieron intactas hasta el final son los retratos de esos años y cuadros como la *Inmaculada Concepción* de la capilla Oballe, el *Laocoonte*, la *Vista y Plano de Toledo*, la *Visión de San Juan* o la *Adoración de los* pastores que pintó para su propio sepulcro.

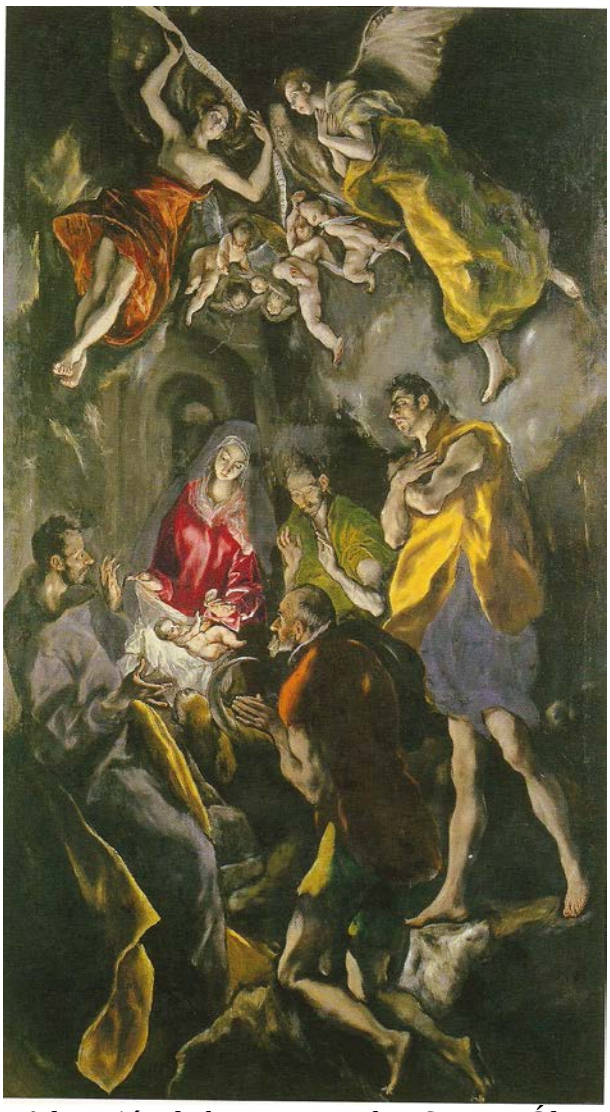
El último estilo de la pintura de El Greco está marcado, como ya observara Cossío por el signo de la exacerbación, "Un solo rasgo, mantenido ahora, no ocasional y esporádicamente como hasta aquí, sino con persistencia y continuidad en las

[274] Vid. Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* op. cit.
[275] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la vida del Greco", op. cit., pp. 168, 188. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 124.
[276] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 142, 155, 156, 160, se refiere a Preboste; ídem, "De la vida del Greco" pp. 161-164, 276, 277. En Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, I, op. cit., p. 124.

composiciones, el espíritu y la técnica de esta época: la *exacerbación* de todas las cualidades que, desde antiguo, vienen formando su original carácter. El resorte ha llegado al límite extremo de tensión. Ni hay nuevos tipos, ni nuevos asuntos; pero la representación de unos y de otros se halla quintaesenciada. La intensidad nerviosa de la expresión llega ahora al paroxismo. Las aberraciones de dibujos parecen intencionales, como si toda corrección fuera para el artista vulgar convencionalismo, o como si con ella se hiciera imposible lograr el deseado acento. Las figuras, tal vez, no son más largas que treinta años antes, pero sí más descoyuntadas, como si el pulso estuviera vacilante y tembloroso al dibujar el desnudo; los gestos, ademanes y actitudes, tienen afectación, no ya intensiva, sino extática y delicuescente. Los cuerpos quieren *quebrarse de puro sotiles*, si es que no convertirse en espíritus. La ejecución no es rápida, sino calenturienta; la pincelada no es suelta, sino furiosa; las manchas, en rebelde independencia, aparecen sin fundir en el lienzo; el conjunto, abocetado. Sobre la base de las antiguas tonalidades, sin acritudes ni durezas, excítanse ahora los grises plateados y las suaves moderadas armonías carminosas, y aparece, como preocupación fundamental, casi única, el influjo del color en los circundantes; las inundaciones de unos en otros, y el estudio del valor de las luces arrojadas, en contraste violento con las oscuridades. Parece como si fondo y forma quisieran descorporeizarse, convertirse en algo vaporoso, fantástico, o simbólico, pintado, no *con la voluntad*, como las Meninas, sino sólo con el pensamiento, y por el pensamiento, siempre febril, alambicado y conceptuoso. Es la época, que bien puede llamarse del *impresionismo* en el artista. A ella corresponden los lienzos que más escandalizan, porque realmente no parece sino que El Greco los pintó sólo para sí mismo, sin cuidarse del público y abandonándose por completo,

despreocupadamente, gustase o no gustase la obra, a la exclusiva satisfacción de sus geniales impulsos"[277].

Por otra parte, y como ya señalamos con anterioridad, en los años finales de El Greco es frecuente la aparición de una misma figura en cuadros diferentes, lo que no es síntoma de decadencia o agotamiento[278], sino como ha señalado Wethey, "una confirmación de la incansable búsqueda de variedad en los medios expresivos" por parte del artista[279].



El Greco, *La Adoración de los pastores*, h. 1612-14. Óleo sobre lienzo, 319 x 180 cm. Madrid, Museo del Prado.

[277] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., pp. 341-343.
[278] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco. Expresiones españolas", En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones*. op. cit. p. 62.
[279] Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., p. 42.

Así, la mayor parte de los elementos de la *Adoración de los pastores* que, procedente del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, pertenece hoy al Museo del Prado, remiten a composiciones anteriores. El grupo angélico es similar al de la *Adoración de los pastores* del Colegio de doña María de Aragón (salvo en el ángel de la derecha, que procede del *Bautismo* del mismo lugar), la figura de San José es idéntica, aunque invertida, a la de la *Natividad* de Illescas, y el pastor arrodillado del primer plano recuerda, sin ser exactamente igual, al que aparece en la misma posición en otras varias Adoraciones. Y como ya señaló Lopera[280], esas figuras que parecen repetirse, aunque son, evidentemente, las mismas, nunca aparecen exactamente igual. Siempre hay variaciones, por leves que sean, en su enfoque y en los escorzos que dibujan. Todo ello nos hace recordar la afirmación de Pacheco de que El Greco le mostró, "el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras"[281]. Sin duda, son esos modelos, captados una y otra vez desde diferentes puntos de vista, los que encontramos en estas figuras utilizadas por El Greco que, aun pareciendo idénticas, nunca se repiten.

Como señaló el autor de esta tesis[282], en cuanto al método de composición seguido por Jorge Manuel en el *Tránsito de la Magdalena* de Titulcia, construye la escena a la manera de un *puzzle*, utilizando motivos anteriormente ya utilizados por su padre a partir de los modelos de barro que cita Pacheco, pero disponiéndolos de tal forma que se llega a una nueva configuración. El mismo método que el seguido por su padre en los años iniciales de Italia tomando prestadas figuras de otros, y en los años finales en Toledo donde ya no utilizaría figuras de otros sino que recurriría a motivos propios, aunque el procedimiento sería el mismo utilizado en su juventud.

[280] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco. Expresiones españolas", En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones*. op. cit. p. 62.
[281] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la Pintura* op. cit., .p. 440.
[282] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia.* Bubok,op. cit., p. 177.

De la misma forma, y ya en el siglo XX, Equipo Crónica (1965-1981) hizo lo que ya hiciera El Greco en alguna época de su vida, tomar en préstamo figuras creadas por otros artistas para componer obras llenas de originalidad. En el caso de Equipo Crónica con una fuerte componente política y social en sus composiciones, empleando el arte como medio de comunicación de masas. Y también, del mismo modo que El Greco introdujo elementos anacrónicos en sus obras más emblemáticas como *El Expolio* y *El entierro del señor de Orgaz*, Equipo Crónica también introducirá motivos anacrónicos en sus composiciones, utilizando imágenes creadas por otros artistas del pasado como El Greco y los grandes pintores de la escuela española, porque *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, como expresara este grupo artístico titulando así una de sus obras de 1968. Se estudia Equipo Crónica y su obra, particularmente la relacionada con El Greco, en el capítulo 6 de esta tesis.

El Greco alcanzó el máximo de su capacidad de caracterización psicológica y de transmisión de la vida interior de sus retratados en sus años finales. Además hizo gala de una versatilidad en cuanto a modos de expresión y presentación que no se encuentra en los retratos de sus dos primeras décadas en España. Cabe destacar en esta época, el *Retrato del cardenal Tavera* (Toledo, Hospital Tavera) o el *Retrato de un canonista* (Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum). Otro, el *Retrato del licenciado Jerónimo de Cevallos* (Madrid, Museo del Prado)[283], y finalmente el *Retrato de fray Hortensio Félix de Paravicino* (Boston, Museum of Fine Arts).

### 1.11. El Greco escultor

Sólo una breve reseña para referirnos a la faceta de El Greco como escultor. Se aceptan autógrafos de El Greco tres conjuntos escultóricos, todos ellos realizados en

[283] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 208-211.

España. La *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, realizado entre 1585 y 1587, talla en madera policromada conservada en la catedral de Toledo, realizada por El Greco para el banco del destruido retablo que se le encargó para cobijar su gran cuadro de *El Expolio.* Otra obra es el *Cristo resucitado* del Hospital Tavera, de madera policromada realizado entre 1595 y 1598 para el tabernáculo del altar mayor. Por último, el conjunto de *Epimeteo y Pandora*, también de madera policromada que se conserva en el Museo del Prado. Se data este último conjunto entre 1600-1610. En el caso de *Epimeteo y Pandora* se desconocen por completo las circunstancias en que fueron creadas estas figuras, los motivos que llevaron a El Greco para concebirlas o el destino de las mismas[284].

### 1.12. La muerte (1614)

A los setenta y tres años de edad murió El Greco en Toledo el 7 de abril de 1614. Su muerte quedó registrada en el Libro de Entierros de Santo Tomé, su parroquia, con estas escuetas palabras: "En siete del [mes de abril de mil seiscientos catorce] falescio Dominico Greco. No hizo testamento. Recibio los Sacramentos. Enterrose en Santo Domingo el Antiguo. Dio belas"[285]. Tuvo un entierro y unas celebraciones normales: un sencillo ataúd de madera, el acompañamiento acostumbrado, una misa cantada con diácono y subdiácono. Su muerte sería sin embargo, llorada por los poetas como jamás lo ha sido la de pintor español alguno. Los sonetos que le dedicaron Cristóbal de Mesa, fray Hortensio Félix de Paravicino y Luis de Góngora, graves y conceptuosos como su propia pintura, configurarían el más hermoso de los monumentos sepulcrales[286].

[284] Íd., p. 222.
[285] José FORADADA Y CASTÁN, "Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotoccópoli", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* VI, 1876, nº 8 y 9, pp. 137-139 y 153-156.
[286] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco,* 2001, op. cit., p. 48.

## 1.13. Epílogo

"Que ganas tengo de ver el Greco!!!. Sí chico; es el pintor mas grande que ha existido. –Todo fue arte en él; no hubo mas que espíritu estilización, emoción y alma.- Se burlo del natural y se fue mas allá.- Comprendo muy bien que el querer copiar la naturaleza, tal cual es; no es sino labor de esclavo pobre de espíritu. Prueba de ello que con la ciencia; han venido las máquinas fotográficas a hacerlo, y hasta con colores. Acaso el sueño del artista tiene que ser el llegar a convertirse en un buen objetivo?. No! y mil veces no. El arte es otra cosa"[287].

[287] Párrafo de una carta fechada en 1915 de Ignacio Zuloaga a su tío Daniel Zuloaga. María Jesús QUESADA, "Unas cartas de Ignacio Zuloaga", *Goya. Revista de Arte*, Números 211-212, Madrid, Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, julio-octubre 1989, p. 32.

# CAPÍTULO 2. *EL ENTIERRO DEL SEÑOR DE ORGAZ* (1586-1588)

## 2.1. El encargo y sus circunstancias

En este cuadro se representa un milagro sucedido durante la época medieval en la iglesia de Santo Tomé de Toledo; en el momento del entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz, aparecieron san Agustín y san Esteban y con sus propias manos le depositaron en el sepulcro en recompensa de su humildad, su devoción a los santos y sus obras de caridad hacia diversas instituciones religiosas de la ciudad[1].

De noble familia toledana, don Gonzalo Ruiz de Toledo, nació en Toledo, en las casas de su mayorazgo situadas en el lugar que hoy ocupa la Iglesia de los Jesuitas, en el siglo XIII, posiblemente en 1263, y murió en esta ciudad el 9 de diciembre de 1323. Don Gonzalo fue señor de Orgaz, el título de conde les fue concedido a sus sucesores a partir de 1529, algunas generaciones después. Fue también un caballero muy principal, viviendo su juventud muy cerca del rey Alfonso X el Sabio. Fue Alcaide de la ciudad de Toledo y Notario Mayor de Castilla durante el reinado de Sancho IV el Bravo, cuya viuda doña María de Molina le confió la tutoría de su hija Beatriz. Estuvo al mando de las tropas reales en Sevilla e intervino en la conquista de Tarifa. Muerto Fernando IV, fue tutor durante trece años del rey Alfonso XI, quien quedó huérfano cuando solamente contaba con un año de vida[2]. Pero ante todo, don Gonzalo fue una persona muy caritativa y piadosa, entre sus obras destacan las siguientes: fue siempre un gran

[1] La fuente básica del siglo XVI de esta leyenda es Pedro de ALCOCER [1554], *Historia, o Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo,* Toledo, Juan Ferrer, 1554. Ed. facsímil: Toledo, 1973, capítulo 21.
[2] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, en prólogo de Diego HURTADO, *El Señor de Orgaz. Don Gonzalo Ruiz de Toledo y el Milagro de su Enterramiento*, Prólogo de Ángel Fernández Collado, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2001. pp. 7-30.

benefactor de la parroquia de Santo Tomé; fundó el nuevo convento de san Esteban, donde hoy está el Instituto de Secundaria "Sefarad" en Toledo, para los religiosos de la Orden de San Agustín de Toledo. Reconstruyó los templos de las parroquias de los santos Justo y Pastor, de san Bartolomé y de Santo Tomé en Toledo. Fundó el Hospital de san Antonio Abad, vulgarmente llamado de san Antón, para enfermos incurables, hoy desaparecido[3].

Al fallecer en 1323, dando muestras de su gran humildad, quiso ser enterrado en Santo Tomé "en el lugar más ínfimo de la iglesia"[4], en un sepulcro de "piedra tosca, junto a la pared última y más apartada del coro, a la parte diestra como entramos por la puerta occidental"[5]. Había legado en su testamento a la iglesia de Santo Tomé y a los pobres de la parroquia distintos presentes que debían abonar anualmente los habitantes de la villa de Orgaz; concretamente dispuso que cada año los vecinos de Orgaz hicieran una contribución en dinero y especies para "los clérigos de esta iglesia y pobres de la parroquia y otro tanto al monasterio de san Agustín, con obligación que un predicador de aquella casa predique ese día en Santo Tomé"[6].

Tan piadosas obras se vieron recompensadas en el momento de su entierro, san Esteban y san Agustín bajaron del cielo y con sus propias manos le depositaron en el sepulcro, diciendo "¡Tal galardón recibe quien a Dios y a los Santos sirve!"[7].Hacia

[3] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, en prólogo de Diego HURTADO, *El Señor de Orgaz. Don Gonzalo Ruiz de Toledo y el Milagro de su Enterramiento*, op. cit., pp. 7-30.
[4] Francisco de PISA, [1612], *Apuntamientos para la Segunda Parte de la "Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo"*. 1612. Manuscrito, Biblioteca Provincial de Toledo. 1ª ed.: *Apuntamientos para la II Parte de la "Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo"*. Según la copia manuscrita de D. Francisco de Santiago Palomares, con notas originales autógrafas del Cardenal Lorenzana. Estudio preliminar, transcripción y notas de José Gómez-Menor Fuentes. Toledo, I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, 1976 ("Clásicos Toledanos", Serie IV, Vol. 4). p. 163.
[5] Íd., p. 163.
[6] Íd., pp. 67-68.
[7] Pedro de ALCOCER [1554], *Historia, o Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, op. cit. capítulo 21.

1562, los vecinos de Orgaz decidieron dejar de hacer la donación anual, y en 1564 don Andrés Núñez de Madrid, entonces párroco de Santo Tomé, inició un pleito contra el pueblo para forzarle a reanudar el pago. El 4 de junio 1569, la Real Chancillería de Valladolid otorgó un veredicto favorable a Núñez, quien decidió entonces utilizar el dinero para mejorar la capilla funeraria del señor de Orgaz[8]. El primer paso fue encargar al doctor Alvar Gómez de Castro una larga inscripción latina describiendo el milagro, que fue grabada en una piedra y fijada en el muro de la capilla, encima de la tumba que contenía los restos de Gonzalo Ruiz de Toledo[9].

Seguidamente Núñez se dispuso a obtener el reconocimiento oficial del milagro, que fue concedido por un decreto real el 24 de septiembre de 1583[10]. Había llegado el momento de encargar a un pintor que representara la escena del entierro milagroso de Gonzalo Ruiz. En 1584 solicitó autorización del consejo arzobispal para encargar un cuadro para la capilla, autorización que le fue concedida el 23 de octubre del mismo año[11] por el cardenal arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga y Vela. El permiso exigía específicamente que los contenidos del cuadro se adaptaran al texto de la inscripción latina compuesta por Gómez de Castro.

Para la realización del cuadro, el martes[12] 18 de marzo de 1586 Núñez firmó un contrato con Doménikos Theotokópoulos "El Greco", por el que éste se comprometía a pintar el cuadro que conocemos como *El entierro del señor de Orgaz*.

---

[8] Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Las Parroquias de Toledo.* 1921. Reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo. Toledo, 1997. pp. 274-275.

[9] El texto lo reproduce Cossío en latín y en español. Manuel B. COSSÍO, *El Greco*,1908. op. cit., pp. 672-673.

[10] Sobre este punto volveremos posteriormente en este mismo capítulo.

[11] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 144-146.

[12] Que el 18 de marzo de 1586 fue martes lo comprobamos en el Archivo Capitular de Toledo con motivo de trabajos previos realizados por el autor de esta tesis.

El contrato incluía entre sus cláusulas una descripción de los principales elementos que el artista estaba de acuerdo en representar y en el texto se dice: "[…] en el lienzo se a de pintar una procesion de como el cura y los demas clerigos que estaban aciendo los oficios para enterrar a don gonzalo de rruyz de toledo, senor de la billa de orgaz, y bajaron santo agustín y san esteban a enterrar el cuerpo deste caballero el uno tiniendole de la cabeza y el otro de los pies echandole en la sepoltura y fingiendo al rrededor mucha gente que estaba mirando y encima de todo esto se a de hacer un cielo abierto de gloria […]"[13]. De esta sencilla descripción salió la obra maestra que conocemos como *El entierro del señor de Orgaz*. El contrato era muy explícito respecto al contenido de lo que sería la zona inferior del cuadro (parte terrenal). En cuanto a la parte alta (parte celestial), se dejó enteramente a la imaginación de El Greco.



El Greco, *El entierro del señor de Orgaz*, 1586-88, óleo sobre lienzo, 480 x 360 cm., Toledo, Iglesia de Santo Tomé

[13] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 142-143.

## 2.2. La composición del cuadro

El Greco representó la escena de la parte inferior como una misa funeral en el momento de descender el cuerpo a la tumba. En el centro, san Agustín y san Esteban sostienen el cuerpo de Gonzalo Ruiz vestido con armadura y se inclinan para depositarlo en la tumba. El artista nos muestra un entierro del siglo XIV presenciado por un grupo de hombres vestidos a la usanza del siglo XVI. Estos hombres está documentado que son retratos de insignes varones de ese tiempo; luego aludiremos a sus posibles identificaciones. El cuerpo está siendo bajado a la tumba mientras el sacerdote reza las oraciones. El texto que solía cantarse en el momento de depositar el cadáver en la tumba era un himno del siglo IX, *In Paradisum*, cuya letra pudo haber inspirado a El Greco para la composición de la mitad superior del cuadro: "Que los ángeles te conduzcan al paraíso y que los mártires te reciban a tu llegada y te lleven a la ciudad de Jerusalén. Que el coro angélico te reciba para que puedas descansar eternamente con el que fuera el pobre Lázaro"[14].

*El entierro del señor de Orgaz*, es pues, una representación sorprendentemente literal del momento culminante del Oficio de Difuntos. El cuerpo está siendo bajado a la tumba mientras el sacerdote entona el himno. Por encima, un ángel guía el alma de Gonzalo Ruiz al juicio supremo de Cristo. La Virgen María y san Juan Bautista interceden por la salvación del alma del señor de Orgaz.

En la zona celestial, Cristo, instituido como juez misericordioso, ordena a san Pedro que abra las puertas del cielo. El Greco representa en la gloria de los

[14] *Breviarium Romanum ex Decreto SS. Concilii Tridentini* (Roma, 1736). En Sarah, SCHROTH, "El Entierro del Conde de Orgaz", Jonathan BROWN, (Ed.), *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas,* Madrid, Alianza Editorial, 1984. p. 26.

Bienaventurados a san Pablo, a santo Tomás con su escuadra, y un poco prematuramente a Felipe II. También hace una alusión al Antiguo Testamento con David con su arpa, Moisés con las Tablas de la Ley, y Noé con su Arca. Una alusión al Nuevo Testamento con Lázaro resucitado, María Magdalena con su pomo de perfumes y la hacendosa Marta.

### 2.3. Identificación de los personajes representados en el cortejo fúnebre

Alonso de Villegas (1534-1603), miembro destacado de la comunidad intelectual de Toledo, escribió entre otras obras un famoso compendio de vidas de los santos bajo el título de *Flos Sanctorum*[15], en cuatro partes (Toledo 1578, 1583, 1588, Madrid 1589). El Greco conoció esta importante obra, de la cual figura un ejemplar en el inventario de 1621 de la biblioteca de su hijo. En el *Flos Sanctorum* Villegas menciona específicamente *El entierro del señor de Orgaz* aludiendo a que "La pintura se hizo y es una de las buenas cosas que hay en esta ciudad"[16]. Y como escribiera el mismo Villegas en 1588, "estaban retratados muy a lo vivo insignes varones de nuestros tiempos"[17].

El doctor Francisco de Pisa[18] (Toledo, 1534-1616) escribía en 1612 al referirse al cuadro *El entierro del señor de Orgaz*: "Pasó en el año del Señor de 1327 y está resumida en lengua latina, en más breves palabras, en un letrero o inscripción, y

[15] Alonso de Villegas, "Licenciado, sacerdote, teólogo, predicador y capellán de la capilla de los mozárabes de la catedral primada", según afirma él mismo en la edición de la primera parte del *Flos Sanctorum* (1578).
[16] Alonso de VILLEGAS, *Flos Sanctorum,* 3ª parte, (vida 184) Toledo 1587, p.32.
[17] Citado por Fernando MARÍAS, *El Greco*, op. cit., p. 185.
[18] Fue doctor en Cánones, catedrático de Sagrada. Escritura en la Universidad de Toledo e historiador. Dean de las facultades de Santa Teología, y Artes liberales. Beneficiado mozárabe, rector de Santa Justa y Rufina y capellán mayor de la capilla mozárabe del Corpus Christi, ante cuya entrada fue enterrado. Su obra más importante es la *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, y editada en Toledo por Pedro Rodríguez, impresor del Rey nuestro señor en 1605.

juntamente está fijado en la pared de esta capilla de N. Sª. pintado de pincel el entierro de este santo, *con figuras y retratos muy al vivo*: hízose con diligencia de Andrés Núñez, cura de esta iglesia, el año del Señor de 1584"[19]. Para después añadir: "La pintura se hizo y es una de las más excelentes que hay en España, y costó sin la guarnición y adorno 1.200 ducados. Viénenla 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 allí retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos*. Fue el artífice y pintor Domingo de Theotocópuli, de nación griega"[20].

Como señalara Garnelo, "la visión real de toda esta escena en su concepto plástico es la más vista ante el modelo de cuantos pintara nuestro Dominico, y no creemos inoportuno suponer que los reproches que escuchara ante las discusiones habidas por su cuadro *El San Mauricio*, ejecutado pocos años antes, influyeran en su ánimo para acercarle más al natural y buscar una representación más viva de la escena; por eso en esta obra, como en ninguna otra, prodigó el retrato los modelos vivos, que al decir de las gentes no cupiera duda de que allí se les reconocía y se les veía de verdad *hablando*, como vulgarmente se dice"[21].

Indudablemente se trata de retratos pero la sensación de individualidad y vida que se desprende de los personajes asistentes al entierro de Gonzalo Ruiz de Toledo es

[19] Francisco de PISA, *Apuntamientos para la II parte de la "Descripción de la imperial ciudad de Toledo" (1612)*, (Estudio preliminar, transcripción y notas de José Gómez-Menor Fuentes), I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, 1976, p. 68. Es evidente la errata de Pisa en el año en que se hizo el cuadro.
[20] Francisco de PISA, Íd.. Relaciones añadidas al manuscrito, p. 164.
[21] José GARNELO Y ALDA, *El Greco. Análisis estético de su cuadro "El Entierro del Conde de Orgaz"*, (conferencia dada en Toledo el día 5 de abril de mil novecientos catorce con motivo de las fiestas del tercer centenario de la muerte del insigne artista), Madrid, Imprenta de Artes Gráficas Mateu, 1914. p. 12.

tan grande que no hubiera sido necesario testimonio alguno para estar seguro de ello[22]. Así pues, se sabe con seguridad que El Greco retrató allí "muchos insignes varones de su tiempo" y que entre estos se encontrarían algunos de los más destacados representantes de la nobleza toledana y ciertos eclesiásticos y eruditos, pero quiénes fueron exactamente no se sabe con certeza[23]. Efectivamente, si exceptuamos al erudito toledano don Antonio de Covarrubias y Leiva[24], del que conocemos su físico por haberle retratado El Greco en más de una ocasión[25], al niño, Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco, a la edad de ocho o nueve años, pues porta sobre el pañuelo doblado que asoma por el bolsillo de la faltriquera la firma en griego del pintor seguida de la fecha de 1578, el año de nacimiento del muchacho; y recientemente, por el autor de esta tesis, al arzobispo don Gaspar de Quiroga y Vela retratado como san Agustín[26], al personaje retratado como san Esteban y al caballero de Santiago que está detrás de san Esteban con actitud expresiva con las manos[27], ningún otro personaje ha

[22] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 140.
[23] Íd., p. 142.
[24] Antonio de Covarrubias y Leiva (1524-1602). Titular de la canonjía 15ª de la Catedral de Toledo. Dignidad de Maestrescuela, en 1580. Licenciado. Notable humanista. Gran conocedor del mundo antiguo, dominaba perfectamente las lenguas griega y latina. Poseedor de una notable biblioteca de manuscritos griegos. Profesor en Salamanca, Oidor de las Chancillerías de Granada y Valladolid, consejero de Felipe II y maestrescuela en la Universidad de Santa Catalina en Toledo. Hermano del obispo de Segovia, Diego de Covarrubias y Leiva. Íntimo amigo y colaborador del humanista Álvar Gómez de Castro. Fue también íntimo amigo de El Greco, al que prestaba y regalaba libros de su biblioteca. Doménico sintió una gran admiración por él, definiéndole en sus comentarios a un ejemplar de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio, (Biblioteca Nacional de Madrid), comentados por Daniele Barbaro, cuyos márgenes están llenos de anotaciones manuscritas de El Greco, como "Ave Fénix" y "milagro de la naturaleza", en el que convivían la elocuencia y la elegancia ciceroniana y el perfecto conocimiento de la lengua griega al lado de una infinita bondad y prudencia, de forma que "resplandece y turba la vista". Vid Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1999, p. 71 y Fernando MARÍAS, *El Greco,* op. cit., pp. 168-169.
[25] Se conservan dos retratos suyos pintados por El Greco, ambos firmados, uno en el museo del Louvre, y el otro en el Museo del Greco en Toledo.
[26] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "Una mitra en la catedral de Toledo: Nuevas aportaciones y descubrimiento en El Entierro del Señor de Orgaz", *Toletana*, 13, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2005, pp. 249-270.
[27] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "El Entierro del Señor de Orgaz: Identificación de los personajes retratados como San Esteban y como caballero de Santiago con actitud declamatoria", *Toletana*, 16, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007, pp. 287-310.

podido ser identificado con argumentos sólidos. Si bien, se distinguen con facilidad, además del citado, otros dos caballeros pertenecientes a la Orden de Santiago por proclamarlo así las cruces que lucen en sus negros jubones.

Calvo Serraller[28], refiriéndose al personaje retratado entre los frailes agustino y dominico, escribe que "parece ser Diego de Covarrubias"[29], hermano mayor de Antonio. El mismo autor añade después refiriéndose al mismo personaje que "lo más probable es que sea Diego de Covarrubias"[30]. Había fallecido en 1577, por lo que, de ser él el que aparece retratado, El Greco debió pintarle con la ayuda de algún otro retrato. Por otra parte, en la Gloria, en el cuarto lugar contando desde Santo Tomás con su escuadra, El Greco retrató a Felipe II, aún vivo cuando se realizó el cuadro. El Greco le pintó gozando anticipadamente de la gloria eterna, quizá recordando el lienzo de *La Gloria* que el propio Greco podría haber visto en El Escorial, en el que Tiziano pintó a Carlos V y varios miembros de su familia, incluido el propio Felipe, prematuramente en el coro de los bienaventurados. Es decir, El Greco no tuvo inconveniente en retratar entre el cortejo asistente al entierro de don Gonzalo Ruiz a personajes ya fallecidos, y en la gloria de los bienaventurados a personajes todavía vivos en la época en que se pintó *El entierro del señor de Orgaz.*

### 2.4. Trabajos previos del autor al conocimiento de esta obra maestra

Transcurridos 400 años, las opiniones del doctor Pisa siguen vigentes en la actualidad, todavía hay nuevas cosas que hallar en *El entierro del señor de Orgaz*. El

[28] Francisco CALVO SERRALLER, *El Greco. El Entierro del Conde Orgaz*, Milán, Ed. Electa, 1994, p. 19.
[29] Diego de Covarrubias y Leiva, alcanzó las más altas dignidades eclesiásticas y civiles. Fue obispo de Segovia, y como teólogo participó activamente en el Concilio de Trento y en el Concilio Provincial Toledano de 1565. También fue presidente del Consejo de Castilla y del Reino.
[30] Francisco CALVO SERRALLER, *El Greco. El Entierro del Conde Orgaz*, op. cit., p. 28.

autor de esta tesis apoyado en parte en el descubrimiento que hizo en las vitrinas de la sacristía de la catedral de Toledo de la mitra que sirvió de modelo a El Greco para representar la de San Agustín en *El entierro del señor de Orgaz*[31], mitra que demostró que se había bordado en 1577 por el bordador de la Catedral Diego de Orense para el recién nombrado arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga y Vela, demostró también, que el personaje retratado como san Agustín era el propio arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga, quien el 23 de octubre de 1584 había autorizado que se pintara el cuadro.

Asimismo, propuso también una identificación razonada para la persona retratada como san Esteban y otra para el caballero de la Orden de Santiago que está tras él en actitud expresiva con sus manos[32]. Es interesante resaltar que aunque se han hecho diversos intentos de identificación de muchos de los personajes que en el cuadro están retratados, hasta donde se sabe, nunca se había propuesto identificación alguna para el joven retratado como san Esteban.

También se han estudiado aspectos relativos al reconocimiento oficial del milagro.

### 2.4.1. Una mitra en la catedral de Toledo: Nuevas aportaciones y descubrimiento en *El entierro del señor de Orgaz*

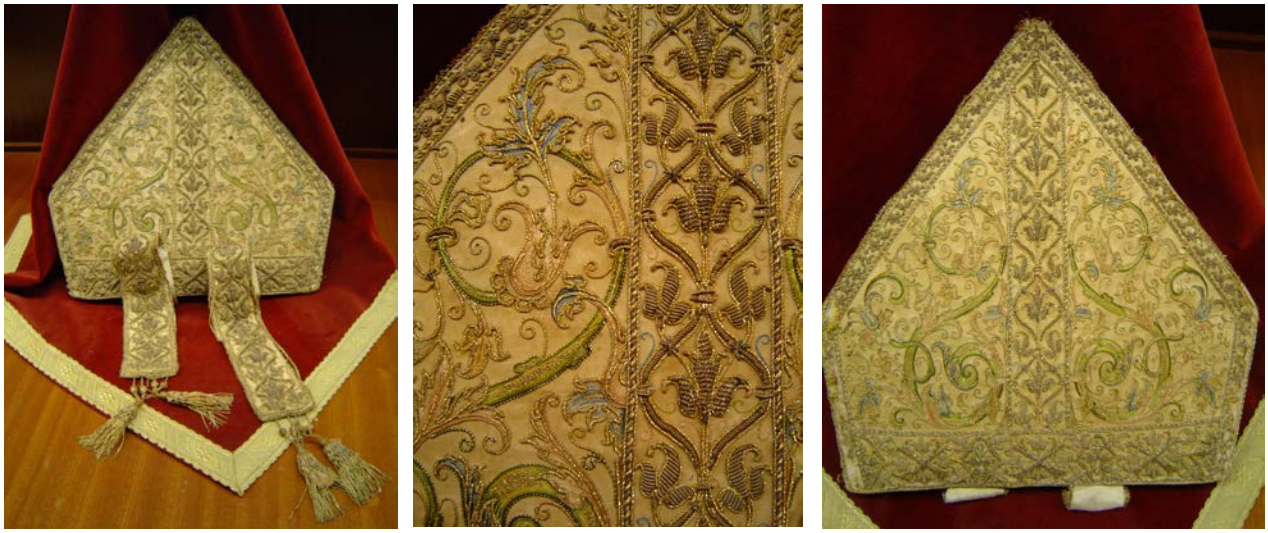
En el siglo XXI hay nuevas cosas que hallar en el *entierro del señor de Orgaz.* Como se ha dicho con anterioridad el autor de esta tesis comprobó y demostró que la

[31] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "Una mitra en la catedral de Toledo", op. cit., pp. 249-270.
[32] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "El Entierro del Señor de Orgaz", op. cit., pp. 287-310.

mitra que sirvió de modelo para representar la de san Agustín del citado cuadro de El Greco se encuentra en las vitrinas de la sacristía de la catedral de Toledo. Esta mitra es la que fue catalogada por el conde de Cedillo en su obra Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo, como *Foto 432. Cuadra de Ropas. Mitra blanca bordada. Principios del XVII*[33].

Una minuciosa inspección ocular de esta mitra permitió comprobar que no es blanca como parece y como decía Cedillo, sino que en realidad está descolorida por el paso del tiempo. Todavía se pueden observar vestigios de los colores rojo, verde y azul empleados por El Greco en la mitra de san Agustín del *Entierro del señor de Orgaz*. Vestigios de los mismos colores que El Greco empleó en la mitra de san Agustín se encuentran en idénticos lugares de esta mitra de la Catedral Primada.

[33] Conde de CEDILLO, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*, 1919, reeditado en 1991, I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, p. 224.



Izquierda: Catedral de Toledo. Mitra del arzobispo Quiroga. Vista posterior
Centro: Catedral de Toledo. Mitra del arzobispo Quiroga. Detalle
Derecha: Catedral de Toledo. Mitra del arzobispo Quiroga. Frente



Detalle de *El entierro del señor de Orgaz*. Iglesia de Santo Tomé. Toledo.

La mitra tiene 34 cm de altura y 30 cm de anchura en su parte inferior cuando se encuentra plegada. Una cenefa central interior con flores de lis tiene 4 cm de ancho. También tiene una cenefa inferior en horizontal de 4 cm de ancho. Otra cenefa más

estrecha que las anteriores rodea toda la mitra. En los dos campos de la mitra hay dibujos simétricos de ramajes coloreados, lo que era típico de la época. Las dos ínfulas de la mitra, que tienen también como adorno flores de lis, están rematadas en borlas colgantes de torzales que incluyen cada una cuatro bolitas y dos borlas al final. En el interior de la mitra hay un bonetillo de raso para adaptarla a la cabeza del prelado. Las ínfulas tienen una longitud de 36 cm, que se convierten en 47 cm cuando se consideran también las borlas colgantes.

En este estudio se demuestra que esta mitra de la Catedral de Toledo sirvió de modelo a El Greco para pintar la de san Agustín.

Por otra parte, se comprueba que esta mitra es la misma que llevan don Gregorio María Aguirre y García, cardenal arzobispo de Toledo entre 1909 y 1913, y don Francisco Álvarez Martínez, cardenal arzobispo de Toledo entre 1995 y 2002 año de su jubilación, en los retratos que de ambos prelados se conservan en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. En el caso de don Gregorio María Aguirre y García, la mitra aún conserva los mismos colores empleados por El Greco en la mitra de San Agustín del *Entierro del señor de Orgaz*.

Es interesante el testimonio del cardenal Álvarez Martínez de por qué eligió esta mitra para el retrato que le hizo la monja pintora Isabel Guerra y que se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. En conversación telefónica mantenida con dicho señor, el cardenal Álvarez manifiesta que eligió esta mitra por dos razones: por motivos estéticos y porque fue la misma que había utilizado el cardenal Aguirre casi cien años antes.

Además, la mitra es casi idéntica a la que lleva don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo entre 1599 y 1618, en el retrato que, realizado por

el pintor toledano Luis Tristán, se conserva en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. La diferencia básica que encontramos entre ambas mitras es la cenefa interior que separa los dos campos de la mitra. La mitra pintada por El Greco en *El entierro del Señor de Orgaz*, idéntica a la de los retratos de los cardenales Aguirre y Álvarez, tiene cinco flores de lis en sendos ensanchamientos de dicha cenefa interior, mientras que la mitra que lleva el cardenal Sandoval tiene cuatro.

El contrato para la realización del *Entierro del señor de Orgaz* fue firmado el 18 de Marzo de 1586 y la pintura estaba instalada en su emplazamiento de la parroquia de Santo Tomé en 1588, siendo cardenal arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga y Vela, que lo fue entre los años de 1577 y 1594. En alguna ocasión se ha escrito que quizá El Greco retrató al cardenal Quiroga como el San Agustín del *Entierro del señor de Orgaz*[34]. En el audio con la descripción del lienzo que se proporciona en la parroquia de Santo Tomé se afirma con otras supuestas identificaciones, que El Greco representó al cardenal Quiroga como el san Agustín del cuadro.

En este estudio se comprueba que la mitra que sirvió de modelo a El Greco para representar la de san Agustín del *Entierro del Señor de Orgaz* se encuentra en las vitrinas de la sacristía de la Catedral Primada; que dicha mitra es la que se bordó en 1577 para el nuevo arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga. Además, la mitra fue bordada en 1577 con toda probabilidad por el entonces bordador de la Catedral, Diego de Orense. Asimismo, se dan suficientes razones para afirmar que El Greco retrató al cardenal Quiroga como san Agustín en El *entierro del señor de Orgaz*.

[34] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op.. cit., p. 185.

#### 2.4.1.1. La mitra está en la catedral de Toledo

Se ha podido comprobar que la mitra en cuestión es la que utilizó El Greco como modelo sin ninguna duda. Se ha comparado con la de san Agustín del *Entierro del señor de Orgaz* y es idéntica. Habida cuenta que estas mitras de obispo no se hacían en serie, es evidente que ella fue la que sirvió de modelo a El Greco para representar la de san Agustín. En este estudio se aportan fotografías de la mitra que está en la catedral de Toledo y de la de san Agustín del *Entierro del señor de Orgaz*. La mitra en su totalidad es idéntica, incluidas las ínfulas (entonces llamadas tiracoles[35]) y las borlas colgantes de torzales[36] que penden en el extremo de las ínfulas, y que salen de unas bolitas que los unen a ellas. Se puede comprobar que el número de bolitas es de cuatro en cada ínfula con dos borlas de seda en cada una. La mitra se hizo en 1577, cuando don Gaspar de Quiroga fue nombrado arzobispo de Toledo. El 6 de septiembre de 1577 fue nombrado arzobispo de Toledo, sucediendo al desdichado Carranza que había muerto en Roma después de soportar un proceso promovido contra él desde el tribunal de la Inquisición. El 15 de septiembre de 1578, el Papa Gregorio XIII crea a Quiroga cardenal Presbítero con el título de Santa Balbina.

En 1586, fecha en que se firmó el contrato para *El entierro del señor de Orgaz*, El Greco copió como mitra de san Agustín una mitra que se había hecho para un obispo. Precisamente la mitra que se hizo en 1577 para el nombrado entonces arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga.

Si se observa el *Entierro del señor de Orgaz*, El Greco reproduce la mitra con todo detalle, incluso sitúa una de las ínfulas de frente al espectador y de canto sobre la

[35] Tiracol: tiracuello. Diccionario Castellano de Esteban Terreros y Pando. Madrid, 1788. Tiracol: tira colgante.
[36] Torzal: cordoncillo hecho de hilos retorcidos. Cordoncillo de seda que se emplea para bordar. Diccionario Castellano de Esteban Terreros y Pando. Madrid, 1788.

espalda de san Agustín, pudiéndose observar los detalles de la ínfula, incluidas las flores de lis, las borlas colgantes de torzales sobre la capa pluvial y las bolitas de seda que los unen. Precisamente, las bolitas de seda que están en los torzales han sido hechas coincidir por El Greco con la cruz del caballero de Santiago que está detrás de san Agustín, dando la impresión óptica que penetra en la espalda de san Agustín a través de ellas. El dedo pulgar de la mano derecha del caballero que parece dialogar con don Antonio de Covarrubias y Leiva señala el final de los torzales.

### 2.4.1.2. La mitra es la que se hizo en 1577 para don Gaspar de Quiroga

En los documentos vistos en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo hemos encontrado que la mitra que estudiamos es descrita hasta cuatro veces [37].

En el inventario de 1580[38], en el capítulo de "mitras", fol. 75, apartado 11, se dice:

> *Después de lo susodicho a veintitrés del mes y año susodichos[39], visitó su Señoría Ilustrísima otra mitra sobre tafetán blanco labrada de canutillo y las guarniciones y tiracoles y los campos de oro matizado[40] que se hizo para su Señoría Ilustrísima.*

[37] Tres veces en el inventario realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en 1580 y una vez en el realizado por el Cardenal Lorenzana en 1790.
[38] Archivo Capitular de Toledo, *Inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en el año de 1580*. Folios 59-76. Libro de la visita que hizo el Ilustrísimo Señor don Gaspar de Quiroga, Cardenal de Santa Balbina y Arzobispo de Toledo, primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla, inquisidor general, en los reinos y señoríos de Su Majestad, y de su Consejo de Estado, dentro del Sagrario de la dicha Santa Iglesia, desde quince días del mes de junio de MDLXXX, hasta doce de agosto, del dicho año. Asistentes por comisión del cabildo a la dicha visita los señores doctor don Alonso Delgado electo de Astorga, maestrescuela, y canónigo, y don Rodrigo Dávalos canónigo, y el doctor don García de Loaisa Girón, arcediano de Guadalajara, canónigo, como obrero de la dicha Santa Iglesia.
[39] Se refiere al jueves veintitrés de junio de 1580.
[40] Compuesto de varios colores.

No cabe duda que se refiere a don Gaspar de Quiroga que era quien realizaba la visita. Hemos estudiado los catorce apartados que componen el capítulo de mitras de este inventario y no nos cabe ninguna duda que esta es la mitra que pintó El Greco.

Es importante resaltar que al empezar el estudio del capítulo "mitras" de este documento lo hicimos con el convencimiento de que la mitra que buscábamos estaría descrita en él por las siguientes razones: el documento es de 1580; *El entierro del señor de Orgaz* fue pintado entre 1586 y 1588; en 1577 había sido nombrado el último arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, quien estuvo en el pontificado hasta 1594, año de su fallecimiento.

Haremos un somero resumen de los catorce apartados que constituyen el capítulo "mitras" de este documento para resaltar que la mitra que buscamos es la que viene referenciada en el apartado 11, como hemos dicho anteriormente, descartando todas las demás. En el apartado 1 se describe con todo detalle la mitra que fue de don Pedro González de Mendoza (1482-1495) "con piedras y perlas..." "dieciocho esmeraldas muy buenas y doce zafiros muy buenos...", "con las armas del dicho cardenal...", la mitra no se corresponde en absoluto con la que buscamos. En el apartado 2 se describe también con todo detalle una mitra que "hizo hacer el Tesorero de otras viejas que había en el sagrario, en la cual en la delantera y en la trasera hay veintidós formalles[41]..." tampoco se corresponde con la que buscamos. En el apartado 3 se describe con todo detalle la mitra "que dio el arzobispo don Sancho "en la delantera tiene catorce firmalles los doce grandes y los dos pequeños..." "veinticinco zafiros de los buenos..." tampoco esta mitra se corresponde con la que buscamos. En el apartado 4 se describe "otra mitra de plata sobredorada guarnecido todo el campo de aljófar y tiene

[41] Formalle (firmalle): joya en forma de broche.

en la delantera catorce firmalles de los cuales falta uno, en los cuales hay seis gastones con seis zafiros alrededor de cada uno de ellos...". En el apartado 5 se describe "otra mitra de plata sobredorada de aljófar menudo que tiene en la delantera siete firmalles y cada uno tiene un gastón con su piedra..." "en las crestas está sembrado de pedrezuelas pequeñas cabezas de clavos redondos y encima un pino con un esmalte verde encina...". En el apartado 6 se describe "otra mitra que se compró del Obispo de Calahorra la cual tiene en la delantera dieciséis firmalles y en cada firmalle de los doce tiene cinco gastones, y en cada uno su piedra...". En el apartado 7 se describe "otra mitra de terciopelo negro con un crucifijo y la María y San Juan en la delantera...". En el apartado 8 se describe "otra mitra de oro que se halló en la sepultura de arzobispo don Sancho hijo del Rey de Aragón el año de 1503. La cual dicha mitra está deshecha que está en los joyeles siguientes. Primeramente hay cuatro rosas grandes de oro que tienen unos esmaltes...". En el apartado 9 se describe "otra mitra de pluma de Indias en que está el árbol de la generación con sus tiracoles". En el apartado 10 se describe con todo detalle la mitra "que se hizo para la buena memoria del cardenal Silíceo, en que en la delantera hay dos rosas de oro con una perla en medio y doce granos de aljófar a la redonda y otras tantas en la trasera hay más sembradas en la dicha mitra y tiracoles treinta y cuatro piezas de oro pequeñas de la forma del signo de Salomón..." es evidente que esta mitra tampoco se corresponde con la que buscamos.

En el apartado 11 se describe la mitra que hemos dicho anteriormente y que nosotros creemos que es la mitra que estamos buscando: "mitra sobre tafetán blanco labrada de canutillo y las guarniciones y tiracoles y los campos de oro matizado que se hizo para su Señoría Ilustrísima" [don Gaspar de Quiroga].

En el apartado 12 se registran "doce mitras de tafetán blanco nuevas que se hicieron cuando vino a esta Santa Iglesia su Señoría Ilustrísima[42] que sirven para las dignidades[43] que está la una en casa del Dean y todas son bordadas de torcales de seda blanca"[44].

En el apartado 13 se registran "diez mitras de damasco blanco viejas con sus tiracoles de lo mismo". En el apartado 14 se registran "nueve mitras de tafetán blanco viejas bordadillas de torcales de seda blanca". Estas mitras "viejas" que se describen en los apartados 13 y 14 no concuerdan con la mitra que investigamos.

El veinte de diciembre de 1580, se dice en el mismo documento[45], el tesorero y canónigo don Pedro de Quiroga hace entrega al sacristán mayor de todos los bienes inventariados para su guarda y custodia. Aquí están ordenados todos los objetos por su año de fabricación desde el año MDXL y con "Cargo al Sagrario", se dice para el "Año de MDLXXVII"[46]. 2 Doce mitras de tafetán blanco para las dignidades[47]. 3 Una mitra de oro escarchado[48] para su Señoría Ilustrísima

[42] Se está refiriendo a Don Gaspar de Quiroga.
[43] Eran el estatus superior en el Cabildo. Podían ser o no canónigos y su título les daba derecho de precedencia sobre los demás. Todos poseían estudios superiores y gozaban de una notable preparación en el campo de las ciencias eclesiásticas. Vid. Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 37.
[44] Llamamos la atención en el sentido que estas mitras blancas del apartado 12 del capítulo "mitras" y"que se hicieron cuando vino a esta Santa Iglesia su Señoría Ilustrísima" (es decir Don Gaspar de Quiroga) son las mismas que luego aparecen que se hicieron en 1577 cuando se ordenan los objetos por su año de fabricación. Esto apoya el hecho que la mitra que se referencia como apartado 11 de "mitras" "que se hizo para su Señoría Ilustrísima" (es decir Don Gaspar de Quiroga) es la misma que aparece luego que se hizo en 1577 "para su Señoría Ilustrísima".
[45] ACT, Archivo Capitular de Toledo, *Inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en el año de 1580*. Folio 471.
[46] Íd., Folio 518.
[47] Estas doce mitras son las que en el capítulo "mitras" del inventario se referencian en el apartado 12.
[48] Escarchado: especie de plata u oro tirado, de modo que si tiene dentro una hebra de seda, se llama hilo, si no la tiene *verguilla,* y de ambos modos conserva el nombre de escarchado. Diccionario Castellano de Esteban Terreros. Madrid, 1788.

No cabe duda que se refiere a don Gaspar de Quiroga que era quien ordenaba el inventario y que fue nombrado arzobispo de Toledo en 1577, para quien se hizo esta mitra que en el capítulo "mitras" se referenciaba como apartado 11.

Para terminar con el documento del inventario de Quiroga de 1580, el día 22 de octubre de 1597 años, ya fallecido Quiroga, Francisco Ortega, sacristán mayor, recibió el pontifical del cardenal don Gaspar de Quiroga[49]. El documento dice así: "En veinte y dos días del mes de octubre de mil quinientos y noventa y siete años, Francisco Ortega Sacristán Mayor del Sagrario recibió en el scriptorio de la Obra el Pontifical que se trajo del Ilmo. Sr. cardenal don Gaspar de Quiroga mi señor en que hay lo siguiente":
[Entre otros ornamentos y objetos se cita]: "Una mitra bordada de canutillo de oro sobre seda de plata con su bonetillo de raso"[50]

No cabe duda que nos encontramos ante la misma mitra a la que hemos hecho referencia anteriormente:
Ante *una mitra sobre tafetán blanco labrada de canutillo y las guarniciones y tiracoles y los campos de oro matizado que se hizo para su Señoría Ilustrísima [don Gaspar de Quiroga]*.

Ante la misma *mitra de oro escarchado para su Señoría Ilustrísima [don Gaspar de Quiroga]*.

La misma que utilizó El Greco como modelo para pintar la de san Agustín en *El entierro del señor de Orgaz*. La misma mitra que hemos tenido el placer de mantener en

[49] ACT, *Inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en el año de 1580.* Folios 578 y 579.
[50] ACT, *Inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en el año de 1580.* Folio 579.

nuestras propias manos, de estudiar todos sus detalles, de ver incluso *su bonetillo de raso*, bordada hace 428 años[51].

Otro documento que hemos tenido ocasión de consultar en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo es el inventario que se hizo en 1790 por el cardenal don Francisco Antonio de Lorenzana (1772-1800). Como el inventario de 1580 estudiado anteriormente tiene un capítulo relativo a "mitras", en este caso titulado "Mitras de oro y plata con perlas y piedras y sin ellas" que ocupa los folios 103-107.

En el capítulo referente a mitras de este inventario se sigue el mismo orden que en el inventario de 1580, viniendo descrita la mitra que estudiamos con el Nº 11, y dice así:

Nº 11 *Otra mitra labrada de oro de canutillo sobre tafetán blanco matizado de oro, y los tiracoles de la misma labor con unos torzales de seda blanca; la que falta en esta visita.*

El motivo por el que la mitra faltaba en la visita de 1790 se nos escapa, pero lo que no cabe duda es que es la misma mitra a la que tantas veces hemos encontrado y que se hizo para don Gaspar de Quiroga.

Por lo demás, este inventario de mitras del cardenal Lorenzana sigue el mismo orden que el de Quiroga y se habla de las mismas mitras describiéndolas en términos semejantes, por lo que no es necesario repetirlo. Hasta que al llegar a la mitra Nº 11 se describe la mitra como: "Otra mitra labrada de oro de canutillo sobre tafetán blanco matizado de oro, y los tiracoles de la misma labor con unos torzales de seda blanca; la que falta en esta visita". Sin ninguna duda esta es la mitra de Quiroga.

[51] 428 años son los transcurridos desde 1577, año en que se bordó la mitra y 2005, año en que se publicó este trabajo.

En el Nº 12 habla de las mismas doce mitras para las Dignidades que lo hace el inventario de Quiroga aunque ahora se dice "... han quedado solo dos que no se usan". Con los Nº 13, 14, 15 y 16 se anotan "cinco mitras con sus tiracoles de tafetán blanco viejas y bordadas de canutillo que constan anotadas en los números del margen (13, 14, 15 y 16), se echaron de menos en la visita pasada, y para que conste se anota en este inventario con esta expresión, y los mismos números que refiere el anterior". Con estas mitras anotadas con los números 13, 14 15 y 16 no cabe confusión alguna con la mitra de Quiroga puesto que se ha visto la perfecta relación que hay entre los inventarios de 1580 y 1790. En el de 1580 las referidas en los apartados 13 y 14, correspondientes a los números 13 y 14 del de 1790, ya se calificaban de "viejas" y las referidas con los números 15 y 16 entonces no existían.

Las mitras que se describen en el inventario de 1790 con los números 17 y 18, y que se hace constar "Añadido en el inventario anterior" ya no tienen importancia para nosotros puesto que no existían en 1580. No obstante, en el inventario de 1790 se refieren a ellas como "Las mitras de tercianela forradas de cabezuela con sus tiracoles de seda blanca y rapacejos, muy viejas, que constan inventariadas a los dos números del margen (17 y 18) en la visita antecedente, faltan en esta por lo que se pone esta advertencia".

Todavía queda en el inventario de 1790 un "Añadido en la presente visita". Este añadido tampoco es de interés para nosotros por las mismas razones que el párrafo anterior. Con el Nº 1 se anota "una mitra de lama de plata bordada de hilo de oro con veintiocho piedras comunes, con sus tiracoles, y armas del Eminentísimo cardenal Portocarrero". Con el Nº 2 se anota "otra mitra de lama de plata de color pajizo casi de igual labor del número antecedente...". Así sucesivamente hasta el apartado Nº 7.

Insistimos en que estas mitras no tienen interés para nuestros propósitos puesto que se hicieron en fechas posteriores a la pintura del *Entierro del señor de Orgaz*.

### 2.4.1.3. El bordador de la mitra fue Diego de Orense

Con toda probabilidad el bordador de la mitra que sirvió de modelo a El Greco para representar la de san Agustín en *El entierro del señor de Orgaz*, bordada en 1577 para el arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga, fue Diego de Orense.

En 1577 era bordador de la Catedral por cuyo salario correspondiente a dicho año percibió tres mil maravedíes dividido en tres tercios de mil maravedíes cada uno. El primer tercio de mil maravedíes lo percibió el 15 de mayo de 1577: "En quince de mayo de mil quinientos y setenta y siete años di cédula por nómina que diesen a Diego de Orense bordador mil maravedíes que le pertenecieron de su salario el tercio primero del presente año". El segundo el 15 de septiembre del citado año: En quince de septiembre de dicho año di cédula por nómina que diesen a Diego de Orense bordador mil maravedíes que le pertenecieron de su salario el tercio segundo del presente año". El tercero y último tercio lo cobró el quince de enero de 1578: En quince de enero de mil quinientos y setenta y ocho años di cédula por nómina que diesen a Diego de Orense bordador mil maravedíes que le pertenecieron de su salario el tercio último del año pasado de mil quinientos y setenta y siete"[52].

El 18 de julio de 1577, Diego de Orense cobró sesenta y ocho mil maravedíes de la Partida del Sagrario: "En dieciocho de julio de mil quinientos setenta y siete años di cédula que diesen a Diego de Orense bordador de la Santa Iglesia sesenta y ocho mil

[52] Archivo Capitular de Toledo, *Obra y Fábrica*, año 1577, nº 875, folio 115.

maravedíes para en cuenta de lo que ha de haber por los ornamentos y otras cosas que hace para el Sagrario"[53].

El 31 de diciembre de 1577, Diego de Orense cobró cien mil maravedíes de la Partida del Sagrario: "En postrero de diciembre de mil quinientos setenta y siete años di cédula que diesen a Diego de Orense bordador de la Santa Iglesia cien mil maravedíes para en cuenta de lo que hubiere de haber por las obras de bordadura que hace para el servicio del sagrario de la dicha Santa Iglesia"[54].

A continuación del párrafo anterior una nota al margen dice "Hínchese esta partida con una libranza del año de 75 (1575) de quinientos seis mil, y otra de este año de sesenta y ocho mil al dicho Diego de Orense"[55].

Anejo a la anterior nota al margen se da otra cédula el 31 de diciembre de 1577 por la que Diego de Orense percibe 400.984 maravedíes de la Partida del Sagrario: "En postrero de diciembre de mil quinientos setenta y siete años di cédula que diesen a Diego de Orense bordador cuatrocientos mil y novecientos y ochenta y cuatro maravedíes con los cuales y con los cien mil maravedíes antes de esta libranza puestos quedó acabado de pagar de todos los maravedíes que se le deben hasta hoy día de la fecha de todas las obras que ha hecho y aderezos que ha puesto en las obras de bordadura para el servicio del Sagrario de esta Santa Iglesia como se declara en la memoria y tasación que está puesta con esta dicha libranza"[56].

Diego de Orense cobra los 400.984 maravedíes según consta en otro documento del Archivo Capitular[57]:

[53] ACT, O y F, año 1577, nº 875, folio 144.
[54] ACT, O y F, año 1577, nº 875, folio 144 reverso.
[55] ACT, O y F, año 1577, nº 875, folio 144 reverso.
[56] ACT, O y F, año 1577, nº 875, folio 144 reverso.
[57] ACT, O y F, XIV/876, 1577.

> "Pagué a Diego de Orense bordador de la Santa Iglesia cuatrocientos mil y novecientos y ochenta y cuatro maravedíes que hubo de haber y queda acabado de pagar de todas las obras de bordadura y oro y otras cosas que ha hecho para el sagrario de la dicha Santa Iglesia hasta fin de mil quinientos y setenta y siete años según se dice en un memorial donde está el libramiento del canónigo Obrero"[58].

Aparece también un documento relativo a la paga de Navidad de 1577 de Diego de Orense: "Los maravedíes que ha recibido el señor Diego de Horense (sic) de los labradores de Vergonçes para la paga de Navidad de 1577"[59]. En este mismo documento se indica la cantidad de 182.040.

Otro documento dice: "Pagó al dicho Diego de Orense bordador de la Santa Iglesia Andrés Martín vecino de Casasbuenas diez mil maravedíes. Los cinco mil maravedíes de la paga de Navidad del año de 1577 y los cinco mil maravedíes para la paga de Nª Sª de Agosto de 1578 años"[60].

El cinco de marzo de 1578, Miguel de Cuebas[61], bordador, percibe tres mil maravedíes, por la tasación de las obras de Diego de Orense: "En cinco de Marzo de mil quinientos y setenta y ocho años di cédula que diesen a Miguel de Cuebas bordador tres mil maravedíes que se le libran y los hubo de haber por el tiempo que se ocupó en asistir por parte de la Obra de la Santa Iglesia a hacer la tasación de los ornamentos y

[58] Se refiere al canónigo Obrero Mayor. Normalmente era nombrado por el Arzobispo con la anuencia del Cabildo. Era el responsable directo de la administración de la hacienda. Era el encargado de concertar todas las obras de importancia que debían realizarse en la catedral, dejando constancia escrita de ello en el libro de acuerdos. Debía revisar y corregir, si fuera necesario, el capítulo de los salarios, tanto los que se pagaban cada quince días, como los que se hacían efectivos, por contrato, por tercios anualmente. Entre 1574 y 1584, el canónigo Obrero Mayor era García de Loaísa y Girón. Vid. Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., pp. 44-45.
[59] ACT, O y F, XXIII/876, 1577.
[60] ACT, O y F, XVII/876, 1577.
[61] Quizá familia de Doña Jerónima de las Cuevas, madre de Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco.

otras cosas tocantes al servicio del Sagrario que tiene hechas Diego de Orense bordador de la dicha Santa Iglesia"[62].

Diego de Orense continúa en 1578 como bordador de la catedral percibiendo el mismo salario que tenía en 1577, tres mil maravedíes dividido en tres tercios de mil maravedíes cada uno [63].

En conclusión, se deduce de todo ello que Diego de Orense era bordador de la Catedral en 1577, oficio por el que percibía un salario, y además cobró "obras de bordadura y oro y otras cosas" hechas durante el año de 1577, y "aderezos que ha puesto en las obras de bordadura" en el mismo año de 1577. La mitra de Quiroga se hizo en 1577. Poco margen para el error puede quedar si se afirma que dicha mitra fue bordada por Diego de Orense, bordador de la Catedral.

Ramírez de Arellano[64] ya informó en 1920 sobre Diego de Orense. "En 1583 vivía en unas casas propias en la plaza de don Fernando, tributarias al Hospital de la Misericordia; debió heredarlas de su padre, Alonso de Orense, bordador de la Catedral". "En 1601 pagaba a la iglesia de S. Andrés un censo de 4.500 mrs. al año, a razón de 20 el millar, impuesto en 1593, sobre unas casas de Ciruelos, que éste poseía. Era vecino de Toledo".

#### 2.4.1.4. El retratado como san Agustín es don Gaspar de Quiroga

En alguna ocasión se ha escrito que quizá El Greco retrató al cardenal Quiroga como el San Agustín del *Entierro del señor de Orgaz*[65]. En el audio con la descripción del lienzo que se proporciona a los visitantes de la parroquia de Santo Tomé se afirma

[62] ACT, O y F, año 1578, nº 876, folio 141.
[63] ACT, O y F, año 1578, nº 877, folio 115.
[64] Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de Artífices de Toledo*, 1920, Reimpresión de la Diputación Provincial de Toledo, 2002, p. 215.
[65] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op., cit, p. 185.

con otras supuestas identificaciones, que El Greco representó al cardenal Quiroga como el San Agustín del cuadro. Hasta el momento no se ha aportado ninguna prueba para apoyar esta afirmación.

Don Andrés Núñez de Madrid, cura de Santo Tomé, solicita permiso del arzobispo Gaspar de Quiroga para encargar el lienzo que mostrará el hecho milagroso acaecido durante el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz, conservado en la tradición popular, cumpliendo así con las determinaciones del Concilio de Trento. Permiso que le fue concedido el 23 de octubre de 1584.

Una vez visto que la mitra que lleva san Agustín en *El entierro del señor de Orgaz* es la que se bordó en 1577 para el recién nombrado arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga ¿cómo sería posible explicar que el pueblo toledano, que conocía perfectamente la mitra por su asistencia al culto de la Catedral, viera esa misma mitra en otras sienes que no fueran las de su arzobispo Quiroga? Si las intenciones de El Greco y de Quiroga no hubieran sido hacer un retrato de este último en San Agustín, hubieran elegido otra mitra de las que en la Catedral tenían a su disposición, incluso pintando una mitra ficticia que resultara combinación de dos o más de ellas para no crear confusión en los fieles.

La primera y más importante responsabilidad de Quiroga como arzobispo de Toledo fue la de impulsar los decretos del Concilio de Trento. Ese concilio que se reunió intermitentemente entre 1545 y 1563 y tenía como finalidad clarificar las doctrinas de la Iglesia que habían sido impugnadas por los protestantes. En obras devotas escritas por algunos de los más eminentes clérigos de Toledo se podía leer el mismo género de ideas. En el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas se recalcaba el papel especial de los santos en la historia de la Iglesia Católica. Diego de la Vega, lector

de teología en el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes, explicaba que al escribir su *Paraíso de la gloría de los santos* había querido mostrar de qué manera las vidas de los santos podían servir de "espejos de cuya luz y hermosura compongamos y ataviemos las nuestras"[66].

Como ha señalado Calvo Serraller[67], "san Agustín y san Esteban toman en sus brazos al difunto señor de Orgaz y le sostienen, a despecho de estar todo él revestido con bruñida y sobredorada armadura, cual si fuera una pluma, un dato éste que lógicamente ha llamado la atención porque además contrasta con la gravidez pesante con que se representaban escenas similares contemporáneas". "Éste es un rasgo típicamente manierista, pero lo sorprendente de la interpretación que hace el Greco en esta ocasión consiste en la "humanización" del fenómeno sobrenatural. San Esteban y san Agustín no sólo no están aureolados con ninguna de esas típicas mandorlas luminosas que distinguen a los seres sobrenaturales, sino que aparecen plenamente integrados al ceremonial funerario que tiene lugar como podrían hacerlo un Obispo y un Diácono reales. De esta manera, en cierta forma se rompe el espíritu de contradicción característico del manierismo convencional, integrándose lo sobrenatural en lo natural de manera asimismo natural. Se puede alegar que subsisten elementos irrealistas, como, desde el punto de vista físico, ese mismo de la ingravidez de un hombre tocado con pesado arnés y sostenido, por su parte más pesante, la del tronco, por un anciano, así como también la inadecuación protocolaria de un Obispo cumpliendo esa función de bajar directamente a la tumba al finado, aun cuando se tratara de la persona más principal, pero este segundo aspecto concuerda con la orientación contrarreformista de

[66] Citado por Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., pp. 56-57.
[67] Francisco CALVO SERRALLER, *El Greco. El Entierro del Conde Orgaz*, op. cit., p. 18.

humanizar la santidad"[68]. Y si se trata de humanizar la santidad, y si se trata de un Obispo cumpliendo la función de poner directamente al finado en su tumba, ¿quién sino Quiroga, arzobispo de Toledo, para enterrar a la persona más principal?

Sabemos que Quiroga, siguiendo las determinaciones del Concilio de Trento, impulsaba activamente el culto de los santos y sus reliquias, y él mismo era devoto de san Agustín y san Jerónimo, así como de tres santos toledanos, san Eugenio, san Ildefonso y santa Leocadia[69]. También ayudó a los jesuitas a abrir un nuevo colegio en Toledo y fundó el monasterio de agustinos de san Torcuato[70].

Es indudable el parecido físico que tiene el san Agustín del *Entierro del señor de Orgaz* con el retrato que del cardenal Quiroga hizo el pintor Luis de Velasco y que se expone en la Sala Capitular de la catedral de Toledo. Es posible que El Greco consciente que estaba "humanizando la santidad" sólo perfilara sus principales rasgos, pero el parecido es innegable, aunque sólo nos fijáramos en la nariz del ilustre efigiado. Cuando se firmó el contrato para pintar el cuadro, 1586, Quiroga contaba 74 años de edad, quizá en el san Agustín está deliberadamente envejecido y su blanca barba fue pintada como una niebla evanescente, mientras que Luis de Velasco la pintó cuidada, humana, aunque se trate de la misma barba blanca.

Otra razón para afirmar que el personaje retratado como san Agustín es el arzobispo Quiroga es de orden puramente pictórico. Desde el punto de vista de la técnica pictórica parece que la figura de san Agustín ha sido ejecutada pintando primero las vestiduras, para finalmente encajar la cara de la persona retratada. Si se observa con

[68] Íd., p. 28.
[69] Véase el testamento de Quiroga (hay una copia en el Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejos Suprimidos, leg. 27831). Citado en Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., pp. 57 y 73.
[70] Íd., p. 44.

detalle el retrato parece que la perspectiva con que se ha pintado la mitra es ligeramente diferente a la que se ha utilizado para el rostro. El Greco era un excelente retratista y, sin duda, esta doble perspectiva no se habría producido si el artista hubiera tenido delante al modelo tocado con la mitra. Por otra parte, la barba blanquecina deja transparentar debajo de ella el borde carmesí de la capa pluvial, lo que indica que las vestiduras estaban ya pintadas cuando posteriormente se encajó la cabeza en el hueco reservado a tal efecto. Esto es razonable si la persona retratada era alguien importante, "un insigne varón de ese tiempo" que no pudiera perder mucho tiempo posando para el artista. Es sabido que Quiroga se vio obligado a pasar la mayor parte de su tiempo en la Corte, donde sirvió como Presidente del Consejo de Italia (1567), y después fue conjuntamente Inquisidor General (1573) y consejero de Estado (1574), aunque a él le habría gustado cumplir estancias más largas en Toledo para poder atender a su Iglesia. Quiroga se vio forzado a vivir principalmente en Madrid, al lado de un monarca, Felipe II, que apreciaba en gran medida sus servicios[71]. Probablemente Quiroga solamente posó un breve tiempo para El Greco o incluso el artista empleó para realizar el retrato unos bocetos tomados durante algún oficio religioso celebrado en la Catedral.

#### 2.4.1.5. El Greco aumentó la esbeltez de la mitra

A medida que avanza la carrera de El Greco en España, se nota en sus figuras y composiciones (aunque no de forma homogénea ni claramente gradual) una tendencia al alargamiento de los cuerpos[72]. Consta ciertamente que esto ya ocurría entre 1586-1588, fechas en que se pintó *El entierro del señor de Orgaz.*

[71] Íd., p. 54.
[72] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid, Tf Editores, 2000, p.19.

Hemos podido medir las dimensiones de la mitra. Si definimos su esbeltez como la altura dividido por la anchura en su borde inferior, para el caso de la mitra real nos sale un cociente de 34/30 = 1,13. Para el caso de la misma mitra copiada por El Greco en *El entierro del señor de Orgaz*, obtenemos una esbeltez aproximada[73] de 7,5/4 = 1,88. Es decir, El Greco pintó una mitra cuya altura es sólo ligeramente superior a la anchura, y la ha transformado al copiarla en una mitra de altura casi el doble que la anchura.

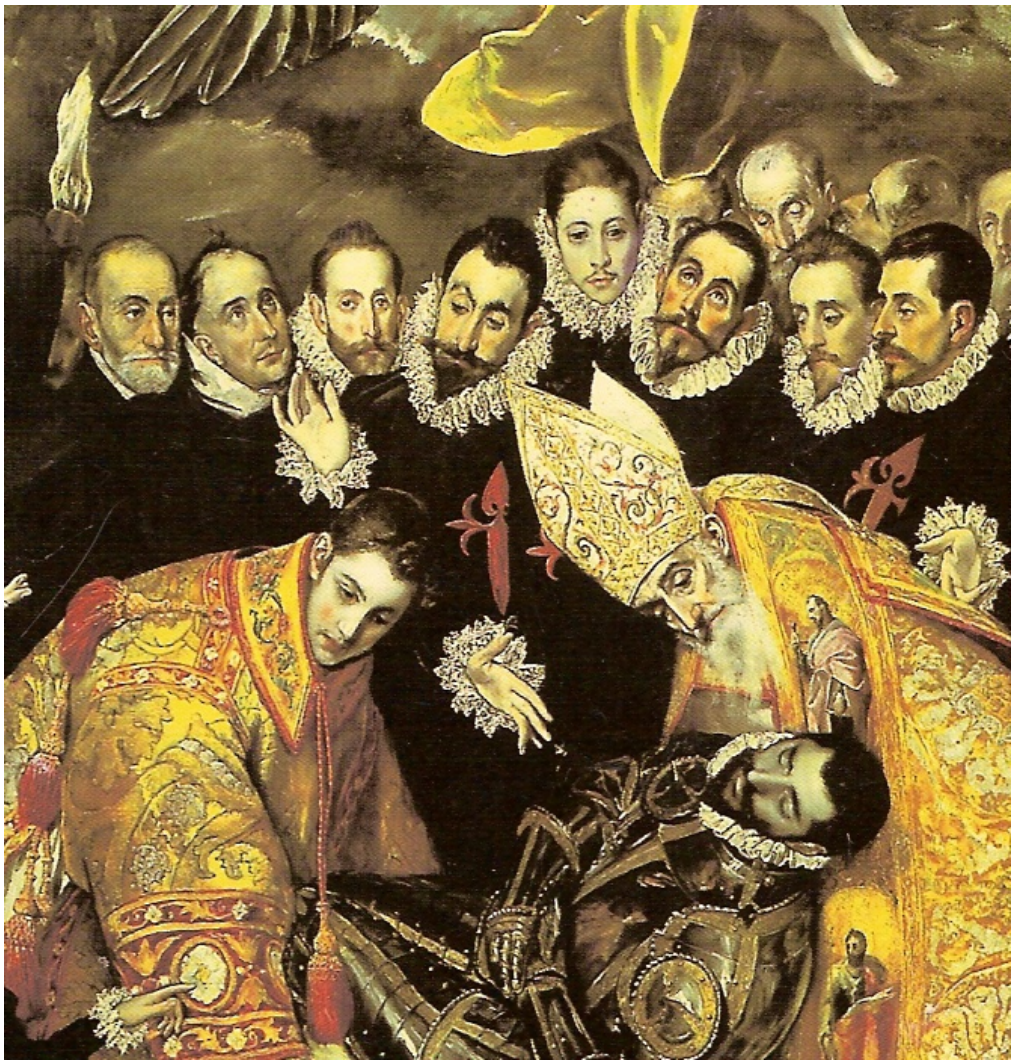
Disponemos, de esta manera, de una evidencia que nos permite comparar las dimensiones de la mitra real y de su copia en el cuadro tal y cómo la pintó El Greco, para comprobar cómo ha estilizado la figura. Al cretense, como buen manierista, le mueve su deseo de libertad artística, y de ahí su rechazo de la teoría de la proporción de raíz renacentista[74]. Siendo la naturaleza el objeto de la pintura, el pintor debe seguirla y mejorarla en cuanto a su hermosura que radica, para El Greco, en la proporción de la forma. Pero la proporción no es cuestión de medidas ni de correcciones ópticas; la proporción está en la propia realidad pero, además, puede incrementarse, por ejemplo, a través de la estilización de la figura: "yo no sé qué quedaría de la belleza de una mujer por un grueso [que se le quitara de su altura], y bien se ve lo que ellas procuran con sus chapines [parecer más altas]"[75].

[73] Estas dimensiones han sido tomadas de una foto postal de la mitra en primer plano. Suponemos que la proporcionalidad de las dimensiones de la mitra en el cuadro se ha mantenido constante en la foto.
[74] Fernando MARÍAS Y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco*, op. cit., p. 109.
[75] Fernando MARÍAS, "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón". En José ÁLVAREZ LOPERA, (Ed.): *El Greco. Identidad y transformación.* op, cit., p. 157. Marías cita comentarios del propio Greco a un ejemplar de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio, (Biblioteca Nacional de Madrid), comentados por Daniele Barbaro, cuyos márgenes están llenos de anotaciones manuscritas de El Greco.

### 2.4.2. *El entierro del señor de Orgaz*: identificación de los personajes retratados como san Esteban y como caballero de Santiago con actitud declamatoria

#### 2.4.2.1. Relación entre los dos personajes retratados

Nuestra hipótesis de partida es que existe una relación paterno-filial entre el personaje retratado como San Esteban y el caballero de Santiago que está tras él con los brazos abiertos.



*El entierro del señor de Orgaz*. Detalle

Si contemplamos la escena desde el punto de vista del milagro que se produjo en la parroquia de Santo Tomé durante el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, los personajes en cuestión son san Esteban aparecido revestido como diácono, y un caballero que estando a su lado adquiere una actitud de admiración, entonces no tiene nada de extraño esa actitud reverencial. Sin embargo, si vemos la escena desde el punto de vista del espectador que contemplaba el cuadro en los tiempos en que fue pintado, sólo cabe admitir que exista una relación paterno-filial entre ambos personajes. No olvidemos que asumimos que ambos son retratos de insignes varones de esa época. ¿Admitirían los feligreses de Santo Tomé como normal ese gesto de veneración de un caballero hacia un muchacho menor de veinte años como el retratado, por muy de San Esteban que estuviera revestido? ¿Y la mirada? Noten que está fija en el joven despreocupándose absolutamente de todo lo demás. Ante tal gesto y actitud del caballero de Santiago sólo cabe pensar en que existe una relación paterno-filial entre ambos personajes, pues de otra manera cabría pensar malintencionadamente que el caballero de Santiago retratado era uno de aquellos de equívoca condición.

Por otra parte, Wittkower[76] ya observó que "El Greco repetía o casi repetía, composiciones, figuras y actitudes". El estudio del caso más sencillo, dice Wittkower, "son las numerosas medias figuras de santos, muestra que usaba a menudo la misma fórmula no sólo para representar el mismo santo sino también para personajes diferentes como San Francisco, Santo Domingo y Santa María Magdalena". El propio autor añade en su ensayo, "El Greco repetía deliberadamente actitudes y gestos cuando abordaba

[76] Rudolf WITTKOWER, "El lenguaje gestual de El Greco". En *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, pp. 363-375. Versión española de "El Greco`s Language of Gestures", *Art News*, LVI, 1, 1957, pp. 45-50.

tareas similares", para concluir con la siguiente frase: "para El Greco, los gestos eran signos de significado inalterable". Para Wittkower, "El Greco tomó de sus maestros italianos el vocabulario retórico en vigor y que, por tanto, los gestos de sus cuadros han de interpretarse, casi invariablemente, como respuestas a estímulos psicológicos" [77].

[77] Íd., p. 365.



Izquierda: *La adoración de los pastores*. Bucarest
Centro: *La Natividad*. Illescas
Derecha: *La adoración de los pastores*. Museo del Prado

Estudiando la obra pictórica de El Greco, observamos que ese mismo gesto, brazos abiertos de veneración, del caballero de Santiago hacia san Esteban en *El entierro del señor de Orgaz*, se repite en el gesto que tiene San José hacia el Niño Jesús en *La Adoración de los pastores* de Bucarest, en *La Natividad* de Illescas y en *La Adoración de los pastores* del Museo del Prado. El mismo gesto se repite en el cuadro de Veronés *La familia de Darío ante Alejandro* de la National Gallery de Londres. En este lienzo se puede apreciar que Darío tiene hacia sus hijas el mismo gesto con las manos que el caballero de Santiago hacia el caballero retratado como san Esteban en *El entierro del señor de Orgaz*. Probablemente, en la escena del cuadro de Santo Tomé, El Greco representó en diagonal los brazos del caballero de Santiago para evitar que su mano

izquierda quedara oculta por la mitra de San Agustín. Por otra parte, la mirada del caballero de Santiago en cuestión hacia San Esteban es la misma mirada que dirige el Padre Eterno a Cristo muerto en *La Trinidad* del Prado.



Izquierda: Veronés. *La familia de Darío ante Alejandro*
Derecha: *La Trinidad*. Museo del Prado

Llegados a este punto, trataremos de encontrar dos personajes del Toledo de la segunda mitad del siglo XVI, que estando unidos por una relación paterno-filial cumplan ciertas condiciones. Las más evidentes, que el caballero lo sea del hábito de Santiago como proclama la cruz que luce en el jubón, y que el joven retratado como San Esteban no exceda los veinte años de edad como fácilmente se puede deducir del retrato. Ambos personajes debían ser insignes varones de su tiempo y además, estar bien relacionados con El Greco y con Quiroga. No olvidemos que el retratado como san Agustín es don Gaspar de Quiroga[78], que sabemos que era especialmente devoto de san Agustín[79], y querría en el retratado como san Esteban a un joven distinguido, y sin duda no a un desconocido. Sabido es que san Esteban, el protomártir, era diácono y que "La

[78] Francisco LÓPEZ MARTÍN y Juan Carlos SUÁREZ BERMEJO, "Una mitra en la catedral de Toledo", op. cit.
[79] Véase el testamento de Quiroga (hay una copia en el Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejos Suprimidos, leg. 27831). Citado en Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco" en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo* op. cit.,, pp. 57 y 73.

coordinación de las múltiples funciones administrativas prescritas a los diáconos exigía en la práctica la directiva superior de un jefe: el archidiácono. No sabemos muchas cosas sobre el particular, excepto su existencia, que comienza a conocerse en los siglos IV-V con san Agustín y san Jerónimo. A propósito de san Esteban, san Agustín le llamó archidiaconus (Sermo 316; PL 38,1431)"[80].

### 2.4.2.2. Identificación del joven retratado como san Esteban

Nuestro primer supuesto en la identificación del personaje retratado como san Esteban es que, a pesar de su juventud, se trataba de un canónigo de la catedral de Toledo[81], y sabemos que los canónigos a veces se revestían de diáconos[82]. Así, hemos considerado como candidatos a todos los canónigos de la Catedral durante el siglo XVI[83], y ninguno de ellos, por unas razones u otras, cumplía con los parámetros que exigían nuestros supuestos.

Uno de los canónigos, no obstante, llamó nuestra atención por el número de requisitos exigibles que cumplía salvo el de que no era canónigo en 1586, ya que obtuvo la provisión en 1592. Pero el resto de circunstancias le hacían ser un serio candidato. Además de que el hecho de ser canónigo no era una condición excluyente puesto que aquello de *estar allí retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros*

[80] Mario RIGUETTI, *Historia de la Liturgia,* II (último), Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 950-951.
[81] "En cuanto a las condiciones exigidas para ser canónigo era suficiente con haber recibido la primera tonsura clerical, tener 18 ó 20 años de edad, incluso 14 en ocasiones, y ser hijo legítimo". Vid. Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI,* op. cit., p. 31.
[82] ACT, *Inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado por el Cardenal Gaspar de Quiroga en el año de 1580*. Folio 4 (reverso), donde se dice: "...y el canónigo don pedro de carvajal (sic) vino revestido de diácono y el racionero". Don Pedro de Carvajal fue nombrado titular de la canonjía 37ª en 1573 y Dignidad de Deán en 1592.
[83] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI,* op. cit., pp. 61-104.

*tiempos*[84] se escribió en 1612, y en esa fecha nuestro candidato ya había sido nombrado canónigo de la catedral de Toledo.

El candidato en cuestión es don Gabriel Pacheco, del que Fernández Collado escribe[85]:

"Gabriel Pacheco, 1592[86]. Titular de la canonjía 29ª, por colación del arzobispo Gaspar de Quiroga. Descendiente del Marqués de Villena. Tomó posesión el 20 de abril de 1592. El papa Clemente VIII le dispensó de la obligación de residencia y le permitió poder recibir los frutos y distribuciones de su canonjía en Toledo. Nació en Escalona (Toledo) y fue bautizado el 13 de marzo de 1569. Hijo de Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, natural de Escalona, y de Juana de Toledo, natural de Oropesa (Toledo)".

Observamos que don Gabriel Pacheco cumplía 17 años en 1586, año en que se firmó el contrato para la realización de *El entierro del señor de Orgaz*. Era de noble cuna, hijo del marqués de Villena, en cuyas casas de Toledo sabemos que habitó El Greco en alquiler. Fue nombrado canónigo por colación del arzobispo don Gaspar de Quiroga, que sabemos que fue retratado como san Agustín en el cuadro y quien autorizó, cumpliendo lo decretado en el Concilio de Trento, que se pintara el cuadro[87]. Debido a la corta edad de don Gabriel Pacheco, su relación con El Greco y con Quiroga, lógicamente la estudiaremos a través de la relación de su familia con estas personas. Pasamos a continuación a detallar todos estos aspectos.

### 2.4.2.3. Antecedentes familiares de don Gabriel Pacheco

[84] Francisco de PISA, *Apuntamientos...op. cit.* p. 68.
[85] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 92.
[86] Año en que fue nombrado canónigo de la catedral de Toledo.
[87] El permiso fue concedido el 23 de octubre de 1584.

Para el estudio de datos referentes a don Gabriel Pacheco recurrimos al Fondo de Expedientes de Limpieza de Sangre (FELS) del Archivo Capitular de Toledo (ACT) [88]. Así, sabemos que don Gabriel Pacheco era natural de Escalona, hijo de don Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena, natural de Escalona, y de doña Juana de Toledo, su mujer, natural de Oropesa (Toledo). Asimismo, por parte de padre, don Gabriel era nieto de don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, natural de Escalona, y de doña Luisa Cabrera y Bobadilla, su mujer, Marquesa de Moya, natural de esta localidad de Cuenca. Por parte de madre, don Gabriel era nieto de don Hernán Álvarez de Toledo, Conde de Oropesa, natural de esta localidad toledana, y de doña Beatriz de Ayala y Monroy, su mujer, natural de Talavera.

#### 2.4.2.4. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con El Greco

El hecho de que don Gabriel Pacheco fuera hijo del marqués de Villena, es un dato a tener en cuenta porque sabido es que El Greco habitó en alquiler unos aposentos propiedad del marqués de Villena. En 1585[89] El Greco empezó a alquilar una serie de aposentos en las llamadas casas del marqués de Villena, que el V marqués de Villena y V duque de Escalona Juan Fernández Pacheco poseía en la parroquia de Santo Tomé. Hoy es el espacio que ocupa el Paseo del Tránsito, entre las casas de la Duquesa de Arjona, entonces conocida como la Duquesa Vieja, en las que está situada la casa y museo de El Greco, y el río Tajo. El 15 de agosto se instaló allí Doménico. El contrato de alquiler lo había suscrito con el mayordomo del marqués, Juan Antonio de Cetina, el 10 de septiembre y tenía validez hasta el 15 de agosto del año siguiente de 1586. En diciembre de 1589 volvió a firmar un nuevo contrato, en el que se nos indica que allí

[88] Archivo Capitular de Toledo (ACT), Fondo de Expedientes de Limpieza de Sangre (FELS) nº 70.
[89] Recuérdese que el contrato de *El Entierro del Señor de Orgaz* se firmó el martes 18 de marzo de 1586.

seguía viviendo desde agosto de 1587, y que El Greco pagaría hasta agosto de 1590 la suma de 50 ducados anuales de alquiler[90]. Es decir, durante los años 1586 a 1588, claves en la realización del *Entierro del señor de Orgaz*, El Greco vivía en las casas del Marqués de Villena, muy próximas a la parroquia de Santo Tomé.

El árbol genealógico de los duques de Escalona[91] nos informa que don Juan Fernández Pacheco (1563-1615), V duque de Escalona y V marqués de Villena que alquiló unos aposentos a El Greco en 1585, casado en 1594 con doña Serafina de Braganza (de Portugal), era hijo de don Francisco Pacheco (1532-1574) y de doña Juana de Toledo, y nieto por parte de padre de don Diego Pacheco (1503-1556) y de doña Luisa de Cabrera y Bobadilla. Es decir, don Juan Fernández Pacheco, el marqués de Villena que alquiló unos aposentos a El Greco en 1585 y don Gabriel Pacheco eran hermanos. Se puede apreciar en dicho árbol genealógico que don Francisco Pacheco, padre de ambos, murió en 1574.

### 2.4.2.5. Datos personales de don Gabriel Pacheco

Como decíamos anteriormente, el Expedientes de Limpieza de Sangre correspondiente a don Gabriel Pacheco para ser admitido como canónigo de la catedral de Toledo conforme al estatuto de la misma, es una fuente de datos acerca de la vida del mismo. Por este documento, escrito durante los meses de marzo y abril de 1592, sabemos que don Gabriel Pacheco nació en Escalona y era hijo de don Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, y de doña Juana de Toledo, su

[90] Fernando MARÍAS, *El* Greco, op. cit., p. 175.
[91] Duques de Escalona, http://users.sweing.be/sw239020/sangre/duques/escalona.htm [Página consultada 28 de abril de 2012]

mujer[92]. Fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María de la villa de Escalona el domingo 13 de marzo de 1569[93], por lo que sabemos que Gabriel había nacido dentro de los diez días anteriores a esa fecha, ya que "los infantes debían ser bautizados dentro de diez días después que nacieren"[94] y contaba pues 17 años de edad en 1586, año en que se firmó el contrato para la realización del *Entierro del señor de Orgaz*. Fueron padrinos de Bautismo, "sacole de pila" como dice el propio documento, don Alonso Téllez y su mujer. "Testigos don Juan de Toledo y don Juan Pacheco y don Gaspar y yo que le bauticé Juan Fernández". Don Juan Fernández Pacheco, V marqués de Villena, era seis años mayor que su hermano don Gabriel Pacheco.

La declaración de un testigo de Escalona, de "hedad (sic) ochenta años uno más o menos", quien declara que "conoce a don Gabriel Pacheco de vista, y que conoció a don Francisco Pacheco Bobadilla, Marqués de Villena, padre del dicho don Gabriel, y que sabe que era natural de esta villa porque aquí nació, y que conoce a doña Juana de Toledo madre del dicho don Gabriel, natural de Oropesa"[95]. Otro testigo de la misma villa de Escalona declara que "se halló en el casamiento de don Francisco Pacheco Bobadilla y doña Juana de Toledo, padres de don Gabriel Pacheco, fue el año de sesenta y uno [1561], y que durante su matrimonio, entre otros hijos tuvieron por hijo a don Gabriel Pacheco"[96]. Otro testigo de la misma localidad declara que "conoce a don Gabriel Pacheco y sabe que nació en esta villa porque cuando nació repicaron en esta villa las campanas"[97].

[92] ACT, FELS nº 70. op. cit.
[93] Íd., Escrito de Bautismo del pretendiente don Gabriel Pacheco.
[94] ACT, Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo. Libro III: De Bautismo, 1566. Reg. BA-3105.
[95] ACT, FELS nº 70. op. cit. p. 5 (reverso).
[96] Íd., p. 6 (reverso).
[97] Íd., p. 25 (reverso).

Un testigo de Oropesa declara en el interrogatorio que "conoce a don Gabriel Pacheco y sabe que es natural de Escalona porque es hijo del Marqués don Francisco y hermano del que ahora es"[98]. Otra persona de Oropesa de cincuenta y tres años de edad declara que "conoce a don Gabriel Pacheco hermano del Marqués de Villena, y que conoció a don Francisco Pacheco, Marqués de Villena, el que era natural de Escalona e hijo del Señor de aquella villa, y que conoce a doña Juana de Toledo, su mujer, la cual sabe que nació y es natural de esta villa de Oropesa, los cuales dichos don Francisco y doña Juana fueron marido y mujer según ordena la Iglesia porque se casaron en esta villa"[99]. Otro testigo de Oropesa de setenta y seis años de edad declara que "conoció a don Gabriel Pacheco siendo niño en esta villa y que ha oído decir que era natural de Escalona y que conoció a don Francisco Pacheco Marqués de Villena y que era natural de Escalona, y que conoce a doña Juana de Toledo, su mujer, y sabe que es natural de esta villa porque se acuerda de su nacimiento, y sabe que don Francisco y doña Juana fueron marido y mujer porque este testigo se halló presente en su boda. Tuvieron por su hijo entre otros a don Gabriel Pacheco"[100].

En la villa de Belvís, del Obispado de Plasencia, un testigo de "ochenta y tres u ochenta y cuatro años de edad" declara que "conoce a don Gabriel Pacheco y que es natural de Escalona porque cuando le trajeron a criar a esta villa lo supo y se dijo, y que conoció a don Francisco Pacheco, su padre, y conoce a doña Juana de Toledo, su madre". El mismo testigo declara que la abuela materna de Gabriel Pacheco "doña Beatriz de Ayala era natural de esta villa porque la conoció este testigo de niña y la vio

[98] Íd., p. 35 (anverso).
[99] Íd., p. 36
[100] Íd., p. 39.

criar en esta villa hasta que la llevaron a Talavera en casa de Juan de Ayala su tío"[101]. Otra persona de Belvís atestigua que "conoce a don Gabriel Pacheco y sabe que es natural de Escalona y que se crió aquí"[102]. Otro testigo de Belvís declara que "conoce a don Gabriel Pacheco de vista y trato por haberse criado en esta villa con su abuela doña Beatriz, la que es natural de esta villa aunque se crió en Talavera"[103].

Un testigo de la ciudad de Cuenca que dice ser "de edad de más de cuarenta y siete años" declara que "no conoce a don Gabriel Pacheco ni a doña Juana de Toledo su madre más que de haberles oído decir, y que conoció de vista a don Francisco Pacheco su padre de haberle visto hace más de treinta años una o dos veces en las Cortes de Toledo"[104]. Otro testigo de Cuenca declara que "conoce de vista a don Gabriel Pacheco porque le ha visto en Toledo"[105].

Un testigo de la villa de Moya nos proporciona interesantes datos sobre la vida de Gabriel Pacheco. El testigo "de más de sesenta y un años" declara que "no conoce a Gabriel Pacheco más que de haberle oído decir y que estudiaba en Alcalá de Henares y que era hijo del Marqués de Villena don Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla al cual conoció este testigo y oyó decir que era natural de Escalona, y que a doña Juana de Toledo no se acuerda haberla visto aunque la habrá podido ver más que la ha oído decir y que era hija del Conde de Oropesa y que era natural de Oropesa porque así lo ha oído decir puramente, y que fueron marido y mujer, y que durante su matrimonio tuvieron por sus hijos a los Marqueses de Villena, y de Moya, y a don Diego que murió en la

[101] Íd., p. 50 (anverso).
[102] Íd., p. 50 (reverso).
[103] Íd., p. 52 (reverso).
[104] Íd., p. 59 (anverso).
[105] Íd., p. 71 (anverso).

Armada de Inglaterra, y a don Fernando, y al dicho don Gabriel"[106]. El anterior testigo nos informa que Gabriel Pacheco estudiaba en Alcalá de Henares, así como que uno de sus hermanos había heredado el marquesado de Villena y otro el de Moya. Otro testigo de Moya declara que "no conoce a don Gabriel Pacheco pero que ha oído decir que es hermano del marqués de esta villa"[107]. La declaración de este testigo confirma que uno de los hermanos de don Gabriel Pacheco heredó el Marquesado de Moya.

### 2.4.2.6. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco

En 1611 El Greco y Jorge Manuel vivían en las casas del marqués de Villena en Toledo. El 12 de agosto de ese año declaran que deben a don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona 4400 reales (149600 maravedíes) del alquiler correspondiente al período que va desde el 1 de enero de 1608 hasta el 31 de agosto de 1611 de los aposentos que ocupan en las casas principales del marqués en Toledo. Afirman que "...aunque de presente se pudieran cobrar de ellos y de sus bienes, su excelencia del dicho señor marques a tenido y tiene por bien de dilatar la paga (sic)..."[108]. El mismo día El Greco y su hijo alquilan, por un año, las casas principales del marqués de Villena[109].

Además de estar relacionado con don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena, hermano de don Gabriel Pacheco, Jorge Manuel y es de suponer que El Greco, también lo estaban con don Francisco Fernández Cabrera y Bobadilla, marqués de

[106] Íd., p. 88 (reverso).
[107] Íd., p. 96 (anverso).
[108] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en* Toledo, op. cit., pp. 173-177.
[109] Íd., pp. 177-179.

Moya, y hermano del marqués de Villena y de don Gabriel Pacheco. Su relación está documentada a través de la construcción del retablo de Bayona de Tajuña (Titulcia).

Así, el 13 de enero de 1609, Jorge Manuel Theotocópuli da un poder a don Francisco Fernández de Cabrera y Bobadilla, marqués de Moya, y a Guillén Manuel, su administrador y mayordomo, para que cobren del licenciado Pedro del Moral, beneficiado de la iglesia de Ciempozuelos y mayordomo de la iglesia de Bayona (Titulcia), 100 ducados de lo que se le debe a cuenta por el retablo de dicha iglesia, que están haciendo él como pintor y Giraldo de Merlo como escultor. Los 100 ducados se cobrarán como parte de lo que debe Jorge Manuel al marqués por las maderas que ha sacado de sus aserraderos[110]. El mismo día, Jorge Manuel Theotocópuli da otro poder a don Francisco Fernández de Cabrera y Bobadilla, marqués de Moya, o a su mayordomo para que cobren de Juan de Recas, mayordomo que fue de la iglesia de Bayona, y de sus fiadores, los maravedíes que este debía del tiempo que tuvo a su cargo la mayordomía de la iglesia. Cantidad que recibiría el marqués de Moya "en cuenta de los maravedís que yo [Jorge Manuel] debo y soy obligado a pagarle del precio de las maderas que he sacado de sus aserradores"[111].

### 2.4.2.7. Estudios de don Gabriel Pacheco en Alcalá de Henares y nombramiento como canónigo de la catedral de Toledo

Durante los decenios finales del siglo XVI existió en Toledo un grupo de eruditos humanistas, que formados en la Universidad de Alcalá de Henares principalmente, dinamizó y dio brillantez a la vida cultural de la ciudad y procuró el mecenazgo de las artes y de algunos estudiosos, contando con el decidido apoyo de

[110] Íd., pp. 163-164.
[111] Íd., doc. 26, pp. 164.

Gaspar de Quiroga. Los personajes más destacados dentro del mismo fueron el canónigo Antonio de Covarrubias, maestrescuela de la Universidad de Santa Catalina, y el deán Diego de Castilla, que junto con su hermano Luis de Castilla, arcediano[112] de Cuenca, actuaron como protectores de Doménico Theotocópuli, El Greco, que se asentó en Toledo en 1577[113].

Don Gabriel Pacheco, natural de Escalona de la Diócesis de Toledo, estudió en la Universidad de Alcalá de Henares donde se graduó como Bachiller en Teología el día 25 de septiembre de 1592[114]. Exhibió un testimonio firmado por el Secretario de la Universidad de Alcalá de Henares Luis de la Serna donde constaba dicha graduación, en la Cámara Rectoral del Colegio de San Antonio de Portaceli de la Universidad de Sigüenza, donde se matriculó para los grados de Licenciado y Doctor en Teología el día 11 de Enero de 1601[115].

"Don Gabriel Pacheco, hermano del marqués de Villena, por colación del Señor Quiroga, tomó posesión de la canonjía 29ª el lunes 20 de abril de 1592"[116]. Posteriormente ocupó la canonjía 3ª: "Don Gabriel Pacheco, hermano del marqués de Villena, canónigo del Coro del Deán, tomó posesión de la canonjía 3ª el jueves 15 de julio de 1593, y al fin la dejó por tener mucha pensión y sucedió en otra de este Coro"[117]. Más tarde ocupó la canonjía 12ª: "Don Gabriel Pacheco, canónigo de este

[112] Una de las dignidades importantes del Cabildo, cuyas atribuciones rebasaron en sus inicios las esferas del capítulo catedral. Su poder e influencia hay que buscarlos originariamente en el gobierno de la diócesis, donde va a tener jurisdicción ordinaria sobre un territorio determinado llamado "arcedianato", de entre las diversas zonas en que estaba dividida la archidiócesis. Vid. Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 40.
[113] Henar PIZARRO LLORENTE, *Un Gran Patrón en la Corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, Serie I: Estudios, 2004, p. 401.
[114] Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección: Universidades, libro 1259, folio 132.
[115] Íd.
[116] ACT, Libro de Sucesiones de Prebendas, Canonjía 29ª, p. 399.
[117] Íd., Canonjía 3ª, p. 201.

Coro, hermano del marqués de Villena, por colación del Cardenal Quiroga, tomó posesión de la canonjía 12ª el jueves 30 de diciembre de 1593"[118].

### 2.4.2.8. Relación de la familia de don Gabriel Pacheco con don Gaspar de Quiroga

Parentesco de don Gabriel Pacheco con don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón

Don Gabriel Pacheco y don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, persona muy influyente en la corte de Felipe II, estaban emparentados por dos vías. Por una parte, como dijimos con anterioridad, por parte de padre don Gabriel era nieto de don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, y de doña Luisa Cabrera y Bobadilla, su mujer, marquesa de Moya, natural de esta localidad de Cuenca. Y don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, por parte de padre era nieto de don Fernando de Cabrera y Bobadilla, I conde de Chinchón. Pues bien, doña Luisa y don Fernando eran hermanos de padre y madre[119]. Por tanto, la abuela paterna de don Gabriel Pacheco y el abuelo paterno de don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, eran hermanos. Por otra parte, don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, estaba casado con doña Inés Pacheco, hija de don Diego López Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, y de doña Luisa de Cabrera y Bobadilla, marquesa de Moya[120]. Es decir, don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, estaba casado con una tía carnal de don Gabriel, puesto que doña Inés era hermana de don Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla, padre de don Gabriel Pacheco.

[118] Íd., Canonjía 12ª, p. 339.
[119] ACT, FELS nº 70. op. cit., p. 4 (reverso).
[120] Cecilio SERRANO, *Chinchón. Guía Histórica Ilustrada*. Madrid, Celeste Ediciones, 1996. p. 31.

Un tronco común a don Gabriel Pacheco y a don Diego Cabrera y Bobadilla fue don Andrés Cabrera, marqués de Moya, bisabuelo de ambos ya que era el padre de doña Luisa de Cabrera y Bobadilla y de don Fernando de Cabrera y Bobadilla. La limpieza de sangre de don Andrés Cabrera había sido puesta en duda y finalmente resuelta favorablemente al ser probada dicha limpieza[121]. En esta declaración de limpieza de sangre fue decisiva la influencia de don Gaspar de Quiroga, Inquisidor General, como veremos más adelante.

Relación de don Gaspar de Quiroga con don Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón[122]

Don Gaspar de Quiroga ocupó significados cargos a lo largo de su vida en la corte de Felipe II, siendo protagonista de episodios esenciales de dicho reinado, al verse encuadrado dentro de los grupos de poder y las facciones cortesanas de la Monarquía hispana del siglo XVI.

Tras entrar al servicio del Cardenal Tavera, quien le nombró vicario general de Alcalá de Henares y le concedió también una prebenda de canónigo en Toledo, intervino activamente en la aprobación de los Estatutos de limpieza de sangre de la catedral de Toledo durante la prelacía de Juan Martínez de Silíceo.

El Rey, por su parte, le nombró oidor de la Chancillería de Valladolid. En 1554, fue promovido a Auditor de la Rota Romana permaneciendo en Roma varios años. Se ganó la confianza de Felipe II quien le envió a Nápoles durante cuatro años con el encargo de girar una visita de inspección a aquellos reinos. Al volver a España, satisfecho el Rey de su gestión, fue nombrado consejero del Consejo de Castilla,

[121] Ver declaración de varios testigos en ACT, FELS nº 70, op. cit.
[122] Vid. Henar PIZARRO LLORENTE, *Un Gran Patrón en la Corte de Felipe II.* op. cit.

presidente del Consejo de Italia en 1563, y consejero del Tribunal de la Inquisición. Como asesor, acompañó a Felipe II en el delicado asunto del sometimiento de los moriscos de Granada, en 1570[123].

En diciembre de 1571 fue preconizado para la sede episcopal de Cuenca. En 1573, fue nombrado Inquisidor General, cargo que ejercerá hasta su muerte en 1594. El 6 de septiembre de 1577 el papa Gregorio XIII le nombra arzobispo de Toledo[124].

Durante su estancia en la Corte su vinculación a Antonio Pérez le convertía en un gran patrón cortesano, y en un destacado componente del grupo de poder que encabezaba el secretario real, al llegar a ocupar el cargo de Inquisidor General, obtener la provisión como consejero de Estado y ser nombrado arzobispo de Toledo. La caída en desgracia del secretario real Antonio Pérez y de la princesa de Éboli, y la fidelidad mostrada por Quiroga, que ofreció ayuda a la familia de ambos a pesar del ambiente hostil reinante, propició su relegamiento cortesano. En marzo de 1580, el Inquisidor General abandonaba la corte y emprendía camino hacia Toledo, donde vivió dedicado a labores propias de su Arzobispado.

Esta falta de influencia en la corte la logró superar Quiroga gracias al apoyo procurado por Diego de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón, persona que había alcanzado una alta estimación por parte del rey. El Inquisidor General se hallaba vinculado a un asunto cuya resolución de forma favorable para sus intereses preocupaba seriamente al conde de Chinchón, puesto que suponía un arma muy importante que podían esgrimir sus adversarios: las dudas sobre la limpieza de sangre del primer marqués de Moya, don Andrés Cabrera, tronco del que descendía la casa nobiliaria de los Chinchón. Los rumores se habían acrecentado en la corte en los años en que las

[123] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 249.
[124] Íd., p. 250.

facciones políticas luchaban por el control del Consejo de Italia. Felipe II ordenó a Quiroga que se ocupase de iniciar las pesquisas que llevasen a clarificar este tema poco antes de su marcha a Portugal en 1580. Por la buena relación entre el conde de Chinchón y el Inquisidor General, éste puso gran empeño en favorecer el interés del mismo en acreditar la limpieza de sangre de sus antepasados[125]. A pesar de todo, la resolución del asunto se siguió persiguiendo a lo largo de 1584, ordenando Felipe II al Presidente del Consejo de Castilla que hiciese pública la declaración de limpieza de sangre de don Andrés Cabrera, marqués de Moya, que fue respaldada por un breve del papa Gregorio XIII[126]. Si bien todo parecía estar perfectamente encaminado, también comenzaron a aparecer dudas sobre la calidad del linaje de doña Beatriz de Bobadilla, esposa de don Andrés Cabrera, primer marqués de Moya. Quiroga siguió encargándose de la clarificación de esta controversia, procurando favorecer siempre los intereses del conde de Chinchón[127].

Así pues, el acercamiento a las personas que contaban con mayor influjo sobre el monarca, y en especial, al conde de Chinchón, procuró a Quiroga la ansiada rehabilitación en el nuevo sistema de gobierno que se había comenzado a evidenciar desde mediados de 1584[128]. Quiroga trataba de complacer los deseos de su nuevo protector, el conde de Chinchón. El 14 de junio de 1586, Sixto V había otorgado al mismo una bula por la que autorizaba la fundación de una capilla en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad en Chinchón, que quedaba dotada con seis capellanías perpetuas, dando a una de ellas categoría de capellán mayor. El prelado confirmó y

[125] Henar PIZARRO LLORENTE, *Un Gran Patrón en la Corte de Felipe II,* op. cit., p. 503.
[126] Íd., p. 507.
[127] Íd., p. 508.
[128] Íd., p. 508.

aprobó las constituciones confeccionadas por el patrono en mayo de 1590, que obtuvieron la pertinente bula de aprobación durante el pontificado de Paulo V[129].

Resumiendo todo lo anterior, vemos que don Gabriel Pacheco cumplía 17 años de edad en 1586, año en que se firmó el contrato para la realización del *Entierro del señor de Orgaz*. Aproximadamente esa edad es la que aparenta tener el personaje retratado como san Esteban. Don Gabriel estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, como lo habían hecho otros eruditos humanistas toledanos. Era hermano de don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena que alquiló a El Greco unas casas de su propiedad en Toledo. Era hermano de don Francisco Fernández Cabrera y Bobadilla, marqués de Moya, quien suministraba la madera para el retablo de Titulcia a Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco. Don Gabriel Pacheco fue nombrado canónigo de la catedral de Toledo por colación del arzobispo don Gaspar de Quiroga, que sabemos que fue retratado como san Agustín en el cuadro. Y como también hemos comprobado, la familia de don Gabriel tenía una excelente relación con el arzobispo.

### 2.4.2.9. Identificación del caballero de Santiago que está detrás de San Esteban

Si asumimos que el retratado como san Esteban es don Gabriel Pacheco, lo primero que se nos ocurre es que el caballero retratado como caballero de Santiago sea su propio padre don Francisco Pacheco Cabrera y Bobadilla, sin embargo no puede ser porque no era caballero de la Orden de Santiago[130].

Una vez descartado el padre de don Gabriel, la siguiente persona que consideramos es don Alonso Téllez su padrino de Bautizo.

[129] Íd., p. 594.
[130] Archivo Histórico Nacional, Sección de Órdenes Militares, Santiago.

Relación paterno-filial de don Alonso Téllez y don Gabriel Pacheco

La relación paterno-filial entre el personaje retratado como San Esteban y el caballero de Santiago que está tras él con los brazos abiertos en actitud de veneración ha sido señalada con anterioridad como nuestra hipótesis de partida. También se ha señalado que don Gabriel Pacheco fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María de la villa de Escalona el domingo 13 de marzo de 1569[131]. Fueron padrinos de Bautismo, "sacole de pila" como dice el propio documento, don Alonso Téllez y su mujer. "Testigos don Juan de Toledo y don Juan Pacheco y don Gaspar y yo que le bauticé Juan Fernández".

Según las Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo de 1566 en ejecución de lo proveído en el santo Concilio Tridentino: "los padrinos de Bautismo sea uno: varón o mujer, o a lo más dos: un varón y una mujer. *Entre los cuales y entre el bautizado, y el padre y madre del bautizado se contrae el parentesco espiritual*. El cual también se contrae entre el que bautizó y bautizado, y padre y madre del dicho bautizado, y no entre otros algunos aunque hubiesen tocado al bautizado"[132]. Esto era conocido por El Greco puesto que en el inventario que a su muerte en 1614 realizó su hijo Jorge Manuel figura en griego el "Sínodo Tridentino"[133].

Por otra parte, en el árbol genealógico de los duques de Escalona a que hemos hecho referencia anteriormente aparece Alonso Téllez Girón I conde de Puebla cuya esposa se llamaba Juana de Cárdenas, que eran parientes de don Gabriel Pacheco, puesto que de este árbol genealógico se puede deducir que don Alonso Téllez Girón y don Francisco Pacheco, padre de don Gabriel Pacheco, eran hijos de primos hermanos.

[131] ACT, FELS nº 70. op. cit. Escrito de Bautismo del pretendiente don Gabriel Pacheco.
[132] ACT, Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo. op. cit. La cursiva es nuestra.
[133] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 189-198.

Dato este último que unido a ser padrino de Bautismo, nos parece digno de ser considerado.

Y recurriendo otra vez al texto de Fernández Collado[134] podemos encontrar datos referentes a don Alonso Téllez cuando trata del canónigo don Andrés Pacheco:

**"Andrés Pacheco**, 1573[135]. Canónigo dignidad de Abad de San Vicente de la Sierra. Nació en la Puebla de Montalbán (Toledo), el día 5 de abril de 1550. Hijo de Alonso Téllez, señor de La Puebla de Montalbán, del hábito de Santiago y Comendador de Medina de las Torres, natural de La Puebla de Montalbán, y de Juana de Cárdenas, natural de Llerena (Badajoz). Sobrino de don Pedro Pacheco. Fue nombrado obispo de Segovia el 2 de diciembre de 1587 y consagrado en Madrid, en el convento de franciscanas de Santa María de los Ángeles, por el Nuncio Apostólico Cesare Spaciani, obispo de Novara (Italia). Nombrado obispo de Cuenca el 13 de agosto de 1601. Aquí celebró Sínodo y construyó, en 1613, el convento del Santo Ángel de la Guarda que entregó a los Carmelitas, dotándolo con esplendidez. Renunció el obispado el año 1622. Inquisidor General desde 1622 al 1626. El 6 de octubre de 1625 fue nombrado Patriarca de las Indias. Murió el 7 de abril de 1626, siendo enterrado en Cuenca, en el convento del Santo Ángel".

Observamos que don Alonso Téllez cumple la condición de ser caballero de Santiago, siendo además comendador de Medina de las Torres.

También se puede concluir del estudio del Expediente de Limpieza de Sangre de don Andrés Pacheco[136] que su padre don Alonso Téllez, caballero de Santiago, padrino de don Gabriel Pacheco, ya había fallecido en 1573, fecha en se instruyó el expediente,

[134] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 91.
[135] Año en que fue nombrado canónigo de la Catedral de Toledo.
[136] ACT, FELS nº 29.

ya que reiteradamente los testigos se refieren a él en términos en pasado como "conoció a don Alonso Téllez", "era natural de esta villa y Señor de ella" [La Puebla de Montalbán]. Un testigo además declara que la madre de don Andrés Pacheco residía entonces en la Corte: "conoció a don Alonso Téllez natural de esta villa y señor de ella, y a doña Juana de Cárdenas, su mujer, padres del dicho don Andrés y que este testigo sabe que el dicho don Alonso Téllez era natural de esta villa, y que la dicha doña Juana de Cárdenas es natural de la ciudad de Llerena y que ahora reside en la Corte"[137].

El hecho que la pintura del *Entierro del señor de Orgaz* tuviera lugar en 1586, y ya hubiera fallecido por tanto don Alonso Téllez, no invalida en absoluto nuestro razonamiento puesto que ya en alguna ocasión El Greco había retratado a alguna persona ya fallecida, y bien pudo pintar a don Alonso a partir de algún retrato previo.

Relación de don Gaspar de Quiroga con don Alonso Téllez

Hemos de señalar, que en contraposición con lo que había sucedido con sus antecesores en la mitra toledana, Gaspar de Quiroga, que fue nombrado arzobispo de Toledo en 1577, mantuvo unas excelentes relaciones con el cabildo catedralicio[138]. Y es de suponer que con don Andrés Pacheco en particular, puesto que en 1584 Quiroga nombró en la abadía de Alcalá a don Andrés Pacheco, vinculado al servicio del archiduque Alberto de Austria[139], sobrino de Felipe II, quien sucedería años más tarde a don Gaspar de Quiroga como arzobispo de Toledo. Hemos de pensar que Quiroga vincularía al servicio del archiduque Alberto a alguien de su confianza puesto que el 12 de febrero de 1580, el papa Gregorio XIII, pensando que el final del pontificado del

[137] Íd., p. 6 (reverso).
[138] Henar PIZARRO LLORENTE, *Un Gran Patrón en la Corte de Felipe II*, op. cit. p. 398.
[139] Íd., p. 467.

cardenal Quiroga estaba cerca, había nombrado a Alberto de Austria obispo titular de Filipo, en un intento de asociarle al gobierno de la Iglesia de Toledo como arzobispo coadjutor con derecho a sucesión[140].

El canónigo don Pedro Pacheco, en 1559 fue nombrado titular de la canonjía 13ª. Canónigo Penitenciario y Abad de San Vicente de la Sierra. Nació en La Puebla de Montalbán (Toledo). Hijo de Juan Pacheco, natural de La Puebla de Montalbán, y de Leonor Chacón, natural de Ocaña[141]. Es decir, don Pedro Pacheco era hermano de don Alonso Téllez, que era padre de Andrés Pacheco y padrino de Gabriel Pacheco. Este punto se confirma con la declaración de un testigo en el Expediente de Limpieza de sangre de don Andrés Pacheco: "su tío del dicho don Andrés que se llamaba don Pedro Pacheco fue canónigo de la Santa Iglesia de Toledo después del estatuto"[142].

Don Alonso Téllez, padrino de Bautismo de don Gabriel Pacheco, era padre de canónigo de la catedral de Toledo, don Andrés Pacheco, y hermano de canónigo de la misma catedral, don Pedro Pacheco.

### 2.4.2.10. Razones por las que se retrató a don Alonso Téllez y no a don Francisco Pacheco

Cabe preguntarse por qué si el retratado como san Esteban es don Gabriel Pacheco, no se retrató a su padre don Francisco Pacheco, y sí a su padrino de Bautismo don Alonso Téllez.

[140] Ángel FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el Siglo XVI*, op. cit., p. 253.
[141] Íd., p. 92.
[142] ACT, FELS nº 29. op. cit., p. 5 (reverso).

"La primera y más importante responsabilidad de Quiroga como Arzobispo de Toledo fue la de llevar a la práctica los decretos del Concilio de Trento"[143]. Este concilio se reunió intermitentemente entre 1545 y 1563 y tenía como finalidad clarificar las doctrinas de la iglesia que habían sido impugnadas por los protestantes. Toledo era esencialmente una diócesis sin reformar cuando Quiroga fue nombrado arzobispo en 1577. Se puso a trabajar de inmediato. En abril de 1578 nombraba una comisión para garantizar que las ceremonias y oficios que se celebraban en la Catedral fueran modificados para hacerlos conformes a lo decretado en Trento[144].

"Quiroga se oponía igualmente a las decoraciones de las iglesias que de alguna forma se desviaran del dogma oficial"[145]. "El Concilio de Trento exigió al clero que obtuviera permiso del obispo para toda obra de arte nueva que se fuera a instalar en una iglesia"[146]. "Quiroga exigió que todos los templos de su jurisdicción sometieran los planes de posibles proyectos artísticos al consejo arzobispal, el cual había de otorgar o negar la correspondiente licencia"[147]. En 1584, Andrés Núñez de Madrid, cura de la parroquia de Santo Tomé, obtuvo el permiso del Consejo antes de encargar a El Greco el cuadro del *Entierro del señor de Orgaz*. Como ha señalado Martínez-Burgos[148], en las Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo hechas por el arzobispo Tavera en 1536, entre otros aspectos se incluye que *Fol. V. Que no se pinten imágenes sin que sea examinada la pintura por nuestros vicarios o visitadores ni se atavíen en el altar deshonestamente o cuando se sacaren en las procesiones [...] Instituimos y*

[143] Vid. Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., pp. 54-56.
[144] Íd., p. 55.
[145] Íd., p. 56.
[146] Íd., p. 56.
[147] Íd., p. 56.
[148] Palma MARTÍNEZ-BURGOS, "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma, el cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536", *Ensayos Humanísticos*, Serie Homenajes, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997. pp. 285-302.

*mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos... sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinen si convienen que se pinten allí*[149].

Personalmente devoto, pío y caritativo, y conocido por sus costumbres austeras, Quiroga era la personificación de la Contrarreforma. Como hombre de erudición y experiencia, se daba perfecta cuenta de que el conocimiento que de la doctrina de la Iglesia tenían los laicos era solamente rudimentario[150].

Por otra parte, *El entierro del señor de Orgaz* es el cuadro más importante de El Greco pintado para una parroquia, y expuesto, por tanto, a la contemplación continua de los fieles. Y según hemos visto anteriormente en las Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo de 1566 en ejecución de lo proveído en el santo Concilio Tridentino se reconocía el parentesco espiritual contraído entre los padrinos de Bautismo y el bautizado[151].

A nuestro entender, el deseo de mejorar la instrucción religiosa en este sentido, el deseo de mantener siempre presente en los fieles el parentesco espiritual contraído en el Sacramento del Bautismo entre los padrinos y el bautizado, es lo que llevó a Quiroga y a El Greco a que la persona retratada fuera el padrino de Bautizo de don Andrés Pacheco, don Alonso Téllez, y no el padre del mismo, don Francisco Pacheco.

### 2.4.2.11. Reflejos en la armadura de don Gonzalo Ruiz

[149] "Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo: hechas por el … señor Don Juan Tavera, cardenal… Arzobispo de Toledo". En Palma MARTÍNEZ-BURGOS, "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma…", op. cit., p. 289.
[150] Richard L. KAGAN, "La Toledo del Greco", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., p. 56.
[151] ACT, Constituciones Synodales del Arzobispado de Toledo. op. cit.



*El entierro del señor de Orgaz*. Detalle.

Si nos fijamos en la armadura de don Gonzalo Ruiz, a la altura del pecho observamos que se refleja el busto de san Esteban, y sobre él se puede apreciar el reflejo de una mano derecha (reflejada como si fuera una izquierda). Físicamente es imposible que esta mano corresponda a ninguna de las del caballero de Santiago que está detrás de san Esteban. El Greco pintó correctamente el brazo derecho de san Esteban reflejado en la armadura como si fuera un izquierdo, lo que prueba que la mano reflejada aparentemente de forma incorrecta sobre la cabeza de san Esteban no es un error del pintor sino que esa mano reflejada no pertenece al caballero de Santiago y está pintada así de forma voluntaria. Entonces, si asumimos que no es un error, ¿qué mensaje nos intenta transmitir El Greco con estos reflejos?

Como ha señalado Jonathan Brown, el dominio de El Greco de las tradiciones artísticas predominantes no es de ninguna manera sorprendente a la vista de su formación italiana. De hecho, sus métodos eran los mismos que se utilizaron a lo largo y ancho de Europa en el siglo XVI. Pero si el procedimiento era el normal, los resultados

eran evidentemente excepcionales. El Greco tenía mentalidad humanista y se había instruido para apreciar las complejidades y sutilezas de la teoría artística y la doctrina teológica (aunque ciertamente no hasta el mismo punto que un erudito profesional). También tenía amigos, como Antonio de Covarrubias y Pedro Salazar de Mendoza, que podían ayudarle en la formulación de las ideas y garantizarle que se mantenía en la senda recta y estrecha de la ortodoxia católica. Como demuestran perfectamente estudios detallados del contenido de sus encargos, las pinturas de El Greco fueron en ocasiones verdaderas disertaciones sobre aspectos de la doctrina de la Contrarreforma. Pero nunca dejó que la complejidad sofocara la claridad del pensamiento. Había un mensaje para los fieles, por ignorantes que fueran, y un mensaje más profundo para los clérigos y estudiosos versados en la teología católica[152].

Dentro del ceremonial del Bautismo, y en lo relativo al Bautismo de párvulos, en las ceremonias que preceden a la ablución se dice: "2. Terminada la oración *Preces nostras,* el Sacerdote extiende la diestra (con los dedos rectos y la palma vuelta hacia abajo) sobre la cabeza de la criatura, pero sin tocarle, y así la tiene durante toda la siguiente oración *Omnipotens*; después de lo cual, presentada la sal por el Ministro, la bendice con la fórmula del Ritual, toma un poco de ella (basta un grano pequeño) con los dedos pulgar e índice de la diestra y la pone dentro de la boca del bautizando, mientras dice: *N. Accipe sal sapientiae.* Límpiase luego los dedos con una toalla, y en seguida dice *Pax tecum,* la oración *Deus Patrum* y los exorcismos siguientes, haciendo al aire sobre la criatura tres cruces a las palabras *in nomine Patris, et Filli, et Spiritus Sancti;* le signa en la frente (*ut supra,* 1) a las palabras *quod nos fronti ejus damus.* Respondido *Amen* por el Ministro, *extiende la diestra sobre la cabeza del bautizando*

[152] Jonathan BROWN. "El Greco y Toledo", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., pp. 127-128.

*(no es necesario el contacto físico), y después, teniéndola extendida sobre la misma (también sin tocarla), reza la oración Aeternam ac justissimam*[153].

A la vista de lo anterior, sobre la armadura del señor de Orgaz se pinta correctamente el reflejo del busto de san Esteban y sobre su cabeza se pinta el reflejo de una mano derecha que físicamente no puede ser del caballero de Santiago que está detrás de él. Anteriormente hemos razonado una propuesta de identificación de los caballeros retratados como san Esteban y el caballero de Santiago que resultan corresponder a un bautizado y a su padrino de Bautismo. Dentro del respeto que nos merece el hecho que evoca *El entierro del señor de Orgaz* y el hecho de estar dentro de un Ceremonial de Difuntos ¿Es descabellado pensar que El Greco está haciendo una alusión al Sacramento del Bautismo con los reflejos en la armadura de don Gonzalo Ruiz?

### 2.4.2.12. Vía alternativa para abordar la identificación de los dos personajes

La otra forma de abordar la identificación de los dos personajes manteniendo la hipótesis de la relación paterno-filial que existe entre ellos es partir de un personaje candidato al retratado como caballero de Santiago, y comprobar si tenía una persona ligada a él por una relación paterno-filial, que encajara en el perfil del retratado como san Esteban.

Se han considerado los cargos municipales de la ciudad de Toledo en esa época. Recordamos que la persona candidata debe cumplir el ser caballero de Santiago, condición impuesta por El Greco en la propia pintura, y además debe existir un canónigo, clérigo, etc. insigne varón de ese tiempo o en condiciones favorables para

[153] Gregorio MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, *Manual de Liturgia Sagrada*, Tomo II, Segunda Edición, Editorial del Corazón de María, p. 33-34. La cursiva es nuestra.

serlo, pues ha de ser menor de 20 años de edad aproximadamente, condición que también nos impone la información que nos da el propio Greco en el cuadro, y estar ligado al caballero por una relación paterno-filial, condición impuesta por nosotros mismos, apoyados en parte en las teorías de Wittkower a las que aludimos con anterioridad.

En cuanto a los cargos municipales de Toledo en la época en que fue pintado El Entierro, hemos estudiado a las siguientes personas: Don Francisco de Carvajal, caballero de Calatrava, conde de Torrejón, corregidor de Toledo entre 1583 y 1587[154]. Don Perafán de Ribera, caballero de Santiago, corregidor de Toledo entre 1587 y 1591. (Alcalde mayor: doctor Benavente de Quiñones y licenciado Velarde)[155].

Asimismo, también hemos considerado a otros cargos municipales, como a don Bernardino de Cárdenas, duque de Maqueda, alcalde mayor en 1560, pero que siendo entonces menor de edad se ocupó del cargo mientras lo fuera, Luis Gaitán de Ayala a quien también hemos estudiado. Al alcalde de alzadas, don Fernando de Silva, conde de Cifuentes, quien tomó posesión el 22 de marzo de 1564 y estando en el cargo hasta el año 1590 en que falleció. Al alcalde mayor de Mesta, don Juan de Silva Rivera, marqués de Montemayor, quién ocupó el cargo entre 1568 y 1613. Asimismo hemos considerado a don Pedro de Silva, quien ocupó el cargo de alférez mayor de Toledo entre los años de 1571 y 1600[156]. También hemos tenido en cuenta al conde de Fuensalida, don Pedro López de Ayala, cuyo palacio lindaba con el templo parroquial y

[154] F.J. ARANDA PÉREZ, "Nobles, discretos varones que gobernáis a Toledo. Una guía prosopográfica de los componentes del poder municipal en Toledo durante la Edad Moderna (corregidores, dignidades y regidores)" publicado en la obra *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y Oligarquías en la Edad Moderna*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 235-240.
[155] Íd., pp. 235-240.
[156] Copia del libro de la Razón de los señores corregidores, dignidades y regidores que ha habido en los Ayuntamientos de la Imperial Ciudad de Toledo desde el día 17 de enero del año de 1477. Archivo Municipal de Toledo.

que se enterraba en su capilla mayor[157]. Don Pedro López de Ayala, conde de Fuensalida, era alguacil mayor de Toledo.

Del estudio realizado con las personas que ocupaban los cargos municipales de Toledo a que hemos hecho referencia con anterioridad, deducimos que ninguna es candidata a ser identificada como el caballero de Santiago en cuestión por no cumplir todos los requisitos que exigimos, aunque no podemos descartar que se encuentren retratados entre los demás caballeros asistentes al entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo.

### 2.4.3. *El entierro del señor de orgaz*: Reconocimiento oficial del milagro

Consideramos que este punto está confuso en la bibliografía especializada, a veces con opiniones contradictorias de los autores, y creemos que es el momento oportuno de intentar aclararlo para evitar malos entendidos que siempre actuarán como barreras innecesarias, dificultando y entorpeciendo las investigaciones desarrolladas acerca de esta obra maestra del arte universal.

Resumimos a continuación lo que dicen sobre el tema distintos autores.

Cossío[158] se refiere al milagro ocurrido durante el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz, en los siguientes términos: "...Se trata ahora de un silencioso milagro, ignorado de las gentes; de una leyenda mística, tan sencilla, tan modesta, tan familiar, tan íntima, y al mismo tiempo, tan genuinamente española, más aún, tan local, tan toledana, que, a no ser por la perdurable glorificación que el pincel de Theotocópuli le diera, dormiría todavía oculta y sin interés para casi todo el mundo; en

[157] José GÓMEZ MENOR, *Vida y Obra de El Greco*, Toledo, Editorial Zocodover, Colección Miradero, 1982, p. 37.
[158] Manuel B. COSSÍO, *El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, V. Suárez, 1914, pp.12-20. Capítulo VII (corregido y aumentado) del libro *El Greco*, por M. B. Cossío, op. cit., 1908.

los “memoriales antiguos q ay en la yglesia parrochial de sancto Thome de Toledo”, según dice Villegas; en la *Historia de Toledo* de Pedro de Alcocer, y en las olvidadas *Crónicas de la orden de San Agustín,* fuentes de donde la copian Villegas y Pisa”. También dice Cossío en el mismo texto: “El mismo párroco [don Andrés Núñez de Madrid] fue quien procuró más tarde que el milagro se pintase y pusiese en una pared de la capilla, para que a todos fuese manifiesto; y habiendo pedido licencia, para mayor autoridad y fundamento, al Cardenal Arzobispo D. Gaspar de Quiroga, dióla éste, en 23 de Octubre de 1584, “la cual yo vi originalmente”, dice Villegas”[159].

Emilio H. del Villar[160] no hace alusión alguna al reconocimiento del milagro al estudiar el lienzo. Tampoco lo hacen Bernardino de Pantorba[161] ni Manuel Gómez Moreno[162]. Tampoco Gregorio Marañón[163], Jacques Lassaigne[164] o Santiago Alcolea[165].

Antonina Vallentin[166] dice: “...El consejo de administración del arzobispado de Toledo del que él mismo [don Andrés Núñez de Madrid] forma parte, lo autoriza el 23 de octubre de 1584 a hacer pintar un cuadro que represente el entierro del conde de Orgaz”.

Camón[167] hace alusión al asunto únicamente refiriéndose al encargo y no al reconocimiento: “Previa la petición de permiso para pintar este lienzo, hecha por el párroco don Andrés Núñez de Madrid, y su concesión por medio de una *provisión*

[159] Los *Extravagantes* de Villegas, en su edición de Toledo de 1588. En Manuel B. COSSÍO, *El Entierro del Conde de Orgaz*, op. cit., p. 12.
[160] Emilio H. del VILLAR, *El Greco en España*, op. cit., pp. 95-100.
[161] Bernardino de PANTORBA, *El Greco. Semblanza*, Madrid, Antonio Carmona, 1946, pp. 99-103.
[162] Manuel GÓMEZ-MORENO, *El Greco*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1943, pp. 30-32.
[163] Gregorio MARAÑÓN, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
[164] Jacques LASSAIGNE, op. cit.
[165] Santiago ALCOLEA, *El Greco*, Barcelona, Ediciones. Polígrafa, 2007.
[166] Antonina VALLENTIN, *El Greco*, Buenos Aires, Losada S. A., 1956. p. 135.
[167] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, op. cit., p. 480.

otorgada el 24 de octubre de 1584 por la Curia del Arzobispado de Toledo, ese párroco, el 18 de marzo de 1586, concierta con el Greco su pintura".

Wethey[168] se refiere al milagro de la siguiente forma: "La leyenda que aquí se describe afirma que San Agustín y San Esteban aparecieron milagrosamente en 1323 y descendieron al Conde de Orgaz a su tumba en la iglesia de Santo Tomé, en reconocimiento a sus generosas donaciones a la iglesia y a los monjes de San Agustín". Para proseguir más adelante: "Alonso de Villegas, contemporáneo de El Greco, afirma que el arzobispo Quiroga otorgó el permiso para pintar el cuadro el 23 de octubre de 1584 (también Quintanadueñas, Antonio de, *Santos de la ciudad de Toledo*, Madrid, 1651, pp. 48-50)".

Gudiol[169] dice sin más alusiones al tema: "...El obispo Quiroga autorizó en 1584 la pintura del cuadro".

Jonathan Brown[170] dice tajantemente sin citar referencias: "Seguidamente Núñez [don Andrés Núñez de Madrid] se dispuso a obtener el reconocimiento oficial del milagro, que fue concedido por un decreto real el 24 de septiembre de 1583". Más adelante, citando a San Román (1910), dice "En 1584 Núñez solicitó autorización del consejo arzobispal para encargar un cuadro para la capilla, autorización que le fue otorgada el 23 de octubre del mismo año".

Sarah Schroth[171] se refiere al milagro en distintos partes de su ensayo como "leyenda medieval"[172], "una leyenda del siglo XIV"[173], "leyenda misma"[174],

[168] Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit.,, p. 94.
[169] José GUDIOL, *El Greco,* op. cit.,. p. 115.
[170] Jonathan BROWN, "El Greco y Toledo", en VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., p. 124.
[171] Sarah SCHROTH, "El Entierro del Conde de Orgaz" op. cit. En Jonathan Brown (Ed.) *Visiones del pensamiento.* op. cit., pp. 11-35.
[172] Íd., p. 17.
[173] Id.
[174] Id.

"significación histórica y religiosa de la leyenda"[175], "significado religioso de la leyenda"[176],"relato de la leyenda"[177], "interpretar la leyenda"[178], etc. Schroth también escribe: "Villegas dice que, aunque Ruiz [don Gonzalo Ruiz de Toledo] no había sido canonizado, todo el mundo creía que su alma estaba en el Cielo"[179]. Para más tarde añadir: "Además, hacia fines del siglo XVI, el propio Ruiz había sido elevado a la condición de santidad: sus restos fueron albergados en una capilla especial, guardada por rejas de hierro, y era mencionado en el *Flos Sanctorum* de Villegas, un compendio de vidas de santos"[180].

Por su parte, José Álvarez Lopera[181] afirma en primer lugar: "Probablemente [don Andrés Núñez de Madrid] no pensaba llegar a más en su reivindicación del milagro (que no estaba reconocido oficialmente y seguía manteniendo cierto tufillo a leyenda medieval: Villegas lo incluyó en 1588 en su *Flos Sanctorum* pero dentro del apartado de "extravagantes"[182])". Para más adelante añadir: "Finalmente, y tras obtener el reconocimiento del milagro por un Decreto real de 24 de septiembre de 1583, Núñez pensó, como culminación de su campaña, en encargar un gran lienzo que hiciese inmediatamente visible el carácter funerario de la capilla y la significación del prodigio". El autor afirma en el primer párrafo que el milagro no estaba reconocido oficialmente, pero en el segundo dice que Núñez obtuvo el reconocimiento del milagro, y aunque en este caso omite el calificativo de oficial, el concepto puede quedar confuso.

[175] Id. p. 18.
[176] Id. p. 19.
[177] Id.
[178] Id.
[179] Íd., p. 22.
[180] Íd., p. 23.
[181] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op. cit., p. 136.
[182] O no pertenecientes todavía al cuerpo canónico de santos canonizados. Vid. Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, p. 184.

Años más tarde, el mismo autor[183] se expresa en términos muy parecidos a los anteriores: "A principios de la década de los sesenta, y buscando seguramente realzar el prestigio de su parroquia, Andrés Núñez de Madrid, el cura de Santo Tomé, se propuso conmemorar el milagro (que no estaba aún reconocido oficialmente y sería incluido por Villegas en 1588 en su *Flos Sanctorum* dentro del apartado de "extravagantes")". Para más adelante añadir: "Finalmente, y tras obtener el reconocimiento del milagro por un decreto real de 24 de septiembre de 1583, pensó, como culminación de su campaña, en encargar un gran lienzo que hiciese inmediatamente visible el carácter funerario de la capilla y la significación del prodigio". Este autor añade más confusión al tema, ya que al introducir en el primer párrafo que el milagro "no estaba aún reconocido oficialmente", y al afirmar en el segundo párrafo "tras obtener el reconocimiento del milagro", está admitiendo, siquiera implícitamente, que el reconocimiento por el decreto real es un reconocimiento oficial.

Martínez-Burgos[184] afirma sin citar referencias: "También decide [Andrés Núñez de Madrid] pedir a Roma el reconocimiento oficial del milagro, dado el ambiente de la Contrarreforma que deseaba desterrar tradiciones y leyendas no probadas. La aprobación oficial le llega por real decreto el 24 de septiembre de 1583".

Calvo Serraller[185] dice: "Tan oscuro y fuera de lugar resultaba el milagro que hoy podemos decir, sin temor a parecer exagerados, que sería una más entre las numerosísimas hazañas sobrenaturales legendarias que acaban por ser completamente olvidadas, de no haber sido por el cuadro encargado al Greco". De forma sorprendente, el autor prosigue: "Andrés Núñez instó y logró, en primer lugar, el año de 1583, el

[183] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., 134-135.
[184] Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco. El Pintor Humanista*, op. cit.,. p.254.
[185] Francisco CALVO SERRALLER, *El Greco. El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid-Milán, Ed. Electa, 1994, p. 8.

reconocimiento oficial del milagro". El autor no da ninguna referencia en la que apoyar su afirmación.

En una publicación posterior del mismo autor[186] sobre el mismo cuadro se afirma: "No tiene así, pues, nada de extraño que el clérigo Andrés Núñez de Madrid, párroco de la iglesia de Santo Tomé, cuando decide engalanar la capilla, al pie de la cual está enterrado don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz y benefactor de dicha institución, con un gran cuadro conmemorativo del legendario milagro acaecido durante las exequias de dicho noble castellano, piense en El Greco". En esta publicación, el autor no hace ninguna referencia al reconocimiento oficial del milagro.

Fernando Marías[187] dice al respecto: "La leyenda de este milagro nos es conocida, con diferentes versiones (como la fecha del milagro, 1312, 1323 ó 1327), a través de textos como los de la *Historia o descripción de la imperial Ciudad de Toledo* de Pedro de Alcocer (1554), la *Chrónica de la orden de los ermitaños del Glorioso padre Santo Agustín* de Fray Jerónimo Román (1569), la tercera parte de la *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, que refería algunos hechos y milagros de los considerados santos extravagantes, o el manuscrito de Francisco de Pisa –de 1612- con la segunda parte de su *Descripción de Toledo*. No obstante, la Iglesia romana no había considerado al Señor de Orgaz digno de beatificación ni el milagro se reconocía como oficial en las hagiografías de los santos. Por ello, toda actuación relativa a tales devociones, de acuerdo con las decisiones emanadas de Trento, debía recibir especial licencia de las autoridades eclesiásticas".

[186] Francisco CALVO SERRALLER, "El Entierro del Conde de Orgaz". En VV. AA. *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, op. cit., p. 255.
[187] Fernando MARÍAS, *El Greco*, op. cit., p. 180.

Demetrio Fernández[188] afirma: "D. Andrés [don Andrés Núñez de Madrid] da una nueva "vuelta de tuerca", y en octubre de 1584 solicita permiso del Arzobispo Gaspar de Quiroga para encargar el lienzo que mostrará el hecho milagroso conservado en la tradición popular y que acababa de ser oficialmente reconocido, cumpliendo así con las ordenanzas del Concilio de Trento". Y que acababa de ser oficialmente reconocido dice textualmente Demetrio Fernández y hace referencia a Parro para sostener tal afirmación[189]. En efecto en la nota a pie de página número 64 dice: "De acuerdo nuevamente con Parro, "...accedió el señor Arzobispo D. Gaspar de Quiroga por decreto de 23 de Octubre de 1584 (no sin haber hecho antes examinar por personas competentes, y mediante cédula permisiva del Sr. D. Felipe II, fechada en 24 de Septiembre de 1583, los documentos y justificaciones del milagro que obran en el Real archivo de Simancas) a que se pintase en este sitio el lienzo de que nos vamos ocupando..."[190].

Y en sus conclusiones Fernández afirma[191]: "Solicita permiso [don Andrés Núñez de Madrid] al nuevo arzobispo para proceder a plasmar en un cuadro el milagro (recién reconocido oficialmente por la Iglesia Católica)".

Para proseguir el mismo autor en lo que se refiere a la solicitud de licencia[192] por parte del párroco don Andrés Núñez dirigida al cardenal arzobispo de Toledo: "[…] Estando los clerigos diciendo los oficios para enterrarle [don Gonzalo Ruiz de Toledo] bajaron del cielo sant esteban y santo agustin y ellos mismos sacandole de las andas le

[188] Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 68.
[189] Íd., p. 68.
[190] Sixto RAMÓN PARRO, *Toledo en la mano. II*, op. cit., p. 251.
[191] Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 72.
[192] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 144-145.

llebaron a enterrar en una sepoltura que esta en la capilla de nra sra y porque conbiene al derecho de la dha yglesia se aga aberiguación y acer sobre ello informacion de lo que pasa le suplico dos cosas la una que cometa esta informacion a la persona que fuere serbido y despues de hecha me la mande dar en publica forma para ponerla en el archivo de la dha yglesia para guarda de su derecho con notificacion al fiscal de buestra señoria para que sea e se presente a ber tomar los testigos que cerca dello presentare. lo segundo que pues es esto cosa tan notoria en esta ciudad aber hecho nro s$^{r}$ este milagro en esta iglesia me mande dar licencia para pintarle en la dha capilla de nra sra pues sin licencia de buestra señoria por una constitucion de signado no se puede pintar nada en las yglesias, en lo cual Ettc$^{a}$. Andres nuñez de madrid".

Según Demetrio Fernández[193], "El párroco pide dos cosas: primero, la investigación sobre el acontecimiento milagroso y el consiguiente certificado de autenticidad; segundo, la licencia para pintarlo. En ambas peticiones está de fondo la normativa eclesiástica del posconcilio tridentino, "pues sin licencia de buestra señoria por una constitucion de signado, no se puede pintar nada en las yglesias". No se refiere esa "constitución de sínodo" a ninguno de los sínodos toledanos de 1565 y 1582, que aplicaron la normativa de Trento en Toledo, pues en ellos no aparece ningún reflejo de esa normativa: cf. A. FERNÁNDEZ COLLADO, *El concilio provincial toledano de 1565*, Roma 1996; ID., *El concilio provincial toledano de 1582*, Roma 1995. La "constitución de sínodo" se refiere directamente al concilio de Trento en su XXV sesión (3-4 diciembre 1563) que establece "no se exponga imagen alguna de falso dogma y que dé a los rudos ocasión de peligroso error […] nadie puede colocar … imagen alguna no tradicional, sin la previa aprobación del obispo" (DS 1825). El párroco está cierto de

[193] Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), "Corpus Documental (de 1551 a 1562)". En *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 210.

que estamos ante un hecho histórico, público y notorio, " es esto cosa tan notoria en esta ciudad aber hecho nro sr este milagro en esta yglesia, y por eso se atreve a pedir licencia para pintarlo, pero no lo hace sin permiso para no contravenir la normativa de Trento".

Demetrio Fernández continúa de esta forma: "ALONSO DE VILLEGAS nos certifica que "lo tocante al milagro del entierro deste illustre cauallero… se confirma por vn testimonio sacado de los Archivos del Rey que estan en Simancas… para lo qual dio cedula el Catholico Rey don Philippe segundo, lo qual yo vi, y su data es en sant Lorenço, en veynte y quatro del mes de septiembre de mil y quinientos y ochenta y seys años [24 de septiembre de 1586], rubricado de Iuan Vazquez secretario, Obedecida y cumplida por Diego de Ayala, también secretario suyo": A. DE VILLEGAS, *Flos sanctorum*, 3ª parte, Toledo 1587, 33.

En lo referente a lo dicho anteriormente, el párrafo completo de Villegas[194] dice: "[...] Lo tocante al milagro del entierro deste illustre cauallero y descendencia de su linage de los señores y Condes de Orgaz, se confirma por vn testimonio sacado de los Archivos del Rey que estan en Simancas, donde se veen las descendencias de los linajes y casas destos reynos, para lo qual dio cedula el Catholico Rey don Philippe segundo, lo qual yo vi, y su data es en sant Lorenço, en veynte y quatro del mes de septiembre de mil y quinientos y ochenta y seys años, rubricado de Iuan Vazquez secretario, Obedecida y cumplida por Diego de Ayala, también secretario suyo".

Juan José Asenjo Pelegrina[195], en su homilía pronunciada el 19 de octubre de 2001 dijo: "Las buenas intenciones del párroco [don Andrés Núñez de Madrid] podían entrar en contradicción con las prescripciones del Concilio de Trento, que había

[194] Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum*, 3ª parte, (vida 184), Toledo, 1587, pp. 30-33. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit. p. 219.
[195] Juan José ASENJO PELEGRINA, "Homilía del 19 de octubre de 2001", En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 19.

prohibido pintar en las Iglesias escenas legendarias, permitiendo solamente escenas bíblicas y hechos verdaderamente históricos. Por ello, Don Andrés Núñez de Madrid solicitó la necesaria autorización al Cardenal Arzobispo de Toledo Don Gaspar de Quiroga, que era al mismo tiempo Inquisidor General. El Cardenal ordenó una seria investigación de las fuentes documentales y, comprobada la veracidad del milagro, concedió licencia para que El Greco plasmara en el lienzo el milagroso entierro. Este es el origen de la obra maestra que se exhibe en este templo [Iglesia Parroquial de Santo Tomé], obra magnífica, obra cumbre de la pintura universal, auténtica profesión de fe en las verdades finales, el más hermoso y pedagógico tratado de escatología y verdadero manual de teología del más allá".

Quintanadueñas[196] dice: "...Acción executada con autoridad y decreto del Eminentísimo Señor Arçobispo y Cardenal de Toledo Don Gaspar de Quiroga, expedido a 23 de octubre del año de 1584, después de haber precedido grandes averiguaciones de la tradición del milagro, calificado con público instrumentos, memorias e Historias antiguas". También dice: "Un instrumento público que está en el Archivo de Simancas, que se copió jurídicamente por cédula del Rey Felipe Segundo, dada a 24 de Setiembre de 1585[197], y otros testimonios y autores, que con la tradición continuada con el Sermón de los Padres Agustinos predican del caso en esta Iglesia de Santo Tomé. Tiene toda la certidumbre humana, que las más calificadas historias".

[196] Antonio QUINTANADUEÑAS, *Santos de la imperial ciudad de Toledo*, Madrid, 1651, pp. 47-50. Quintanadueñas (Alcántara [Cáceres] 1591-Toledo 1651). Fue admitido en la Compañía de Jesús en Sevilla donde vivió toda su vida, dedicado a la tarea de confesionario. Acompañó al cardenal Moscoso y Sandoval a Toledo. Y aquí murió en agosto de 1651. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., pp. 242-246.

[197] El documento del Archivo de Simancas que Alonso de Villegas sitúa en la misma fecha, pero del año 1586, habiéndola visto ("la qual yo vi"). Otros autores hemos visto en el artículo que datan el documento en la misma fecha, pero del año 1583.

El tantas veces referido Demetrio Fernández afronta un epígrafe de su libro[198] con la pregunta "¿Un santo propio de Toledo, sin canonizar?"Y prosigue: "A partir de los decretos de Urbano VIII (1634), está prohibido en la Iglesia Católica dar culto a los siervos de Dios no canonizados. Se considera ilegítimo el culto que no sea inmemorial, es decir, de 100 años antes de la fecha de tales decretos[199]. Quizá esto explique por qué don Gonzalo pasa de tener culto a no tenerlo, mientras no se demuestre que el culto recibido era inmemorial o se afronte un proceso de beatificación en forma"[200]. En otra parte del mismo epígrafe, Fernández dice: "Un hijo de los condes de Orgaz, el obispo Francisco de Mendoza[201], conocedor de los decretos del papa Urbano VIII[202], afrontó la tarea de un proceso de canonización de don Gonzalo, su antepasado. Pero la muerte atajó estos trabajos[203], que no han vuelto a reanudarse".

[198] Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., pp. 183-185.
[199] R. RODRIGO, O. A. R., *Manual para instruir los procesos de canonización*, Universidad Pontificia, Salamanca, 1988, 22. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit. p. 183. Nota 29.
[200]Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 183.
[201] Nacido en Santa Olalla (Toledo) en 1573. Fue obispo de Salamanca (1616), de Pamplona (1621), de Málaga (1622) y de Plasencia (1627). Retirado a su pueblo natal por razones de salud, el cardenal infante le nombró gobernador del arzobispado de Toledo. Falleció el 22-10-1634; Cf. A. FERNÁNDEZ COLLADO, *Obispos De la provincia de Toledo*, Estudio Teológico San Ildefonso, Toledo 2000. 96-97. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.),*Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 185.
[202] El primero de los cuales es de 22-10-1625 y el segundo de 5-7-1634: Cf. RODRIGO, 22. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 185.
[203] "Lo cierto es, que D. Gonçalo Ruiz de Toledo fue mui sieruo de nuestro Señor, i que el milagro nos da a entender bien su santidad: i ha sido descuido de los Señores de Orgaz, no tratar de su canonización; si bien para los Toledanos (por la tradición de padres a hijos) está tan en sus coraçones assentada la santidad de Don Gonzalo Ruiz de Toledo, que para creerla, no haze falta este descuido. I en nuestros tiempos empeço a tratar D. Francisco de Mendoça, hijo de la casa de los Condes de Orgaz, Obispo de Plaçencia, i Governador de el Arçobispado de Toledo, que su Santidad Beatificasse este santo varon. I sin duda vieramos los Toledanos, i sus devotos puestos nuestros deseos en execucion, a no auerlos atajado la muerte deste señor, i Prelado. Io espero de su diuina Magestad, que el Conde de Orgaz que oi vive, ha de proseguir los intentos tan loables que su tio tuuo, i se han de ver cumplidos por su diligencia, i cuidado, mui presto": PEDRO DE ROJAS, CONDE DE MORA, *Discursos ilustres, históricos y genealógicos*, Toledo (Juan Ruiz de Pereda) 1636, 150vto. En Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit., p. 185. Nota 40.

A la vista de todo lo anterior, creemos que el único documento, que pensamos que nadie ha visto excepto Villegas, al que se alude para justificar el reconocimiento oficial del milagro es el que dicen que está en el Archivo de Simancas. Hemos observado que se dan tres años diferentes para datar dicho documento: 1586, Villegas. 1585, Quintanadueñas. 1583, diversos autores. En dicho documento, según el texto del propio Villegas, se dice: "Lo tocante al milagro del entierro deste illustre cauallero y descendencia de su linage de los señores y Condes de Orgaz, se confirma por vn testimonio sacado de los Archivos del Rey que estan en Simancas, donde se veen las descendencias de los linajes y casas destos reynos, para lo qual dio cedula el Catholico Rey don Philippe segundo, lo qual yo vi,". Nos parece un relato poco adecuado para concluir de él que se está reconociendo oficialmente un milagro cuando en él se mezclan "lo tocante al milagro del entierro" con la "descendencia de su linage de los señores y Condes de Orgaz". Por otra parte, tenemos serias dudas de que, ni siquiera en la España del siglo XVI, el rey Felipe II fuera el encargado de reconocer oficialmente milagros.

Por todo ello, honestamente creemos, que en base a los conocimientos que nosotros tenemos hoy, que son los que hemos expuesto, el milagro ocurrido en el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, no está reconocido oficialmente por la Iglesia Católica.

Para terminar este apartado nos gustaría hacer nuestras las palabras de Demetrio Fernández González[204]: "¿Llegará un día en que podamos rendir culto público a don Gonzalo Ruiz de Toledo? Virtudes y méritos no le faltan, fama de santidad tampoco. A estos dos elementos esenciales se añade hoy uno nuevo. Es la universalización de su

[204] Demetrio FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (1323)*, op. cit.,, p. 185.

figura a través del famoso cuadro que pintó El Greco, *El entierro del señor de Orgaz (1586-1588)*, y cuyo valor artístico redescubierto en el último siglo atrae a cientos de miles de personas cada año a contemplar esta maravillosa obra de arte".

En la actualidad el autor de esta tesis, siguiendo intuiciones y pistas con fundamento, continúa investigando la identidad de otros caballeros del siglo XVI presentes en el cortejo fúnebre de *El entierro del señor de Orgaz.*

# CAPÍTULO 3. DEL OLVIDO A LA REVALORIZACIÓN

Si la pintura de El Greco no fue bien comprendida ni apreciada por sus contemporáneos, menos lo fue durante los dos siglos que siguieron a su muerte. Ahora bien, fuese o no comprendido por sus contemporáneos, de lo que no cabe duda es que ejerció gran fascinación sobre ellos. Por su taller desfilaron aquellos grandes señores que en el cuadro del *Entierro del señor de Orgaz* aparecen; con ellos alternaron los prelados, los escritores, los artistas y tantos otros desconocidos personajes que aún viven en sus lienzos fijando en nuestros ojos los suyos, tan enigmáticos como expresivos. El pintor que, como incurable extravagante, había de "purgar" su extravagancia en las aristas del tiempo, tuvo un poderoso, implacable enemigo: eso que ha venido siempre llamándose "el buen gusto" en sentido clásico: mesura, equilibrio y belleza, pero todo ello dentro de moderados cánones realistas. El Greco no resultaba "un clásico"; un neoclásico, naturalmente, menos. Venía a ser un romántico desaforado y, como en sus días, peor que en sus días, "no contentaba a muchos"[1].

Es ya en el siglo XX, cuando Dominico Theotocópuli, ensalzado, incorporado al gran clamor de la gloria, puede ya mirar confiadamente al porvenir. Su figura, en adelante, podrá ser más o menos encumbrada en la estimación de la gente, más o menos querida y gustada; pero ya no será maltratada con torpe y obtusa incomprensión.

En este capítulo se intentará mostrar cómo se mantuvo la memoria de El Greco y de sus cuadros desde el momento de su muerte hasta nuestros días. El recorrido resulta aleccionador porque sirve para descubrir en campos y escenarios diferentes la estela dejada por Dominico Greco. Veremos en qué medida los poetas contribuyeron a su

[1] Fray José SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, op. cit. Y Bernardino de PANTORBA, *El Greco. Semblanza*, op. cit.. p. 112.

fama. Enfocando el mundo de los tratadistas de arte se comprobará, en la mayoría de ellos, una curiosa dicotomía: el reconocimiento de los méritos artísticos queda contrapesado por la extrañeza o mejor, la incomprensión de su peculiar estilo, tildado, machaconamente de "extravagante". Si acudimos a los inventarios de los cuadros que quedaron en su casa y taller, encontraremos tal vez la clave de la difusión que tuvieron al ir a parar a colecciones particulares. El recorrido a través de las colecciones tanto privadas como regias, permite justipreciar el espacio concedido a El Greco en unas y otras. Al llegar al siglo XIX va emergiendo la figura del pintor a medida que avanza el tiempo, fruto, primero, del aprecio de sus cuadros por los coleccionistas y, más tarde, por el interés que despertó en la crítica desde el romanticismo, la extraña personalidad del artista. La "diáspora" de sus cuadros iniciada entonces es la más evidente prueba de la ascensión de El Greco a un primer plano en el mundo de las artes. La consagración definitiva se producirá ya dentro del siglo XX: al publicarse, en 1908, la ejemplar obra de Cossío. Previamente, en 1902 se había llevado a cabo la primera exposición monográfica dedicada al pintor en el Museo del Prado; y en 1910 se inauguró el Museo del Greco de Toledo. El Greco ya está donde debe estar: en el primer plano de la pintura española; en el primero del arte universal.

## 3.1. El Greco en los siglos XVII y XVIII

### 3.1.1. Los poetas y el pintor

Los poetas que habían convivido con El Greco lloraron su muerte como no lo ha sido la de ningún otro pintor en España. Esto quizá fuera debido a que ellos fueron los que de un modo más profundo le comprendieron. Los sonetos que le dedicaron fray Hortensio Félix de Paravicino, Luis de Góngora y Cristóbal de Mesa muestran una

admiración casi ilimitada por su obra y, al mismo tiempo, la conciencia de su singularidad. Y esto coincidiendo con un instante en que la literatura española muestra sus más expresivas caras en el conceptismo y el culteranismo. Lo que muchos críticos tildarán de extravagancias, los poetas culteranos celebrarán sin recelo. Con su lenguaje críptico empezaron a celebrarlo en vida; pero con la muerte aumentaron los elogios. Y aunque con el paso de los años fueron perdiendo intensidad es factible seguir su estela a lo largo de dos tercios del siglo XVII.

Fray Hortensio Félix de Paravicino dedicó a El Greco cuatro sonetos[2] y en cada uno de ellos hay palabras que subrayan el origen del pintor: unas veces le llama "valiente mano de creta"[3], otras "Divino Griego"[4], otras "griego"[5] a secas, contraponiendo en ocasiones su mundo con el de Toledo. Importa señalar que el poeta trinitario, que lo celebró en vida y lo recordó después de muerto, percibió el carácter singular del pincel de El Greco: "Su extrañeza admirarán, no imitarán edades"[6]. Y supo sin duda fijar esas peculiaridades pensando en el origen del pintor. Así en el último

[2] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Felix de Arteaga*, Madrid, por Carlos Sánchez, 1641. Félix de Arteaga es el nombre con que se cita también al fraile trinitario. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., pp. 405-406. Los sonetos de Paravicino fueron reproducidos repetidas veces a partir de Palomino, quien reprodujo dos de ellos. Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III*, op. cit., pp. 134-135, que los recoge de las *Obras de Don Félix de Artiaga*, fol. 63. p. 1. Las referencias que figuran en Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, *Oraciones Evangélicas*, Madrid, 1640, fol.155 v., fueron recogidas por Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, C.S.I.C., "Revista de Filología Española", Anejo XXVII, 1943, p. 104.

[3] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, "Al túmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la Reyna Margarita, que fue de piedra", *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Felix de Arteaga*, Madrid, por Carlos Sánchez, 1641. fol. 62vº. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., p. 405.

[4] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, "Al mismo Griego en un retrato que hizo del Autor", *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Felix de Arteaga*, Madrid, por Carlos Sánchez, 1641. fol. 63. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., p. 405.

[5] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO le llama "griego" en los cuatro sonetos conocidos.

[6] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, "Al túmulo deste mismo Pintor, que era el Griego de Toledo", *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Felix de Arteaga*, Madrid, por Carlos Sánchez, 1641. fol. 74. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., p. 406.

terceto del soneto dedicado "Al túmulo deste mismo Pintor, que era el Griego de Toledo"[7]

"Creta le dio la vida, y los pinceles
Toledo, mejor patria donde empieça
a lograr con la muerte, eternidades".

Fray Hortensio murió en 1633. En 1640 se publicaron a título póstumo unas *Oraciones Evangélicas* donde dice: "Si observar las maneras, al Griego, a Michael, al Ticiano para conocer las copias, es tan dudoso, juzgárselas a Dios será imposible"[8]. La noticia demuestra cómo proliferaban las copias de los cuadros de El Greco después de muerto.

Volviendo a los sonetos recordemos que el de Cristóbal de Mesa[9] pudo escribirse cuando el poeta concurrió al certamen del Sagrario de Toledo, para el que escribió octavas y tercetos, en torno a 1616. Dice así:

AL GRIEGO. Soneto

Al soberano universal Monarca,
Que teniendo del mundo el gran gouierno
De la vida mortal buelue el quaderno,
Y con supremo imperio el Orbe abarca,

se quexa más del Griego la cruel Parca,
que de antiguo pintor, pintor moderno
que con el arte haze al hombre eterno,
contra el decreto de la Stigia barca

Dize el que manda al hado y a la suerte:
-Para que tenga fin lo que desseas,

[7] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, "Al túmulo deste mismo Pintor, que era el Griego de Toledo", *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Felix de Arteaga,* Madrid, por Carlos Sánchez, 1641. fol. 74. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit., p. 406.
[8] Fray Hortensio Félix de PARAVICINO, *Oraciones Evangélicas y Panegíricos Funerales que a diuersos intentos disso el Reverendissimo Padre Maestro Fray Hortensio Félix Parauicino sacadas a luz por el Padre Frai Christóual Nuñez…,* Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1641, fol. 155vº. Reproducido por Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, C.S.I.C., "Revista de Filología Española", Anejo XXVII, 1943, p. 104.
[9] Cristóbal de MESA, *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio y Rimas y el Pompeyo. Tragedia,* Madrid, por Juan Cuesta, 1618. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit., p. 403.

Y se aumente tu próspera fortuna
Trasládalo del Reyno de la muerte
(de la pintura Idea) con las Ideas
Que reynan en el cielo de la Luna[10].

Góngora, en "sus Sonetos fúnebres", dedicó uno al sepulcro de El Greco. Empieza así[11]:

"Esta en forma elegante, o peregrino,
De porfido luziente dura llave
El pinzel niega al mundo más suaue,
Que dio espíritu a leño, vida a lino.
Su nombre, aun de mayor aliento dino,
Que en los clarines de la fama cabe
El campo ilustra de esse mármol graue:
Veneralo, y prosigue tu camino".

Todavía en la primera mitad del siglo XVII se encuentran curiosas referencias a El Greco; Faria y Sousa en 1646 nos muestra un juicio contradictorio en el que subyace el recuerdo del poeta cordobés: "El mismo ejemplo nos hace el gran pintor Dominico Greco, que fue el Estacio y el Góngora de los poetas, para los ojos; pero vale más una llaneza del Tiziano que todas sus extravagancias juntas..."[12]. Llamamos la atención en el sentido que empezamos a encontrar en los textos un término, "extravagancia", que obsesivamente se repetirá al hablar de El Greco. El toledano Francisco de Rojas Zorrilla en su obra *Comedia famosa de Abre el ojo* se refiere a un personaje que "parece que se ha soltado de alguna copia del Greco"[13]. Dice así:

[10] Reprod. por Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo V, siglos XII al XVIII, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 1941, pp. 438-439.
[11] El soneto fue escrito hacia 1614. Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras en Verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña…*, En Madrid, Por la viuda de Luis Sanchez. Impressora del Reyno, 1627. En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo,* op. cit., p. 404.
[12] Manuel de FARIA I SOUSA, *Fuente de Aganipe a Rimas Varias,* Parte Primera [vol. I], prólogo nº 37, Madrid, por Carlos Sanchez Bravo, 1646. En Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, op. cit., p. 41.
[13] Francisco de ROJAS ZORRILLA, *Comedia famosa de Abre el ojo.* Vid. Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, op. cit., p. 111.

"Adiós el de Beatriz
que si a buena luz la veo
parece que se ha soltado
de alguna copia del Greco."

Vemos como podría aludirse no a una obra original, sino a una copia del pintor.

### 3.1.2. El Greco en los tratados de arte de los siglos XVII y XVIII

Desde Pacheco[14], que visitó a El Greco en Toledo en 1611, hasta Ceán Bermúdez, que se ocupó discretamente de él en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* impreso en 1800[15], pueden recorrerse una serie de textos muy significativos. A través de ellos se fue elaborando una imagen de El Greco que pesó sobre muchos críticos del siglo XIX y que sólo se desarraigó en el siglo XX. Antes de matizar los juicios vertidos en estos tratados cabe subrayar el reconocimiento de El Greco como gran pintor; pero a la vez abundan las valoraciones negativas que acabarán explicando las consabidas extravagancias como fruto de alteraciones mentales. El Greco terminará por ser un loco genial. En el siglo XIX se explotará esta idea y todavía Cossío, en 1908, recogerá la idea de la locura enalteciéndola. Seis años después, con motivo del tercer centenario de la muerte del artista, Moraleda recogía los apodos que se habían dirigido a El Greco. Entre ellos destacan los de "loco", "desequilibrado mental", "mal dibujante", "mal caricaturista", "pintor de los espectros", "de crueles borrones", "tétrico de los atormentados por la Inquisición", "de torpes manos", etc.[16].

[14] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura,* op. cit.
[15] Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, op. cit.
[16] Juan MORALEDA Y ESTEBAN, "Los dictados del Greco*"*, *Centenario del Greco. Revista dedicada a la memoria del insigne pintor*, nº 1, 2 marzo, Toledo, Imprenta Gómez-Menor, 1914, p. XIV.

### 3.1.2.1. El siglo XVII: de Pacheco a Jusepe Martínez

Todavía en vida de El Greco, incluso entre aquellos que no le comprendieron, alentó la sospecha del genio. Así, por ejemplo, en el Padre Sigüenza, quien, aunque criticó el *San Mauricio*, reconocía que "dicen" que el cuadro "es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ve en él cosas excelentes de su mano"[17].

Recién muerto El Greco, en 1615, Cristóbal Suárez de Figueroa, le cita en una apretada relación de "modernos insignes en pintura" de la que forman parte maestros de muy desigual calidad, como Ribalta, Blas de Prado, Vicencio Carducho, Alonso Sánchez, Felipe Liaño, etc.[18]. Juan de Butrón, en sus importantes *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos* (impresos en Madrid en 1626), también citó a El Greco entre los que "fueron grandes... y sus obras se estiman en Italia y España"[19].

De un modo más amplio, Francisco Pacheco, nos dejó la más alta valoración de Dominico Greco en su *Arte de la Pintura*[20], siendo un singular valedor del cretense. A propósito del colorido, el suegro de Velázquez nos habla en un texto que se ha divulgado mucho porque en él se vierte un juicio aparentemente duro sobre Miguel Ángel. Dice así: "Por donde me maravillo mucho (y perdóneseme este cuento, traído no por emulación) que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Angel (siendo el padre de

[17] Fray José SIGÜENZA, *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, op. cit.,* José Manuel PITA ANDRADE, "El Greco en España". En José ÁLVAREZ LOPERA (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 127.
[18] La referencia aparece en la obra *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes.* Vid. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes...* Tomo V, op. cit., p. 436.
[19] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes...*, Tomo II, op. cit., pp. 21 ss., que recoge lo referente a El Greco.
[20] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la* pintura, op. cit.

la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar. Si bien a quien comunicó [con] este sugeto, no le parecerá nuevo el apartarse del sentimiento común de los demás artífices, por ser en todo singular, como lo fue en la pintura"[21]. En opinión de Pita Andrade son importantes las últimas palabras, "en ellas queda bien patente hasta qué punto [Pacheco] consideraba excepcional [a El Greco] en sus ideas y en su arte"[22].

Pero se ha divulgado mucho menos lo que nos dice Pacheco más adelante también a propósito del colorido donde considera a El Greco entre los grandes pintores. Considera parte del colorido la hermosura, la suavidad y el relieve. Y aunque valora mucho más las dos primeras, piensa que lo más importante en materia del colorido se halla en el "relievo"[23]. Y lo reafirma con estas palabras: "Porque muchos valientes pintores pasaron sin la hermosura y suavidad, pero no sin el relievo, como el Basan, Micael Angelo Caravacho y nuestro español Jusepe de Ribera; y aun también podemos poner en este número a Dominico Greco, porque aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradoxas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera) que igualan a las de los mayores hombres (como se dice en otro lugar)"[24]. Al vincular a El Greco con Bassano, Caravaggio y Ribera, lo que pretende Pacheco es "subrayar la importancia que concede a la luz en el cuadro como vehículo de expresión del relieve"[25]. Aunque puede haber censura al modo de hacer de El Greco en las palabras de Pacheco cuando escribe "¿quién creerá que Dominico Greco traxese sus

[21] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura,*. op. cit., p. 349.
[22] José Manuel PITA ANDRADE, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del académico electo Excmo. Sr D. José Manuel Pita Andrade, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 26 de febrero de 1984, y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalís. Madrid, 1984. p. 27.
[23] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura,* op. cit., p.404.
[24] Pacheco se refiere al *Libro de los Elogios* obra suya hoy pérdida. Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura*, op. cit., p. 404.
[25] José Manuel PITA ANDRADE, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. op. cit., p. 28.

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 llamo yo trabajar para ser pobre"[26], lo cierto es que estas palabras, como señaló Pita Andrade, "podrían haber sido escritas por un crítico del impresionismo"[27].

También en el *Arte de la Pintura*, Pacheco asocia el nombre de El Greco a los de Miguel Ángel, Leonardo, Bronzino, Vasari y otros que fueron "varones doctos, no sólo en la pintura, pero en las letras humanas"[28]. Dice de "Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura"[29].

Por último respecto a Pacheco, recordemos sus notas sobre iconografía franciscana, donde dice: "Cierto que si Antonio Mohedano hubiera seguido estas señas que, a mi ver, fuera el mejor pintor deste Santo que se hubiera conocido en este tiempo; pero dexaremos esta gloria a Dominico Greco, porque se conformó mejor con lo que dice la historia; mas, aunque lo vistió, ásperamente, de xerga basta como recoleto, no fue éste su hábito como veremos con puntualidad"[30].

Ya en la segunda mitad del siglo XVII, en 1657, el P. Francisco de los Santos, que quizá escribiera al dictado de Velázquez, no dudó en calificar el "Martyrio de San Mauricio, y sus Compañeros, de mano de Dominico Greco; [de] obra admirable, de mucho Arte, y excelencia"[31].

En 1659 tenemos el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle, fechado y dirigido al "Muy virtuoso, honrado y prudente caballero Don Diego Silva y Velázquez". La noticia

[26] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura,* .op. cit., p. 483.
[27] José Manuel PITA ANDRADE, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. op. cit., . p. 30.
[28] Francisco PACHECO, [1649], *Arte de la pintura,* op. cit., p. 537.
[29] Íd., p. 537.
[30] Íd., p. 698.
[31] P. Francisco de los SANTOS, [1657], *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, en la Imprenta Real, 1657. Ed. Facsímil, Madrid, Editorial Almiar, 1984. Libro primero. Discurso X. "De la segunda parte, en que se diuide la planta, y de los Claustros pequeños, del Conuento, con las Pieças mas notables que ay en ellos", fol. 55 vº.

que da de El Greco en el "Epílogo y nomenclatura de algunos hombres famosos de este arte", dice así: "Dominico Greco, llamado vulgarmente el Griego: Fue gran pintor y sus obras son dignas de eterna alabanza. Este singular artífice fue único por su camino como lo testifican muchas obras de grande primor que pintó en España y particularmente en Toledo y en esta Corte, donde se ven, como son las pinturas del famoso retablo del Convento de Doña María de Aragón"[32]. Es la primera referencia que encontramos al retablo del colegio madrileño y además sin que figure como paradigma de las extravagancias de El Greco que, a partir de Palomino, se polarizan en estos lienzos y en el *San Mauricio.*

El pintor aragonés Jusepe Martínez escribió los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*[33] hacia 1675, más de sesenta años después de la muerte de El Greco, aunque no fueron publicados hasta 1866. Su autor había nacido en 1602, cuando todavía el cretense estaba en plena actividad, muriendo en la misma ciudad donde había venido al mundo, Zaragoza, a los ochenta años. Si recordamos su movida biografía, con sus estancias en Italia y en la Corte, debemos reconocer que no le faltaron ocasiones para documentarse bien. Las apreciaciones de Jusepe Martínez en la biografía que incluyó de El Greco en sus *Discursos*... son paradigmáticas. Habla de él, tras referirse a Gaspar Becerra: "En este mismo tiempo vino de Italia un pintor llamado Dominico Greco: dícese 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, que pondrá en confusión a cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia, porque son tan disonantes unas de otras, que no parecen ser de una misma mano. Entró en esa ciudad con grande crédito en tal manera, que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras; y de

[32] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes...*, Tomo III, op. cit., p.352.
[33] Jusepe MARTÍNEZ, op. cit.

verdad, hizo algunas cosas dignas de mucha estimación, que se puede poner en el número de los famosos pintores: fué de extravagante condición, como su pintura; no se sabe hiciese por concierto cosa alguna de sus obras, porque decía que no había precio para pagarlas, y así a sus dueños se las daba por empeño, y sus dueños con mucho gusto le daban lo que les pedía: ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia: hizo muchas obras, y la riqueza que dejó no fue más que doscientos cuadros principiados de su mano: llegó a crecida edad, y siempre con la misma estimación. Fue famoso arquitecto y muy elocuente en sus discursos: tuvo pocos discípulos, porque no quisieron seguir su doctrina, por ser tan caprichosa y extravagante, que sólo para él fué buena. Por este ejemplar podrá nuestro estudioso dar por el camino real y verdadero de seguir lo que tantos autores singulares han seguido, así antiguos como modernos, que si a éste por aquel camino la suerte, el quererle imitar será ponerse en contingencia [de] no salir con ello"[34].

Desde entonces, y a la par que El Greco iba siendo borrado del elenco de los grandes pintores, las reticencias ahogaron los elogios, ya rara vez dispensados sin sombras. Así, García Hidalgo le criticó en 1691 "También el Griego, soy de parecer que el grande estudio que en la anatomía hizo, le obligó a seguir el camino tan desabrido y arrojado"[35]. No deja de ser curiosa la censura en razón del interés que sintió el cretense por el estudio de la anatomía.

[34] Íd.,. pp. 270-271.
[35] José GARCÍA HIDALGO DE QUINTANA, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños. Y el modo de colorar a olio, fresco y temple.*…Madrid, 1691. Reedición, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, Madrid, Instituto de España, 1965. En José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán,* op. cit.. p. 25.

### 3.1.2.2. El siglo XVIII: de Palomino a Ceán Bermúdez

Palomino tiene la importancia de haber servido de punto de apoyo a una buena parte de quienes se ocuparon de El Greco hasta bien entrado el siglo XIX. En 1724 incluyó la biografía de Dominico Greco en el tercer tomo de El Museo Pictórico y Escala Óptica (El Parnaso Español Pintoresco Laureado), y en la que trazó una caracterización que fue asumida como artículo de fe a lo largo de más de un siglo: "fue gran pintor y discípulo de Ticiano, a quien imitó de suerte, que sus pinturas las equivocaban con las de su maestro"[36] [...] 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"[37]. De igual forma se elige como paradigma en su manera "extravagante" el retablo del Colegio de Doña María de Aragón en Madrid y, de modo menos insistente, el *San Mauricio* del Escorial. Resulta peregrino ver cómo un juicio más que discutible acabó convirtiéndose en un tópico que sólo fue definitivamente superado por Cossío ya en el siglo XX[38].

En la biografía de Velázquez, interpola Palomino un juicio sobre El Greco que no debe desdeñarse. Dice así: "En los retratos imitó a Dominico Greco, porque sus cabezas en su estimación nunca podían ser bastantemente celebradas; y a la verdad tenía razón en todo aquello, que no participó de la extravagancia, en que deliró a lo último: porque del Griego podemos decir, *que lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor"*[39]. Prescindiendo de lo ingenioso de este último dicho, que tuvo amplio eco en la literatura artística posterior, destaquemos el amplio aprecio hacia El Greco como retratista. Es necesario asentir a lo que dice Palomino y pensar en

[36] Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol. III,* op. cit., p. 131.
[37] Íd., p. 133.
[38] Íd., p. 133.
[39] Íd., pp. 209-210.

la sugestión que debieron ejercer sobre Velázquez este género de lienzos. El pintor de cámara de Felipe IV no necesitaba ir a Toledo para verlos; un buen lote de ellos, que hoy se exhiben en el Prado, podía contemplarlos en las colecciones regias y alguno, incluso, en los propios aposentos.

En 1765, Preciado de la Vega en su *Carta a Giambatista Ponfredi sobre la pintura española* se limita a repetir lo que en *El Parnaso Español* se dice sobre la vinculación al Tiziano y la decisión de mudar "su manera en otra tan ridícula y extravagante que causa maravilla ver que un hombre tan buen pintor llegase por un capricho a ser tan malo"[40].

En su *Arte de pintar* Mayans y Siscar vuelve a sintetizar los juicios de Palomino sin olvidar de que "sus pinturas se estimaban, como las de su maestro (Tiziano) por su exquisita habilidad en imitar; dio muestras de ser un insigne retratista, aunque no quiso pasar por tal"... El texto de esta obra se fecha en 1776, pero no se imprimió hasta 1854[41].

Entraremos ahora en la visión sobre El Greco que nos dejaron ilustres figuras de la Ilustración como Ponz, Jovellanos y Ceán Bermúdez, en los últimos lustros del siglo XVIII.

El *Viaje de España*, de Antonio Ponz, escrita en forma epistolar, nos muestra en dieciocho tomos el acervo monumental de nuestros pueblos. El nombre de El Greco aparece en sus cartas dedicadas a Toledo, al Escorial y a Madrid, en este caso al referirse especialmente al Colegio de Doña María de Aragón. Hablando de los altares del Hospital Tavera dice que en ellos "se colocaron pinturas del Greco que, sin embargo, de sus extravagancias, manifiestan mucho espíritu, manejo de colores,

[40] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*... Tomo V, op. cit., p. 115.
[41] Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Arte de pintar*, 1776, 1ª ed. Valencia, 1854. Ed. De Aurora León: Madrid, Ediciones Cátedra y Universidad de Huelva, 1996.

inteligencia de luces y otras cosas que, con razón, atraen la curiosidad"[42]. No tiene desperdicio la reseña que nos da sobre Santo Domingo el Antiguo, ya que en ella valora la arquitectura, los retablos y algunos de los lienzos. Al final dice: "Le aseguro a usted que solamente estas pinturas son bastante para constituir al Greco en el más alto grado de reputación entre los pintores". En nota al pie remacha esta idea. En Santo Domingo el Antiguo Ponz es consecuente con los puntos de vista defendidos por Palomino. Las obras que realizó al llegar a Toledo son objeto de inequívocas alabanzas, pero no la que hizo para su sepulcro; se refiere a ella en estos términos: En "una capilla que hace frente a la puerta de la iglesia se ve también un cuadro grande del Greco con el *Nacimiento del Señor*, del cual tengo una estampa; pero no es comparable con los que hizo para el altar mayor"[43].

Otra noticia en Toledo se refiere a las pinturas dispersas que se guardaban en las casas y de las que quedaban bastantes. "Aunque se habían sacado infinitas de los mismos y de algunos más por falta de inteligencia en sus dueños"[44]. Cierto que al hablar así no se refería sólo a obras de El Greco, sino también de Carducho, Tristán, Rizi y otros.

Fuera de Toledo, recogeremos un juicio del mismo Ponz que revela probablemente el influjo de Palomino: "No se ha de medir la habilidad de este autor por algunas cosas que en Madrid se ven como las del retablo de la iglesia de Doña María de Aragón y otras, pues ya se sabe que degeneró en extravagancia después de haber hecho en su mejor tiempo, que lo pasó en esta ciudad (Toledo), obras admirables y estimadas de pintura, escultura y arquitectura"[45].

---

[42] Antonio PONZ, *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 tomos, Madrid, D. Joachin Ibarra, 1772-1794. Reed. *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 64.
[43] Íd., pp. 78 y 79.
[44] Íd., p. 91.
[45] Íd., p. 480.

Jovellanos, una de las grandes figuras de la Ilustración, nos dejó cuatro referencias a El Greco, donde se expresan juicios contradictorios, en su discurso leído el 14 de julio de 1781, con motivo de la distribución de premios a los alumnos de la Academia de San Fernando[46]. Hablando del Escorial dice: "Para el adorno del templo, del monasterio y del palacio, acudieron de todas partes los más acreditados artistas. Entre los extraños trabajaron con esplendor Peregrin de Bolonia, Jácome Trezo y Rómulo Cincinato; pero otros no fueron tan felices, porque al mismo tiempo que los españoles Carvajal, Navarrete, Barroso y Monegro adquirían inmortal fama con sus obras, las de Zúcaro, Cambiaso y el Greco ser vieron sucesivamente despreciadas"[47]. Un poco más adelante, hablando del "renacimiento de las artes" en Toledo dice: "que a pesar de su seco y desagradable estilo en la pintura, añadió el Greco mucho esplendor a las artes toledanas, y que sus discípulos Maino y Tristán, herederos de su doctrina, sin serlo de sus extravagancias, lograron allí un distinguido nombre, al mismo tiempo que los Basanes [*sic*], Orrente y otros hábiles forasteros ilustraban con sus obras aquella antigua capital"[48]. Más adelante relaciona a El Greco con Tiziano, "En los gloriosos reinados de Carlos V y del mismo Felipe [II], Berruguete, Becerra, Moro y el Bergamasco, que siguieron la escuela de Buonarota, Zúcaro, que formado sobre el estilo de Rafael, fue después maestro de Carducchi, y el gran Ticiano, que dejó vinculado el gusto de su escuela en el Greco, y aun mejor en el canónigo Roelas, fueron los fundadores de la escuela de la corte"[49]. Son de gran importancia los párrafos que dedica Jovellanos a la polémica sobre la nobleza del arte de la pintura y el papel jugado por El Greco a favor de ella a propósito del pleito de Illescas. Recojamos lo esencial del texto:

[46] Melchor Gaspar de JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes pronunciado en la Academia de San Fernando*, [Discurso leído el el 14 de julio de 1781 con motivo de la distribución de premios a los alumnos de la Academia de San Fernando. "Biblioteca de Autores Españoles", T. XLVI, pp. 350-363. Reimpresión: Madrid, Ed. Atlas, 1963.
[47] Íd., p. 353.
[48] Íd.,. p. 353.
[49] Íd., p. 355.

"Una muchedumbre increíble de ingenios pobres y mezquinos había entrado en las artes, llevada de la esperanza de sorprender en ellas la fortuna. Sin pasar a Italia, sin observar el antiguo, sin adornarse de los conocimientos necesarios, y lo que es más, sin estudiar por elementos del dibujo, creían que la fuerza sola de su genio les podría levantar hasta la esfera adonde se habían remontado sus deseos. Este vano empeño sólo produjo un enjambre de artistas aventureros, que ejercitando las nobles artes como profesión mecánica y servil, apenas sacaban de ellas una miserable subsistencia, al mismo tiempo que las envilecían. Para vender sus malas obras las exponían en tiendas públicas, que eran otras tantas redes tendidas a la afición del ignorante vulgo. El Gobierno, que vio de repente confundidas las artes nobles con las mecánicas en el humilde tráfico que se hacía con los productos de unas y otras, juzgó que las debía confundir también en el tributo de la alcabala. La pintura estuvo por algún tiempo amenazada de un golpe, que la hubiera sepultado para siempre en el mayor vilipendio, si tres celosos y sabios profesores, el Greco, Nardi y Carducchi no hubiesen defendido su nobleza y ejecutoriado solemnemente su libertad. ¡A tanto descrédito había reducido las nobles artes la codicia de algunos oscuros profesores![50]

Podemos cerrar nuestro recorrido a través de la literatura artística del siglo XVIII asomándonos, brevemente, a la obra de Ceán Bermúdez. Su *Diccionario*[51] acaba de certificar esta dicotomía en que se desenvuelve la imagen de Dominico Greco, estimado y censurado a la vez. En el prólogo de su obra, contrapone al pintor con Juan de Juanes al decirnos que "Así que, mientras el más vulgar aficionado distingue el descarnado dibuxo y ceniciento colorido del Greco de la dulce y delicada manera de

[50] Íd., p. 357.
[51] Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, op. cit..

Vicente Joanes" [52]. Pocas biografías contiene Ceán con tantos entrecomillados como la de El Greco[53]. Transcribe una visita del Cardenal Sandoval y Rojas en 1601 para reseñar *El Expolio* y la conocida noticia del padre Sigüenza sobre el *San Mauricio* aunque después de copiar aquello de que el lienzo "es de mucho arte y su autor sabe mucho" añade: "El tal cuadro es duro, desabrido, extravagante, y de aquellos que llaman de su segunda manera"[54]. Por otra parte, Ceán indica sus dudas sobre el aprendizaje con Tiziano y expresa su convicción de que la historia sobre las razones del cambio de manera "es una patraña de las muchas que se cuentan de este profesor"[55]. También reproduce íntegro el soneto de Góngora y es muy valiosa la relación de obras, entonces conocidas de El Greco, que recoge, conservadas en Toledo, Illescas, Escalona, Bayona (Titulcia), La Guardia, Móstoles, Casarrubios, Escorial, Sigüenza, Valencia, Medinaceli, León y Madrid. Así, en el último año del siglo XVIII, se completa la visión de El Greco en la literatura artística española.

Veamos testimonios que llegaron a nosotros sobre El Greco desde fuera de nuestro país. Destaca el recogido por Giulio Mancini[56], médico e historiador de la pintura que alcanzó elevada posición bajo el Pontificado de Urbano VIII, en la más importante de sus obras, *Considerazione sulla pittura,* escrita hacia 1621 nos dice que El Greco llegó de Venecia, en donde había trabajado con Ticiano, alcanzando Roma pintor hecho, cuyas obras daban plena satisfacción y alguna se confundía con las de su maestro. Sigue diciendo que hizo obras de *"gran buon gusto"*[57], bajo Felipe II, y que más tarde con la llegada de Peregrín de Bolonia, Federico Zuccaro y algunos flamencos, se retiró de la Corte, muriendo muy viejo.

[52] Íd., p. XIX.
[53] Íd., pp. 3-13.
[54] Íd., p. 5.
[55] Íd., p. 5.
[56] Giulio MANCINI, *Alcune considerazioioni appartenenti alla pittura*...op. cit.
[57] Xavier de SALAS, *Miguel Ángel y El Greco*, op. cit., p. 16.

### 3.1.3. Testimonios documentales

El recorrido que acaba de hacerse permite percibir cómo fue manteniéndose la figura de El Greco a través de una serie de textos de los siglos XVII y XVIII, fundamentalmente de tratadistas, donde reiteradamente conviven los juicios contradictorios sobre su personalidad artística. Pero la estela del pintor puede y debe seguirse rastreando un crecido repertorio de testimonios documentales. Espigando en muchos de ellos se demuestra que sus lienzos fueron apreciados dentro de unos discretos límites. Comparando las tasaciones, realizadas a veces por conocidos pintores, vemos que los cuadros tuvieron estimación semejante a la de artistas de cierto renombre. Es obvio que el estilo peculiar de El Greco hacía fácil la identificación de sus obras; más por eso mismo resultan expresivas algunas referencias no a originales, sino a copias.

#### 3.1.3.1. Los cuadros de la casa y el taller

Antes de entresacar las referencias que van apareciendo en inventarios de muy diversa entidad, conviene recordar dos importantísimos documentos: los inventarios realizados por Jorge Manuel, al morir su padre en 1614, y al celebrarse sus segundas nupcias, en 1621. Estos documentos fueron dados a conocer por San Román en 1910[58] y 1927[59].

Los cuadros citados en ambos inventarios, en ningún caso llevan mención de autor. Cabría, por tanto, que entre las obras relacionadas, hubiese algunas que no fuesen de El Greco. Más una revisión atenta de los temas lleva al convencimiento de que, salvo

[58] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*, op. cit., pp. 191-195.
[59] Francisco de Borja de SAN ROMÁN, "De la Vida del Greco", op. cit., pp. 67-86.

contadas excepciones, los títulos corresponden a los asuntos que fueron tratados reiteradamente a través de copias y réplicas.

Considerando las obras propias y del taller (hay que dar por descontada la participación en muchas de Jorge Manuel Theotocópuli) surge, sin embargo, una circunstancia significativa: el inventario de 1621 es mucho más nutrido que el de 1614. ¿Al morir El Greco quedarían sin inventariar lienzos que habían pasado previamente a ser propiedad de Jorge Manuel? ¿Se dedicaría éste a realizar en el interregno nuevas copias y réplicas de las obras que habían quedado en la casa y el taller? No es fácil aventurar una respuesta. Obsérvese, sin embargo, que con los libros ocurrió lo contrario que con los cuadros: disminuyeron de número, sensiblemente, desde 1614 a 1621.

Al numerar los asientos nos encontramos con que, a pesar de evitar las repeticiones, poseía Jorge Manuel Theotocópuli al casarse por segunda vez, nada menos que 265 pinturas, aunque la cifra podría subir o bajar según el modo de hacerse el cómputo. Al imaginar los lienzos que pudieran ser obra de Jorge Manuel, conviene retener un dato relevante. Por la documentación sobre los retablos del Hospital Tavera sabemos que el 2 de septiembre de 1624 se embargaban "cincuenta quadros de pinturas diferentes grandes y medianas todas de mano del dicho Jorge Manuel"[60]. Entre ellos abundarían las copias y réplicas a que aludimos anteriormente.

En los inventarios de 1614 y 1621 se mencionan algunos asuntos que no aparecen en los catálogos actuales de las obras de El Greco y que servirían para formar un museo imaginario susceptible de enriquecerse con las citas de otros lienzos "no catalogados" que se registran en colecciones particulares de los siglos XVII y XVIII. Seleccionemos algunos títulos de cuadros extraviados: *El ángel San Gabriel dando el anuncio a Zacarías, La anunciación a Zacarías con un fraile jerónimo debajo, La*

[60] Íd., pp. 98-99.

*Presentación de la Virgen, La Circuncisión, La Deposición de la cruz, San Agustín,* un cuadro con *San Andrés, San Juan Bautista y San Francisco, La Virgen dando la casulla a San Ildefonso, San Jacinto,* "un cuadrito con tres santos", a saber, *San Juan Bautista, San Juan Evangelista y Santiago,* una *Muerte de San Pedro Mártir,* "una tela grande para los arcos, a imitación del bronce, de cuando *Santa Leocadia* salió del sepulcro". Esta tela grande nos hace pensar en la intervención de El Greco en la decoración efímera que se levantó para celebrar la llegada a la ciudad de las reliquias de la mártir. A la nómina de cuadros de asunto religioso cabría añadir una serie de retratos de amigos del pintor e incluso algún autorretrato.

La consideración de los inventarios de 1614 y 1621 nos lleva a pensar que pudieron constituir el núcleo principal de los lienzos que pasaron a colecciones particulares y, en algún caso, a instituciones religiosas, ya que, viviendo Jorge Manuel y, desde luego, tras su muerte, se iniciaron las enajenaciones de los cuadros. Bastantes de ellos se conservarían en las casas toledanas en el último tercio del siglo XVIII.

### 3.1.3.2. Los grecos de las colecciones privadas

No es fácil brindar una imagen clara de los cuadros de El Greco en manos de particulares. Es obvio que debieron de abundar en las casas toledanas y que, según sugerimos antes, el número de cuadros de devoción debió crecer dentro de ellas tras la muerte del cretense. No sólo las parroquias y conventos de Toledo y su comarca constituirían una cantera que se explotaría con generosidad a lo largo del siglo XIX. Nunca se sabrá de dónde procedían numerosas pinturas vendidas en ese siglo y que llegaron a manos de conocidas familias. En su inmensa mayoría esos lienzos están hoy fuera de España. Pero es difícil saber de qué manera fue realizándose el trasvase de

cuadros de El Greco a colecciones madrileñas que son las que, salvo excepciones, suelen contener obras del cretense.

Fuera de la Corte y de Toledo, consta la presencia de grecos en algunas importantes colecciones formadas cuando todavía vivía el artista. Recordemos, a título de ejemplo, los que fueron a parar al Colegio de la Compañía en Monforte de Lemos y al del Patriarca en Valencia. En ambos casos interesa llamar la atención sobre la personalidad de los fundadores: el Cardenal Rodrigo de Castro y Fray Juan de Ribera, elevado siglos después a los altares. Sendos inventarios fechados en 1600 y 1611 acreditan el interés que pudieron sentir ambos personajes por las obras de El Greco.

En Monforte de Lemos todavía pueden admirarse el lienzo con *San Lorenzo y la Virgen* (una de las creaciones realizadas en los primeros años de Toledo) y un *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte.*

En el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia figuran inventariados tres cuadros de El Greco, destacando entre un conjunto de más de cuatrocientos donde no abundan las pinturas de calidad. Intriga pensar si San Juan de Ribera (1532-1611) llegaría a tener alguna relación directa con el pintor. No queda, por desgracia, ningún testimonio documental. Llamamos la atención sobre la presencia en el Colegio del Patriarca del extraño lienzo con la *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses* ejecutado hacia 1597. *La Adoración de los Pastores* es otra obra interesante que destaca por su gran calidad, habiendo sido grabada por Diego Astor en 1605. El menos valioso de los lienzos es el que representa el mismo tema que el de Monforte, *San Francisco y fray León meditando sobre la muerte.*

Al margen de los lienzos que fueron a parar a Galicia y a Valencia que no acabaron integrándose en colecciones privadas, los demás cuadros documentados en el siglo XVII se localizan en torno a Toledo y Madrid. Está todavía por hacer, en

profundidad, un estudio del coleccionismo en la España de los siglos XVII y XVIII, aunque se hayan dedicado trabajos importantes a las colecciones del Marqués de Leganés[61], del Conde de Monterrey[62] y de otros famosos personajes de la época de los Austrias. En cuanto a la casa del Carpio, a finales del siglo XVII, en la colección de Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marqués de Carpio, que murió en 1687, aparece la tabla de la *Alegoría de la Liga Santa* que en la actualidad se encuentra en la National Gallery de Londres, como pareja de la versión de pequeño tamaño del *Expolio* (Upton House) [63]. Ambas fueron heredadas por su hija Catalina de Haro, que se casó con el duque de Alba en 1688[64]. En los inventarios de la casa de Alba figura como propiedad de la XIII duquesa de Alba, en 1777, una "pintura en tabla, de una *visión que tuvo Felipe II,* de mano de Dominico Greco, de tres cuartas de alto y cerca de media vara de ancho, con media caña dorada [valorada] en 600 r[eales]". El asiento siguiente, nº 24, dice "Otra [pintura en tabla] compañera de la anterior en tamaño y del mismo autor, del *Prendimiento*, de 600 r[eales]". Más adelante, en el mismo inventario, se cita, con el nº 100, una pintura del *Prendimiento de Cristo,* figuras de medio cuerpo; es original de Dominico Greco, de vara y dos tercias de alto, por vara y tres cuartas de largo, con marco labrado, en … 3000 r[eales]". Obsérvese que el lado de la *Alegoría de la Liga Santa* se mencionan dos versiones del *Expolio*[65].

[61] Vid. Sobre todo los trabajos de López Navío sobre la colección del Marqués de Leganés. J. LÓPEZ NAVÍO, "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", *Analecta Calasancia*, año 4º, nº 8, 1962, pp. 261-330. Sorprende que entre los 1333 cuadros inventariados en 1655 no aparezca el nombre de El Greco.

[62] Sobre las colecciones del Conde de Monterrey vid. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXIV, 1977, pp. 417-459. Se cita con el número 237, "un cuadro de una mujer soplando la lumbre con dos figuras que es de mano del Griego pequeñas t: 440 rs."; se trata de una versión de la *Fábula*. En el inventario se registran 265 cuadros.

[63] Ángel Mª BARCIA, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1911, p. 246. Vid. Harold E WETHEY, II, op. cit., pp. 70-71.

[64] Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., pp. 70-71.

[65] Vid. José Manuel PITA ANDRADE, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Séptimo Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, t. XXV, nº 99, Madrid, 1952, pp. 223 y ss. Y José Manuel

Centrándonos en Madrid, en el inventario de las pinturas que fueron del escultor Pompeo Leoni, fechado el 12 de enero de 1609, todavía en vida de El Greco, se citan dos lienzos de este artista. Uno de los cuadros, "bosquejado de un *Salvador*", valorado en veinte reales, y el otro, "retrato bosquejado", en cuarenta[66]. Otros artistas del siglo XVII poseyeron cuadros de El Greco. Son dignas de reseñarse las menciones que figuran en las testamentarías del gallego Antonio Puga[67] y de Francisco Rizi[68]. Entre los bienes del pintor Francisco Rizi, fallecido en agosto de 1685, figura "otro [lienzo] del mismo tamaño [tres baras y media] y país de Domenico Greco, 40 r[eales]"[69].

Dentro del mismo siglo aprovecharemos el importantísimo repertorio de noticias sobre pintores recogidas en archivos madrileños por Doña Mercedes Agulló[70]. Entre 1642 y 1700 se reseñan cerca de medio centenar de cuadros de El Greco, entre ellos dos apostolados presididos por sendas imágenes del Salvador. También se referencia a "una imagen de *Nuestra Señora con el Niño Jesús* en los braços, que está en tabla y es figura antigua del Griego". Esta última cita es de 1642.

Entre los títulos desconocidos en los catálogos actuales aparecen un *Descendimiento de la Cruz* y un *Nacimiento de Nuestra Señora***.** Tras mencionar un *San Martín* de El Greco parece considerarse "del susodicho" *Una guirnalda de flores pintado el Nacimiento en medio*. Al margen de estas rarezas constan cuadros con temas familiares: tres lienzos con *San Francisco,* dos con *San Martín,* otro con *Nuestra Señora,* uno más con *Nuestra Señora, San Joseph y Santa Ana* y sendos lienzos con *La*

---

PITA ANDRADE, "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, pp. 400-413.

[66] Marqués del SALTILLO, "La herencia de Pompeyo Leoni", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLII, Madrid, 1934, pp. 111-112.

[67] María Luisa CATURLA, *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV, Antonio Puga,* Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1952.

[68] José Luis BARRIO MOYA, "Los bienes del pintor Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte,* t. LVI, nº 221, Madrid, enero-marzo de 1983.

[69] Íd., p. 39.

[70] Mercedes AGULLÓ COBO. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978. Y Mercedes AGULLÓ COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura, 1981.

*Verónica, San Sebastián, Crucifijo, La Venida del Espíritu Santo* y una *Magdalena.* En algunos casos las valoraciones que se hacen de cada cuadro resultan relativamente crecidas. Así, la Sagrada Familia que hemos citado con San José y Santa Ana llega a tasarse en 1.500 reales[71]. Uno de los Apostolados, mencionado en 1649, se codea dignamente con obras puestas bajo el nombre del Tiziano, Tintoretto, Durero, Rubens, etc. En cambio, un *Santo Domingo de Guzmán* se valora en cuatrocientos reales cuando la obra precedente, atribuida a Alonso Cano, se tasó en 1.500[72].

Además de los documentos aportados por Mercedes Agulló, merecen recogerse otras noticias del siglo XVII. Así, la referencia a "un quadro del Griego con un *Ángel sentado en el sepulcro* [valorado] en cuarenta ducados"[73]. Una vez más se trata de una obra ignorada que perteneció al coleccionista madrileño Pedro de Arce, propietario de *Las Hilanderas* de Velázquez. Debemos a María Luisa Caturla el hallazgo del inventario fechado en 1664. En el mismo inventario, un *Descendimiento* de Orrente se valora en cuatrocientos ducados, y el famoso cuadro velazqueño, descrito como *Fábula de Palas y Aracne,* alcanza los quinientos. Un lustro después de inventariarse estos cuadros, fray Felipe Colombo, describía con alabanzas, una *Crucifixión de Cristo* y un *San Martín* en el Convento de la Merced de Madrid[74].

Juan Carreño de Miranda actuó como tasador de una colección de ciento sesenta y cuatro pinturas que habían pertenecido a Pedro Fernández del Campo, primer Marqués de Mejorada. No menciona apenas autores, pero entre la media docena de los que se citan figura El Greco: "Dos pinturas de *Santo Domingo* y *San Francisco* de

[71] Mercedes AGULLÓ COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII,* op. cit., p. 217.
[72] Mercedes AGULLÓ COBO. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, op. cit., p. 216.
[73] María Luisa CATURLA, "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó *Las Hilanderas,* de Velázquez", *Archivo Español de* Arte, t. XXI, 1948, p. 297.
[74] Fr. Guillermo VÁZQUEZ, "Un admirador del Greco en el siglo XVII", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. XXV, Madrid. 1917, p. 105, y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo V, op. cit., pp. 494-95.

media vara de largo y tres cuartas de ancho y parecen del Griego; tasadas en trescientos reales". La valoración no difiere mucho de la que se hace de otros lienzos de Collantes y Caxés[75].

Para terminar esta miscelánea de cuadros de El Greco en el siglo XVII, citaré un lienzo, atribuido a El Greco por el profesor Sánchez Cantón, que aparece en la *Descripción de la Casa de Lastanosa* de Juan Andrés Ustarroz. Se menciona un cuadro en que figuran "dos niños muy fatigados por encender una vela y ambos están pintados a la luz que presta la antorcha que hay en este cuadro... en la manera de la pintura se conoce que es de mano de Tintoretto". Todo invita a pensar en una de las versiones de Fábula que figuraban en las colecciones inventariadas al morir El Greco[76].

En el siglo XVIII volvemos a encontrar noticias sobre obras del cretense. Así, una *Magdalena* en 1713, una *Oración del Huerto* y una *Santa María Magdalena* en 1729, un *Crucifixo*, "copia del Griego" y un *Descendimiento de la Cruz* "de un discípulo del Griego" en 1730, un *San Jerónimo* "quasi quadrado" en 1732... Consideración aparte merece la presencia de Palomino como tasador de El Greco. En 1724, el mismo año en que publica *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, valora los cuadros que quedaron por muerte de Antonio López Martínez. Entre ellos hay una *Oración del Huerto* y una *Santa María Magdalena* que se tasan en "trescientos y sesenta reales". Los dos cuadros parecen ser de la misma medida (vara y media de alto y una de ancho) y se justiprecian por encima de otros atribuidos a Alberto Durero, a Claudio Coello y a Carreño, aunque por debajo de pinturas que se vinculan a Brueghel, a la escuela de Rubens y a Lucas de Holanda[77].

[75] José Luis BARRIO MOYA, "Las colecciones de escultura y pintura del primer Marqués de Mejorada", *Hidalguía*, Madrid, año XXX, nº 175, nov.-dic., 1982, pp. 839-855.
[76] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Tomo V, op. cit., p. 290.
[77] Mercedes AGULLÓ COBO. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, op. cit., p. 203.

En el inventario hecho en el año de 1724 de los bienes de Andrés de Mendizábal y Medrano, Caballero de la Orden de Calatrava y Conde de Torrubia, figura "una pintura de *Santa Isabel y Zacharías*, original de Domingo [sic] Greco (que está sin acabar) de más de dos varas", valorada en 750 reales y un "quadro de *La Oración del Huerto*, orixinal de Domingo Greco, de siete quartas de alto y vara y media de ancho", en cuatrocientos reales, además de "otro de la *Asumpción de Nuestro Señor*, de vara y quarta de alto y media de ancho, original del dicho Greco", en doscientos cincuenta reales. Estos tres cuadros formaban parte de una relación en la que destacaban los nombres de Lucas Jordán, Mateo Cerezo, Tiziano, Ribera y Pereda. Las pinturas del cretense, consideradas originales (las de Tiziano se citan como copias) se valoran a la altura de las de Lucas Jordán y bastante por encima de todas las demás. Obsérvese que una vez más hallamos títulos ausentes en los catálogos actuales[78].

Los lienzos tasados por Palomino en 1724 son sin duda los que vuelven a citarse en 1729 como propiedad de Doña María Antonia Ruiz. Las medidas y hasta los marcos dorados coinciden. Pero ahora el tasador, "Don Pedro Calabria, pintor de esta Corte" elevó el precio de trescientos sesenta a setecientos veinte reales. Como vemos, en un lustro, la pintura de El Greco se había revalorizado.

En 1738 se registra un fenómeno contrario. Fray Matías de Irala, en la tasación de los bienes que fueron de Blas de Riba Palacio y de María Javiera de Robles, muestra claramente su escasa estima por El Greco. Mientras se valoran en cientos y hasta en miles de reales obras de Ribera, Orrente, Aníbal Carracci, Juan de Sevilla y Morales, se cifra sólo en cuarenta un *Cristo pintado en una Cruz*. Es cierto que se considera copia, mas esta misma calificación tienen unas "láminas" de David Teniers que se tasan a mil

[78] Íd., pp. 204-205.

reales cada una y a mil cien "otra lámina de un Ecce Homo, al parezer del Divino Morales"[79].

Los grecos del Convento de Carmelitas Descalzos de Madrid se estimaban en 1786 en estos términos: "Un cuadro mediano, representa al famoso trinitario *Palavicino* [sic]... 6.000 reales. Otro también mediano, representa a *Cristo nuestro Señor con la cruz a cuestas*... 600 reales. Otro de 2 varas y media de alto y ancho de *San Gerónimo*... 600 reales"[80].

Para terminar este punto veamos unas curiosas noticias aparecidas en el *Diario de Madrid* entre 1758 y 1814 y que fueron publicadas por Varela Hervías. Se ponen en venta pinturas de El Greco, entremezcladas con las de otros artistas, como Tiziano, Murillo, Ribera, Cano, Claudio Coello, Rubens, etc. Las ofertas se escalonan de modo muy desigual. Destaquemos un *Jesu Christo crucificado* en 1758, un *San Francisco de Asís* en 1787, un *Ntro. Sr. En la Agonía y al pie de la Cruz Ntra. Señora, San Juan y San Pedro* en 1788[81].

### 3.1.4. Las colecciones reales

Surgen interrogantes cuando se trata de analizar las relaciones de El Greco con Felipe II y la presencia de sus obras en el Monasterio del Escorial. También intriga la presencia de una serie de retratos en el antiguo Alcázar que, con otras pinturas de los Reales Sitios, constituyeron el primer núcleo de cuadros de El Greco que pasarían al Museo del Prado. Penetrando en el siglo XIX, no puede desdeñarse el hecho de que un lienzo tan importante como la *Trinidad*, del convento toledano de Santo Domingo el Antiguo, después de abandonar en 1827 el ático del retablo mayor, fue adquirido por

[79] Íd., p. 212.
[80] Conde de POLENTINOS, "El convento de San Hermenegildo de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLI. Madrid, 1933, p. 50.
[81] Eulogio VARELA HERVÍAS, "Almoneda. 1758-1814", Diario de Madrid, *Arte Español*, XXII, Madrid, Real Sociedad de Amigos del Arte, 1959. pp. 189-205.

Fernando VII para engrosar las colecciones regias. Insistimos en la importancia que tuvieron todas estas aportaciones antes de enriquecerse nuestra primera pinacoteca con las obras precedentes de la desamortización y, de manera específica, del Museo de la Trinidad.

### 3.1.4.1. Felipe II y el monasterio del Escorial

La visita de Felipe II a Toledo en Junio de 1579 pudo consentir un primer encuentro entre el monarca y El Greco. Durante diez días el rey permaneció en Toledo con la reina Ana y sus hijas las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. El rey presidió las fiestas del Corpus y no sería extraño que pudiera ver *El Expolio* (fue entonces cuando se hizo la primera valoración del cuadro) e incluso tuviera noticias de los lienzos del retablo de Santo Domingo el Antiguo, que se instalarían de manera definitiva en septiembre de aquel mismo año. En aquella ocasión tal vez ofreciera al rey el famoso cuadro que representa la *Adoración del Nombre de Jesús*, también conocido como *Alegoría de la Liga Santa* y como *El sueño de Felipe II*, hoy en El Escorial. Recuérdese que Don Juan de Austria, uno de los protagonistas del cuadro, había muerto en 1578 e iba a ser enterrado en El Escorial en el mismo año de 1579. El boceto de este cuadro, hoy en Londres, fue propiedad del Marqués del Carpio[82].

Con esta carta de presentación y el impacto positivo que le produciría al rey la contemplación del *Expolio* y los que iban a decorar el altar mayor de Santo Domingo el Antiguo, se explica el encargo del *Martirio de San Mauricio*, lienzo que se empezó a realizar en abril de 1580 y que no se pagaría hasta 1583. Es indispensable acudir ahora al texto del Padre Sigüenza que nos sitúa en el umbral del siglo XVII (1605): "De un Dominico Greco que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un

[82] Ángel Mª BARCIA, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*. Op. cit., p. 246. Vid. Harold E WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., pp. 70-71.

cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho y se ve en cosas excelentes de su mano"...[83]. Hasta aquí llega la noticia de la fortuna y el infortunio de El Greco en El Escorial. Será útil acudir a los historiadores del monasterio de los siglos XVII y XVIII para observar de qué manera fue variando la opinión sobre El Greco y sus obras.

Tiene particular relevancia acudir a la obra del Padre Santos porque es bien sabido que detrás de sus comentarios puede subyacer la opinión de Velázquez, que seguramente aleccionó al monje jerónimo. Adquiere nuevo valor la alabanza, sin el más mínimo reparo, al polémico cuadro: "*El martyrio de San Mauricio y sus compañeros*, de mano de Dominico Greco; obra admirable, de mucho arte y excelencia"[84]. Es la primera vez que se ve libre el cuadro del "sambenito" que figura en el texto del padre Sigüenza.

La admiración por El Greco crece cuando se refiere el padre Santos a la *Alegoría de la Liga Santa*, en estos términos: "Una Gloria de Dominico Greco, de lo mejor que él pintó, aunque siempre con la desazón de los colores: mas aquí tiene disculpa, que para pintar la Gloria de Dios no es fácil hallarlos acá acomodados; pues los más vivos, no pueden llegar a significar la fuerça de aquella Majestad Suprema, ni vista, ni oída de los hombres. De ordinario llaman a este lienço, la Gloria del Greco, por un pedaço de Gloria, que se ve en lo superior: mas también en lo inferior, se ven a un lado el Purgatorio, y el Infierno, con los habitadores de su fuego, y condenados: y a otro la Iglesia Militante, cuyo copioso número de fieles, se muestra puesto en oración, levantadas las manos, y los ojos al cielo, y entre ellos Philipo Segundo, que se conoce en su retrato; y en medio desta Gloria, está el nombre de IESVS, a quien adoran los

[83] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Tomo I, op. cit., p. 434.
[84] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes...*, Tomo II, op. cit., p. 244.

Ángeles humillados; y juntando esta adoración, con la que en la tierra le están dando los hombres; y singularmente este Prudentísimo Rey siempre rendido a la Alteza de semejante Nombre; podemos dezir al mirar al otro lado al Infierno, y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aquí el artífice, aquello de San Pablo: 'In nomine Iesu omne genu flectatur Coelestium, Terrestrium, et Infernorum'. Ella es una historia executada con toda excelencia; el acierto del dibujo ya es muy conocido en el autor, y aquí lo muestra en el gusto de las posiciones y habitudes elegantes, que tienen las figuras, con propiedad y desahogo, sin que las confunda la multitud"[85].

Ningún cuadro de El Greco fue objeto de un comentario tan amplio en los siglos XVII y XVIII. Obsérvese que los reparos al estilo del pintor resultan mínimos: una levísima alusión a la "desazón" de los colores, pero diciendo inmediatamente que "aquí tiene disculpa". Las últimas líneas constituyen un acabado testimonio sobre la maestría del dibujo y la composición.

Todavía vuelve a referirse el padre Santos a El Greco en tono laudatorio al mencionar al *San Eugenio* "vestido con casulla y báculo pastoral en la mano derecha; en la otra, un libro. El rostro representa la santidad suya, amable y que pone veneración y respeto. Es el dibujo muy como de su autor que fue en eso aventajadísimo a todos". De la pareja del San Eugenio, es decir, del lienzo que representa a *San Pedro*, tras la descripción enaltece "el dibujo y planta, de mucho estudio"[86].

Si del padre Santos pasamos a Fr. Andrés Ximénez, podremos observar de nuevo virajes en los juicios sobre los grecos del Monasterio. Ahora vuelven a ser peyorativos en lo sustancial, pero sin dejar de reconocer las dotes de El Greco como dibujante. Tras describir el *San Eugenio*, dice: "Es el dibuxo muy bueno, que en esto

[85] Íd., pp. 287-88.
[86] Íd., p. 309.

tuvo el autor particular gracia; pero el colorido nada agradable"[87]. Considera *La Gloria* "de lo mejor que él pintó, aunque siempre con desmayo en las figuras, y poca gracia en los colores". En lo demás copia al padre Santos.

### 3.1.4.2. El Greco en el Alcázar Real

Al morir Velázquez, en 1660, se inventariaron en el llamado Cuarto del Príncipe, donde se encontraba su lugar de trabajo, por lo menos tres retratos de El Greco, de ellos uno de una mujer, otro de un clérigo y el tercero de un viejo[88]. Todo esto concuerda con lo que desde Palomino se ha venido repitiendo: que El Greco debe considerarse uno de los maestros de Velázquez en el arte del retrato. Por otro lado, es bien sabido que en los inventarios de las colecciones reales vuelven a figurar obras de este género. En la testamentaría de Carlos II, con el número 387 y en la "Pieza Ynmediatta de las Bóbedas" (dentro de la "Pieza de la torre") "un retrato de una dama con una gorguera grande de mano de Dominico Greco" tasada en veinte doblones[89]. En la "Pieza que cae al parque a la entrada de la Galería del Cierzo" del Alcázar se localizaban en 1686 *Un caballero* (núm. 806 del Catálogo del Prado)[90] y el supuesto retrato del *Doctor Rodrigo de la Fuente* (núm. 807, íd., íd.)[91] También en 1700 se hallaba en el Alcázar el retrato de *Don Rodrigo Vázquez* (núm. 808, íd., íd.)[92]. Este lienzo y *El caballero de la mano al pecho* (núm. 809, íd., íd.)[93], *Un caballero* (núm. 810, íd., íd.)[94], el *Caballero joven*

[87] Fray Andrés XIMÉNEZ, [1764], *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...* Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, 1764. Ed. Facsímil: Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1984. p. 101.
[88] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, "Cómo vivía Velázquez", *Archivo Español de Arte*. Nº 50, Madrid, 1942, pp. 69-91.
[89] INVENTARIOS REALES, *Museo del Prado. Inventarios Reales*, I, Testamentaría del Rey Carlos II, 1701-1703, Madrid, 1975, p. 56, nº 387. En José Manuel Pita Andrade, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. op. cit., pp. 59, 72 y 77.
[90] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 198-201.
[91] Íd., pp. 192-197.
[92] Íd., pp. 253-256.
[93] Íd., pp. 182-188.
[94] Íd., pp. 205-207.

(núm. 811, íd., íd.)[95], el *Licenciado Jerónimo de Cevallos* (núm. 812, íd., íd.)[96] y *Un caballero* (núm. 813, íd., íd.)[97] aparecen inventariados en 1794 en la llamada Quinta del Duque del Arco en el recinto del Pardo. No deja de causar sorpresa esta concentración de retratos de El Greco en la famosa Quinta. Pero intriga mucho más el origen de esta importantísima serie de retratos que entrarían en las colecciones regias en tiempos de los Austrias. Quizá fueron adquiridos a instancias de Velázquez como sugiere el profesor Pita Andrade[98]. Un cuadro de asunto religioso que figuró en el Alcázar es el *San Pablo* (núm. 814 del Catálogo del Prado)[99] que en 1694 se hallaba en el Obrador de los Pintores de Cámara y que tras el incendio de 1734 pasó al Buen Retiro[100].

Como anécdota, citemos que en una fiesta de toros en honor de Carlos II celebrada en Burguillos (Toledo), en 1698, le regalaron al monarca un cuadro de El Greco que representaba a *San Ildefonso con Nuestra Señora*[101]. No hemos vuelto a tener noticias de este cuadro.

Entrando en el siglo XIX, una breve alusión a las obras coleccionadas por Carlos IV en Roma, tras ser destronado en 1808. Durante los once años que sobrevivió llegó a reunir cerca de setecientos cuadros inventariados por los pintores José de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Entre las pinturas hay "algún retrato del Greco"[102].

### 3.2. El Greco en el siglo XIX

[95] Íd., pp. 202-204.
[96] Íd., pp. 208-211.
[97] Íd., pp. 189-191.
[98] José Manuel PITA ANDRADE, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII.* op. cit.,. p. 59.
[99] En la actualidad identificado como *Un apóstol*, Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 233-237.
[100] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 236-237.
[101] Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Tomo V, op. cit., p. 510.
[102] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, II, op. cit., p. 1209.

### 3.2.1. Período de Ceán a Cossío

El recorrido realizado a lo largo de dos siglos nos ha permitido enfocar con mayor nitidez la imagen de El Greco en el contexto de la vida artística española. Muy a menudo, bajo signos contradictorios. Reconociéndose su talento y su destreza para el dibujo, pero regateándosele méritos donde hoy se le atribuyen generosamente: en el mundo del color.

A continuación nos internaremos en el siglo XIX[103] para ir observando, paso a paso, cómo se reelabora la imagen de El Greco a través de los escritores románticos, merced al creciente interés que sienten los coleccionistas, incluso fuera de España, por obra y gracia de la generosa presencia de sus cuadros en la Galería de Luis Felipe. Se han realizado esfuerzos para estudiar cuanto se ha dicho de El Greco en el siglo XIX por varios estudiosos, el último de los cuales es el ya citado trabajo de Álvarez Lopera[104]. El interés creciente por El Greco de pintores como Aparicio, Lucas, Rosales, Fortuny, Martín Rico, Rusiñol y Zuloaga por citar sólo a los españoles, y la revalorización constante otorgada por los coleccionistas y "marchantes" nos lleva a la conclusión de que fueron unos y otros los principales estímulos para que los críticos y los historiadores del arte iniciaran una revisión en profundidad de la vida y de las obras de Dominico Theotocópuli. Los últimos lustros del siglo XIX resultaron, en este campo, fecundos. Pero sólo en 1908 cristalizarían estos esfuerzos en la magistral monografía de Cossío[105].

### 3.2.2. Neoclásicos y románticos

[103] Un texto de referencia para el estudio del reconocimiento público de la figura de El Greco durante el siglo XIX es el de José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a* Cossío, op. cit.
[104] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*, op. cit.
[105] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908. op. cit.

### 3.2.2.1. Los neoclásicos

La biografía de Palomino –única fuente, junto con el *Arte de la Pintura* de Pacheco, con que se contó durante mucho tiempo para el conocimiento de la biografía de El Greco-funcionó durante todo el siglo XVIII y el primer tercio del XIX como un cliché que fue aplicado sin remilgos a un pintor considerado de menor importancia y que suscitaba una evidente extrañeza. Su caracterización fue ligeramente modificada por Ceán en el cambio de siglo como vimos anteriormente al dudar sobre el aprendizaje con Tiziano y al expresar su convicción de que el cambio de manera era una más de las mentiras que se contaban sobre El Greco. Pero a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX, El Greco siguió siendo considerado como un pintor extravagante, de estilo caprichoso y original y más bien de segundo orden. Algunos autores aislados, tal como el propio Ceán en su inédita *Historia del Arte de la Pintura*[106] iniciaron una tímida reconsideración de su obra, pero sus matizaciones no llegaron a formar parte del acervo de ideas de la época. Y en cambio sí adquirió rápido predicamento otra idea tan fantasiosa como la de la mudanza de estilo y que al igual que ella gozó de larguísima vida: la de la locura intermitente del pintor, formulada por primera vez en la *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración* escrita por Eugenio Llaguno y publicada, tras la muerte de su autor, en 1829[107]. De este modo a la leyenda del cambio de estilo de El Greco por no parecerse a su maestro vino a sumarse la de su locura. Por todo ello, y teniendo en cuenta que su estética era la menos a propósito para

[106] Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Historia del Arte de la Pintura*, Tomo VI, Madrid, 24 de Diciembre de 1824. 287 fols. Manuscrito inédito conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde en el fol. 50 Ceán dice: "Sin embargo de sus extravagancias en la pintura de sus tintas cenicientas y en la dureza de su estilo se estiman sus lienzos, porque describen un gran fondo de saber, de maestría y de libertad, que no puede tener sino quien posea el arte como él le dominaba".

[107] Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, Turner, 1977, t. III, pp. 137-138. Según Llaguno en *La noticia*... "...no hubo tal mudanza de manera, sino que siguiendo siempre una manera árida y confusa, le salieron buenos los cuadros que hizo con mucho estudio y consideración, y malos y aun abominables los que hizo sólo para salir del día". "Así parece que el Greco tuvo lúcidos intervalos y que alternaban en él la razón y el delirio".

ser gustada por los neoclásicos, el interés de lo neoclásicos españoles por el pintor se limitó, cuando lo hubo (casos de José de Madrazo y Valeriano Salvatierra) a coleccionar sus obras y traficar con ellas. Goya, en cambio, es caso aparte. En el inventario de pinturas de la Quinta del Sordo realizado en 1828 aparecen registrados, como únicos cuadros propiedad del aragonés y no realizados por él, un "*San Pedro* firmado por Ribera" y una "*María Santísima en contemplación*, por El Greco"[108]. Por otra parte, es indudable que al realizar su *Prendimiento de Cristo* para la Catedral de Toledo tuvo muy en cuenta *El Expolio* del cretense. En 1838 algún crítico francés se lanzó a establecer paralelismos entre las "bizarres peintures du Greco" y las "caricatures de Goya"[109]. Los críticos del siglo XIX encontraron, quizá con excesiva frecuencia, que a ambos se les podía despachar haciendo alusión a los mismos rasgos definitorios: el capricho, la búsqueda de la originalidad a ultranza, el haberse formado una "escuela suya especial". En definitiva: la extravagancia y el poco respeto por las reglas, pero también la sospecha de genialidad. No ha de extrañar por tanto, que aun teniendo en cuenta los inmensos abismos que los separan, la fortuna crítica de ambos y el proceso de su reivindicación a finales del XIX y comienzos del XX siguieron caminos hasta cierto punto paralelos[110].

### 3.2.2.2. Los románticos franceses

Las ideas sobre El Greco y el aprecio por su obra comenzaron a variar a partir de la tercera década del siglo XIX. La raíz hay que buscarla en la difusión de las ideas románticas (que primaron el valor de la subjetividad y de la originalidad y alumbraron

[108] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 26.
[109] Artículo sobre el Museo Español aparecido en el *Courrier Français*, París, febrero 1838 (cit. Por Paul Guinard: *Dauzats et Blanchard, peintres de l´Espagne romantique*, Bordeaux, Férets and Fils Editeurs, 1967, p. 283.
[110] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a* Cossío, op. cit., p. 15.

nuevas nociones sobre la "locura del genio") y en un conocimiento más ajustado de su obra gracias a los viajeros europeos por la península y a la salida de colecciones de pintura española al extranjero. En este aspecto jugó un papel fundamental la apertura, en 1838, de la Galería Española de Luis Felipe[111], en la que el artista estaba representado por nueve obras que lograron captar por primera vez la admiración de un conjunto de críticos y artistas franceses que crearon el mito de El Greco "loco genial", convirtiéndolo en un héroe romántico.

En última instancia, la imagen que los literatos franceses se forjaron de El Greco fue fruto de tres factores: la hipervaloración romántica de la individualidad, la perplejidad que causaron sus obras (esa misma extrañeza tan presente en los juicios de los biógrafos españoles) y un cambio de enfoque en el tratamiento del tema de su presunto extravío. Para Palomino, El Greco había sido el único culpable de sus "desatinos artísticos" por sus desmedidas ansias de originalidad; los románticos franceses (que amparados en la nebulosa que rodeaba su vida empezaban a dar por cierta la historia de la locura) consideraron ésta como una consecuencia de la incomprensión que le había rodeado. Y a través de estos caminos El Greco comenzó a pasar de la categoría de pintor malogrado a la de genio incomprendido. La propensión romántica a identificarse con las víctimas de la fortuna y su valoración de lo irracional y de lo desorbitado hicieron el resto. La reconsideración de la obra de El Greco se basó, tanto o más que en un conocimiento más profundo, en una simple inversión de valores fruto de la revolución romántica[112]. Es decir, Theotocópuli comenzó a ser apreciado en

[111] Se inauguró en el Louvre el 7 de enero de 1838 permaneciendo abierta durante diez años. Proporcionó al público y a la crítica francesa la primera ocasión de un acercamiento serio a la pintura de El Greco. El barón Taylor, encargado por Luis Felipe de comprar los cuadros en España, contó con tiempo, dinero y cómplices notables como para enviar a Francia cuatro centenares y medio de cuadros, de los cuales nueve eran de El Greco. Taylor estuvo en España dedicado a la compra ilegal de cuadros entre noviembre de 1835 y abril de 1837.

[112] Jonathan BROWN, "El Greco, el hombre y los mitos". En cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., p. 20.

razón de aquello por lo que anteriormente había sido denostado: por su ansia de libertad frente a las reglas, por su afán de originalidad a ultranza, por su espíritu de rebeldía; también por el olvido que se le había dispensado, que servía para acentuar su condición de genio incomprendido, y cabe incluso pensar que por la misma escasez de noticias sobre su vida, que permitía dar libre vuelo a la imaginación. En consecuencia, a lo que se asistió fue a la sustitución de una leyenda por otra. Visto desde este prisma, El Greco se convirtió además en una figura sumamente literaturizable, y es esto, más que la categoría de ciertos cuadros expuestos en la Galería Luis Felipe (*La Dama del armiño*, el *Retrato de Jorge Manuel*, el *Cristo crucificado con donantes* hoy en el Louvre...) lo que explica la atracción que ejerció sobre algunos de los artistas y literatos franceses más relevantes del momento: Delacroix (que poseyó una réplica de *El Expolio*), Millet (que en una carta de 1838 afirmaba que vivía "en el Louvre, en el Museo Español" y que años después adquirió un *Santo Domingo* y un *San Ildefonso* del cretense), Baudelaire (admirador de la *Dama del armiño*), Champfleury (que tuvo en mente escribir un libro sobre *"l'étrange Theotocópuli"*) o Gautier, quien visitó nuestro país en 1840 y aunque tuvo un conocimiento muy escaso de las obras de El Greco, apareció finalmente como el máximo responsable de la imagen romántica del pintor, en cuyas obras, según él, reinaba "una energía depravada, una potencia enfermiza, que delatan al gran pintor y al loco genial"[113].

### 3.2.2.3. Viajeros, aficionados y coleccionistas ingleses

Fuera del ámbito francés, la visión sobre El Greco siguió siendo hasta bien pasada la primera mitad del siglo fuertemente deudora de la que habían legado Palomino y la crítica neoclásica española. Las biografías se construyen sobre los datos

[113] Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, 2 ª ed, París, 1858 [1845], p. 172.

proporcionados por Pacheco, Palomino, Ceán y Llaguno, y las valoraciones se establecen a partir de sus prejuicios. Sin embargo, en las opiniones de los viajeros y críticos ingleses de la primera mitad no es raro encontrar frases que delatan una alta estima del arte de El Greco. Wallis, por ejemplo, lo colocaba entre los grandes de nuestra pintura, junto a Murillo, Velázquez, Cano, Pereda, Zurbarán y Carreño[114]. Pero en Cook, en Ford, e incluso en Head o Stirling sentimos aún muy al vivo el peso de las ideas de Palomino o de Llaguno. Cook hizo originales observaciones sobre su colorido y Head llegó a afirmar su carácter fuertemente español, lo que en aquellos momentos (1848) estaba muy lejos de ser compartido por los propios españoles. Sir William Stirling-Maxwell, un escocés erudito, viajero y coleccionista de obras de arte, anduvo repetidas veces por nuestro país, publicando en 1848 la obra, *Annals of the Artists of Spain*. Se convirtió en un notable coleccionista de arte hispano, llegando a poseer ocho obras de El Greco. Pero aunque con su libro contribuyó a perpetuar los prejuicios del XVIII, su fuerte admiración por determinadas parcelas de la obra de El Greco, el espacio privilegiado que le reservó en su obra e incluso su ejemplo como coleccionista, debieron de influir en la elevación de la fama del pintor, contribuyendo a que otros giraran sus ojos hacia él. Como ya señalara Cossío[115] fue a Stirling-Maxwell a quien los historiadores ingleses pidieron prestadas sus opiniones durante la segunda mitad de siglo y de este modo quedó de manifiesto, una vez más, el peso de las ideas heredadas[116].

[114] Carta de Mr. Wallis a W. Buchanan fechada en Madrid el 25 de Septiembre de 1808. En W. Buchanan, *Memoirs of painting with a chronological history of the importation of pictures by the Great Masters into England since the french revolution*, Londres, R. Ackermann, Strand., 1824, vol. II, p. 229. Wallis, pintor, fue enviado por Buchanan a España como agente de compras suyo. Salió de Inglaterra en octubre de 1807 y permaneció en España durante cinco años, adquiriendo cuadros de Velázquez, Murillo, Ribera y Rubens entre otros. Estuvo en Madrid durante los acontecimientos del 2 de mayo y, desde luego, sus negocios hubieron de verse fuertemente favorecidos por la inestabilidad y el desorden de la guerra.

[115] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908. op. cit., p. 647.

[116] Vid., por ejemplo, James Stothert, *French and Spanisch Painters*, Londres, Bickers and Son, 1877. Stothert muestra una absoluta dependencia de los *Annals* de Stirling, al que copia descaradamente, unas veces citándolo y otras (como cuando dice: "Yet when at hist best, he could make his heads stand out

### 3.2.2.4. Los románticos españoles

El alza en la estimación de El Greco en España fue debiéndose, más que nada, a un efecto de contagio. Los románticos de primera generación (tanto artistas como escritores) lo ignoraron casi por completo. En cierto modo, fueron los viajeros, artistas y coleccionistas europeos quienes "descubrieron" el valor del cretense a los críticos españoles. Baste recordar que Mesonero ni siquiera lo citó al hacer una relación de pintores con obras en El Prado[117]. Tampoco Madoz, quien además se las arregló para hablar de todos los edificios religiosos de Toledo sin nombrarle ni una sola vez[118]. Y Martín Gamero pudo escribir una *Historia de Toledo. Sus claros varones y sus monumentos* en donde Theotocópuli no asoma por parte alguna[119]. Aquí, durante la mayor parte del siglo, El Greco siguió siendo para casi todos un artista extraño y de escasa repercusión en el desarrollo de nuestra pintura. Se le reconocían algunos cuadros soberbios, pero al mismo tiempo se le consideraba un pintor claramente malogrado (el "desdichado Greco", le llamaba, aún en 1882, Gamero)[120] del que no merecía la pena ocuparse excesivamente y, aún menos, reivindicar su pertenencia a la escuela española. Todavía en 1881, Federico de Madrazo, director del Museo del Prado y uno de los

---

from the canvas like Velazquez, and paint flesh and draperies so as to make one think of Titian") sin hacerlo. En su afán de seguirlo ni siquiera registró que los cuadros que Stirling citaba en el Louvre como pertenecientes a la Galería Luis Felipe ya no estaban allí, sino que habían sido vendidos en 1853 en Londres (y algunos, incluso adquiridos por el propio Stirling.

[117] Ramón MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la* Villa, 2ª ed., corregida y aumentada, Madrid, 1833. Edición facsímil, Madrid, Fareso, 1982.

[118] Pascual MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Tomo XIV, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, calle de Jesús y María, núm. 28, 1849, pp. 774-850.

[119] Andrés MARTÍN GAMERO, *Historia de la ciudad de Toledo. Sus claros varones y sus monumentos,* Toledo, 1862.

[120] Andrés MARTÍN GAMERO, "Bellezas incógnitas" en *El Duende,* Toledo, 27 de agosto de 1882, 9, p. 1-2.

dictadores del gusto artístico del país, se quejó a Carl Justi, refiriéndose a los grecos, "por no poder arrojar del Museo caricaturas tan absurdas"[121].

Tampoco los literatos románticos españoles aportaron elementos para una nueva visión de El Greco. Si exceptuamos a López Soler, los únicos románticos españoles significativos que escribieron sobre El Greco fueron Bécquer y Larra. Ahora bien, ambos lo hicieron en obras que hacían casi inevitable la referencia, el tomo sobre Toledo de la *Historia de los Templos de España* y el *Voyage en Espagne* del barón Taylor donde la intervención de Larra está probada. Ni uno ni otro dijeron nada mínimamente interesante sobre el pintor.

El único escritor romántico español que vertió opiniones sugerentes sobre El Greco fue López Soler, llegando a considerar las desproporciones de las pinturas de El Greco como recursos expresivos y no extravagancias o desvaríos del pintor. Además sentó algunas de las bases posibles para una lectura romántica de la pintura de El Greco[122].

### 3.2.3. Hacia una nueva valoración: los críticos españoles y franceses en las décadas de los setenta y los ochenta

En realidad, en la historiografía española no comenzó a notarse un cambio de orientación en las valoraciones sobre el pintor hasta la década de los setenta, coincidiendo con una cierta consolidación del aprecio del artista en el exterior y con la progresiva afirmación de la ideología positivista, que impulsó a una revisión de las ideas heredadas. El motor principal de la revalorización parece haber sido, sin embargo, el proceso paralelo de exaltación de la escuela nacional que se había venido

[121] Carl JUSTI, "Los comienzos de El Greco", *Estudios de Arte Español*, vol. II, Madrid, La España Moderna, s. a., p. 238. Versión española de Carl JUSTI, "Die anfaenge des Greco", *Zeitschrift für bildende Kinst*, Neue Folge, VIII, nº 8, 1897, pp. 177-184.
[122] Prólogo a *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*, Valencia, Cabrerizo, 1830.

desarrollando desde comienzos de la época romántica. Entonces, y alentados por un nacionalismo cada vez más firme, nuestros críticos propusieron constantemente como modelos a los grandes maestros españoles del pasado. Al mismo tiempo comenzaron a publicar los primeros estudios orgánicos (parciales aún) sobre nuestra pintura. Y en el interior de esa indagación, iniciaron la revisión del caso de El Greco, comenzada precisamente con la reconsideración de su papel en el desarrollo de nuestra pintura (y más exactamente de la influencia que pudo ejercer sobre Velázquez y la escuela madrileña). Todavía en 1865, Cruzada Villamil repitió todos los tópicos al uso y definió el lugar del cretense en la pintura española diciendo que la escuela toledana "no hubiera sido ni siquiera digna de mención, cuando ni más de estudio [...] si no presentara el fenómeno de que los discípulos del fundador reunieran todos más juicio y mejor gusto que su maestro", convirtiendo a Tristán en jefe de la escuela[123]. Pero ya en 1862 Enrique Mélida le había asignado un papel importante en la escuela de Madrid[124], y apenas una década más tarde, un hombre relativamente oscuro, Modesto de Castro, no se recató en convertirlo en fundador de la escuela española, señalando su nexo con Velázquez y atribuyéndole el carácter de genio[125]. Sin embargo, el mejor testimonio del cambio de opinión que se produjo en aquel entonces lo proporciona Pedro de Madrazo, quien en el *Catálogo* del Prado que publicó en 1843 lo incluyó entre los pintores venecianos, y en 1879 le hacía ya ocupar un lugar extraordinariamente relevante en el desarrollo de la escuela española, señalando en varias ocasiones los nexos de Velázquez

[123] Gregorio CRUZADA VILLAMIL, *Catálogo del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, p. 164.
[124] Enrique MÉLIDA, "La Escuela de Madrid. I: Introducción", *El Arte en España*, Madrid, 1862, I, p. 39-44.
[125] Modesto de CASTRO, "Segunda carta (al señor don F. Mateos Gago)", *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, 20 de marzo de 1874.

con él y atribuyéndole el haber realizado "la transición de la antigua escuela exótica y romanista [...] a la nueva escuela naturalista y española"[126].

Por otra parte, la idea de El Greco como intérprete del espíritu castellano y del misticismo español aparece por primera vez en la crítica francesa y encontró su expresión más temprana e influyente en la biografía publicada en 1869 dentro de la *Historia de la Pintura* dirigida por Charles Blanc, en la que Paul Lefort alumbró una original teoría de las "dos maneras", haciéndolas simultáneas y viendo en la segunda una prueba de la castellanización y del misticismo del pintor, al que convertía en el iniciador de la escuela española[127].

En Francia el proceso de rehabilitación de El Greco encontró su mejor aliado en el desarrollo del arte de vanguardia. Todavía quedaba mucho camino por recorrer hasta que a finales de siglo y principios del siglo XX comenzara a ser aclamado como un pintor *moderno*. Pero ya desde los años sesenta y setenta comienzan a observarse dos hechos significativos: el primero, que cada vez eran más los pintores de avanzada que se interesaban por sus obras; el segundo, la aparición de las primeras valoraciones de su técnica en sentido moderno.

### 3.2.4. El Greco y los pintores impresionistas

El primero de los artistas franceses que se interesó seriamente por El Greco, y lo utilizó como modelo para algunas de sus obras, fue Edouard Manet, y que después de su viaje a España en 1865 volvió a utilizar sugerencias, técnicas y esquemas compositivos derivados del cretense. En España, Manet coincidió con Theodore Duret y fue en este círculo, el de Manet y sus amigos, donde surgió por primera vez lo que podríamos

[126] Pedro de MADRAZO Y KUNTZ, "Dominico Theotocopuli (El Greco)", *Almanaque de la Ilustración [Española y Americana] para el año bisiesto de 1880*, Madrid, año VII, 1879, pp. 23-25.
[127] Paul LEFORT, "Dominico Theotocopuli surnommé Le Greco", En *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Espagnole*. Por Charles Blanc, W. Bürger, P. Mantz, L. Viardot y P. Lefort, París, Vve. Jules Renouard, 1869.

llamar "religión" de El Greco y comenzaron a establecerse las primeras relaciones claras entre su rehabilitación y el desarrollo del arte de vanguardia. De hecho, el círculo de Manet fue un núcleo importante de coleccionismo de obras de El Greco al menos desde los años setenta y ochenta. También Degas, el impresionista más cercano a Manet, se interesó por El Greco, poseyendo dos obras suyas. Para Zacharie Astruc, pintor y escritor, amigo de Manet, Theotocópuli era el "Delacroix del Renacimiento", un "pintor de miras completamente modernas"[128], "que no habla más que al pequeño grupo de poetas"[129]. Y fue esa idea de El Greco pintor de culto la que se afirmó en el grupo de Manet y Degas y halló su continuación en alguna de las más importante colecciones de arte del siglo XX, como la de los Havemeyer, la del doctor Barnes o la de Duncan Philips, cada uno de los cuales poseía uno o varios lienzos de El Greco colgados estratégicamente junto a obras modernas que eran así presentadas como una especie de consecuencias de las audacias del cretense (por ejemplo, la *Vista de Toledo*, colgada bajo una *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne en casa de los Havemeyer)[130].

No deja de ser revelador que el interés de los impresionistas y los postimpresionistas por El Greco quedara circunscrito al ámbito de los "pintores de la vida moderna" y de los que habían puesto sus miras en la investigación de los problemas estructurales y espaciales, mientras que los "pleinairistas" (un Monet o un Renoir) no darían, más que en alguna ocasión de compromiso, la menor muestra de interés por el cretense (al mismo tiempo, eso sí, que manifestaban su admiración incondicional por Velázquez). Y es que de hecho, estamos aquí ante un síntoma extraordinariamente revelador: mientras la evolución del arte contemporáneo mantuvo raíces realistas, Velázquez fue ineluctablemente el referente obvio; en el momento en

[128] Zacharie ASTRUC, *Romancero de l'Escorial. Poémes de l'Espagne*, París, 1883, p. 80 y 94.
[129] Zacharie ASTRUC, *Le Généralife. Serenades et Songes*, París, Société Française d´Editions d´Art, L. H. May Editeur, 1897, p. 45.
[130] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 29.

que las búsquedas derivaron hacia la investigación estructural y se introdujo la distorsión (en el momento, digámoslo así, en el que la pintura comenzó a afirmarse como construcción intelectual y la naturaleza dejó de ser su señora para convertirse en simple estímulo referencial), Velázquez dejó de ser útil y El Greco se convirtió en imprescindible. Eso fue lo que vio con particular claridad a comienzos del siglo XX Meier-Graefe y lo que, retrospectivamente, presta su interés al hecho de contemplar a Cézanne realizando en 1883 una copia de la *Dama de armiño* a partir de un grabado[131], o a Toulouse-Lautrec diciéndole a su amigo Romain Coolus, poco antes de morir: "Voy a pintar tu retrato a la manera de El Greco"[132].

En el último tercio del siglo, las lecturas de El Greco en un sentido moderno se hicieron frecuentes en Francia. En una época de experimentación técnica, los críticos aliados a las tendencias de avanzada estuvieron cada vez más preparados para acercarse a sus audacias desde un nuevo punto de vista. El ansia de originalidad, tenida otra vez por culpable del desvarío del pintor, pasó a convertirse en su virtud de base, y las "excentricidades" en intentos de renovación formal. Alentados además por el positivismo de la época, los críticos tendieron a prestar poco crédito a las consideraciones de los tratadistas españoles y comenzaron a reinterpretar su pintura poniendo un mayor énfasis en el análisis de sus recursos técnicos y expresivos y en sus puntos de concordancia con las búsquedas de los pintores de avanzada.

Pero la conexión con el arte de vanguardia no fue siempre posible para la rehabilitación de El Greco. Para los críticos conservadores esa misma ansia de originalidad y ese espíritu innovador que los críticos de avanzada esgrimían en su favor, continuaron siendo durante mucho tiempo un valladar que impedía su reconocimiento.

[131] Vid. John Rewald, "Une Copie par Cézanne d´après le Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, febrero 1936. Asimismo, Duncan Phillips, "El Greco, Cézanne, Picasso", *Art and Understanding*, vol. I, núm. 1, noviembre 1929, pp. 96-105.
[132] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 29.

Viendo en esos ideales el germen de la disolución artística, algunos consideraron a El Greco como un ejemplo que había que evitar a toda costa. En consecuencia, se atrincheraron en los conceptos acuñados por los tratadistas españoles, como la locura y la extravagancia, y si bien se vieron obligados a conceder al pintor más espacio del que ellos hubieran deseado, continuaron negándole el lugar de privilegio que reclamaban sus admiradores. Un ejemplo casi paradigmático de esa resistencia de incluir a El Greco entre el número de los grandes artistas al tiempo que se reconocía su espíritu innovador, lo constituye la Historia del Arte Español publicada por Lucien Solvay en 1886[133], en donde el artista aparece caracterizado a través de una curiosa mezcla de los prejuicios heredados de Palomino y de análisis técnicos completamente originales.

En el cambio de siglo, esa conexión con el arte de vanguardia comenzó a valerle a El Greco ataques aislados, aunque a veces extraordinariamente agresivos. En este sentido, Carl Justi, que había jugado a finales de siglo un cierto papel en su rehabilitación, al observar que se había convertido en un banderín de los vanguardistas, aprovechó la reedición de su estudio sobre Velázquez en 1903 para lanzar sobre él un ataque despiadado, en el que tras afirmar que "su pintura amorfa puede estudiarse como espejo y compendio de las degeneraciones pictóricas", aludía a una posible "perturbación del órgano de la vista" y a la "naturaleza neuropática" del pintor para acabar proclamando: "La crítica en este punto se declara incompetente, y deja la palabra al psiquiatra y al oftalmólogo"[134]. Es curioso que después de un siglo las patrañas de Justi siguen en cierta forma vigentes, haciendo válido de nuevo lo de las ideas heredadas: muchas personas todavía preguntan por el defecto en la vista de El Greco. Sin embargo, y como ha señalado J. Brown, la existencia misma de esos ataques y su tono de acritud demuestran mejor que ninguna otra consideración, "que hacia 1900 los

[133] Lucien SOLVAY, *L'Art Espagnol*, París, Jules Renouard Editeur-Londres, Gilbert Wood & Co., 1887.
[134] Carl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1903.

seguidores de El Greco habían ganado"[135]. Ya todo era simplemente cuestión de tiempo. Y éste parecía haberse acelerado.

### 3.2.5. Los modernistas, la Institución Libre de Enseñanza y el 98

Mientras tanto, en España, la revalorización de El Greco, que hasta entonces se había mantenido dentro de unos límites discretos, experimentó, al aproximarse el fin de siglo, una rápida aceleración que sólo puede explicarse por una curiosa confluencia de intereses: los de los primeros círculos de artistas inconformistas y los de los grupos de intelectuales y literatos (regeneracionistas, institucionistas, "noventayochistas") empeñados en la redefinición de las señas de identidad de la nación española.

#### 3.2.5.1. Zuloaga, Rusiñol y los modernistas catalanes

En la Cataluña de finales del siglo XIX[136], El Greco tenía una obra muy importante; era la *Anunciación* procedente del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación, de Madrid, que el antiguo Museo de la Trinidad de Madrid (propietario de la obra) había cedido en depósito a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú, en 1883[137]. Precisamente cuando se dirigía a visitar este museo, en 1891, el pintor y escritor Santiago Rusiñol se detuvo en Sitges y se produjo, en aquel momento, el descubrimiento de la villa, que desde ese instante formó parte inseparable de su vida, y al mismo tiempo de todo el movimiento modernista catalán.

---

[135] Jonathan BROWN, "El Greco, el hombre y los mitos". En cat. expo. *El Greco de Toledo*, op. cit., p. 21.

[136] Un texto de referencia para el estudio de la rehabilitación de El Greco por parte del modernismo catalán es el de Francesc FONTBONA, "La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes". en Catálogo de la Exposición *El Greco: Su revalorización por el Modernismo catalán.* op, cit. pp. 44-51.

[137] Estuvo allí casi cien años, hasta que en 1981 el Ministerio de Cultura decidió levantar el depósito y el cuadro se destinó al Museo del Prado.

Otro catalán, el financiero Pau Bosch, residente en Madrid, poseía dos pinturas de El Greco, una *Magdalena* y un *San Pedro*. Bosch era un amante del arte, y acabó donando su excelente colección de pintura y de numismática, en 1915, al Museo del Prado. Por motivos desconocidos Bosch deseaba desprenderse de los dos grecos antes aludidos. A principios de 1894, el financiero pidió a su primo y hombre de confianza en temas de arte, el pintor Laureá Barrau, entonces residente en París, que se encargara de conseguir comprador para las dos piezas. Paralelamente el pintor vasco Ignacio Zuloaga hacía años que estaba incubando una profunda admiración por la obra de El Greco. En 1887, cuando contaba 17 años de edad, hizo su primera visita a Madrid y realizó en El Prado una copia del retrato de *Jerónimo de Cevallos* de El Greco. Desde entonces esta admiración declarada y militante sería una de las grandes obsesiones artísticas del pintor vasco.

A finales de 1893, Zuloaga y Pablo Uranga, otro pintor vasco, acompañaron a Rusiñol y al escritor catalán Josep Maria Jordá en París, en donde trabajaron juntos una buena temporada.

Fue Jordá el primero que, fortuitamente detectó los dos grecos de Pau Bosch en París. Se lo comunicó a sus compañeros y, entre todos pusieron en marcha una estrategia meditada para que Rusiñol pudiese adquirir los cuadros discretamente, sin evidenciar hasta qué punto deseaba tenerlos. La cosa funcionó perfectamente y el trato se cerró el 28 de enero de 1894 por mil francos[138].

Como dijo Rusiñol, el encanto de los grecos "es ese dibujo ingenuo, esa falta de ciencia, ese colmo de pasión de una mano que corre por orden del pensamiento, torpe a veces, a fuerza de obedecer, y grandiosa de lo que llaman locura los pobres hombres

[138] Josep María JORDÁ, "Els *Grecos* del *Cau Ferrat*", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Octubre de 1933, III, p. 289-295. El recibo de la compra de los grecos, datado el 28 de enero de 1894 y firmado por Barrau, se conserva en el archivo del Cau Ferrat (núm. Inv. 32.262).

correctos”[139]. Hartos de perfección académica, aquellos hombres veían en El Greco un ejemplo de pintor que evitaba las normas establecidas, buscando su expresividad en una factura más libre, más atenta al dictado de sus sensaciones que no a los formulismos convencionales. Era otra versión de la misma actitud de regreso a los orígenes que predicaba Gauguin. En definitiva, veían en ello un símbolo de modernidad, de singularidad, una alternativa innovadora a la pintura clásica bien vista por la Academia.

Una vez instalados los grecos en el estudio parisino de Rusiñol, Zuloaga copió uno al carbón, el *San Pedro,* dibujo que se conserva en el Cau Ferrat.

La obsesión de los modernistas por El Greco era ya muy fuerte. Todos, y no sólo los que en ese momento permanecían en París, estaban pendientes de él. Raimon Casellas, por ejemplo, pocos días después de la compra de los cuadros, escribía a Rusiñol sobre otro *San Pedro* de El Greco. No se sabe nada sobre qué ocurrió con este otro Greco, pero hay bastante con esto para constatar que la atención por El Greco era general en aquel círculo de artistas y escritores.

La llegada de los dos grecos a Sitges fue preparada como un verdadero ritual. Rusiñol consiguió, en nombre del Modernismo, que el 4 de noviembre de 1894, la plana mayor del arte y de la intelectualidad catalana se concentrase allí para trasladar las pinturas en procesión hasta el Cau Ferrat, la residencia que Rusiñol acababa de construirse en un acantilado junto al mar. Es evidente que El Greco no era un artista popular, pero en aquel grupo, y en círculos cada vez más amplios, sería ya durante mucho tiempo tema habitual de conversaciones y consultas. Emilia Pardo Bazán, gran

[139] Santiago RUSIÑOL, “Impresiones de arte”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1897.

novelista de la época, a raíz de una visita al Cau Ferrat, escribió en *La Vanguardia* una "Carta al Greco"[140].

A principios de 1896, Rusiñol, Utrillo y el periodista Sánchez Ortiz se habían desplazado a Madrid, y lógicamente estuvieron en el Museo del Prado, donde vieron cuadros de El Greco. El entusiasmo de Rusiñol ante la obra del pintor fue enorme, y a la salida, aquel día o días después, lanzó la idea de levantar en Sitges un monumento al pintor de Toledo, que veía posible conseguir que se llevara a cabo por suscripción popular.

La idea del monumento arraigó fuertemente, y el 24 de agosto de 1897 se colocó la primera piedra. Fue otro éxito pues el ex presidente de la República Nicolás Salmerón presidió el acto, y entre el público, sin que hubiera sido invitado, estaba Ángel Ganivet, uno de los pensadores más emblemáticos de la España de la época.

Del monumento se encargó el escultor Josep Reynés y el maestro de obras Jaume Suñé Juncosa. El Círculo de Bellas Artes de Madrid se adhirió a la iniciativa de la suscripción popular. La estatua se inauguró el 29 de agosto de 1898 en uno de los actos más notables de la historia del Modernismo, si bien el momento no era especialmente optimista, pues se estaba viviendo el punto álgido de la guerra de Cuba.

### 3.2.5.2. Los institucionistas y Benito Pérez Galdós

Mientras Rusiñol y los modernistas catalanes se entregaban a su peculiar programa de celebraciones, la reivindicación que entretanto había ido tomando cuerpo en Castilla alumbró una interpretación completamente diferente. Sus comienzos, imprecisos, cabe situarlos hacia mediados de la década de los ochenta y en cuanto a sus

[140] Emilia PARDO BAZÁN, "Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado *El Greco*", *La Vanguardia*, Barcelona, año XV, nº 4383, 23 julio 1895, p. 4. Reprod. en "El Eco de Sitges" y en "La Voz de Sitges", el 28 de julio de 1895.

protagonistas, aunque no forman un grupo muy definido, presentan un doble denominador común: el amor a Toledo y la relación con la Institución Libre de Enseñanza. No caben dudas de que fue precisamente la Institución, o más concretamente Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, quienes actuaron como elementos impulsores del acercamiento a Toledo y a El Greco por esos años. Con ellos vemos relacionados a Galdós, a Aureliano de Beruete, a Francisco Alcántara, a prácticamente todos cuantos reivindicaron a El Greco desde el área cultural castellana en los años ochenta y noventa. Sin embargo, las dificultades para precisar el desarrollo y medir la influencia de esta corriente reivindicativa no pueden ser mayores. Frente al carácter público, multitudinario, de la reivindicación modernista, ésta tuvo en cambio un cierto aire íntimo, casi de boca a oreja y durante años se manifestó únicamente a través de conversaciones personales, de excursiones a Toledo y de algún ocasional escrito en la prensa. Creció, pues, casi inadvertidamente, y quedó eclipsada por la resonancia pública de los actos protagonizados por Rusiñol y después por los noventayochistas. Pero cada vez parece más claro que, en España, fue de la Institución Libre, y no de otro lugar, de donde partió en realidad el movimiento de revalorización que acabaría por situar a El Greco en el Olimpo de la pintura[141].

La atracción que ejerció El Greco sobre los institucionistas se podría considerar casi como una consecuencia directa de la aplicación de su ideario, basado en la fe en la educación como instrumento básico para la transformación de la sociedad y que incluía, además de una apertura a Europa y de una profunda renovación de los sistemas pedagógicos, el intento de recuperación de determinados valores del pasado cultural o histórico español. Los institucionistas iniciaron además una reconsideración del paisaje

[141] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*, op. cit., p. 79.

castellano[142], y dentro de sus programas educativos concedieron un lugar de privilegio al estudio de la historia del arte mediante el contacto directo con las obras, y a la práctica frecuente del excursionismo.

Las primeras expresiones escritas del interés de los institucionistas por El Greco se remontan a 1885. En ese año Giner hizo una breve alusión al cretense en un escrito sobre el paisaje castellano, afirmando que él y Velázquez son "los dos pintores que mejor representan ese carácter y modo de ser poético de lo que pudiera llamarse espina dorsal de España"[143], y Cossío publicó una historia de la pintura española en la que El Greco aparecía situado como uno de los grandes maestros de nuestra escuela, se le señalaba como precedente de Velázquez y se marcaba el otro camino de su recuperación: el paralelismo entre sus búsquedas y las de la pintura contemporánea[144].

En las dos décadas siguientes, Cossío y Giner no volvieron a escribir sobre El Greco más que de un modo incidental, por lo que la visión institucionista de El Greco (un pintor castellanizado e intérprete profundo del paisaje, el alma y la religiosidad de los españoles) sólo alcanzó a desgranarse de forma fragmentaria en artículos y escritos más o menos casuales de Beruete[145], Navarro Ledesma[146], Francisco Alcántara[147] y algún otro. Lo corto de esta producción se vio, sin embargo compensado por la influencia que mediante el contacto personal ejercieron sobre otros estudiosos y literatos. Cossío y Giner contagiaron de su entusiasmo por El Greco a buena parte de

[142] María del Carmen PENA: *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.
[143] Francisco GINER DE LOS RÍOS, "Paisaje", hacia 1885. Publicado en *La Lectura*, Madrid, 1915, I, pp. 361-370.
[144] Manuel B. COSSÍO, "La Pintura Española" en F. Gillman, *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*, Madrid, 1885, IV, pp. 740-804.
[145] Sobre Beruete, vid. esencialmente, *Aureliano de Beruete, 1845-1912*. Catálogo de la Exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1985 (con textos de E. Lafuente Ferrari, María del Carmen Pena, J. de la Puente y F. Calvo Serraller), y el artículo de María del Carmen PENA: "Aureliano de Beruete y la generación del 98", *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, núm. 86, 1973, pp. 143.147.
[146] Vid. Carmen ZULUETA: *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1968.
[147] Vid. Francisco ALCÁNTARA, "El Greco, precursor de Velázquez", artículo publicado en *La Opinión*, Madrid, 25 octubre 1887, p. 3.

cuantos por los años finales del siglo se ocuparon del pintor en el área castellana. A este respecto el caso de Galdós parece ejemplar. Él ya se había ocupado de El Greco en 1870 de forma harto convencional. Lo que había escrito por entonces no era sino una repetición, adornada con ribetes románticos, de todos los tópicos al uso. Nada parecía indicar que pudiera llegar a convertirse un día en incondicional del pintor. Y sin embargo, en 1891 hizo de él uno de los elementos referenciales básicos de su novela *Ángel Guerra*, ambientada en su casi totalidad en Toledo, y trocó sus juicios, antaño equívocos en francamente admirativos. Y aunque la influencia de esta obra en la revalorización de El Greco pueda parecer tangencial, no lo fue en absoluto. Téngase en cuenta la repercusión pública de todos los escritos de Galdós, las repetidas menciones que se hicieron en la época a sus opiniones sobre el pintor y sobre todo la influencia que la novela tuvo en algunas de las obras tempranas de Baroja (*Camino de perfección*) y Azorín (*Diario de un enfermo*) precisamente aquellas en que se manifiesta el entusiasmo inicial de ambos por El Greco. Es posible, además, que Galdós tuviese bastante que ver con el entusiasmo que sintió por El Greco Emilia Pardo Bazán, a quien inmediatamente después encontramos asimismo comprometida con su reivindicación. Pero lo que aquí interesa destacar es que detrás de los cambios de apreciación de Galdós se hallaban, y eso es lo que hace paradigmático su caso, los dos motores básicos de la rehabilitación del artista en el área castellana: el amor a Toledo, lo que en su caso también significa una cierta identificación con el paisaje, y la influencia de los puntos de vista de Giner y Cossío. Durante años, y especialmente en los tiempos en que estaba preparando esta novela, Pérez Galdós había visitado Toledo con frecuencia relacionándose con un círculo de toledanos, de nacimiento o de adopción, con los que visitaba iglesias y conventos y callejeaba incesantemente impregnándose del espíritu de la ciudad. Y según ha contado Marañón, que estuvo por primera vez en Toledo con

Galdós, éste, su sobrino José Hurtado de Mendoza y el pintor Ricardo Arredondo recorrían Toledo con la guía de Parro en la mano a la búsqueda de obras de arte o deambulaban por Toledo por el simple placer de pasear. Sin embargo, dice Marañón, "algunos días los paseos eran de mayor erudición y empeño, pues acompañaban a los tres habituales viajeros, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío o los hermanos Mélida [...] [y entonces] el tema favorito de estas reuniones casi académicas era El Greco"[148]. Pero coincidiendo con el cambio de siglo (o, para ser más exactos, entre 1900 y 1902) el proceso de castellanización del pintor recibió un nuevo y extraordinario impulso gracias a los literatos de la generación del 98.

### 3.2.5.3. La Generación del 98

Aunque probablemente comenzaron a interesarse por El Greco algún tiempo antes, los literatos de la generación del noventa y ocho no dieron muestras públicas de su aprecio por el pintor hasta mediados de 1900. Entonces Pío Baroja publicó en *El Globo*, un diario liberal madrileño, tres artículos sobre sus cuadros y durante unos años el cretense se convirtió en una de las banderas del grupo, que lo reivindicó colectivamente, nada más comenzar el siglo. Aparte, Baroja le hizo aparecer como el pintor preferido de Fernando Ossorio, el protagonista de su novela *Camino de perfección*. Azorín dedicó su *Diario de un enfermo* (1901) "A la memoria de Domenico Theotocopuli", escribió en ese mismo año un artículo pidiendo una sala para el pintor en el Museo del Prado y le citó repetidas veces en su novela *La voluntad* (1902). Y también Unamuno y Maeztu se ocuparían, aunque algo más tarde, de él. Ni Baroja ni Azorín se han referido al momento en que "descubrieron" al pintor. En 1913 Azorín se limitó a señalar que "el descubrimiento" de El Greco realizado por estos escritores se

[148] Gregorio MARAÑÓN, *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, Cap. X: "Galdós en Toledo", pp. 166-207.

halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas y, en especial, por Toledo. En realidad no parece probable que el entusiasmo de Baroja y Azorín se debiera a una "revelación", a una experiencia traumática ligada a un lugar y momento concretos. Más bien debió ser fruto de la impregnación del ambiente. Como ya se ha visto, en los últimos lustros del siglo El Greco había ido convirtiéndose en una figura cada vez más apreciada en los cenáculos literarios y artísticos más vivos del país. Casi podría decirse que se había convertido en estos círculos en el pintor de moda.

La generación del noventa y ocho hizo de El Greco el pintor de la esencia y de la pura espiritualidad, al creer ver en su obra la tensión y el anhelo de la elevación hacia lo infinito, al identificarle con el paisaje castellano y con Toledo ("mística ciudad de los sueños de un poeta", escribió Baroja) y al hacerle partícipe, en definitiva, de una visión de la historia más atenta al valor de lo trascendente que a los intereses materiales inmediatos, le convirtieron no sólo en el pintor de la vida interior y de un cierto misticismo, sino también en uno de los máximos intérpretes del alma española y en uno más de los símbolos de nuestra personalidad histórica

Finalmente, las tres vías de rehabilitación que habían venido desarrollándose separadamente desde finales de siglo (la "modernidad" de su pintura, su papel en la definición de la escuela española y su "castellanización") confluyeron en la monografía con la que culminó el proceso de "descubrimiento" del cretense: *El Greco* de Cossío [149], un libro riguroso y profundo, fruto de más de dos décadas de paciente investigación y que supuso un enorme salto cualitativo en los conocimientos sobre Theotocópuli. Durante décadas fue *el libro* sobre El Greco y su influjo fue enorme. Por lo demás, la interpretación que ofrecía Cossío era (aunque más estructurada y levemente alterada en algunos puntos) la misma que él y sus compañeros de generación habían venido

[149] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., Pese a la fecha de edición, apareció a comienzos de octubre de 1907.

elaborando desde los años ochenta: El Greco, pintor de fondo bizantino y formación italiana había sido asimilado por el ambiente castellano hasta el punto de convertirse en su intérprete más profundo y en el primero de los grandes pintores españoles, en el precedente y único maestro de Velázquez, "su alumno libre". Para Cossío, los elementos determinantes en el arte de El Greco habrían sido tres: su propia personalidad, el influjo del arte italiano y el de la naturaleza y la vida castellanas. Y éste había llegado a su culminación en *El Entierro del conde de Orgaz*, un cuadro que "compendia todo lo que El Greco es y representa en sus diversos aspectos: Viva encarnación del ambiente nacional en fondo y forma; realismo familiar, contemplativo misticismo, alta idealidad humanista; espíritu trágico, concentración y sobriedad; equilibrio y desequilibrio; [...] enlace con el pasado y avance al porvenir"[150].

### 3.3. Interpretaciones de la pintura de El Greco. La interpretación de Eugeni d'Ors

Desde Cossío en adelante, y defendida por autores como Goyanes[151], Bruno de Jesus-Marie[152], Marañón[153], Sánchez de Palacios[154] o Fanfani[155], la visión de El Greco como intérprete del misticismo español ha ido extendiéndose hasta llegar a nuestros días. Y así, todavía a mediados del siglo XX, la influencia de los místicos españoles sobre El Greco seguía siendo defendida por Camón[156]. Hoy, sin embargo, ésa es una idea difícilmente sostenible y si sobrevive en algunos escritos lo hace únicamente en

[150] Íd.
[151] Vid. José GOYANES CAPDEVILA, *El Greco, pintor místico*, Madrid, Gráficas Uguina, 1936.
[152] Vid. Le Père BRUNO DE JESUS-MARIE, *Three Mystics: El Greco, St. John of the Cross, St. Teresa of Ávila.* Londres, Sheed and Ward, 1952.
[153] Vid. Gregorio MARAÑÓN, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956. pp. 227-246.
[154] Mariano SÁNCHEZ DE PALACIOS, "La influencia teresiana en la obra de El Greco", *Arbor*, Madrid nº 319-320, 1972, pp. 108-117.
[155] Vid. Amintore FANFANI, *El Greco y Teresa de Ávila*, Madrid, Ed. Swan, 1988.
[156] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, II, op. cit., pp. 1254-1256.

razón de su capacidad de evocación y de la resistencia a desaparecer que muestran en general los clichés establecidos[157].

En el extremo opuesto de la tesis del misticismo se halla otro intento de explicación desarrollado en los últimos años por los defensores de la teoría que podríamos llamar del manierismo radical y que presenta a un Greco casi exclusivamente italiano, alejado de espiritualismos y misticismos y cuya obra se explicaría prácticamente a partir de dos únicos factores: su adscripción a los postulados manieristas y a la ideología de la Contrarreforma. Según esta tesis, expuesta, aunque con notables diferencias entre ellos, por Marías y Bustamante[158], y por Brown[159], El Greco fue un pintor esencialmente italiano, y sus intereses habrían sido de naturaleza intelectual y estética, no religiosa, y su decisión de permanecer en Toledo obedeció a que se vio obligado a ello al fracasar en sus intentos de conseguir "el favor de los príncipes". El Greco habría vivido en Toledo refugiado más que identificado con la ciudad, y habría logrado sus encargos principales gracias a la protección de un círculo reducido de eruditos y humanistas que debido a su formación intelectual estaban en condiciones de comprender su pintura y los intereses intelectuales y estéticos sobre los que se fundaba[160].

No obstante, la posibilidad de una conexión entre la obra madura de El Greco y el misticismo español volvió a ser tenida en cuenta a finales del siglo XX. En su estudio sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón, Richard G. Mann cree que las pinturas de este retablo "son pinturas que presentan las visiones místicas y las

[157] José ÁLVAREZ LOPERA, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco". En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*, op. cit., pp. 19-69. p. 59. José ÁLVAREZ LOPERA, *El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco,* op. cit., p. 27.
[158] Vid. Fernando MARÍAS, y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco* op. cit.
[159] Vid. Jonathan BROWN, "El Greco, el hombre y los mitos". En cat. expo. *El Greco de Toledo,* op. cit., pp. 15-33.
[160] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco,* op. cit., . p. 28.

meditaciones del beato[161] Alonso de Orozco, fundador del Seminario"[162], y afirma tajantemente que "el programa [iconográfico de dicho retablo] se basa con toda seguridad en los escritos de Alonso y es bastante probable que estuviera destinado a apoyar los esfuerzos de sus seguidores por lograr su canonización"[163].

Por su peculiaridad, y por su "sempiterno afán de acercar el arte a todos"[164], consideramos aquí la interpretación de la pintura de El Greco que hace Eugeni d'Ors. Como el mismo d'Ors dice "El Greco era un pintor para literatos. Su vindicación, obra del romanticismo. En él triunfan lo dinámico, lo embriagado y místico, la supremacía de la pasión. Se ha dicho si era oftalmópata...No; lo que pasaba es que estaba bebido. Bebido de zumos de Dios y de crepúsculo. En esta situación, las cosas contempladas pierden su peso; y al perder el peso de las cosas llaman -han llamado- los poetas: espiritualizar"[165].

D'Ors hace una comparación de la pintura de El Greco con la de Poussin. "Para Poussin espiritualizar las cosas no significaba quitarles su peso. Significa, al contrario, apreciar este peso con exactitud y enlazarlo con otros y conceder a todos así aquella absolución suprema de la gravedad que se llama equilibrio"[166].

"La tierra nos atrae. Parece que de esta atracción la vida puede emanciparse de dos maneras: volando o manteniéndose en pie. Volar es más poético; pero mantenerse en pie es más noble"[167].

"El Greco: pintor de las formas que vuelan"[168].

---

[161] Con posterioridad al trabajo de Mann, Alonso de Orozco fue canonizado por el Papa Juan Pablo II.
[162] Richard G. MANN, *El Greco y sus patronos.* op. cit., p. 49.
[163] Íd., p. 75.
[164] Eugenio d´ORS, [1922], *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte,* Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 1ª edición 1989 y 2ª edición 1998. p. XIV.
[165] Eugenio d´ORS, "Poussin y El Greco". En *El Nuevo Glosario*, T. V: *Poussin y El Greco y otras notas de Estética*. Madrid, Caro Raggio, 1922, pp. 11-19.
[166] Íd., p. 16.
[167] Íd., 16.
[168] Íd., p. 16.

"Poussin: pintor de las formas que se mantienen en pie"[169].

El Greco es "por excelencia el *pintor maldito* en que ha adorado la misma hora de cultura que anduvo buscando, descubriendo y exaltando a los *poetas malditos*. Es el loco que descubre lo que ignoran los sabios; el *poseído*, que ha roto definitivamente con el ritmo y con la razón; el *músico,* en quien tormentosamente lo inconsciente se exalta y se traduce en las actitudes torturadas, en el color opulentamente podrido[170]. "Como el barroco en general, es una manifestación de la *constante* de la Edad Media, que atraviesa el Renacimiento hasta llegar al Romanticismo. Por esto, la plenitud de su gloria se vio por el romanticismo otorgada. Ya Gautier mismo la presentía, con gran anticipación a nuestros finiseculares..."[171].

### 3.4. Otro tipo de interpretaciones: locura, defectos en la vista y drogadicción

La hipótesis de la locura de El Greco fue defendida ya entrado el siglo XX por el médico portugués Ricardo Jorge, quien en 1912, vio en el pintor a un paranoico afectado de "inadaptación, extravagancia, excentricidad, egocentrismo y megalomanía", y consideró su obra como un conjunto de personajes "sencillamente monstruosos"[172]. También el médico español César Juarros afirmaría en 1914 que El Greco tuvo "una mentalidad de degenerado"[173]. La hipótesis del astigmatismo fue expuesta en 1911 por Goldschmitt en Alemania[174], y por el médico oculista Germán Beritens en España. Este último estuvo ocupado entre 1912 y 1919 en demostrar que El Greco había sido estrábico y astígmata hipermétrope y que esta peculiaridad explicaría no sólo lo que él

[169] Íd., p. 16.
[170] Eugenio d´ORS, [1922], *Tres horas en el Museo del Prado* op. cit., p. 78.
[171] Eugenio d´ORS, [1922], *Tres lecciones en el Museo del Pra*do…, op. cit., p. 48.
[172] Ricardo JORGE, "El Greco. Nova contribuçao biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli", *Revista da Universidade de Coimbra*, I, nº 4, 1912, pp. 648-694.
[173] César JUARROS, "La locura del Greco", *Esculapio*, Madrid, II, nº 21, 20 abril 1914, pp. 9-10.
[174] August GOLDSCHMITT, "El Greco und sein Manierismus", *Suddeutsche Monatshefte*, nº 5, mayo 1911.

veía como "deficiencias" de su pintura (los alargamientos, deformaciones, asimetrías…), sino también la técnica de sus obras finales, y toda su evolución[175]. Estas teorías fueron refutadas casi inmediatamente después por un psicólogo alemán, David Katz[176], y por dos médicos españoles, F. Fernández Balbuena[177] y Manuel Márquez[178]. Pero la idea del defecto en la vista de El Greco, aunque refutada y fácilmente rebatible, no ha llegado a desaparecer jamás.

Y como dice el adagio popular "donde no llega la espada llega la imaginación", en ésta última nadie ha superado al médico Arturo Perera, quien con toda seriedad, intentó demostrar que las peculiaridades de la pintura de El Greco se explicarían porque éste era consumidor habitual de haschisch[179].

### 3.5. El Greco en el Museo del Prado

La apertura del Museo del Prado tuvo lugar en 1819, siendo el *Retrato de un médico ¿Rodrigo de la Fuente?*, nº 807 del Museo del Prado, el único greco expuesto en los primeros veinte años, aunque incluido dentro de la escuela italiana[180]. Pero desde muy pronto el Prado contó con un pequeño grupo de retratos, obra de El Greco, procedentes de la colección real, que asentaron la fama del cretense como retratista y

[175] Germán BERITENS, "Por qué el Greco pintó como pintó", *Por esos mundos*, Madrid, XIII, nº 214, noviembre 1912, pp. 527-528; Germán BERITENS, *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1913; Germán BERITENS, *El astigmatismo del Greco. Nueva teoría que explica las anomalías de las obras del artista*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1914.
[176] David KATZ, *War Greco astigmatisch?*, Leipzig, 1914; Versión española: *¿Fue El Greco astigmático?*, Traducción y notas de J. V. Viqueira, Madrid, Imprenta Clásica Española, Ed. Biblioteca Corona, 1915.
[177] F. FERNÁNDEZ BALBUENA, "La pintura del Greco", *España Médica*, Madrid, III, nº 87, 20 junio 1913, pp. 12-13; F. FERNÁNDEZ BALBUENA, , "La pintura del Greco. contestación al Sr. Beritens", *España Médica*, Madrid, III, nº 94, 1º septiembre 1913, pp. 1-3.
[178] Manuel MÁRQUEZ, "El astigmatismo del Greco", *Esculapio*, , Madrid, II, nº 21, 20 abril 1914, pp. 5-8; Manuel MÁRQUEZ, *Con motivo del pretendido astigmatismo del Greco*, Barcelona, Imp. La Neotipia, 1929.
[179] Arturo PERERA, "El porqué de la pintura del Greco. Apuntes para una hipótesis", *Arte Español*, Madrid, XIX, 1953, pp. 137-146.
[180] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., p. 196. Vid. VV.AA., *Museo del Prado. Catálogo de pinturas (1819, 1821, 1824)*, Madrid, Ed. facsímil del Ministerio de Cultura, 1993.

sirvieron de modelo a artistas posteriores[181]. Con la desaparición del Museo de la Trinidad, el Prado enriqueció de manera importante los fondos del artista, pero la incomprensión oficial hacia su producción religiosa se manifestó en la escasa visibilidad de esos fondos. Dispersos fuera de la institución[182] o relegados a los almacenes o salas marginales, El Greco aparecía registrado en los catálogos del Prado como un artista secundario de la escuela italiana, adscripción que no cambió hasta 1910 cuando, tras ser plenamente reivindicado por artistas e intelectuales, pasó a ser reconocido como uno de los grandes referentes de la pintura española. En 1902 había protagonizado la primera exposición monográfica organizada por el Prado, un hito en la valoración y difusión de su pintura, dentro y fuera de España. A partir de 1920 contaría ya con una sala propia, un reconocimiento expreso a su posición dentro de las colecciones del Prado, que fue potenciado a lo largo del siglo XX, hasta llegar a convertirse en uno de los símbolos del Museo. Todo ello, unido a los importantes cuadros incorporados en los últimos años[183], ha hecho del Prado el mayor depositario de obras de El Greco, y un lugar esencial para el estudio, la restauración y la conservación de la obra del cretense[184].

### 3.6. Museo del Greco de Toledo

El Museo del Greco es en la actualidad el único de España dedicado a la figura del pintor. La historia del Museo está estrechamente vinculada a la figura de Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), uno de los

[181] Por ejemplo, *El caballero de la mano al pecho*, quedó registrado por primera vez en el Museo del Prado en 1834, almacenado en el depósito del entresuelo: "366 Retrato de caballero con espada". En 1843 ya estaba colgado en la escalera del cuerpo sur. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., p. 186.
[182] Por ejemplo, *La Anunciación* del Colegio de doña María de Aragón, fue cedida en depósito al Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú en 1883, no regresando definitivamente al Prado hasta 1981. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., p. 83.
[183] *Una fábula*, fue adquirida en 1993 con fondos del legado Villaescusa, y *La huida a a Egipto* que ingresó en el Museo Nacional del Prado en 2001.
[184] Vid. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit.

mecenas más importantes de la primera mitad del siglo XX, que llegó a imponer en España la moda de la reconstrucción de los ambientes históricos en los que habían surgido las obras expuestas. A comienzos del siglo XX adquirió un conjunto de casas en la judería medieval toledana, y convirtió el conjunto en una particular reconstrucción de la Casa del Greco. Desde el principio, dio escasa importancia a las justificadas dudas de que El Greco hubiera vivido realmente en dicha casa, apostando por la recreación histórica de la vivienda, y configurándose como pionero en lo que conocemos como museo de ambiente.

Las colecciones del Museo del Greco exponen al público una muestra significativa de piezas de los siglos XVI y XVII, representativas no sólo de la vida y obra de Doménico Theotocópuli, en especial de los últimos años de su vida, sino también de la cultura y la sociedad toledana del momento. El origen de las colecciones se sitúa a comienzos del siglo XX cuando el marqués de la Vega-Inclán fundó el Museo con obras dispersas de El Greco. Sin embargo, la idea del marqués no fue crear un museo monográfico dedicado a Theotocópuli, sino también reunir otras pinturas de escuela española para crear un auténtico Museo de Arte Español, y así quedó especificado en la Real Orden de 27 de abril de 1910 de creación del Museo. El límite cronológico de este Museo se fijó en la pintura de Vicente López Portaña (1772-1850), pintor de cámara de Fernando VII e Isabel II. Con esta finalidad, el marqués de la Vega-Inclán y posteriormente el Patronato del Museo, reunieron una importante colección de pintura, en la que predominan las obras pertenecientes a la escuela toledana, madrileña y sevillana de los siglos XVI y XVII. Desde entonces la colección se ha incrementado mediante la adquisición de otras obras de El Greco y de artistas manieristas y barrocos, así como notables piezas de artes decorativas del período.

El Museo del Greco centra su discurso en torno a la figura del pintor, dando también importancia a la presentación de la historia de la "Casa" y del Museo, así como de la figura del marqués de la Vega-Inclán, como recuperador de la figura del cretense y fundador del Museo. Entre las obras que se exponen de El Greco destacaremos: *Vista y plano de Toledo, Las lágrimas de san Pedro,* el *Apostolado,* el *Retrato de Antonio de Covarrubias*, el *Retrato de Diego de Covarrubias* y el *san Bernardino.*

### 3.7. Addenda: novelas a las que se hace referencia en el texto

PÉREZ GALDÓS, Benito:

*Ángel Guerra*

Madrid, 1891

(Edición utilizada: Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2009)

*Ángel Guerra*

En *Ángel Guerra* Galdós no realiza análisis alguno de los cuadros de El Greco, pero hace que éste esté presente a lo largo de toda la narración, hasta el punto de llegar a identificarle con el espíritu de Toledo y con el halo de misticismo que emanaba de la novela misma. A continuación se señalan las alusiones que hace el novelista al pintor cretense en toda la novela.

"…las iglesias de los conventos de monjas le ofrecían singular encanto, y siempre que abiertas las hallaba, a primera hora, se metía dentro. De este modo multitud

de misas pasaban por delante de sus ojos todas las mañanas. Comúnmente, una sola persona o dos cuando más, fuera del cura o monaguillo, se veían en el templo, alguna vieja que entraba rezando entre dientes, algún anciano catarroso con trazas de mendigo. Lo que más le enamoraba era el sentimiento de reposo, de convalecencia, de tranquilidad interior que aquellos recintos monjiles tenían en sí. El fresco matinal resultaba placentero en aquella cavidad hospitalaria, en la dureza del banco lustrado por el tiempo, o de rodillas sobre el ruedo de esparto. Y de tal modo le iban gustando las iglesias de monjas, que vista una quiso verlas todas, y poco a poco, esta quiero, esta no quiero, visitó Santo Domingo el Antiguo, las Capuchinas, Santo Domingo el Real, las Claras, San Clemente, San Pablo, etc., y allí permanecía hasta que le echaba el sacristán, entre siete y ocho. Si el cura no estaba en el altar, recorría la iglesia con estudiada compostura buscando *Grecos*, que eran su delicia, examinando altares barrocos, Cristos con melena y Vírgenes de cerquillo, investigando siempre lo raro, lo artístico, lo sentido, que en medio de mil vulgaridades suele encontrarse allí dónde un poderosos sentimiento ha engendrado tantas y tan diversas formas. Durante la misa se sentaba o se arrodillaba con fingida devoción, echando miradas furtivas a la verja del coro, por la cual se traslucían, bañadas en luz azulada y misteriosa, las siluetas blanquinegras de las esposas del Señor. […]"

"Al fin de la visita, se entretenía viendo al sacristán apagar las luces, recoger las velas, los vasos sagrados, las ropas del cura, y pasarlo todo al coro por medio de un cajón como los de las cómodas, que una monja recibía por la parte interior de la verja. Veía cómo las señoras se retiraban hacia dentro, dejando vacío el coro, lo mismo que la iglesia, pues el único individuo que había oído misa se marchaba, persignándose, envuelto en su capa. Guerra salía también, no sin dar propina al sacristán, el cual le

tomaba por extranjero que iba a la husma de algún brocado antiguo para el comercio de *bri-á-brac.*"

"Pero nunca le había dado por coleccionar trapos ni cachivaches. Lo que hacía era recrearse en la inmensa riqueza artística, que oscuramente y sin que nadie lo eche de ver atesoran aquellas casas de recogimiento. En unas observaba la fábrica hermosa, del severo estilo del Greco, en otras las enmiendas y superfetaciones de los siglos, empeñados en desmentirse unos a otros; aquí la insulsez de la piel académica dejando ver por intersticios la oreja mudéjar, el plateresco que lleno de savia se abre paso entre restos góticos".

[pp. 243-244]

"Pero de nada valía la discreción, pues a los dos días de la visita de Ángel a don Juan, observó Felisita que era público y notorio parte de lo que ella escuchó pegada a la vidriera. En la casa de Mariano el campanero, allá en las alturas de la torre, donde tiene su vivienda el que modula todo aquel vocerío misterioso de los sonoros bronces, oyó hablar del caso, como noticia corriente en Toledo. A Guerra le conocían de vista dos señoras que hablaron de su próxima investidura eclesiástica; pero entre las verdades metieron mil exageraciones y patrañas: que el tal don Ángel había sido masón de los peores; que en una de las trifulcas de Madrid mató él solo más de doscientos militares, y que su fortuna era tan grande, pero tan grande, que gozaba una renta de tantísimos miles de duros diarios. A cada paparrucha, seguía otra mayor, desafiándose las bocas a cuál disparataba más. Salió a relucir allí la rutinaria conseja, ordinariamente atribuida a un inglés, de que el señor de Guerra quería comprar al cabildo el cuadro del *Expolio,* dando por él la cantidad de onzas que cupieran bien colocadas sobre la tela, hasta cubrirla, y la

otra fábula, también antiquísima y popular, de que el edificio proyectado por don Ángel había de tener un número de puertas y ventanas igual al de los días del año".

[pp. 465-466]

Don Tomé, desde principios de cuaresma, no era ya huésped de Teresa Pantoja, pues habiéndose establecido en Toledo unos tíos suyos, se fue a vivir con ellos. Eran marido y mujer, él de extraordinaria flaqueza, por lo cual irónicamente le llamaban *Anchuras*, ella no menos seca y amarilla, sin más apodo que la supresión de la primera sílaba de su nombre. Trabajaba él en curtidos, y había venido de Cebolla para ponerse al frente de un taller de pellejos y botas en las Tenerías. Con lo que allí ganaba y la ayuda del capellancito, se mantenían todos con relativa holgura. Para don Tomé, el tío Anchuras era como un segundo padre, pues le había costeado la carrera y auxiliado siempre en sus necesidades. En cuanto a la tía *Gencia*, mujer de pocas palabras y de sórdidos instintos, nacida y criada en Erustes, bien puede decirse que era la persona más inteligente y dispuesta de la familia. La casa en que vivían, en la calle de los Doctrinos, era un tabuco arqueológico de los más peregrinos de Toledo, y Anchuras se maravilló de que una madriguera que le costaba seis duros al mes fuese tan a menudo visitada de extranjeros y de pintores que llegaban a la puerta pidiendo permiso cortésmente para examinar el patio. En su espacio breve, ofrecía a la admiración de los artistas dos puertas plateresca, un par de arquitos árabes, zapatas y canecillos tallados con gracioso arte y una ventana gótica cubierta de cal. Don Tomé llevó a su amigo Palomeque, el cual, absorto ante aquella olvidada joya, aseguró de buenas a primeras que allí había vivido el Greco. Mentira: el Greco vivió hacia San Bartolomé. A los pocos días sostuvo que el morador de la casa fue Diego Copín. En las paredes de una habitación alta se

encontraron, rascando cuidadosamente el revoco, algunos dibujos plateresco que concordaban con los de la cajonería de la antesala capitular".

[p. 474]

"De los dos *apóstoles*, el paticojo gruñía sin cesar, por si doña Rosa y señá Liboria, que tal era el nombre de la cigarralera de Turleque, no le daban ración tan grande como él creía merecer. Cuando no devoraba el tío aquel, echaba sapos y culebras por su boca desdentada. Había sido carretero, llamado por mal nombre *Maldiciones*. El otro, todo humildad y compostura, tenía cara de santo, pareciéndose mucho, pero mucho, al retrato del maestro Juan de Avila, obra del Greco, que es una de las mejores galas del Museo Provincial: la misma expresión de simplicidad piadosa, de modestia, de ternura inefable. Llamábanle Mateo a secas. Si este infeliz no daba nada que hacer, su compañero traía revuelto todo el cotarro. Una mañana, la ciega fue a don Ángel con la requisitoria de que la noche anterior el apóstol le había hecho proposiciones amorosas de lo más indecente, amenazándola con una mano de palos si no se dejaba seducir".

[p. 539]

"Encantaban a Guerra la dulce seriedad de aquel niño, su quietud, su docilidad, sus travesurillas, de lo más cándido que puede imaginarse, su lenguaje claro y con acentos de misteriosa ternura. Manso como un cordero, se habría dejado castigar sin protesta, si hubiera sido alguna vez merecedor de castigo. El amo le llevaba de la mano, pareciéndose al San José del Greco que decora la capilla de Guendulain; sólo que le faltaba la capa amarilla con que la iconografía cristiana viste al carpintero de Nazaret. Se entretenía conversando con él, y a veces, quizás por espejismos de su propio pensamiento, encontraba cierto sentido profundo y simbólico en lo que el chiquitín

decía. Un buen rato consagraba diariamente a darle lección de lectura y escritura, en su despacho, tarea sumamente grata, porque Jesús era la misma obediencia, se aplicaba un poquitín, y al trazar con sus dedos rígidos el palote ponía unos hocicos muy monos". [pp. 540-541]

BAROJA, Pío:

*Camino de perfección*

Madrid, 1902. Publicada en 1901 por capítulos en el diario madrileño "La Opinión". (Edición utilizada: Madrid, Alianza Editorial, 2005)

*Camino de perfección*

En *Camino de perfección* (1902), el protagonista, Fernando Ossorio, un joven de espíritu confuso y atormentado, cuyas experiencias vitales han estado siempre ligadas a la muerte, emprende un viaje purificador, desde Madrid hasta Levante, durante el cual intenta superar sus desequilibrios anímicos y su indolencia, orientarse hacia la voluntad y la acción y recuperar el perdido contacto con la naturaleza. En esta novela tocada de misticismo y en la que se reiteran los contrastes entre vida y muerte, entre amor divino y humano y entre religiosidad y energía vital, Pío Baroja (1872-1956) trazó, en la línea de las inquietudes regeneracionistas de los escritores más beligerantes de la época, una visión crítica de la realidad española, tanto de las clases madrileñas acomodadas como del mundo rural.

En esta novela Baroja hace a El Greco el pintor preferido del protagonista Fernando Ossorio. Como ejemplo de las alusiones que se hacen en el texto al pintor cretense señalamos a continuación la primera de ellas.

"Desde entonces intimamos algo y hablábamos de pintura, arte que él cultivaba como aficionado. Me decía [Fernando Ossorio] que a Velázquez le consideraba como demasiado perfecto para entusiasmarle; Murillo le parecía antipático; los pintores que le encantaban eran los españoles anteriores a Velázquez, como Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello y sobre todo El Greco".

[pp. 7-8]

AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ), José:

*Diario de un enfermo*

Madrid, 1901.

(Edición utilizada: Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011)

*Diario de un enfermo*

En *Diario de un enfermo* (1901) un innominado protagonista (el autor del diario) viene a ser una especie de anticipo del personaje en el que se centrarán las tres obras siguientes de Azorín, *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). El personaje que va escribiendo su diario es un hiperestésico que padece a causa de su falta de adecuación con sus circunstancias, que vive con dolorida conciencia su soledad radical, y que concibe como imposible tanto el logro de una plenitud creadora, siempre por encima de sus anhelos, como la experiencia de la felicidad.

Azorín dedica *Diario de un enfermo* (1901) “A la memoria de Domenico Theotocópuli”.

23 noviembre (7 tarde)

“Este divino Greco [decía Azorín en su *Diario de un enfermo*] me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados, violentos rojos, palideces cárdenas –dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica. ¡Qué retrato el del cardenal Tavera! Irradia luz sombría su cara larga, […] Todas las manos del Greco son violentas, puestas en extraordinarias actitudes de retorcimientos, crispaduras, súplicas, éxtasis. Todas sus caras son largas, cenceñas, amojamadas, pizarrosas, cárdenas. Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenúa –hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en “crueles borrones”, en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad,, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos…”

[pp. 33-34]

AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ), José:

*La voluntad*

Madrid, 1902

(Edición utilizada: Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011)

*La voluntad*

*La voluntad* es un nuevo resultado literario de la crisis que condujo a Martínez Ruiz hacia una postura nihilista. La diferencia con el *Diario de un enfermo* es que en éste el sentimiento pesimista se expresa de manera lírica, mientras que en *La voluntad* predomina la reflexión realizada desde la filosofía.

En *La voluntad* (1902) Azorín cita a El Greco en un par de ocasiones como uno de los personajes definitorios de nuestra personalidad, y en otra habla de la identificación de su pintura con el paisaje toledano. Señalamos a continuación una de estas citas.

[Dice Yuste a Azorín]: "-esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*.…Y yo no sé que es más bochornoso, si la iniquidad de los unos o la mansedumbre de los otros… Yo no soy patriota en el sentido estrecho, mezquino, del patriotismo… en el sentido romano… en el sentido de engrandecer *mi* patria a costa de las otras patrias… Pero yo que he vivido en nuestra historia, en nuestros héroes, en nuestros clásicos… yo que siento algo indefinible en las callejuelas de Toledo, o ante un retrato del Greco… u oyendo música de Victoria… yo me entristezco, me entristezco ante este rebajamiento ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España… Yo no sé si será un espejismo del tiempo… a veces dudo… pero Cisneros, Teresa de Jesús, Theotocópuli, Berruguete, Hurtado de Mendoza… esos no han vuelto, no vuelven…"

[pp. 71-72]

# CAPÍTULO 4. LAS HUELLAS DE EL GRECO EN LA PINTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

## 4.1. Los pintores impresionistas y Robert Delaunay

El interés por la pintura de El Greco no fue un fenómeno exclusivamente español. Fue en Francia donde se gestó su mito; tras la inauguración de la Galería Española de Luis Felipe en 1838, la crítica francesa empezó a ver en él un genio un tanto desequilibrado, en cuya obra se plasmaban un individualismo exaltado y una originalidad fuera de lo común. Para Charles Baudelaire, Théophile Gautier y Jules Champfleury, El Greco era un genio incomprendido, un hombre singular dentro de sus contemporáneos[1]. Para Edouard Manet (1832-1883), en cambio, era el padre de la pintura moderna, cuya brillante producción de colorista se adelantaba al arte de los impresionistas. Poetas y críticos posteriores como André Salmon y Guillaume Apollinaire iban a poner en relación las formas manieristas de El Greco y sus irregularidades espaciales con las deformaciones estructurales de Cézanne y los cubistas. A este respecto no deja de ser significativo que El Greco fuera el único pintor del pasado al que se dedicó una sala con sus obras, en el Salón de Otoño de París de 1908, escaparate de la pintura de vanguardia, donde el cubismo recibió su denominación pública[2].

El primero de los pintores franceses que se interesa por la pintura de El Greco utilizándolo como modelo para alguna de sus obras es Manet. Sin embargo, la inclinación que sintió por la pintura del cretense siempre fue inferior a la que sentía por la de Velázquez y Goya. Respecto de Velázquez, escribía Manet en su viaje a España de

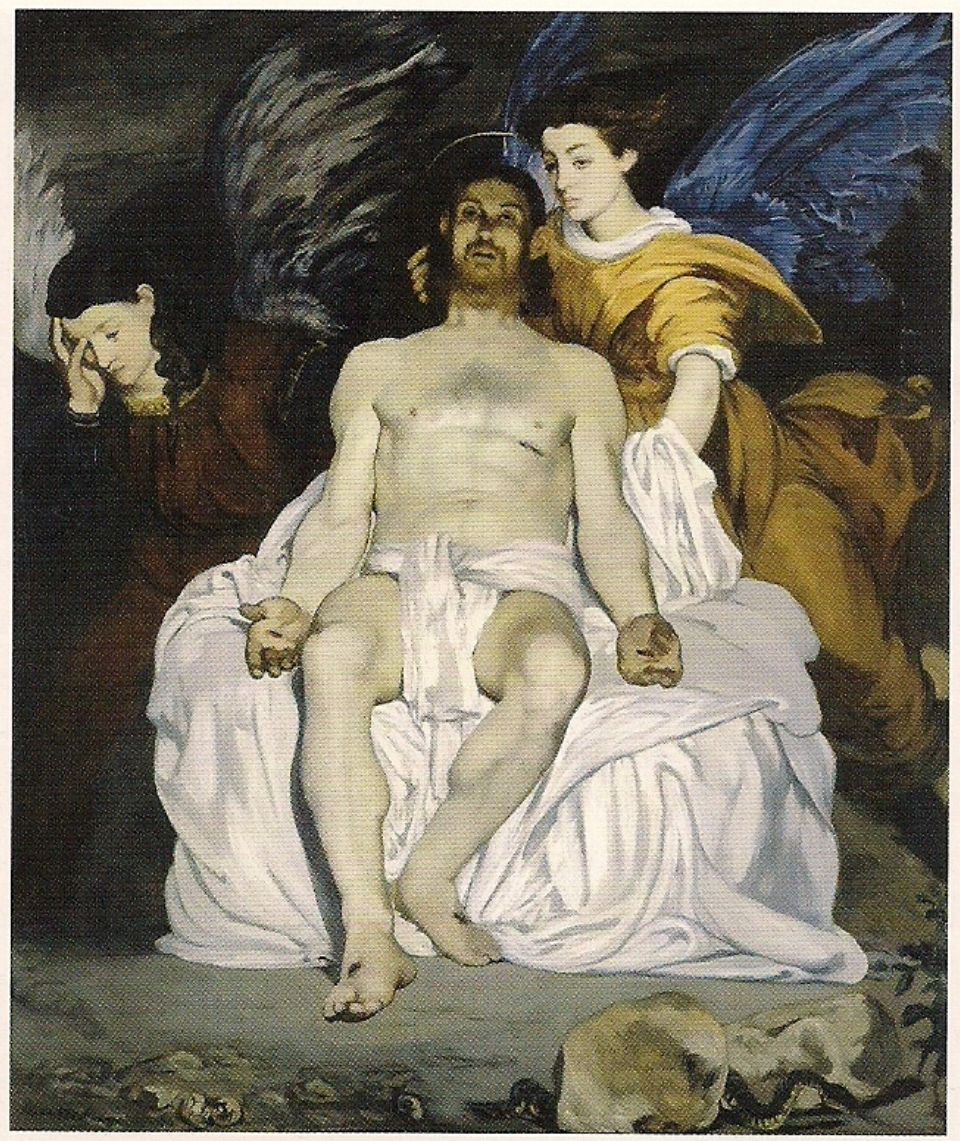
[1] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, p. 447.
[2] Íd., p. 448.

1865 “Es el pintor de pintores. Me ha maravillado”[3]. Respecto a Goya, escribía Manet “Y Goya, el más original tras el maestro [Velázquez], al que ha imitado demasiado”[4]. En la misma carta Manet añade, “Mañana voy a hacer una excursión a Toledo. Allí veré a El Greco y a Goya muy bien representados, según me han dicho”[5]. En otra carta, dirigida a Zacharie Astruc (1835-1907), Manet escribe “Lo que me ha fascinado más en España, lo que justifica por sí solo, el viaje, es la obra de Velázquez. […]. He hallado en él la realización de mi ideal en pintura. […] Sólo dos hombres después del Maestro, me han seducido allí abajo, El Greco, cuya obra es sorprendente: retratos muy hermosos, […] y Goya, cuya obra maestra se halla, en mi opinión, en la Academia de Bellas Artes (La Duquesa de Alba, qué sobrecogedor poder de invención)”[6].

Pero antes de su viaje a España, hay huellas evidentes de El Greco en uno de los cuadros que presentó Manet al Salón de 1864: el *Cristo muerto y dos ángeles*[7], hoy en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Baudelaire, que era amigo de Manet, afirmaba que el cuadro no podía derivar de El Greco porque Manet no había visto ningún cuadro del maestro cretense; pero es posible que el primer contacto de Manet con El Greco pueda remontarse a alguna visita a la Galería Luis Felipe antes de que esta se cerrase en 1850[8]. También es posible que Manet hubiera visitado la colección de los hermanos Pereire, para la que Thoré había hecho de asesor y en la que se encontraban

[3] Carta de Edouard Manet a su amigo Henri Fantin-Latour fechada el 3 de septiembre de 1865. En VV.AA., *La España de Manet*, Selección de textos y traducción: Carlos Melchor, Málaga, Edinexus Multimedia, 2003. p. 64.
[4] Íd., p. 67.
[5] Íd., p. 67.
[6] Carta de Edouard Manet a su amigo Zacharie Astruc fechada el 17 de septiembre de 1865. En VV.AA., *La España de Manet*, Selección de textos y traducción: Carlos Melchor, Málaga, Edinexus Multimedia, 2003. p. 73. Se refiere a *La maja desnuda*, considerada entonces el retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y Silva-Baz, duquesa de Alba, y que estaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1836 y hasta 1901, que fue cuando se trasladó al Museo del Prado.
[7] Théophile Thoré centró su crítica de esta obra en las fuentes usadas por Manet, a quien acusó de *pasticheur* de El Greco, mencionando específicamente los ángeles. Es posible que el crítico tuviera razón, pues recientemente se ha relacionado el ángel de la derecha y su pelo movido por el viento, con el que aparece en la *Anunciación* de El Greco que tenía entonces en París el barón Taylor, en la actualidad en el Szépmüvészeti Múzeum de Budapest. Vid. VV.AA., Cat. expo. *Manet en el Prado*, (Madrid), 2003-2004, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003. pp. 230-235.
[8] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío:*op. cit,. p. 54.

numerosas obras españolas, entre ellas una docena de grecos, que procedían en parte de la Galería Española[9]. En cualquier caso, la construcción y el color de la figura del ángel del lado derecho de Cristo son propiamente grequianos.



Édouard Manet, *Cristo muerto con dos ángeles*, 1864. Óleo sobre lienzo, 179,4 x 149,9 cm. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art.

También Edgar Degas (1834-1917), el impresionista más cercano a Manet, se interesó por El Greco, poseyendo dos obras suyas. En realidad, de los grandes impresionistas únicamente Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), parece haber

[9] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, Madrid, CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. p. 41.

manifestado un cierto desdén por El Greco, si bien de forma tímida, cuando manifiesta "Es innecesario decir que el Greco es un gran pintor, dejando de lado su luz de taller, sus manos siempre iguales, sus ropajes hechos siempre a lo *chic*... Debido a esto, y también por temperamento, prefiero a Velázquez"[10].

Claude Monet (1840-1926), se deshizo en elogios hacia El Greco cuando estuvo en Madrid en 1904, según testimonio de Aureliano de Beruete que le acompañó en la visita[11]. La única referencia directa que relaciona a Paul Cézanne (1839-1906) con El Greco fue una copia de un grabado de *La dama del armiño* que hizo en 1883[12]. Meier-Graefe, en su obra de 1907 *Impressionisten, Guys, Manet, Van Gogh, Pisarro, Cézanne*, comparaba la forma de trabajar de Cézanne con la de El Greco. En este estudio, Meier-Graefe, presentaba a Cézanne como el pintor más puro de su generación. Daba forma a sus visiones internas sólo con contrastes de color y diferencias de tonalidad. Era un místico que hacía visibles para otros los fragmentos de un mundo que sólo existía para él mismo. El Greco también era una persona que actuaba por su cuenta, un genio solitario que reproducía sus visiones sólo con planos y color. Sin embargo, El Greco había sido una excepción. Sólo después de tres siglos de materialismo Cézanne había vuelto a coger el hilo del arte interiorizado, el arte del futuro, según Meier-Graefe[13].

Esta relación entre El Greco y Cézanne, puesta de manifiesto por Meier-Graefe, fue resaltada por Klingsor[14], y por Francastel, quien escribió que con su interés por los pintores españoles y en particular por Theotocopuli, Cézanne simplemente "sigue una

[10] Ambroise VOLLARD, *La vida y la obra de Pierre-Auguste Renoir*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 111-112.
[11] Fernando A. MARÍN VALDÉS. "Textos biográficos y críticos en torno a Aureliano de Beruete". En *Aureliano de Beruete, 1845-1912.* Catálogo de la Exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983, pp. 85-101.
[12] Vid. John REWALD, "Une Copie par Cézanne d´après le Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, febrero 1936. Asimismo, Duncan PHILLIPS: "El Greco, Cézanne, Picasso", *Art and Understanding*, vol. I, núm. 1, noviembre 1929, pp. 96-105.
[13] Julius MEIER-GRAEFE, *Impressionisten. Guys, Manet, Van Gogh, Pisarro, Cézanne*, Munich, 1907, pp. 189-196.
[14] Tristan L. KLINGSOR, *Cézanne*, París, Rieder, 1923, p. 16.

moda"[15]. Pero ya Maurice Denis trazó una analogía entre la posición de Cézanne en el arte moderno y la de El Greco en el de su tiempo. Denis escribió "Instructiva comparación en la que hay que fijarse entre Cézanne y ese El Greco nervioso y un poco loco que, mediante un procedimiento opuesto, introdujo en la triunfante madurez de la escuela veneciana el sistema de disonancias y de deformaciones apasionadas que estuvieron en el origen de la pintura española. De esta febril etapa postrera de una gran época nació, a su vez, el robusto y saludable método de un Zurbarán, de un Velázquez. Pero mientras que El Greco se demoró en refinamientos naturalistas e imaginativos enervado sin duda por la perfección de Tiziano, Cézanne orientó su sensibilidad hacia rudas y racionales síntesis como reacción frente al naturalismo y el romanticismo expirantes"[16]. Los críticos también han buscado posibles huellas de El Greco en las obras de Cézanne. Así, para Bela Lazar, "Cézanne aprende de El Greco su abstracción cromática"[17], y añade después: "Sobre él [Cézanne] ejerció muy profunda influencia el Greco, al cual copió, siguiendo su ruta en la observación de las formas y aproximándose a él en cuanto al color. Partiendo de los colores soleados tendió hacia los contrastes del Greco, Sin embargo, el Greco es más luminoso, más brillante"[18]. Francastel señalaba que "dans la *Sante Victoire* de 1905, dans le *Château noir,* [de Cézanne] il y a une façon de tracer le contour qui rappelle Greco…"[19]. Allende-Salazar escribió que los "…desnudos masculinos [de Cézanne] demuestran que vio, por lo menos, reproducciones de los del cretense"[20]. Y Jean Babelon comparaba *Las bañistas* de Cézanne con la *Visión del Apocalipsis* de El Greco[21].

[15] Pierre FRANCASTEL, *L´impressionisme*, París, Denoël, 1974, pp. 173-175 (1ª ed.: 1937).
[16] Maurice DENIS, *Du symbolisme au classicism. Thèories.* París, O. Revault d´Allones, 1964, p. 159.
[17] Bela LAZAR, *Los pintores impresionistas*, Barcelona, Labor, 1925, p. 73.
[18] Íd., p. 116.
[19] Pierre FRANCASTEL, *L´impressionisme*, op. cit., p. 175.
[20] Juan ALLENDE-SALAZAR, *Los grandes maestros de la pintura española y el arte moderno*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 1930, nota 78.
[21] Jean BABELON, "El Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, nº 887, mayo-junio 1937, p. 299.

La tendencia a convertir a El Greco en un precursor del impresionismo fue alimentada en el siglo XX por una parte de la crítica nacional, "empeñada en definir un impresionismo español que se remontaría al Greco y Velázquez"[22]. Todavía en 1970 Camón Aznar decía que "la pincelada suelta [de El Greco] y su divisionismo de toque le habían hecho ya precedente de los impresionistas, a pesar de la afirmación de Baudelaire de que Manet desconoció en su *época española* cuadros del cretense"[23]. Sin embargo, en opinión de Álvarez Lopera, "la influencia del Greco en los impresionistas fue mínima. Se puede hablar cuando más, de determinadas analogías superficiales. Pero queda el gusto de algunos de ellos por la pintura del cretense, un indicio cierto de que la sensibilidad contemporánea comenzaba a entrar en sintonía con la estética del Greco y de que la suerte crítica de éste iba a estar ligada al desarrollo del movimiento moderno"[24].

La relación de Robert Delaunay (1885-1941) con El Greco es un caso interesante de asimilación cultural. Robert y Sonia Delaunay (1885-1980) estuvieron en España y Portugal entre 1914 y 1921. En el primer trimestre de 1915 Robert empezó a reinterpretar temas clásicos como el de las *Tres Gracias* de Rubens. Las figuras adelgazadas de esas pinturas y acuarelas recuerdan obras de El Greco que Robert había visto en el Museo del Prado. De hecho, antes de viajar a España ya había recogido la influencia del cretense en su gran *Ville de Paris* de 1911-1912, donde se aprecian ecos de la *Visión del Apocalipsis* de El Greco, que entonces estaba en la colección parisina de Ignacio Zuloaga[25].

[22] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío.* op. cit., p. 55.
[23] José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*. II, op. cit., p. 1268.
[24] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*. op. cit., p. 56.
[25] Pascal ROUSSEAU, "El arte nuevo nos sonríe: Robert i Sonia Delaunay a Ibèria (1914-1921)", *Robert i Sonia Delaunay*, Barcelona, Museo Picasso, 2000. En Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX", op. cit., p. 448.



Robert Delaunay. *Ville de Paris.* 1911-1912. Óleo sobre lienzo, 267 x 406 cm. París, Musée National d´Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Robert Delaunay "no sólo consideraba fundamental la aportación de los impresionistas al indicar que los medios puros de la pintura demostraban que la fuente principal era la luz, sino que el precursor fue El Greco, algunos ingleses y *nuestro gran revolucionario, Delacroix*"[26].

Vasili Kandinsky y Franz Marc destacaron el *San Juan Bautista* de El Greco, en una ilustración a página entera del almanaque *Der Blaue Reiter* de 1912[27], al lado de una de las pinturas de Robert Delaunay sobre la Torre Eiffel[28].

El Greco fue uno de los pintores del pasado más citados en el almanaque *Der Blaue Reiter*. En las páginas de dicha publicación y en sendos artículos firmados por

[26] Francisco CALVO SERRALLER, "El Greco y la pintura contemporánea". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 39.
[27] Vasili KANDINSKI y Franz MARC, [1912], *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter),* Reedición, Barcelona, Paidós, 2010. pp. 74-75.
[28] La Torre Eiffel era un motivo principal en la obra de Robert Delaunay. Para sus coetáneos, la Torre Eiffel era un símbolo del progreso, de la nueva armonía tecnológica capaz de unir a los seres humanos. En VV.AA., Cat. expo. *El Hermitage en el Prado,* (Madrid), 2011-20012, Madrid, Museo Nacional del Prado/ Museo Estatal del Hermitage / Acción Cultural Española, 2011. p. 323.

pintores, Franz Marc y August Macke, no sólo se da cuenta de la admiración que profesaban por El Greco, sino el porqué interesaba este artista a la vanguardia y su recurrente emparejamiento con Cézanne. En su artículo "Las máscaras", Macke escribió: "Formas artísticas de los campesinos, de los primitivos italianos, de los holandeses, japoneses y tahitianos se convirtieron en estímulo como las mismas formas naturales. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Todos ellos son tan poco naturalistas como El Greco o Giotto. Sus obras son la expresión de sus vida interna, son la forma de estas almas artísticas en el material de la pintura. Ello no significa necesariamente la existencia de una cultura, que sería para nosotros lo que fue para la Edad Media el Gótico, una cultura en la que todo tiene forma, forma nacida de nuestra vida, solamente de nuestra vida. Tan natural y fuerte como el olor de una flor[29]. En su artículo "Bienes espirituales", Marc escribió: "Señalamos con agrado y con insistencia el caso de El Greco, porque la glorificación de este gran maestro está íntimamente ligada al florecimiento de nuestras nuevas ideas artísticas. Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. […] Hoy las obras de ambos señalan el comienzo de una nueva época de la pintura. En su visión del mundo ambos sentían *la construcción mística interior* qie es el gran problema de nuestra generación"[30].

### 4.2. Pintura española del siglo XIX

#### 4.2.1. Eduardo Rosales y José Casado del Alisal

[29] August MACKE, "Las máscaras", en Vasili KANDINSKI y Franz MARC, [1912], *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter),*op. cit., pp. 63-64.
[30] Franz MARC, "Bienes espirituales", en Vasili KANDINSKI y Franz MARC, [1912], *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter),*op. cit., p. 34.

Ya desde las últimas décadas del siglo XIX, El Greco ejerció sobre algunos pintores españoles una fascinación que tuvo su continuidad y mayor auge en las primeras décadas del siglo XX. De forma tímida, los pintores españoles de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX comenzaron a interesarse por El Greco. Los retratos obra del cretense que ya se podían estudiar en el Prado y la parte baja del *Entierro del señor de Orgaz*, hoy en el Museo del Prado, que entonces se encontraba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, debieron resultar atrayentes para una generación de pintores de historia deseosos de dotar a sus escenas de gravedad y verosimilitud. En 1865, Eduardo Rosales (1836-1873) que se encontraba en París pide a su amigo Gabriel Maureta que "me hicieras unos apuntes de algunos de los caballeros que hay en aquel cuadro del Greco que está en la Academia cuyo original está en Toledo y que representa las exequias de un grande de España"[31]. En otros pintores de la época debió existir ya un interés definido por las cualidades específicamente pictóricas de Theotocópuli, llegando a poseer obras suyas. Y así, José Casado del Alisal (1831-1886) tuvo hasta su muerte una *Verónica*, obra de El Greco. También Ignacio León y Escosura poseyó la llamada *Familia del Greco*, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### 4.2.2. Mariano Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo

Mariano Fortuny (1838-1874), considerado por algunos como el pintor catalán de mayor fama internacional de la segunda mitad del siglo XIX, tuvo una de las versiones del *Expolio* y un dibujo también de El Greco con *San Juan Evangelista*, y su cuñado y gran amigo Raimundo de Madrazo (1841-1920), la *Sagrada Familia* que

[31] Carta de Eduardo Rosales a su amigo Gabriel Maureta fechada en París el 21 de junio de 1865. En aquellos momentos Rosales proyectaba realizar un cuadro con el tormento a Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Citado por Xavier de SALAS: "Introducción" a *Exposición de la obra de Eduardo Rosales. 1836-1873.* Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1973, p. 16.

había pertenecido a su abuelo José y actualmente se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York[32]. Mr. Archer Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York, adquirió esta obra en 1908, pero antes Raimundo realizó una bella copia que regaló a su esposa[33]. Todos estos pintores utilizaron esas u otras pinturas de El Greco para ambientar sus propias obras[34], pero ninguno fue más allá, por lo que en opinión de Álvarez Lopera "no deben buscarse en sus obras huellas de las del cretense"[35]. El único pintor español de esa época al que la atracción por El Greco parece haberle llevado más allá del mero coleccionismo fue Mariano Fortuny[36], del que consta que dibujó en Toledo algunos cuadros suyos y transmitió su entusiasmo por el cretense a Martín Rico (1833-1908). A propósito de un retrato de la *Señora de Joaquín Agrassot* de Fortuny, Xavier de Salas ha expresado su convicción de que su técnica "deriva de la del Greco en sus retratos finales"[37]. Esta circunstancia se puede observar en el lienzo *Viejo desnudo al sol*, obra de Fortuny de 1871, donde su realización, con una técnica ágil y vibrante, me remiten a algunos personajes de la obra de El Greco, por ejemplo al apóstol de perfil situado a la izquierda de *La Pentecostés*, obra del cretense que está en el Museo del Prado, sobre todo en lo que respecta a la cabeza de ambos personajes.

[32] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío.* op. cit., p. 52.
[33] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, p. 69.
[34] Casado del Alisal reprodujo la *Verónica* en el fondo de su *Goya pintando una maja* y Escosura la *Familia del Greco* en el cuadro con su propio taller (citado por José CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, op. cit., pp. 437 y 1288).
[35] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío.* op. cit., p. 52.
[36] Fortuny introdujo *El caballero de la mano al pecho* de El Greco en su *La elección de modelo.* (citado por José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío.* op. cit., p. 65, nota 16).
[37] Xavier de SALAS, "Fortuny y El Greco", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, 4, octubre de 1945, pp. 241-245.



Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*, 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

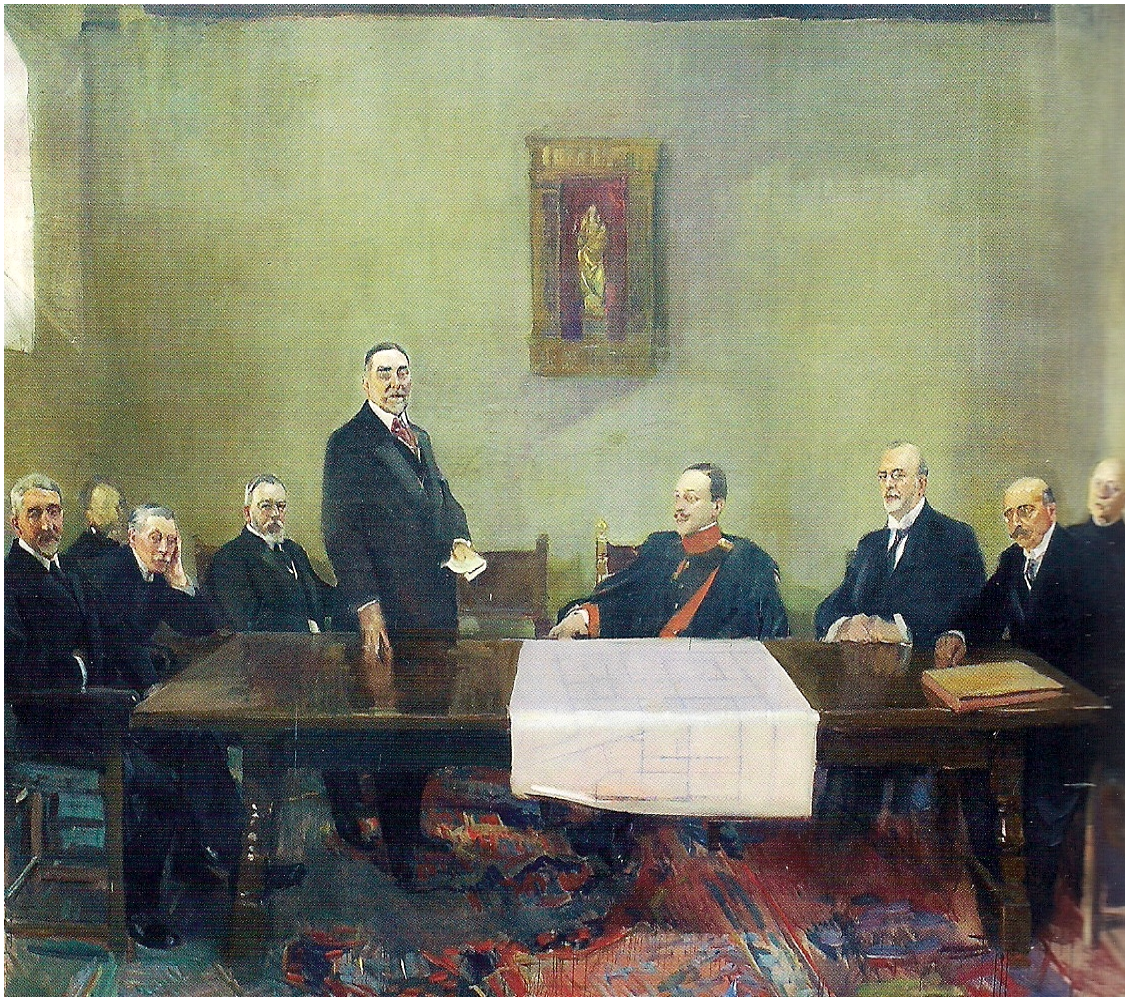
En opinión de Javier Barón, a todos estos pintores les influyó El Greco de algún modo, "pero especialmente a Raimundo de Madrazo en su madurez, en su gusto por la resolución deshecha y en sus tonalidades claras"[38].

### 4.2.3. Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo

También a Joaquín Sorolla (1863-1923) le interesó El Greco. En una obra tan significativa como la *Junta del Patronato de la Casa-Museo del Greco, Toledo* (NuevaYork, The Hispanic Society of America) el espacio es velazqueño, pero las figuras de los caballeros sentados, con sus cabezas a la misma altura, evocan al pintor cretense[39]. En el cuadro, que fue realizado hacia 1910-1920[40], se representan, de izquierda a derecha: Manuel B. Cossío, Arturo Mélida, Joaquín Sorolla, el marqués de la Vega-Inclán, el rey Alfonso XIII, Archer M. Huntington, el conde de Cedillo y José Villegas[41]. El lienzo estuvo pocos años en las salas del Museo del Greco de Toledo, fue donado por el marqués de la Vega-Inclán a la Hispanic Society, llegando a Nueva York en el año 1933, "temeroso quizá el marqués de la seguridad de un lienzo donde aparecía el rey Alfonso XIII en plena instauración de la II República"[42].

---

[38] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX", op. cit., p. 69.
[39] Íd., p. 73.
[40] Patrick LENAGHAN, "El Greco de Toledo en la Nueva York de Archer Huntington". En VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Toledo 1900,* (Toledo, 2009), Toledo, Edita: Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2009. p. 148.
[41] Se conoce un estudio de Sorolla, fechado en 1912, para el cuadro *Junta del Patronato de la Casa-Museo del Greco, Toledo*. También se encuentra en NuevaYork, The Hispanic Society of America. Reproducido en José ÁLVAREZ LOPERA, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco". En José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y Catálogo*. op. cit., p. 26.
[42] Ana Carmen LAVÍN BERDONCES, "La consagración del mito del Greco en Toledo: Vega Inclán, el Museo del Greco y el homenaje de 1914". En VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Toledo 1900,* op. cit., p. 191.



Joaquín Sorolla, *Junta del Patronato de la Casa-Museo del Greco. Toledo*, (no acabado), h 1910-20. Óleo sobre lienzo. 293,5 x 251 cm. Nueva York. The Hispanic Society of America.

El interés de Sorolla por El *Greco* estuvo determinado en parte por el aprecio que sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza, especialmente Cossío (a quien retrató en 1908 con la efigie del *Caballero de la mano al pecho* al fondo) y Aureliano de Beruete, tuvieron por su figura, pero también por la propia observación directa de la calidad de su pintura[43].

[43] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 72.




Joaquín Sorolla. *Retrato de Manuel B. Cossio*. 1908. Oleo sobre lienzo, 99 x 60 cm. Nueva York. The Hispanic Society of America.

La pintura de El Greco ya había influido poderosamente a un artista como Ignacio Pinazo (1849-1916) que en su obra *La lección de memoria* (Madrid, Museo Nacional del Prado), realizada en 1898, muestra esa ascendencia[44]. En este lienzo, el pintor valenciano representa a su hijo Ignacio con catorce o quince años, vestido de colegial, con el ceño levemente fruncido y la mirada abstraída, en el momento en que aparta la vista de un libro de texto que está estudiando.

[44] Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, *Pinazo, su vida y su obra (1849 a 1916)*, Valencia, 1920, p. 139.



Ignacio Pinazo, *La lección de memoria*, 1898. Óleo sobre lienzo, 107 x 107 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

### 4.3. Modernidad y Decadentismo

#### 4.3.1. Santiago Rusiñol, los modernistas y otros pintores catalanes

Entre los pintores que se interesaron por El Greco, constituye el foco de mayor modernidad el formado por Santiago Rusiñol (1861-1931) y otros pintores catalanes como Miguel Utrillo, Ramón Casas (1866-1932) que copió a El Greco y se interesó por él, y Ramón Pichot (1871-1923), de quien se conserva en el Cau Ferrat una copia del *Retrato de caballero* del Museo del Prado[45] realizada en 1897. A Ramón Pichot, El Greco pudo influirle en la estilización y el carácter plano de sus figuras[46].

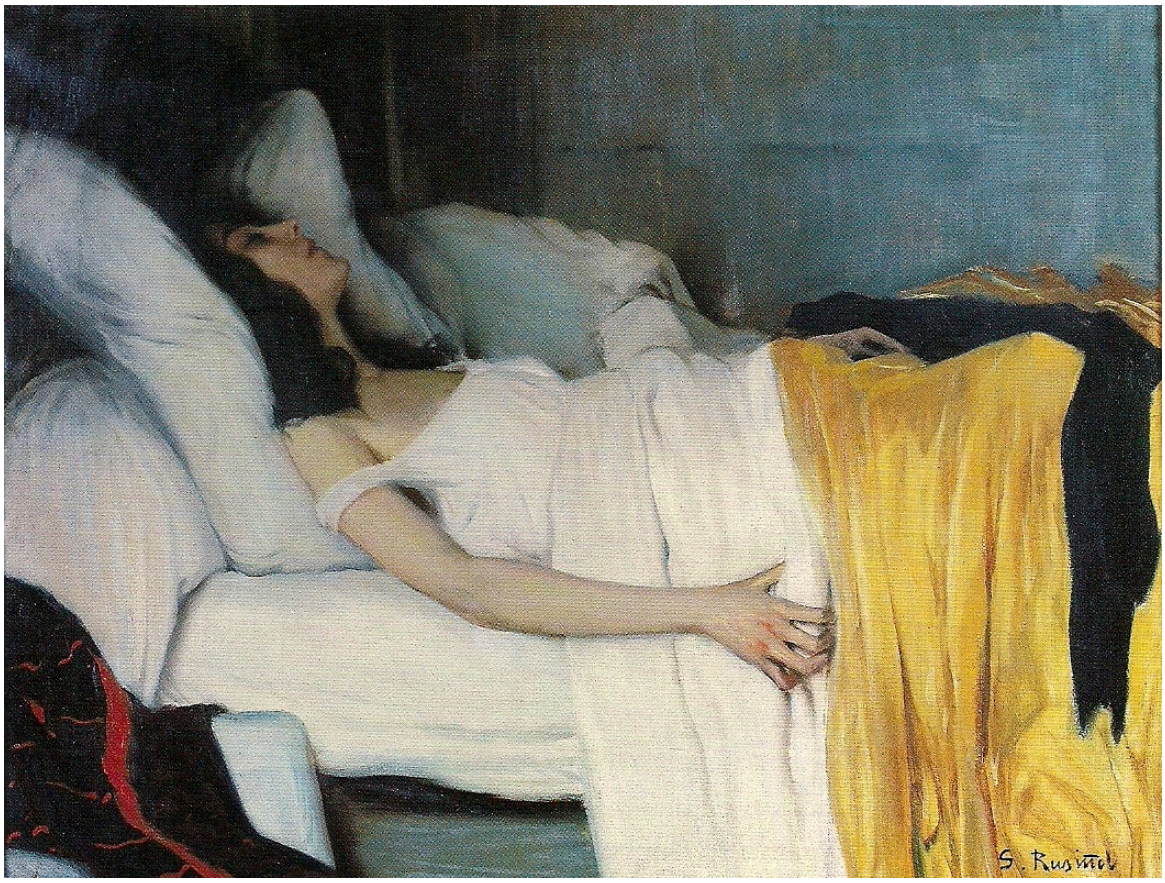
Como hemos visto en el capítulo 3, a Rusiñol le había impresionado mucho el tempranero entusiasmo de Zuloaga por El Greco, y en enero de 1894 compró las dos

[45] Se trata del núm. 806 del Catálogo del Prado, conocido como *Retrato de caballero anciano*. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 198-201.
[46] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 70.

pinturas, un *San Pedro* y una *Magdalena penitente*, que seguidamente instaló en su casa –museo de Cau Ferrat. A Rusiñol, sobre todo le impresionó el *San Pedro* que miraba hacia arriba místicamente, pues en su mirada se hacía visible el sufrimiento. Rusiñol afirmaba entonces que la llamada locura de El Greco era un mito que se habían inventado algunas almas simples que no comprendían su fuerza creadora apasionada y poética[47]. Poco después Rusiñol partió con Zuloaga a hacer un viaje a Italia, y a su vuelta, los nuevos ideales artísticos de Rusiñol se reflejaron también en su propia obra. De este modo, las escenas de la vida bohemia dieron paso a interiores íntimos, y él se dedicó a crear una atmósfera poética. Las personas ya no aparecían observadas fríamente, sino que intentaba reflejar sus sentimientos. En una serie de retratos de principios de 1895 también se empezó a vislumbrar la influencia de El Greco: la postura frontal y seria de los retratados, cuyos ojos expresivos miraban fijamente al espectador, probablemente procediera de los retratos de El Greco que el pintor catalán había visto en El Prado[48]. En su obra también aparecieron de repente representaciones de devoción popular. Por ejemplo, en el verano de 1894 Rusiñol pintó en Tarragona *La capilla del Santo Sepulcro* en gran formato con algunas mujeres arrodilladas. En opinión de Storm "probablemente sus propios Grecos le sirvieron de inspiración"[49]. Causaron una gran conmoción sobre todo dos cuadros que pintó en 1894 de una mujer demacrada: uno la mostraba recién despierta, sentada en la cama; el otro la representaba en estado febril, con los dedos contraídos agarrándose a las sábanas. Este cuadro recibió el título de *La morfina*, y en la actitud exaltada de la enferma y en los pliegues de colores de las

[47] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 82.
[48] Josep de C. LAPLANA, *Santiago Rusiñol. El pintor, l´home*, Barcelona, 1995, p. 219.
[49] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 82.

sábanas se podía reconocer perfectamente, según Josep de C. Laplana[50], la influencia de El Greco.




Santiago Rusiñol, *La morfina*, 1894. Óleo sobre lienzo, 88,5 x 115,2 cm.
Sitges. Museu del Cau Ferrat.

Después de su regreso definitivo de París en 1895, Rusiñol volvió a hacer algunos retratos de amigos y conocidos en los que se podía percibir la influencia del empleo del color de El Greco y la postura de sus personajes[51]. En 1897, Santiago Rusiñol no sólo realizó una copia del *Caballero de la mano al pecho*, sino que su visión de El Greco como místico y asceta subyace también en obras suyas de ese mismo año. Así, pintó una serie de piezas que acusan ya con toda claridad la influencia de El Greco. Pero en estas obras, Rusiñol no trató de copiar el estilo de El Greco, sino de pintar unos temas emparejados con aquella misma clase de misticismo, y resueltos conceptualmente

[50] Josep de C. LAPLANA, *Santiago Rusiñol. El pintor, l´home*, op. cit., pp. 214 y 225-226.
[51] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 88.

de un modo parecido. Se trata de *Paroxismo del novicio, Éxtasis (Novicio al pie de la cruz)* y *Mansedumbre*, (los tres conservados en el Museu Cau Ferrat, Sitges). El paso de Santiago Rusiñol por el monasterio de Montserrat en el verano de 1896[52], que coincidió con su época de más fuerte inclinación por la obra de El Greco, y el resultado fue, entre otras cosas, esta serie de pinturas al óleo, protagonizadas por un hipotético novicio benedictino, en cuyo mundo intenta penetrar Rusiñol. Los tres lienzos, que estaban concebidos como tríptico, representan a un novicio alto, muy delgado y pálido que está, respectivamente, en contemplación mística, mirando hacia arriba ante un crucifijo y recostado en el umbral de una puerta con unos ojos muy abiertos que miran fijamente al observador. La temática no convenció a sus amigos y críticos[53].



Santiago Rusiñol, *Éxtasis (novicio al pie de la cruz)* y *Mansedumbre.*1897. Óleo sobre lienzo, 200 x 100 cm. y 200 x 88 cm. respectivamente. Sitges. Museu del Cau Ferrat.

[52] Josep de C. LAPLANA, *Santiago Rusiñol. El pintor, l´home*, op. cit., pp. 267-270.
[53] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 88.

La exposición de estos cuadros en la *XVI Exposició Extraordinària de la Sala Parés*, la única galería que tenía entonces Barcelona, sirvió a los que observaron con reticencia el resurgimiento de El Greco para marcar ciertas distancias al mismo tiempo respecto a Rusiñol y a la figura del cretense. Así, el crítico Francesc Miquel i Badia argumentaba que Rusiñol "ha tratado de imitar el colorido del referido artista, poniendo, como él, negro en las sombras y acentuándolo con deliberado propósito. El Greco con esto se presentó original, y Rusiñol no pasará de un imitador que sin quererlo, más o menos inconscientemente, exagerará los vicios de su maestro"[54].

La breve serie no acaba de dar con la intensidad mística que parecía perseguir, ni tuvo posteriormente una continuidad clara en la obra pictórica futura de Rusiñol. Posiblemente se trate de un caso de inadecuación del pintor a las emociones que quiere describir: Rusiñol, hombre externo al hecho religioso, no supo dar con una traducción sincera a la emotividad y al tormento que él intuía en la vida del novicio[55]. Pero a pesar de todo, esta serie es un exponente valiente de la inquietud de Rusiñol en aquella época, cuando todavía luchaba por hacerse acreedor de su liderazgo del Modernismo, lo que, por otra parte, era muy poco discutido.

Como durante su visita a la Alhambra en 1895 había descubierto la belleza de los jardines, y al parecer, ni siquiera el propio Rusiñol estaba totalmente convencido de sus obras inspiradas en El Greco, empezó a dedicarse a pintar jardines y paisajes. Parece que le gustaba más este tema y, transcurrido cierto tiempo, se centró casi exclusivamente en él. Dos lienzos sobre este tema, ambos del Museo Reina Sofía, son *Jardín de Aranjuez. Glorieta, II,* realizado en 1907, y *Fauno viejo* de 1911.

[54] Francesc MIQUEL I BADIA, "XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés", en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1 de febrero de 1899, 32, p. 1263-1265.
[55] Francesc FONTBONA, "Santiago Rusiñol". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán,* op. cit., p. 214.

Ramón Pichot fue uno de los principales compañeros jóvenes del grupo central de la pintura modernista. Desde 1894 como mínimo, formaba parte del círculo de Santiago Rusiñol, con quien coincidió en París y con quien, en otra ocasión viajó a Madrid y a Granada (1897-1898)[56]. Fue uno de los portadores de los cuadros en la famosa procesión de los grecos en Sitges en 1894, lo que le sitúa en el círculo más íntimo de amigos de Rusiñol y, por lo tanto, especial partícipe de las obsesiones estéticas de éste. *Ofrenda* (Museu Nacional d´Art de Catalunya, Barcelona), lienzo pintado hacia 1898, participa de la visión sórdida de España que Darío de Regoyos estaba poniendo en circulación con los dibujos de lo que después fue la recopilación de *La España negra*, y no es una cita textual del estilo de El Greco, al que Pichot había copiado en 1897, pero sí que, como él, presenta a los personajes que la protagonizan como figuras severas, etéreas y casi fusiformes[57].



Ramón Pichot, *Ofrenda*, h. 1898. Óleo sobre lienzo, 165 x 120 cm.
Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya.

[56] Francesc FONTBONA, "Ramón Pichot". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 212.
[57] Íd., p. 212..

Pero la presencia de El Greco en Cataluña no se limitaba al círculo de Rusiñol. El artista más estrechamente vinculado con el estilo del cretense fue Aleix Clapés i Puig (1850-1920). Pintó numerosas figuras de un peculiar expresionismo que tiene mucho que ver con el conocimiento de El Greco[58]. Fue autor de obras como *Figura de santo* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) de ejecución muy disuelta en un ambiente próximo al de El Greco. En el uso de temas religiosos cercanos en su composición a los de Theotokópoulos, en la estilización espiritualizada de sus figuras y en su factura casi disuelta, es un caso muy singular de aproximación estilística al pintor cretense[59]. En el verano de 1902 ya se reproducían obras de Clapés, especialmente *El éxtasis de san Francisco de Asís* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), de un canon alargado y un misticismo claramente emparejado con El Greco[60].



Aleix Clapés i Puig, *Figura de santo.* Sin fecha. Óleo sobre lienzo, 130 x 90 cm. Barcelona. Museu Nacional d´Art de Catalunya.

[58] Francesc FONTBONA, "La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., pp. 44-51.
[59] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 70-71.
[60] Alfredo OPISSO, "Alejo Clapés", *Hispania*, Barcelona, 15 de julio de 1902, 82, p. 295.



Aleix Clapés i Puig, *Éxtasis de san Francisco de Asís,* anterior a 1902. Óleo sobre lienzo, 156,5 x 124,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya.

Isidre Nonell (1873-1911) vivió la eclosión del modernismo y el principio del *noucentisme*[61], aunque él mismo, no puede ser considerado ni modernista ni *noucentista*, sino una personalidad artística aislada y, a su vez, fundamental de la pintura catalana moderna. Nonell fue siempre un dibujante inagotable, realizó estudios y

[61] La eclosión del *noucentisme* se sitúa en 1906 con la aparición del *Glosari* de Eugeni d'Ors. Aunque en un principio el movimiento surge como reacción a los romanticismos finiseculares y específicamente frente al modernismo catalán, sus postulados de belleza, verdad y naturaleza no se alejaron excesivamente de los propios de éste. Ambos movimientos formaban parte de un mismo proceso en el que el modernismo significaba la etapa del entusiasmo, la expansión, la libertad y una relativa anarquía, y el *noucentisme* representaba la serenidad, la quietud y una cierta vuelta al orden. Su espíritu positivo y utópico se contraponía a la visión sombría y fantasiosa de *La España Negra*.

bocetos rápidos y dibujos más ambiciosos de extraordinaria calidad. En 1894 empieza a publicar dibujos en la prensa barcelonesa, concretamente en *La Vanguardia.* De hecho lo seguirá haciendo, en distintos diarios y revistas a lo largo de su corta vida[62]. Su personalidad artística se consolida en 1901, al centrarse exclusivamente en la representación de gitanas.

Isidre Nonell tuvo un especial interés por la figura de El Greco. Como ha señalado Javier Barón: "Alguna de sus obras fechadas aproximadamente hacia 1906, como el monumental *Estudio de gitana* (colección Masaveu), recuerda en el uso de su luz y su colorido deslumbrante en los azules y los blancos a ciertos rasgos de El Greco"[63]. Por otra parte, se sabe que el artista admiró sus obras en Toledo en 1903 después de haber visitado el Museo del Prado. Entre 1901 y 1907 la gitana y la mendiga son los temas exclusivos en la obra de Isidre Nonell. En lienzos como *Cabeza de gitana* (1906) y *Niebit* (1909), ambos en el Museo Reina Sofía, el pintor creó la iconografía de la mujer de los márgenes de la sociedad. Estas gitanas están completamente alejadas del estereotipo de la flamenca y la española que tanto gustaba en el extranjero y que él mismo había contribuido a difundir durante su estancia parisina de 1899. En aquel viaje conoció de primera mano una pintura temáticamente naturalista y técnicamente tardoimpresionista, estilo que marcó después el resto de su trabajo[64].

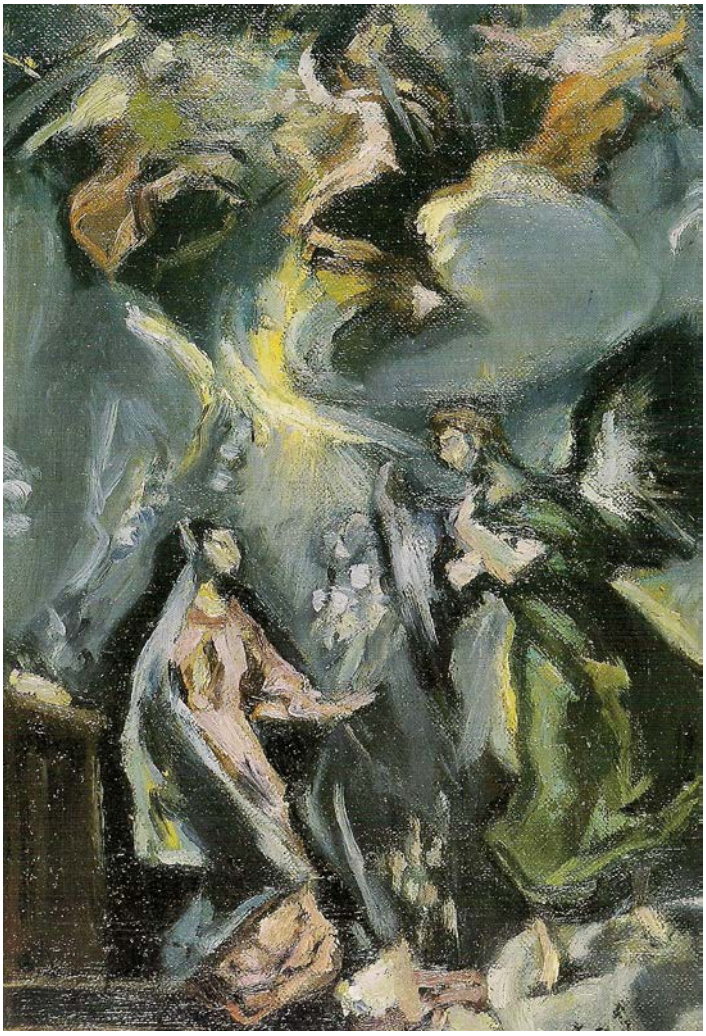
[62] Cristina MENDOZA, "Isidre Nonell i Monturiol". En En VV.AA., Cat. expo. *La Colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d´Art de Catalunya*, (Barcelona, Madrid), 1992, Barcelona, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1992. p. 227.
[63] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 71.
[64] Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones de La Central, 2010. p. 31.



Isidre Nonell, *Estudio de gitana*, 1906, Óleo sobre lienzo, 185 x 110 cm.
Oviedo.Colección Masaveu.

Mucho más tardíamente, después de 1922, Joaquín Mir (1873-1940), copió la *Anunciación* de El Greco[65], la gran pintura procedente del retablo del Colegio de doña María de Aragón, de Madrid, que estuvo en depósito casi cien años (1883-1981) en la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú, desde donde pasó al Museo del Prado, y en el que está actualmente. Mir dejó con ello el testimonio de la admiración por El Greco entre los pintores de su generación, incluso en los que se habían dedicado al paisaje, como era su caso, así como el alto grado de popularidad que la pintura original de El Greco tenía en Vilanova.

[65] En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán,* op. cit., pp. 177 y 205.



Joaquín Mir, *Estudio e interpretación de La Anunciación de El Greco*, después de 1922. Óleo sobre lienzo, 44.5 x 23,5 cm. Barcelona, Galería Artur Ramón.

### 4.3.2. Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Darío de Regoyos y el mito de *La España negra*

El cambio de siglo coincidió con la revisión y sistematización del mito de la *España negra*. En 1899 se publicó el libro *La España Negra*[66], escrito por el poeta belga Émile Verhaeren e ilustrado por Darío de Regoyos (1857-1913). El libro, resultado de un viaje por distintas comarcas españolas, abundaba en la tendencia a mantener formas de vida y costumbres arcaicas y el enraizado fervor religioso de la

[66] Émile VERHAEREN y Darío de REGOYOS, [1899], *España Negra,* Barcelona, Terra Incógnita, 1999.

población (fundamentalmente la rural) y su acusado atraso industrial. La expresión "España negra" aludía a la paradoja de la realidad política, social y cultural española del cambio de siglo.

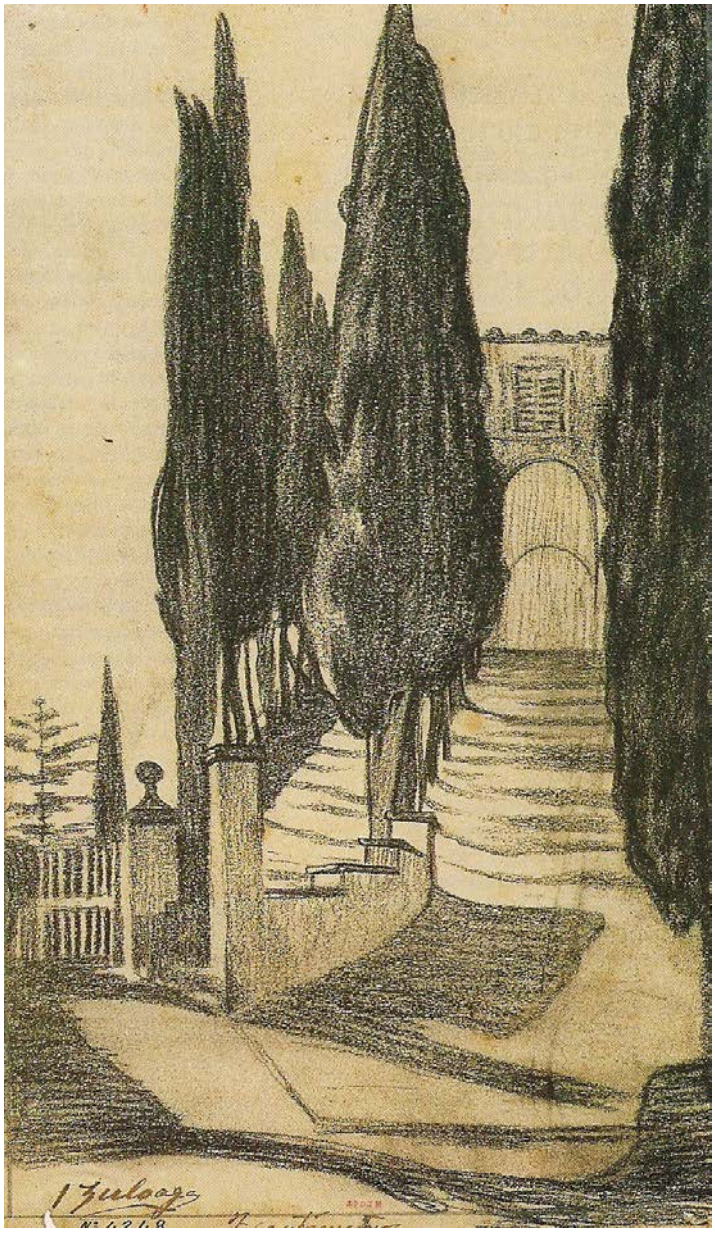
La crisis de identidad con que comienza el siglo en España produciría respuestas estéticas en apariencia contradictorias entre sí, aunque reivindicaran igualmente encarnar las esencias de lo hispano. A partir del libro de Aureliano de Beruete *La pintura española del siglo XIX* (1903), se actualizó en términos pictóricos el mito de las dos *Españas: la blanca y la negra*. Esta controvertida división se polarizó en los nombres de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga (1870-1945). Frente a la expresión de una nueva imagen del país a partir de la elaboración de la luz, del cambio de paleta y de la defensa del impresionismo como génesis de la pintura moderna propios de Sorolla, la pintura de Zuloaga se fundamentaba en la tradición pictórica barroca y en la conjunción del paisaje de Castilla con sus tipos regionales: su propósito era la identificación del alma castellana. El propio artista apuntaba que no pretendía la simple y vacía mimesis de la naturaleza, sino que buscaba representar el carácter, la penetración psicológica de una raza y la emoción, algo que tal vez se debía a una visión un tanto romántica. "Busco el alma, a través de un realista soñador"[67] afirmaba, y con ello entroncaba no sólo con la literatura del Siglo de Oro de Quevedo y Calderón, sino también con la pintura de El Greco y de Goya.

Ya en el dibujo realizado por Ignacio Zuloaga en 1894 *Cuesta de los cipreses*, Fontbona aprecia que "La tendencia a la verticalidad de este dibujo hay que atribuirla igualmente, por otro lado, a la gran pasión por El Greco que dominaba a Zuloaga en ese momento, cuando el vasco acababa de descubrir dos obras del gran pintor de Creta que

[67] Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, op. cit., p. 34.

fueron adquiridas por Rusiñol justo antes del viaje de ambos a Italia"[68]. Vidal, refiriéndose al mismo dibujo de Zuloaga señala: "En él [el dibujo], como en otras de sus obras [de Zuloaga], podemos ver un trazo enérgico, repasado con fuerza, especialísimo, que aun estando tan alejado, tanto por la época como por el tema, nos recuerda el espíritu, la vida que anima la obra de El Greco"[69]. La propia autora puntualiza: "Este parecido, este parentesco puramente espiritual que se evidencia cuando se mira la obra de Zuloaga, sobre todo en los dibujos de esta época, no creo que pueda calificarse de influencia tal como se entiende la influencia ejercida por el maestro sobre el alumno, ya que se trata de algo más sutil, más bien de una rara y especial afinidad temperamental y emotiva que vibra en cada una de las líneas que configuran sus dibujos, de temas totalmente ajenos a los usados por el gran Maestro"[70].

[68] Francesc FONTBONA, "Cuesta de los cipreses". En VV.AA., Cat. expo. *La Colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d´Art de Catalunya*, (Barcelona, Madrid), 1992, Barcelona, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1992. p. 210.
[69] Cecilia VIDAL, "Cuesta de los cipreses". En VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 218.
[70] Íd., p. 218.



Ignacio Zuloaga, *Cuesta de los cipreses*, 1894. Lápiz conté sobre papel Canson, 24,5 x 13,5 cm. Barcelona. Gabinete de Dibujos y Grabados, Museu Nacional d´Art de Catalunya.

Un ejemplo temprano de las obras que a principios del siglo XX otorgaron popularidad a Zuloaga fue el *Retrato de Iván Ivánovich Schukin* (Museo del Hermitage, San Petersburgo). En este retrato, que suele datarse en 1899, la figura del aristócrata ruso situada en primer plano domina sobre el severo paisaje rocoso, mientras que el movimiento de las nubes crea un efecto dramático. En opinión de Natalia Demina, “Las

pinceladas pastosas, anchas, con un colorido grisáceo y azulado, demuestran la gran influencia del arte del Greco (1541-1614), de Velázquez (1599-1660) y de Goya (1746-1828)"[71].



Ignacio Zuloaga, *Iván Ivánovich Schukin*, 1899. Óleo sobre lienzo, 139 x 89 cm. San Petersburgo. Museo Estatal del Hermitage.

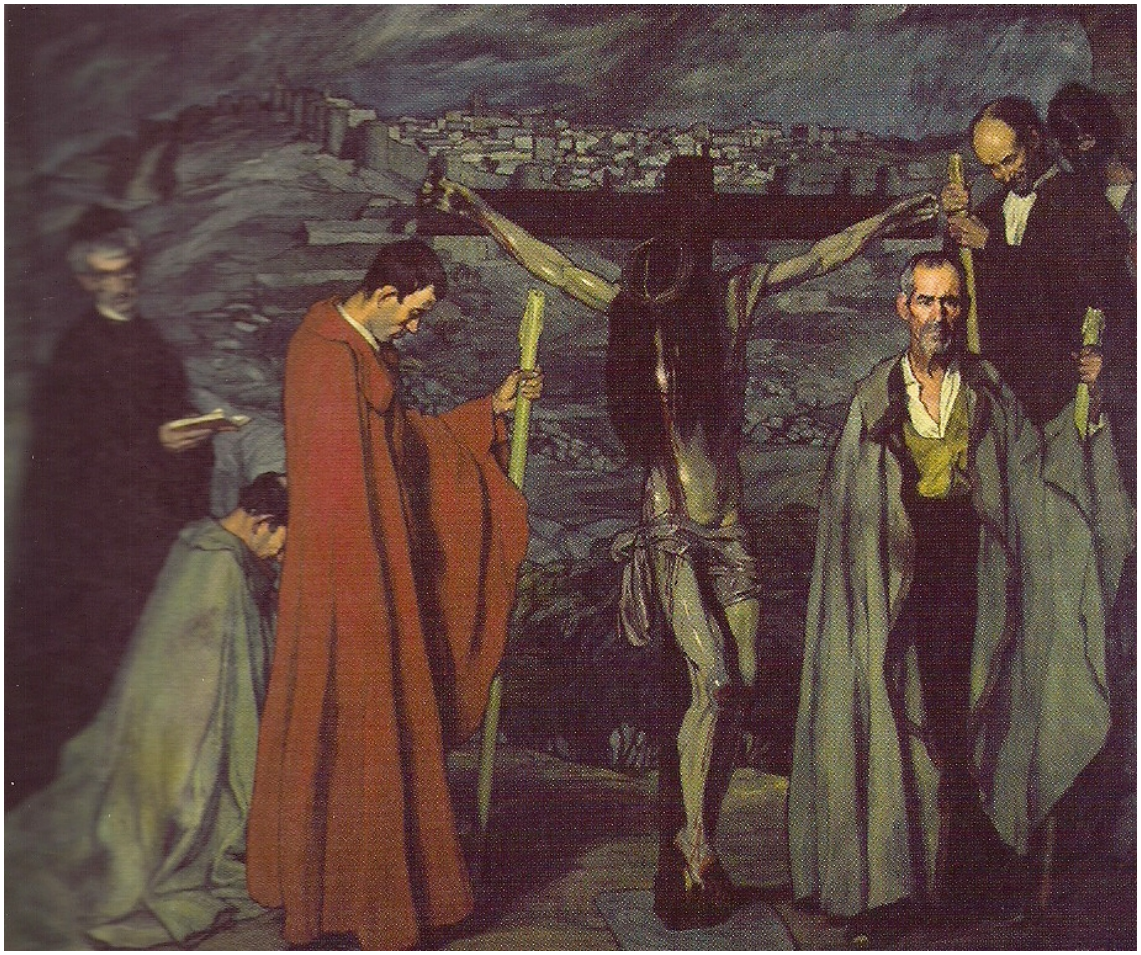
[71] Natalia DEMINA, "Iván Ivánovich Schukin (Ignacio Zuloaga)". En cat. expo. *El Hermitage en el Prado*, op. cit., p. 286.

El conocido interés de Ignacio Zuloaga por El Greco estuvo precedido por el que tuvo por Darío de Regoyos, el que mantuvo hasta su muerte. Regoyos copió a El Greco en el Prado, y fue uno de los transmisores más seguros de su aprecio a Zuloaga, cuya destacada posición en el panorama artístico de la primera década del siglo XX amplificó su difusión. En el Salón Nacional de París de 1912 Zuloaga era la auténtica atracción; en ella el pintor vasco presentaba tres grandes obras: *Mi tío Daniel y su familia*, *Víctima de la fiesta* y el *Cristo de la sangre*. En estos cuadros, comentaba el crítico Guillaume Apollinaire, el artista pretendía darnos una "visión sintética de España, suelo y raza"[72]. El gran lienzo el *Cristo de la sangre* (Madrid, Museo Reina Sofía) es una obra significativa del estilo de Zuloaga. En ella se apelaba al atavismo religioso: ante una vista en profundidad de la ciudad de Ávila[73], se dispone a los miembros de una cofradía ante una talla barroca de Cristo Crucificado. En este cuadro, la composición y el alargamiento de los cuerpos parecen inspirados en El Greco; los modelos y el extremado realismo, en Velázquez y Ribera; la rigidez de las capas recuerda a Zurbarán; y el uso del negro y su connotación eminentemente nacional, a Goya.

Zuloaga consideraba "que no había nuevas formas de pintar que merecieran la pena, pues todas las formas, las armonías y, en definitiva, el lenguaje pictórico completo se encontraban en los museos"[74]. Apollinaire. al referirse al *Cristo de la sangre*, señalaba: "Finalmente el *Cristo de la sangre*, con sus enflaquecidos personajes a lo Greco, los cirios, el Cristo lívido y sangrante, con su cabellera de mujer, es una imagen tan precisa de la religión mística y sensual que subyace a las creencias en una España en la que se siguen celebrando procesiones de flagelantes y donde la alegría del dolor aún podría transportar las almas como en tiempos de Santa Teresa. Sin embargo, uno no

[72] Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art 1902-1918*, París, De L.-C. Breunig, 1960, p. 312-313.
[73] Personalmente creo que se trata de Ávila, aunque se ha escrito que se trata de "un pueblo segoviano". Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, op. cit., p. 34.
[74] Íd., p. 34.

siente en absoluto, en esta tela de tendencias místicas, la inspiración que animaba al candiota, cuyas obras tan sobrias unen a las bellezas del helenismo todos los esplendores de la religión cristiana. Hecha esta reserva, se halla uno más a gusto para elogiar las calidades que hay en las obras de Zuloaga"[75]. En el *Cristo de la sangre* de Zuloaga otros críticos aprecian "con claridad esa fascinación [por El Greco],[76]" además de la "influencia de Ribera"[77].



Ignacio Zuloaga, *El Cristo de la Sangre*, 1911. Óleo sobre lienzo, 248 x 302 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[75] Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art 1902-1918*, París, De L.-C. Breunig, 1960, p. 312-313.
[76] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 71.
[77] Íd., p. 71.

A Zuloaga le interesó además la *Vista de Toledo* (Nueva York, Metropolitan Museum) de El Greco y lo tuvo presente como referencia para sus *Vistas de Toledo* y para el paisaje que aparece como fondo de sus propios retratos. Tal ocurre en el que representa precisamente a Toledo en el retrato que hizo en 1913 de *Maurice Barrès* (Musée de Lorraine, Nancy), el escritor francés, autor del influyente libro sobre El Greco, publicado en 1911, *El Greco o el secreto de Toledo*[78]. En este libro, Barrès define la peculiar españolidad de El Greco cuando escribe, "El Greco manifestará en su obra lo que es peculiar en España: la tendencia a la exaltación del sentimiento"[79].



Ignacio Zuloaga, *Vista de Toledo,* h. 1911-1913. Óleo sobre lienzo, 153 x 180 cm. Toledo. Colección particular.

[78] Mauricio BARRÈS, *El Greco o el secreto de Toledo,* Madrid, Imprenta Renacimiento, 1914. Maurice BARRÉS, *Greco o le secret de Tolede*, France, Arts et Métiers Graphiques Flammarion, 1966.
[79] Mauricio BARRÈS, *El Greco o el secreto de Toledo*, op. cit., p. 174.



Ignacio Zuloaga, *Paisaje claro de Toledo*, 1932. Óleo sobre lienzo, 88 x 101 cm. Zumaia. Museo Zuloaga.



Ignacio Zuloaga, *Maurice Barrès con Toledo al fondo*, 1913. Óleo sobre lienzo, 203 x 240 cm. Nancy. Musée de Lorraine.

En el retrato obra de Zuloaga, el elegante hombre de letras francés aparece de pie apoyado en una peña, con su libro en la mano izquierda, y de fondo, la imperial ciudad de Toledo se recorta a contraluz sobre un cielo turbulento. Ese Toledo que había pintado algunas veces El Greco de forma similar. No hay que ir muy lejos para encontrar en el cuadro antes aludido de El Greco una fuente de la concepción de Zuloaga. El fondo que aparece en el retrato de Barrès es homólogo al que desempeña la ciudad de Ávila en el retrato de *Enrique Larreta* (Buenos Aires, Museo de Arte Español "Enrique Larreta"). Ese tipo de representación de ciudad como fondo de un personaje que se identifica inequívocamente con ella aparece también en los retratos de escritores de Juan de Echevarría (1875-1931), el autor de la otra gran iconoteca de personajes del 98, muy influido por El Greco en la espiritualizada utilización de alguno de ellos, como Miguel de Unamuno y Ramón María del Valle-Inclán, en los retratos que de ellos realizó Echevarría: *Retrato de Unamuno* (Museo de Bellas Artes de Álava) y *Valle-Inclán en pie.*

En 1936 Zuloaga pintó dos versiones de un paisaje apocalíptico que tituló *Toledo en llamas*, donde de nuevo hacía referencia al célebre lienzo de El Greco. que ahora se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. Uno de ellos se expuso en la Bienal de Venecia de1938 con el subtítulo *El Alcázar en llamas*[80]. La prensa de la Italia de Mussolini interpretó a Zuloaga como el heredero de la tradición española de Velázquez, Zurbarán, Valdés Leal y, cómo no, El Greco, aplaudiendo su postura de defensor de la "España auténtica", e incluso se concedió al pintor vasco el Gran Premio Mussolini. En 1941, en una retrospectiva de la obra de Zuloaga, celebrada en el madrileño Museo de Arte Moderno, se expuso un retrato que había hecho Zuloaga de

[80] Miriam BASILIO, *Re-Inventing Spain: Images of the Nation in Painting and Propaganda, 1936-1943*, tesis doctoral inédita, Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York, mayo de 2002, p. 278, citada por Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 446.

Francisco Franco, junto a una de las vistas de *Toledo en llamas.* La crítica equiparó los paisajes de Zuloaga con el carácter esencial de Castilla, y se trazaron paralelos explícitos entre el misticismo católico de El Greco y la visión de Zuloaga en su *Toledo en llamas*[81]. La obra tardía de Zuloaga guió así una interpretación de El Greco en clave antirrepublicana[82].



Ignacio Zuloaga, *Toledo en llamas*, 1936-1938. Óleo sobre lienzo, 145 x 173 cm. Zumaia. Museo Zuloaga.

José Gutiérrez Solana (1886-1945) fue, además de Zuloaga, el otro gran artífice de la imagen de la *España negra*, y en ella desarrolló íntegramente su carrera pictórica y

[81] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 457.
[82] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 82.

literaria. En 1920 publicó el libro *La España negra*[83], repitiendo el título del de Regoyos y Verhaeren. El propio artista señaló que su primer proyecto databa de 1905, cuando conoció a Regoyos, quien pasaba largas temporadas en Madrid y era un asiduo del Nuevo Café de Levante. Le interesó particularmente su visión del misticismo y el fanatismo religioso de los españoles, un pueblo de ritos, cortejos fúnebres, folclore popular y tradición. Igual que el libro de Regoyos y Verhaeren, el de Gutiérrez Solana también tenía como excusa y trasfondo un viaje por el país, pero ponía mayor interés en las ciudades y en la generalizada falta de modernización de España. Su *España negra* no sólo revelaba el atraso cultural y económico de la nación, sino cómo sus anquilosadas prácticas religiosas contribuían al inmovilismo y a la decrepitud.

La *España negra* de Solana no hubiera sido posible sin Goya. Lo que le atrajo de éste fueron las figuras y comportamientos en los que confluía lo popular con la crítica a una España ignorante y fanática. Pero aunque es Goya la principal referencia histórica de la pintura de José Gutiérrez Solana, El Greco le interesó también, sobre todo en la primera década del siglo, como expresión pictórica de la dimensión irracional y religiosa de la España profunda. En una exposición colectiva organizada por el madrileño Círculo de Bellas Artes en 1907, Solana expuso su visión personal de la España negra con una obra titulada *Per secula seculorum*[84], conocida también como *Degollación de los santos Emeterio y Celedonio*, pintura que causó un gran impacto. El cuadro después sería en parte destruido. Afortunadamente, una reseña contemporánea de la exposición y una caricatura de época de Francisco Sancha han permitido a los estudiosos reconstruir la composición, que resulta notable por sus claras alusiones a El

[83] José GUTIÉRREZ SOLANA, [1920], *La España Negra*, Granada, Comares, 2000.
[84] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cir,. p. 454.

Greco[85]. Aparecieron entonces las primeras críticas sobre su obra, escritas por Francisco Alcántara el 3 de enero en *El Imparcial* y José Nogales el 1 de febrero en *El Liberal*.

El crítico Francisco Alcántara describía así la obra en *El Imparcial*: "Hallábame contemplando una pintura de Solana, la que lleva por título *Per secula seculorum*, cuando me sentí rodeado. Eran socios antiguos. En sus ojos bullían interrogaciones llenas de hostilidad hacia el cuadro que teníamos delante. Sin saber cómo, introdújose en el grupo el inevitable modernista instructor, que dijo: Es uno de esos eremitorios de nuestras aldeas montañesas donde la mezcla de mística parda y terrorismo ultramundano que posee aún la tercera parte de nuestro pueblo, perpetúa la ferocidad… eso que los extranjeros llaman la España negra… Los dos bustos de santos, con sus terribles degolladuras, sobre el altar; los exvotos, el ensangrentado Cristo de la derecha y esa soberbia imitación de El Greco en el fondo… conjunto admirable por su expresión tremenda…"[86].

El crítico José Nogales describía así la misma obra de Solana en *El Liberal*: "[Solana] A este fin coloca de fondo o trasaltar el calvario de El Greco –que ya es una página-; a un lado, un Cristo grande, de cabellera india, aporreado, desgarrado, chorreando sangre. Sobre el altar dos espantosos y ridículos bustos de mártires con las cabezas cortadas vueltas a encajar en las degolladuras. Al pie del altar, una beata en putrefacción con las faldas alzadas hasta la rodilla, amenazada de un mordisco por una insolentísima calavera; otra beata con un cirio rizado, y unos frailes gordos, apopléticos, de escapulario prendido, que van y vienen adorando al Cristo indio. A la derecha del altar, con gola, jubón y calzas verdes, está la figura mística de Ricardo Baroja, con un rollo de aguafuertes en la mano. Los cirios, el ambiente extraño, la extraña luz de

[85] Íd., p. 454.
[86] Francisco ALCÁNTARA, "¡Los modernistas!", *El Imparcial*, 3 de enero de 1907. Reproducido en VV.AA., Cat. expo. *José Gutiérrez Solana*, (Madrid, 2004), Madrid, Turner, 2004. p. 279.

pesadilla gástrica que envuelve aquella escena castiza de devoción, tienen un soplo gris de El Greco y otro soplo negro de Valdés Leal. Y hay en el fondo de esa página extraña un gran candor de personalidad divagante e intuitiva"[87].

Una vez más la obra del cretense se asocia con una imagen de religiosidad extremada. Como también puede verse la huella de El Greco en otras obras de Solana, entre ellas la *Procesión en Toro* de 1916-1918, como señala Lubar "donde vuelven a aparecer las figuras de proporciones exageradamente alargadas al estilo del cretense"[88]. Otros cuadros de Solana del mismo tema donde podemos apreciar la misma circunstancia son *Procesión en Toledo* y *Procesión en Castilla.*



José Gutiérrez Solana, *Procesión en Toledo,* h. 1905-1906. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm. Barcelona, Colección Casacuberta Marsans

[87] José NOGALES, "Crónica, Bellas Artes", *El Liberal,* 1 de febrero de 1907; citado por Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, 1944; ahora en sus Obras Completas, vol. XVIII: *Retratos y biografías III*, Barcelona, 2001, p. 624.
[88] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 454.



José Gutiérrez Solana, *Procesión en Castilla*, h. 1912. Óleo sobre lienzo, 57 x 85 cm. Colección particular.

Es posible seguir la huella de El Greco en otras obras de Solana. Por ejemplo, en la posición de las manos del clérigo de *Los desechados.* La posición de la mano derecha es idéntica a la misma mano de *El caballero de la mano al pecho* del cretense: mano derecha sobre el pecho con los dedos corazón y anular unidos. Y la posición y el gesto de la mano izquierda del clérigo en el cuadro de Solana son idénticos a los de la mano

derecha en el *Retrato de un médico* (Madrid, Museo del Prado) y en el *Retrato de un arquitecto* (Copenhague, Statens Museum for Kunst), obras de El Greco.



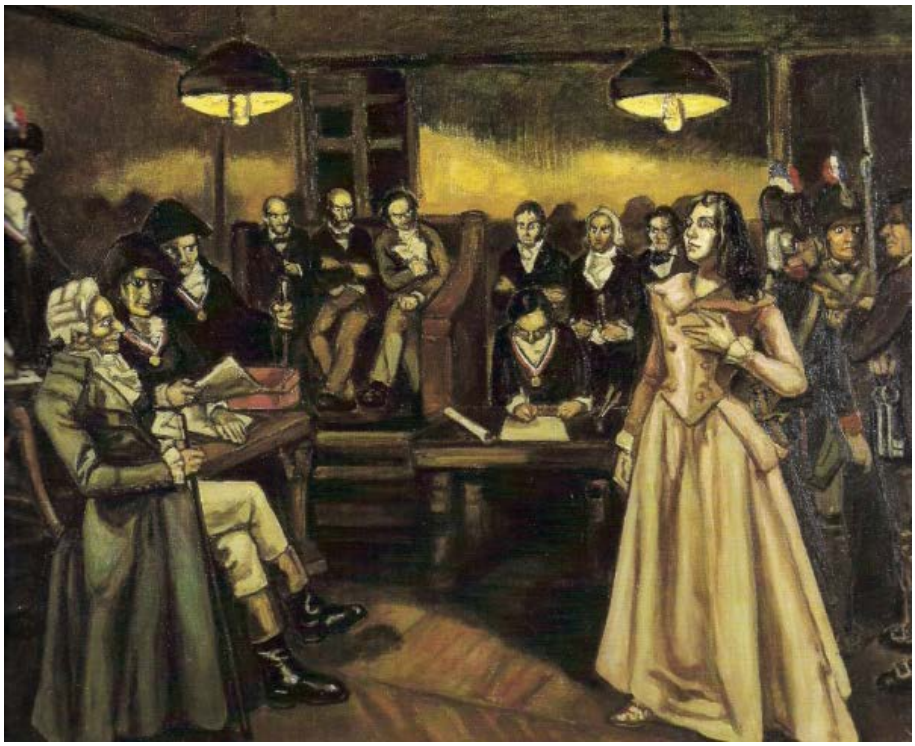
José Gutiérrez Solana, *Los desechados* (detalle), 1908. Óleo sobre lienzo, 126 x 200 cm. The Detroit Institute of Arts.

Por otra parte, la posición de las manos de la maniquí de la derecha en la obra de Solana de 1910 *Las vitrinas*, es idéntica a las de la *Magdalena penitente con la Cruz* (Sitges, Museu del Cau Ferrat) y a las de la *Magdalena penitente* (Madrid, Colección Plácido Arango), obras de El Greco: mano derecha sobre el pecho y mano izquierda extendida, en el caso de las magdalenas en ademán de señalar la calavera para indicarnos la brevedad de la vida.



José Gutiérrez Solana, *Las vitrinas,* 1910. Óleo sobre lienzo, 121 x 100 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Este hecho se repite en la representación de otros santos penitentes del cretense. Por ejemplo, en el *San Francisco en meditación* (Barcelona, colección particular) y en el *San Francisco en meditación* (Omaha, Joslyn Art Museum)[89]. Una diferencia entre la mano derecha de la maniquí de *Las vitrinas* de Solana y la de los santos penitentes de El Greco, es que Solana no representó unidos los dedos corazón y anular de la mano derecha de la maniquí, como sí solía hacerlo El Greco. Sin embargo, en *El Juicio de Mme. Roland*, la mujer del cuadro (Mme. Roland) se lleva, en este caso la mano izquierda, al pecho, pero ahora Solana une de forma ostentosa los dedos corazón y anular, en un gesto que nos remite inexorablemente a El Greco.



José Gutiérrez Solana, *El juicio de Mme. Roland*, h. 1929. Óleo sobre lienzo, 120 x 153 cm. Barcelona. Fundación Francisco Godía.

[89] Como señaló Álvarez Lopera: "[…] se hace difícil negar el carácter eminentemente racionalista del pensamiento de El Greco o la naturaleza intelectual de su pintura y de sus ideas artísticas. También es innegable el comportamiento formalista de su arte. Basta con observar su continua reelaboración de temas, el modo en que utiliza esquemas formales prácticamente idénticos para escenas de diferente significación (compárense, por ejemplo, el *San Francisco en meditación* de la Colección Torelló y la *Magdalena penitente* de Sitges) o su uso recurrente de ciertas figuras y motivos formales, un hábito que hace pensar que, para él, una vez encontrada una forma *perfecta*, ésta podía ser utilizada una y otra vez, bien por poseer un valor expresivo propio […], bien en razón de su pura belleza formal […]". Vid. José ÁLVAREZ LOPERA, "La transformación española de El Greco", *El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*, Madrid, TF Editores, 2000. p. 29.

Asimismo, si nos fijamos en la obra de Solana de 1926, *La visita del obispo*, el señor de la derecha del cuadro que está sentado en un sillón, mantiene la posición de las manos, la derecha relajada y la izquierda agarrando el brazo del sillón, de forma que nos remite a la posición de las manos del efigiado en la obra de El Greco de 1600-1601, *Retrato del cardenal don Fernando Niño de Guevara*.



José Gutiérrez Solana, *La visita del obispo,* 1926. Óleo sobre lienzo, 161 x 211 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Álvarez Lopera refiriéndose a esta última obra señala: "la concepción de este retrato está basada en dos modelos prestigiosos: las representaciones de Papas sentados, de poco más de medio cuerpo y a menudo con una mano cerrada sobre el brazo del sillón y la otra cayendo abierta […] y la de los soberanos también en un sillón pero de

cuerpo entero y con el tapiz de honor como fondo […]"[90]. La misma posición de las manos se repite en *Los indianos*, obra de Solana. Allí, el caballero sedente de la derecha, mantiene la mano derecha extendida y la izquierda cerrada, si bien en este caso las manos no están sobre los brazos de un sillón, sino sobre las piernas del propio caballero.



Izquierda: José Gutiérrez Solana, *Los indianos* (detalle), 1934. Óleo sobre lienzo, 161 x 224 cm. Santander. Colección particular. Derecha: El Greco, *Retrato del cardenal don Fernando Niño de Guevara*, h. 1600. Óleo sobre lienzo, 171 x 108 cm. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art.

Un entramado de amistades personales y profesionales unía a Regoyos, Solana y Zuloaga, exploradores los tres de la imagen de una *España negra*. Zuloaga poseía una obra de 1905 de Solana, donde se puede ver también la huella de El Greco: *Procesión*

[90] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial*, op.cit., p. 234.

*en Toledo* (Zumaia, Museo Zuloaga)[91], que admiró por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906. A su vez, este dedicó a Zuloaga, el libro *Madrid callejero* en 1923.

Pero el diálogo artístico que Zuloaga mantuvo durante toda su vida con El Greco fue más complejo que los de Solana y Regoyos. Gran admirador de El Greco y pintor conocido en el mundo del arte en París, Zuloaga había adquirido la *Visión del Apocalipsis* de El Greco, que era una pieza central en su colección parisina. Esta pintura ha despertado mucho interés entre los historiadores del arte por la posibilidad de que Picasso la hubiera considerado mientras trabajaba en sus *Demoiselles d´Avignon* de 1907.

Darío de Regoyos jugó un papel de adelantado en la rehabilitación de El Greco, pues ya en 1884 (y por lo tanto bastante antes que Zuloaga o Rusiñol) y como se dijo en el capítulo 1 de esta tesis, copió en el Prado *El caballero de la mano al pecho* y le comentó a su compañero Théo van Rysselberghe que, a pesar de que no le gustaba hacer copias, no podía prescindir del cretense. Involucró en su interés por El Greco a sus amigos belgas, uno de los cuales, Verhaeren, escribió en 1888, contagiado por Regoyos, que "Le Greco domine à mon sens Velazquez de 20 coudées"[92].

### 4.3.3. Julio Romero de Torres y otros pintores de las tertulias del Nuevo Café de Levante

La mayoría de los pintores que se reunían en las tertulias del Nuevo Café de Levante de la calle Arenal entre 1903 y 1916 junto a los escritores del noventa y ocho

[91] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.
[92] Tarjeta postal a Th. Van Rysselberghe fechada en Burgos el 20 de julio de 1888. Reproducida en Juan SAN NICOLÁS, *Darío de Regoyos*, Barcelona, 1990, I, p. 155, nota 55.

admiraban a El Greco[93]. En 1907, Julio Romero de Torres (1874-1930), frecuenta la tertulia nocturna que mantenía Ramón del Valle-Inclán en dicho café madrileño, a la que asistían, entre otros, los pintores Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja, José Gutiérrez Solana, Rafael de Penagos, Moya del Pino, Leandro Oroz, Anselmo Miguel Nieto y Ángel Vivanco[94].

Como ha señalado Barón: "Incluso un artista como Julio Romero de Torres, más influido sin duda por el Renacimiento italiano, revela en sus fondos, sobre todo en las obras de su período final, donde resuelve los cielos como si fueran jirones y en las que se pueden ver también pequeñas figuras casi transparentes silueteadas en pinceladas blancas, su aprecio por El Greco"[95].

Otros pintores de la tertulia como Miguel Viladrich (1887-1956), Ricardo Baroja (1871-1953), Leandro Oroz (1883-1933) y, en ciertos aspectos, Nicanor Piñole (1879-1978), también revelan algo de la influencia del cretense[96].

Para estos y otros artistas afines, la referencia a El Greco llegó a ser un tópico dada la gran cantidad de publicaciones surgidas antes de la Gran Guerra[97]. Alguno, como el asturiano Evaristo Valle (1873-1951), creador de un estilo independiente, centrado en inconcretos parajes rurales poblados de personajes arquetípicos, vistos con un suave e inquietante primitivismo, tenía pegadas en la pared de su estudio reproducciones de la obra de El Greco, cuya influencia sobre su pintura ya había detectado la crítica en 1907[98]. Años después, cuando la popularidad de El Greco se había extendido extraordinariamente, incluso entre quienes no podían comprenderle en

[93] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 72-73.
[94] Francisco CALVO SERRALLER, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. p. 120.
[95] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 73.
[96] Íd., p. 73.
[97] José ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. exp. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., pp. 24-35.
[98] Sobre la influencia de El Greco sobre la pintura de este artista puede verse Javier BARÓN THAIDIGSMANN, "Evaristo Valle y el 98", en Ana VÁZQUEZ DE PARGA, *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Gijón, 1998, pp. 81-83.

profundidad, Valle comentaba con ironía: "Estupendamente estuvo hablando de El Greco; como suele estar, en las primeras horas, todo excursionista que regresa de Toledo […]. Yo creo que el inmenso pintor no ha trabajado para causar estas admiraciones de lance"[99].

### 4.4. Arte nuevo en España: de Vázquez Díaz a Luis Fernández

#### 4.4.1. Daniel Vázquez Díaz

El trabajo de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) resulta especialmente sintomático de la compleja recepción de las vanguardias en nuestro país. Si bien su pintura incorporaba prácticas procedentes del postimpresionismo y del cubismo, éstas convivían con la voluntad novecentista de refundar un orden formal clásico. Esta opción conciliadora, calificada de "modernidad temperada"[100], resultó extraordinariamente influyente entre los jóvenes pintores, y llegaría a imponerse como tendencia en lo que se ha denominado como "estilo 1925"[101]. Para Daniel Vázquez Díaz, El Greco fue una figura tutelar desde que en su niñez vio el *Retrato de un pintor* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. En 1903 visitó el Prado y lo conoció en profundidad, llegando a copiar alguna obra suya[102]. La influencia de El Greco en Vázquez Díaz es menos visible que la de Zurbarán, pero es notable, y se advierte por ejemplo en la *Muerte del torero*, en la que está presente el recuerdo del *Entierro del señor de Orgaz.*

[99] Evaristo VALLE, *Oves e Isabel*, Gijón, 1919, p. 161.
[100] Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, op. cit., p. 84.
[101].Íd. p. 84.
[102] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 77.



Daniel Vázquez Díaz, *Muerte del torero*, 1912. Óleo sobre lienzo, 330 x 505 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depositado en el Museo de Huelva.

Vázquez Díaz transmitió el aprecio por El Greco a sus alumnos. Uno de ellos, Isaías Díaz, recordaba la venida de Marinetti a España en 1926 a ver a El Greco, y la visita al Prado al domingo siguiente de Vázquez Díaz para ver los cuadros del artista con sus alumnos[103]. En los retratos de Vázquez Díaz se pone de manifiesto la inquietud del artista por El Greco, sobre todo en su luz, como ya advirtiera Adriano del Valle[104]. Así, la concepción y postura del del Padre Getino remite a las de los grequianos de fray Hortensio Félix Paravicino (Boston, Museum of Fine Arts) y del cardenal don Fernando Niño de Guevara.

[103] *Exposición Vázquez Díaz y sus discípulos…* Madrid, 1987, p. 77.
[104] *Homenaje a Vázquez Díaz.* Madrid, 1953, p. 76.




Izquierda: Daniel Vázquez Díaz, *Retrato del Padre Getino*, 1923. Óleo sobre lienzo, 143 x 114 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depositado en el Museo de Huelva.
Derecha: El Greco, *Retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino*, 1609. Óleo sobre lienzo, 113 x 86 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Por otra parte, respecto a los retratos, en uno de sus artículos, Vázquez Díaz narra un encuentro casual con José Ortega y Gasset en un tranvía madrileño. A la pregunta del filósofo sobre si un retrato debe o no guardar parecido con el retratado, el pintor responde, queriendo contrarrestar la opinión del filósofo: "Un buen retrato es forzoso que se parezca, en esto no comparto su opinión, querido Ortega. Porque para ser un retrato ha de parecerse al retratado y al mismo tiempo estar bien pintado. Al no parecerse será una buena pintura, nada más, pero no un buen retrato que, en mi opinión, ha de ser como una biografía pintada. Inocencio X, el Cardenal Niño de Guevara, Felipe IV, Fray Paravicino, magníficas pinturas, retratos inmortales. Claro está, que es muy difícil lograr estas dos exigencias. Cuando en el retrato no se logró el parecido, será un

buen cuadro, pero nunca un retrato"[105]. El hecho que Vázquez Díaz cite cuatro "magníficas pinturas, retratos inmortales", y dos de ellos sean de El Greco, pone de manifiesto su admiración por los retratos del cretense.

En 1921, la Biblioteca Nacional dedicó una exposición a la obra de Vázquez Díaz. Juan Ramón Jiménez reconocía un nuevo clasicismo en las obras expuestas y destacaba en el prólogo del catálogo: "el pintor nervense ha asumido […] las influencias más varias, progresivas y culminantes […] y las ha disciplinado día tras día, ofreciendo, en cada nuevo agosto, el fruto nuevo"[106]:

### 4.4.2. José Moreno Villa

El malagueño José Moreno Villa (1887-1955), debido a su formación de historiador, conocía bien la obra de El Greco y la apreciaba mucho. Esto, unido a su amistad con Manuel Bartolomé Cossío, le hizo especialmente sensible a la pintura del cretense. En un artículo de 1925, establecía la filiación de la pintura moderna, encarnada en Cézanne, a partir de El Greco[107]. Con ello, se convertía en precedente de las interpretaciones de numerosos historiadores más recientes que han visto en El Greco una base del cubismo[108]. Aunque Moreno Villa es más conocido como poeta, dejó una labor pictórica notable; en alguna de sus obras, como la profundamente expresiva *Cabeza de don Quijote* (Santiago de Compostela, colección Elixio Villaverde) de 1943 con la que quiso ilustrar su autobiografía y que parece evocar algo de su propia figura, en opinión de Javier Barón "recuerdan un aspecto de bizantinismo que evoca a aquel

[105] Daniel VÁZQUEZ DÍAZ, "Ortega y Gasset", *ABC*, Madrid, 15 de octubre de 1961. p. 59.
[106] Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, op. cit., pp. 85-86.
[107] José MORENO VILLA, "Temas de arte. Cézanne y El Greco, arrebato y ley", *El Sol*, 26 de septiembre de 1925.
[108] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 77-78.

artista [El Greco]"[109]. Él mismo había señalado que durante los meses de guerra en Madrid dejó de afeitarse y se convirtió en un individuo que se parecía a algún personaje de El Greco[110].

### 4.4.3. Xesús Rodríguez Corredoyra

Una verdadera obsesión por el dibujo y la pintura muestra desde muy niño Xesús Rodríguez Corredoyra (1889-1939). Pintor lucense de considerable influencia literaria, místico o lúdico según las ocasiones, a los catorce años es becado por la Diputación Provincial de Lugo para estudiar en Madrid. Su estancia madrileña no es larga. Regresa a Galicia, pinta, dibuja y prueba suerte en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, para conseguir menciones honoríficas en las de 1908 y 1910.

En sus obras de la segunda década del siglo aparece con extraordinaria fuerza la impronta de El Greco, cuyos cuadros copió con perfecta comprensión del arte del maestro cretense, como revela su *San Bernardino de Siena* (Museo Provincial de Lugo). El pintor sentía la influencia del artista cretense, y se aprecia en sus temas religiosos, como los trípticos de *Santa Clara* y *San Francisco,* en sus temas costumbristas, como *Hambre en Lugo,* y los que reúnen ambos aspectos, como *Escuela de cantores* (colección BBVA). Esta última obra obtuvo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917 a pesar de la desaprobación de buena parte de la crítica, que juzgaba la obra arcaizante. Rodríguez Corredoyra, sin embargo, sentía muy sinceramente el valor de la influencia de El Greco y, como ha señalado Barón: "contribuyó a reforzarla su residencia en ciudades de pasado medieval, primero Lugo y

[109] Íd., p. 78.
[110] José MORENO VILLA, *Vida en claro*, México, 1944, p. 214 y lámina frontera a la p. 200.

después Santiago de Compostela, que ejercieron sobre él una intensa inspiración postsimbolista, lo mismo que la literatura de Valle-Inclán"[111].

A propósito de *Hambre en Lugo*, Quiroga Rodríguez señala que "retrata como ninguna obra de Rodríguez Corredoyra *a tristura e a anguria dun pobo*"[112]. El cuadro, continúa Quiroga Rodríguez, "tiene una composición que recuerda las obras de Zuloaga y con reminiscencias de El Greco. Sitúa en el primer plano a dos figuras; en el centro, a un sacerdote misionero con una gran cruz y a la derecha, una mujer con pañuelo en la cabeza y arrodillada en actitud orante. También, a la derecha, hay una procesión de mujeres que salen de la ciudad siguiendo  a un misionero. Incluye una firma que hace referencia a una misión que se llevó a cabo en la ciudad en 1906 por el obispo Benito Murúa. La obra está al servicio de la espiritualidad, con el alargamiento y deformación de las figuras"[113].

[111] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 79.
[112] María QUIROGA RODRÍGUEZ, "Cartafol do Museo", *La Voz de Galicia*, 11 de febrero de 2010.
[113] Íd.



Xesús Rodríguez Corredoyra, *Hambre en Lugo,* h. 1915. Óleo sobre lienzo, 195 x 120 cm. Lugo. Museo Provincial.

### 4.4.4. Pere Pruna

Aunque vinculado esencialmente con el *noucentisme*, a Pere Pruna (1904-1977) le atrajeron el clasicismo y los artistas del Alto Renacimiento italiano, como Mantegna,

Rafael y Leonardo[114]. Sin embargo, también le influyó El Greco, de cuyas obras guardaba fotografías, prolongándose así la ascendencia del artista cretense sobre los pintores catalanes[115]. El cuadro que realizó Pruna en 1927 *Dama* (Fundación Cultural Caixa Terrassa) pone de manifiesto la influencia de *La dama del armiño* (Glasgow, Pollock House) de El Greco.

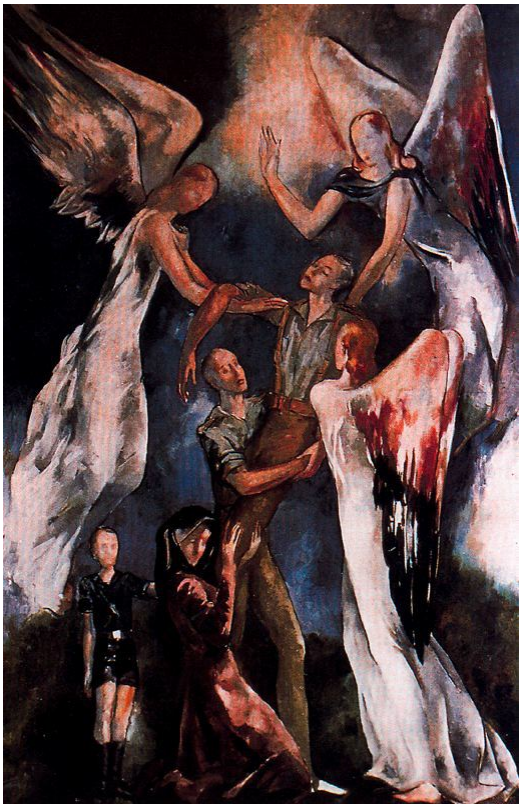


Izquierda: Pere Pruna, *Dama*, 1927. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. Terrassa, Fundación Cultural Caixa Terrassa.

Derecha: El Greco, *La dama del armiño*, 1577-1580. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Glasgow, Pollock Hous

[114] Francesc MIRALLES, *Pere Pruna*, Barcelona, Lunwerg, 1998.
[115] Isabel COLL, "L´obra de Pere Pruna", en *Pere Pruna 1904-1977. Pintor mediterrani*. Cat.exp. Sitges, 2004, p. 44. En Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.

Por otra parte, la presencia de los ángeles en la obra religiosa de Pere Pruna de la posguerra recordaba en cierto modo a El Greco, como notó Josep Maria Junoy[116]. En la Bienal de Venecia de 1938, la misma donde Zuloaga presentó su *Vista de Toledo / El Alcázar en llamas*, Pere Pruna expuso su *Muerte de un soldado de Franco* junto con otras nueve obras. La crítica italiana no dejó de señalar afinidades con El Greco en los azules plateados que empleaba el artista para pintar sus figuras alargadas y manieristas, en tanto que la estructura de la composición y su simbolismo religioso remitían a *La Trinidad* de El Greco, que procedente del retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, se encuentra en el Museo del Prado. Como señala Lubar "De este modo Pruna, como Zuloaga, se apoya en el asentado mito de El Greco para hacer de él un defensor moderno de la ortodoxia religiosa y social española"[117].



Pere Pruna, *Muerte de un soldado de Franco*, 1938. Óleo sobre lienzo, Barcelona, colección particular.

[116] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.
[117] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 458.

### 4.4.5. Salvador Dalí

Desde muy joven, para Salvador Dalí (1904-1989), El Greco significó un valor de oposición a lo académico, como revela un escrito de febrero de 1919, publicado en la revista *Studium* del Instituto de Figueras[118]. Efectivamente, un precoz Salvador Dalí, con sólo quince años de edad, editaba en su Figueras natal la revista antes aludida en la que describía la obra de El Greco en términos ya habituales: "Sus obras son puramente espirituales y divinizadas. El Greco huyó de la academia como de un fantasma perturbador y prescindió de lo que vulgarmente llamamos materia. Para remontarse al verdadero arte; un arte puro y sincero, completamente ideal, sin disfraces técnicos que lo alteren […]. Sus retratos viven fuera de nuestra atmósfera y de nuestra tierra; son seres idealizados apartados del bullicio del mundo con la esperanza de otro más puro y más justo; y en la expresión y claridad de sus ojos se adivina algo misterioso y no terrenal. […] Aquellas prolongaciones tan exageradas que caracterizan sus geniales pinturas son de un sentimiento y espiritualidad tan grandes que traslada nuestra imaginación fuera de lo que nos rodea y nos parece hallarnos en una vida celeste sin contrastes pero dulce y tranquila"[119].

Así, en obras como *El muchacho enfermo* / *Autorretrato en Cadaqués*, Dalí parece volver la vista a la gran *Comida del ciego* de la época azul de Picasso, que a su vez delata la influencia de El Greco, y su descripción de las "prolongaciones exageradas" del cretense se podría aplicar igualmente al tratamiento de la figura en esas dos pinturas[120].

[118] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.
[119] Salvador DALÍ, "El Greco", *Studium*, Instituto de Figueras, 1919.
[120] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 460.



Salvador Dalí, *El muchacho enfermo* / *Autorretrato en Cadaqués*, h. 1921. Óleo y gouache sobre cartón, 57,5 x 51,4 cm. San Petersburgo, Florida. The Salvador Dalí Museum.

La verdad es que Salvador Dalí mantuvo un gran aprecio a lo largo de toda su vida por El Greco, que tiene un lugar en su Teatro Museo de Figueras. También se advierte su influencia en algunas obras pintadas durante la Guerra Civil española, entre ellas la *Playa encantada con tres gracias fluidas*[121], en la que comparte una similar desmaterialización de los personajes.

[121] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.



Salvador Dalí, *Playa encantada con tres gracias fluidas*, 1938. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. San Petersburgo, Florida. The Salvador Dalí Museum.

En opinión de Sánchez Vidal: "[Dalí] se detiene de modo inevitable en el alargamiento de sus figuras [de El Greco], ese rasgo manierista que el propio Dalí adoptará en varios momentos de su carrera, en particular en el período americano de posguerra"[122].

Por otra parte, conviene recordar que en la carpeta de grabados de Dalí que editó Jean Schneider en 1965 en Nueva York titulada *Five Spanish Immortals*, El Greco fue uno de los personajes elegidos por el artista para representarlo, junto con Velázquez, Cervantes, El Quijote y El Cid[123].

[122] Agustín SÁNCHEZ VIDAL, "Dalí y los grandes maestros del Prado". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, p. 236.
[123] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 80.

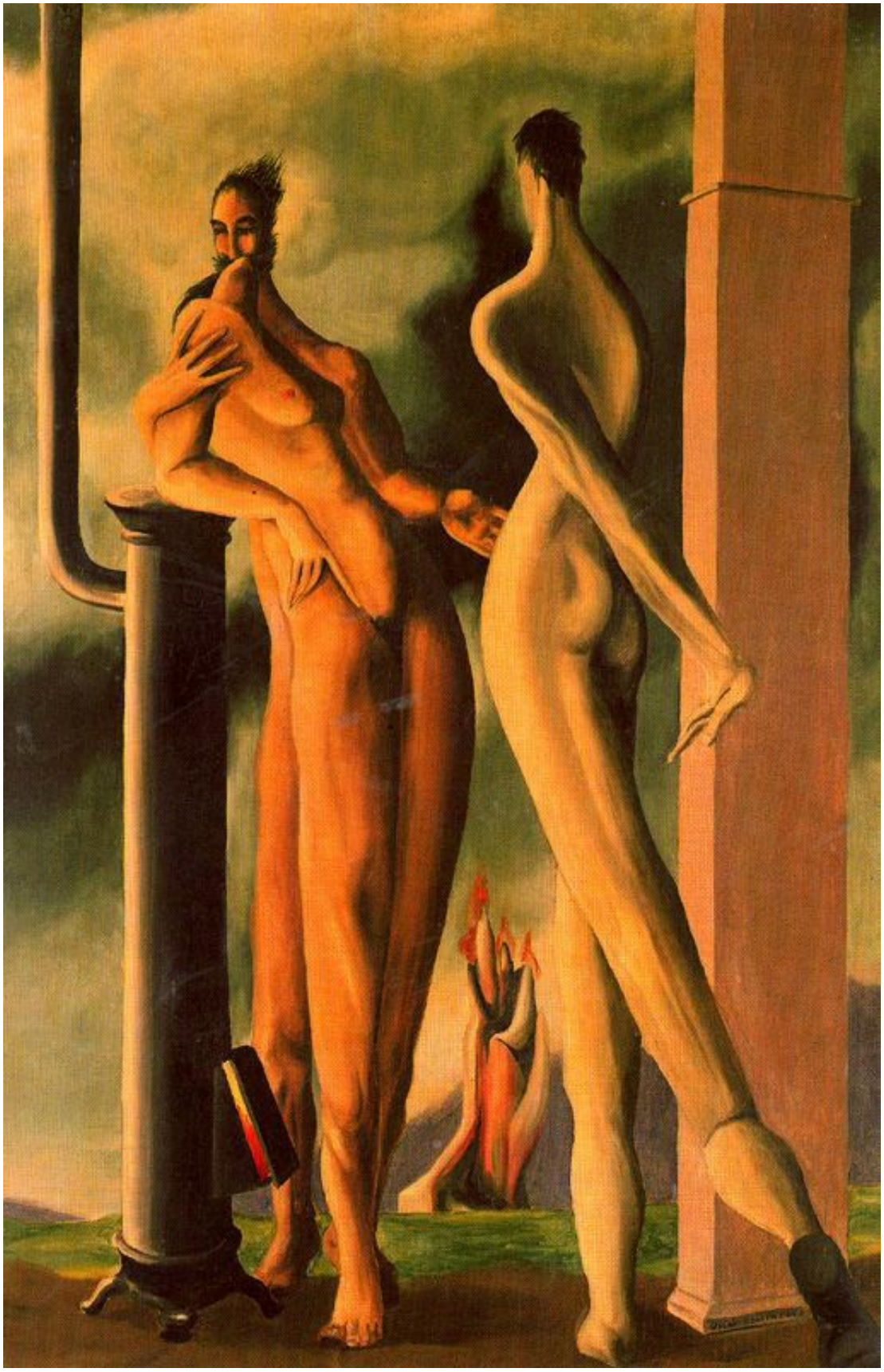
### 4.4.6. Óscar Domínguez

Durante los primeros años de la década de los treinta, el imaginario surrealista se iba a ver enriquecido por las miradas de artistas que suscriben militantemente su ideario pero que, a la vez, reivindican la especificidad de sus culturas de origen. El surrealismo se internacionaliza y diversifica tanto en el mismo París como en los múltiples centros que surgen por toda Europa y al otro lado del Atlántico. La obra del pintor canario Óscar Domínguez (1906-1957) refleja las negociaciones de un artista que pugna por ser reconocido dentro de las filas del grupo parisino pero que lo hace sin perder un punto de vista diferenciado.

Durante la Guerra Civil española, una serie de obras de Óscar Domínguez, realizadas en 1937, ponen de manifiesto una clara influencia de El Greco en su pintura, en cuanto a la estilización de las figuras, en el tratamiento de los cielos y, en parte, en su colorido. Así lo muestran *Le couple* (colección María de Beyrie), *Deux couples* o *Femme aux boîtes de sardines* y, de modo manifiesto, la titulada *Homenaje al Greco.*



Óscar Domínguez, *Deux couples* o *Femme aux boîtes de sardines,* 1937. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm. Madrid. Colección particular



Óscar Domínguez, *Homenaje al Greco,* 1937. Oleo sobre lienzo, 73 x 50 cm. París, Galerie André-François Petit.

### 4.4.7. Ángeles Santos

También algunos de los pintores vinculados con el realismo mágico apreciaron la pintura de El Greco. Ángeles Santos (1911-2013) aprendió a pintar en Valladolid, cuando corría el año 1927, de la mano de Cellino Perotti, un pintor italiano que se dedicaba a la restauración y a trabajos esporádicos que realizaba para el Museo de Escultura y para algunas iglesias de la ciudad. Perotti, además, daba clases particulares a las chicas de la buena sociedad vallisoletana, y Santos lo era, que completaban su formación escolar con clases de manualidades artísticas, francés y piano[124]. La joven Ángeles Santos pronto abandona la escuela y se dedica a pintar de forma ininterrumpida, durante algo más de año y medio, con una evolución tan rápida como sorprendente; cada día que pasa progresa vertiginosamente. Su padre, hombre de buena posición, no sólo la deja hacer, sino que la apoya y la lleva varias veces a Madrid para ver museos y exposiciones. Por otra parte, Ángeles conoce a fondo la obra de El Greco gracias a Perotti, quien había copiado *El Entierro del señor de Orgaz*, y a Francisco de Cossío, hombre influyente, amigo familiar y sobrino de Manuel Bartolomé Cossío, quien era una de las máximas autoridades en el conocimiento del pintor cretense[125].

Entre abril y septiembre de 1929, Ángeles Santos, que ya se dedicaba exclusivamente a la pintura y aún no había cumplido los 18 años de edad, realiza sus dos obras maestras: *Tertulia* y *Un mundo* (ambas en Madrid, Museo Reina Sofía). Hace los dos cuadros en lugares distintos: *Tertulia* en un pequeño piso que tenían unas amigas suyas, compañeras de las clases de Perotti, que serán las modelos del cuadro, y *Un mundo*, en una habitación de su propia casa.

[124] Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos*, Madrid, TF. Editores / Fundación Mapfre, 2010. p. 10.
[125] Íd., p. 52.

La revisión del trabajo de Ángeles Santos en los últimos años ha situado su *Tertulia* como una obra clave de la pintura española de las primeras décadas del siglo XX[126]. El cuadro, formalmente muy cuidado en la claridad del dibujo, la deformación expresionista de las figuras y una iluminación fría y contrastada, evidencia una sorprendente proximidad con la nueva objetividad alemana, si bien la artista ha defendido que sus referentes más inmediatos se encontraban en el Museo del Prado, sobre todo en El Greco y El Bosco[127]. La originalidad de *Tertulia* es absoluta. Con su tono crepuscular y exótico el lienzo nos remite directamente a El Greco. Es un cuadro muy serio, con una atmósfera densa y cerrada. Todo es perfecto en *Tertulia*: el color, el dibujo, la composición, el manejo de la pintura, el aire irreal y la ligera deformación de las figuras, incluso el diseño del mobiliario.

He podido comprobar que la figura, en fuerte escorzo, inclinada hacia atrás con los brazos abiertos y la cabeza levantada dejando ver el rostro, de la joven que aparece en el ángulo inferior derecho de *Tertulia,* es deudora de la del apóstol, que con túnica azul y manto amarillo, ocupa la misma posición e idéntica postura en *La Pentecostés* de El Greco, que perteneció al retablo del Colegio de doña María de Aragón, y que en la actualidad se encuentra en el Museo del Prado. El brazo derecho no se ve, ni el de la muchacha ni el del apóstol, pero sí que se ve el brazo izquierdo, levantado en ambos casos, llegando la mano prácticamente a la altura del hombro en las dos figuras. También es idéntica la posición del cuello del vestido de la muchacha y la de la túnica del apóstol, claramente desplazados a la izquierda, dejando casi al descubierto el hombro y dejando ahuecada la parte frontal.

[126] Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, op. cit., p. 113.
[127] Íd., p. 114.



Ángeles Santos, *Tertulia*, 1929. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Izquierda: Ángeles Santos, *Tertulia* (detalle), 1929. Óleo sobre lienzo, 130 x 193 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Derecha: El Greco, *La Pentecostés* (detalle), 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

La propia Ángeles Santos manifiesta: "Al mismo tiempo [que *Un mundo*] pinté la *Tertulia*, un cuadro que reúne a cuatro mujeres jóvenes. Lo pinté del natural. Salvo la figura que está abajo. Pensé que faltaba algo y la inventé. Era una mujer como del Greco"[128]. Y en otro momento la artista reconoce que "cogió prestado" de El Greco al personaje andrógino de la parte inferior derecha del cuadro[129].

A pesar de la seriedad de *Tertulia*, el cuadro de Ángeles Santos parece haber inspirado el artículo mundano "Las mujeres que fuman", de Ricardo Royo-Villanova: "Estudiemos el gesto trivial, en lugar de combatirlo sañudamente. Así es como veremos mejor el carácter y las pasiones de las mujeres que fuman. Tal vez encontremos en él todo el secreto de su vida frívola: caricias sutiles, emociones pasajeras…, nubes de humo azul"[130].

Por otra parte, el cigarro encendido que tiene en su mano izquierda la muchacha de rojo que fuma en *Tertulia*, me remite al tizón encendido que sostiene el muchacho que centra la composición de *Una fábula* (Madrid, Museo del Prado) de El Greco, y a *El soplón* (Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte), también obra de El Greco.

La concepción general de *Un mundo*, en la que la autora hace una incursión en el surrealismo, así como el color gris azulado y crepuscular de la obra, nos llevan directamente a cretense, y Ángeles Santos reconoce que se inspiró concretamente en él en lo que respecta al modo de pintar las nubes[131].

En *Un mundo* está presente el universo suspendido de algunas obras de El Greco, como, por ejemplo, en *El entierro del conde de Orgaz*, pero mientras este sitúa

---

[128] Gema PAJARES, "Ángeles Santos: nunca creí que fuera un genio", *El Cultural*, Madrid (31 de enero de 1999).
[129] Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos: un mundo insólito en Valladolid*, cat. expo., Valladolid, Publicaciones Museo Patio Herreriano, 2003. p. 38.
[130] ROYO-VILLANOVA, Ricardo, "Las mujeres que fuman", *El Norte de Castilla*, 12-10-1929. Reproducido en Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos*, Madrid, TF. Editores / Fundación Mapfre, op. cit., p. 48.
[131] Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos: un mundo insólito en Valladolid*, op. cit., p. 40.

lo terrenal en la parte inferior y lo celestial flotando en el centro y la parte superior del cuadro, Ángeles Santos sitúa lo terrenal flotando justo en el medio, totalmente envuelto por lo celestial. En opinión de Casamartina "Incluso más que *El entierro del conde de Orgaz*, la obra del Greco que más se aproxima a *Un mundo* es la *Alegoría de la Santa Liga*, realizada para El Escorial"[132].

Llegados a este punto, no me puedo resistir a pensar que en la concepción de *Un mundo*, la pintora catalana con su desbordante imaginación, no tuviera en mente "la escala de luz por la que suben y bajan del cielo filas de ángeles" de *El sueño de Jacob*, de José de Ribera, que bien pudo haber estudiado en sus visitas al Museo del Prado. Por otra parte, es fácil comprobar en *Un mundo*, que la postura del ángel que, situado en la parte superior de la escalera, está encendiendo su antorcha directamente del sol, es la misma que la de la muchacha situada en la parte inferior derecha de *Tertulia*, a la que antes hemos aludido, tomada en préstamo de *La Pentecostés* de El Greco.



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929. Óleo sobre lienzo, 290 x 310 cm.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[132] Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *Ángeles Santos*, Madrid, TF. Editores / Fundación Mapfre, op. cit., p. 52.



Izquierda: Ángeles Santos, *Un mundo* (detalle), 1929. Óleo sobre lienzo, 290 x 310 cm. Madrid.Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Derecha: El Greco, *La Pentecostés* (detalle), 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Junto a artistas como Maruja Mallo o Remedios Varo, la pintura de Ángeles Santos da rienda suelta a los imaginarios de una nueva subjetividad femenina. Como años más tarde explicaría con sencillez la pintora en una entrevista: "Yo entonces no era rara. Tenía muchas amigas. Fumábamos a escondidas. Digamos que éramos modernas. Después me volví muy extraña"[133].

### 4.4.8. Antonio Quirós

El pintor cántabro Antonio Quirós (1912-1984), de estilo cercano al expresionismo, aprendió el arte de la pintura en su tierra natal, celebrando su primera

[133] Gema PAJARES, "Ángeles Santos: nunca creí que fuera un genio", *El Cultural*, Madrid (31 de enero de 1999).

exposición en 1930, y ya en 1931 expuso en el Ateneo de Santander. En esta época sus obras aparecen bajo la influencia del cubismo de María Blanchard.

En la primera época de Antonio Quirós, pero tras haber superado la influencia de Blanchard, obras como *El chivo emisario del mal*, en opinión de Barón: "reflejan una visión del cielo y unas luces a las que no es ajena la pintura de El Greco"[134].



Antonio Quirós, *El chivo emisario del mal*, 1935. Óleo sobre lienzo, 89 x 74 cm. Santander. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.

Carretero describe *El chivo emisario del mal* en los siguientes términos: "La vorágine tormentosa que presenta el lienzo en sus dos tercios superiores, coronación dramática por dinámica, aplasta y revienta el globo terráqueo que, prisionero de estilizadas rocas, parece ser engullido para hundirse en siniestras profundidades. A la izquierda el pintor sitúa una embarcación zozobrada, a punto de naufragar. Una ciudad en llamas, con grúas de construcción en acción de desplomarse, completa la visión

[134] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 81.

destructiva mar-tierra. Los datos dalinianos son manifiestos, con una roca y una estaca partidas. Y justo sobre el globo terráqueo, asoma un ser-máquina negruzco, que parece abrazar y comerse la esfera. Muerte y destrucción que se completa con un dato entre irónico y reivindicativo: en el globo terráqueo, Quirós puntea dos localidades y, de forma autógrafa –inscripciones que han aflorado con la limpieza de la obra-, deja bien nítido las dos ciudades que no le volvieron la espalda y que no son otras que Torrelavega y París"[135].

### 4.4.9. Remedios Varo

La pintora catalana Remedios Varo (1908-1963) nació en el seno de una familia burguesa y librepensadora que marcará la vida de Remedios, apoyando sus aficiones artísticas desde su juventud. En 1924 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Ya casada, en 1930, va a Barcelona, donde entabla amistad con los vanguardistas del surrealismo, entre otros el pintor Óscar Domínguez. En 1937 se traslada a París, donde tiene acceso al círculo surrealista más exclusivo. En 1941 llega a Méjico, donde la pintora se establecerá hasta su muerte, ocurrida en plena madurez artística, cuando no había cumplido los cincuenta y cinco años de edad.

Durante la Guerra Civil española, consiguió huir y llegar a Méjico tras un largo y doloroso periplo que cuenta de este modo en una carta de 1946: "Salí de España en 1937; como sabéis vivía en Barcelona y […] mi horror hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra […]. Salí de París tres días antes de la llegada de los alemanes […]. Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo […] me instalé en una casita o choza y me

[135] Salvador CARRETERO REBÉS, "La pintura de Cantabria en la modernidad (1919.1957)", pp. 50-56. Cat. exp. MAS / Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander, 1999.

dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses […]. Volví a París […] trabajé en lo que pude y fue madurando mi plan para venirme a América […]"[136]. De allí iría a Marsella y, tras otros siete meses, logró embarcarse para Orán, desde donde fue a Marruecos, Bermudas, Santo Domingo, Cuba y, por fin, a Veracruz[137].

En la obra madura de Remedios Varo, cuando se encontraba exiliada en México, la pintora encontró en El Greco un sugerente punto de referencia, en el que debió de influir la circunstancia en la que se hallaba, lejos de su patria[138], como vivió el pintor cretense. Así, según ha señalado Barón: "[Varo] se identificó tanto con su personaje como con su obra [de El Greco], de la que tomó las estilizaciones de las figuras y, sobre todo, de sus extremidades, el tipo de pliegues de las telas y la inmaterialidad del espacio"[139]. El epítome de su exilio permanente lo muestra su obra el *Vagabundo.*



Remedios Varo, *Vagabundo*, 1957. Óleo sobre masonite,
56 x 27 cm. México. Colección particular.

[136] Beatriz VARO, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México / Madrid / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990. pp. 62-64.
[137] Estrella de DIEGO, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007. p. 58.
[138] Janet A. KAPLAN, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo,* Madrid, 1988, p. 201.
[139] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 81.

### 4.4.10. Luis Fernández

Luis Fernández nació en Oviedo el 29 de abril de 1900 y falleció en París el 25 de octubre de 1973. En 1916, cuando contaba dieciséis años de edad, había viajado a Madrid para visitar el Museo del Prado. Ya en su vejez, volvió a ello en alguno de sus apuntes manuscritos, entre los que destaca el siguiente, en el que se refleja la intensidad con la que el pintor abordaba ya por aquella época su condición: "*Retour aux dons de l´enfance*. Enfant et adolescent, je pensais avec une grande clarté et sentais très profondement les moindres nuances des pensées, des évènements, des êtres, des sentiments. Je pensais avec le coeur. Je me reconnaissais dans Goya, comme si ses tableaux avaient été peints par un de mes familiers ou de mes voisins et qu´ils disaient les mêmes choses qui étaient chez moi, qui étaient autour de moi et qu´on disait autour de moi et j´étais conscient de l´importance d´une peinture qui disait ces choses. Greco aussi disait des choses qui étaient, telles quelles, chez moi, mais plus solennelles et qui, par pudeur et par respect, on ne sortait que des occasions de contact rituel par la prière, à la Divinité"[140].

Para Luis Fernández existían tres grandes modalidades de representación. En primer lugar, estaba lo que él llamaba "realista", basada en la imitación fiel de la naturaleza. Sus máximos representantes, en opinión del pintor, fueron Rafael, en sus retratos, Leonardo da Vinci, Zurbarán y Goya. Dentro de esta primera categoría también se encontraba lo que Fernández denominaba "realista-imaginaria", que alcanzaba sus más altas cotas en las representaciones religiosas de El Greco o en algunas obras de

[140] *Regreso a los dones de la infancia*. Durante mi niñez y adolescencia, pensaba con una gran claridad y sentía profundamente los mínimos detalles del pensamiento, de los sucesos, de los seres, de los sentimientos. Pensaba con el corazón. Me identificaba con Goya, como si sus cuadros hubieran sido pintados por uno de mis parientes o de mis vecinos. Aquéllos expresaban las mismas cosas que estaban dentro de mí, alrededor de mí y que se decían en torno a mí, y yo era consciente de las importancia de una pintura que comunicaba esas cosas. El Greco también decía cosas que estaban, tal cual, dentro de mí, pero de forma más solemne, y que, por lo tanto, por pudor o respeto, uno sacaba solamente en las ocasiones de contacto ritual mediante la oración con la Divinidad". Manuscrito inédito del artista. Reproducido en Alfonso PALACIO, *Luis Fernández*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007. pp. 19-20.

Miguel Ángel. A continuación se encontraba la bautizada como "representación-signo", fundamentada en torno a la simplificación de los elementos esenciales de una obra de arte de cara a la mejor legibilidad de la misma. Ésta era la más apropiada para la pintura mural. En tercer y último lugar, cabría hablar de una mezcla de la primera y la segunda, que fue la que el pintor definió con el nombre de "realismo plástico", y por la que se decantó[141],

En la obra densa y concentrada de Fernández, la figura de El Greco es capital en lo que concierne, sobre todo, a la luz. Uno de los *Souhaits* (anhelos) que el artista escribió como guía para su propia pintura se refiere a "La lumière éclatante, surnaturelle, de certains personajes du Greco"[142]. Fernández persiguió estrechamente esa búsqueda de una luz trascendente que dotara a la materia de una significación cargada de sentido y también le fascinó la suntuosidad del color del pintor cretense. Por otro lado, Fernández vio en El Greco un claro precedente de algunos movimientos modernos. Estaría, como Tiziano, en la base del impresionismo, pero supondría también una anticipación de algunos aspectos de Cézanne. Fernández pensaba que la formación bizantina en contacto con la tradición más naturalista de la pintura de su tiempo, la veneciana, le habría llevado a una síntesis que estaría en el origen del cubismo[143].

El aprecio que el pintor asturiano sentía por la pintura de El Greco también se pone de manifiesto en una fotografía de 1957, en la que aparece en su estudio de París. En la pared del estudio se distingue claramente una reproducción de un detalle del *Entierro del señor de Orgaz*[144].

[141] Alfonso PALACIO, *Luis Fernández*, op. cit., pp. 87-88.
[142] Luis FERNÁNDEZ, "Souhaits", en *Luis Fernández*, Madrid, 1984, pp. 157-162. Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 81.
[143] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 82.
[144] Fotografía en Alfonso PALACIO, *Luis Fernández*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007. p. 8.

## 4.5. Arte español de posguerra: de Vaquero Palacios a Joan Ponç

### 4.5.1. Joaquín Vaquero Palacios

Como se ha dicho con anterioridad, en 1941, en una retrospectiva de la obra de Zuloaga, se expuso una de las vistas de *Toledo en llamas.* La crítica equiparó los paisajes de Zuloaga con el carácter esencial de Castilla, y se trazaron paralelos explícitos entre el misticismo católico de El Greco y la visión de Zuloaga en su *Toledo en llamas*[145]. Algo de ello puede verse en algunas pinturas de artistas mucho más jóvenes, como el ovetense Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998), que pintó otra de las ciudades que sufrió duro asedio por los republicanos, su ciudad natal, *Oviedo en llamas* (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias). Lo que entonces se consideraba exacerbado misticismo religioso del artista y su arrebatada irracionalidad no hubieron, sin embargo, de servir de referente claro más que en un primer momento, cuando aún importaban los componentes falangistas de la estética del Régimen[146]. Así, puede advertirse en el gusto por las estilizaciones de numerosos dibujantes e ilustradores, incluso los más dotados, como José Caballero (1915-1991) y Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)[147].

### 4.5.2. José Caballero

Nació en Huelva el día 11 de junio de 1915. Tras estudiar en el colegio de los Padres Agustinos y el bachillerato en el Instituto de Huelva, donde da muestras indudables de su capacidad para el dibujo, en 1930 se traslada a Madrid para iniciar estudios de Ingeniería Industrial. Conoce a Vázquez Díaz mientras éste pintaba los

[145] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 457.
[146] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 82.
[147] Íd., p. 82.

frescos del monasterio de la Rábida. Poco después ingresa en su taller e inicia su actividad como ilustrador en revistas[148]. En 1932 el maestro anima a su familia para que Caballero abandone sus estudios de Ingeniería y entre en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. También en 1932, realiza una escandalosa exposición en el Ateneo de Huelva junto a Federico García Lorca, entre otros. La exposición es clausurada una hora después de la inauguración, dimitiendo en pleno la junta directiva del Ateneo. En 1933 Lorca le pide que se incorpore al grupo teatral universitario *La Barraca*, para el que realiza figurines, decorados y carteles. 1934 fue un año esencial en su carrera, pues comienza su amistad con Pablo Neruda, Rafael Alberti y Miguel Hernández, y realiza el cartel de *Yerma* por encargo de García Lorca. En 1936 participa en la Bienal de Venecia, y tras estallar la Guerra Civil, fue destinado al frente de Peñarroya (Córdoba) donde, por su condición de pintor y dibujante, le mandan hacer mapas y perspectivas. Tras la contienda abandona la pintura para dedicarse fundamentalmente a la escenografía teatral y cinematográfica. En 1949 pinta un mural de tema surrealista para la Oficina de Turismo de España en Nueva York. En 1950 realiza su primera exposición individual en la Galería Clan de Madrid. Las exposiciones sobre su obra serán numerosas en estos años. En 1972 celebra en Huelva la primera exposición antológica. Ha sido merecedor y, de hecho, ostenta numerosos premios y distinciones. Murió en Madrid el día 26 de mayo de 1991. Desde su fallecimiento hasta la actualidad, su obra ha sido presentada en diversas exposiciones antológicas dentro de la geografía española, destacando la gran muestra que tuvo lugar en 1992 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid[149].

[148] Vid. José María MORILLAS ALCAZAR, "José Caballero y la revista *La Rábida*: un vinculo cultural a través del atlántico", en Rosario MARQUEZ MACIAS (ed.), *Huelva y América. Cien años de americanismo. Revista "La Rábida" (1911-1933)*, Universidad Internacional de Andalucía, 2011, pp. 89-105.

[149] Vid. Catálogo de la Exposición, *José Caballero, los años cincuenta*, (Madrid, Barcelona, 2003), Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2003. Biografía, pp. 30-31.

En su obra titulada *Amigas de la Luna*, de 1950-1951, subyace, como ha señalado García-Osuna: "una fusión de influencias que va desde Picasso, Vázquez Díaz y el cubismo y desemboca en El Greco. La composición recuerda a trabajos concretos de Picasso, en los que las mujeres miran al cielo surcado por aparatos que vomitan fuego y muerte"[150]. En este caso existe más serenidad en las figuras protagonistas, que hay momentos en que parecen dispuestas a abandonar el soporte, en iniciar un camino a la búsqueda de los sueños que las permitan cumplirse[151].



José Caballero, *Amigas de la Luna*, 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Madrid. Colección María Fernanda Thomas de Carranza.

1956 es un año fundamental en la trayectoria plástica del creador andaluz. Cuando se cumplen veinte años del asesinato de su amigo del alma, el excelso Federico,

[150] Carlos GARCÍA-OSUNA, "Los años decisivos y penitenciales de José Caballero". En cat. expo. *José Caballero, los años cincuenta*, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2003. p. 4.
[151] Íd., p. 4.

participa en la Bienal de Venecia con un conjunto de bodegones de formas hirsutas, que en opinión de García-Osuna: "son tan deudores de Zurbarán como de Theotocopuli"[152].

### 4.5.3. Carlos Sáenz de Tejada

Como se dijo con anterioridad, puede advertirse el gusto por las estilizaciones de Carlos Sáenz de Tejada; pintor, cartelista, decorador e ilustrador español, identificado con la producción artística del denominado *bando nacional* en la Guerra Civil española.

Para la participación en la Bienal de Venecia de 1940 se presentaron ocho dibujos de Sáenz de Tejada alusivos a la guerra[153], y en abril de 1941 se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la "Exposición del Libro del Movimiento", organizada por la Cámara Oficial del Libro y patrocinada por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Además de libros, revistas y periódicos de la derecha editados desde 1931, hubo también 93 dibujos, entre los que destacaron originales de Valverde, Sáenz de Tejada, y Bertuchi para la *Historia de la Cruzada Española*[154], y algunas pinturas, entre ellas varios retratos de Franco, José Antonio y Calvo Sotelo y dos grandes cuadros: *El motín del acorazado España* y *La toma de San Marcial*[155].

La ilustración fue la faceta artística en donde más se desarrolló el arte franquista y el de militancia falangista. En ella predominó el dibujo realista pero no se trató sólo de un realismo naturalista meramente academicista, sino, también, de un realismo expresionista, que por ponerse al servicio de la propaganda, acudió a deformaciones en la representación de *figuras* y objetos. En la ilustración destacó muy por encima de

---

[152] Íd., p. 6.
[153] Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 134-135.
[154] Esta obra fue especialmente cuidada, con ilustraciones a toda página en blanco y negro, bicromía y policromía. Sáenz de Tejada se encargó de la dirección artística. Fue la que más dibujos de gesta reunió de cuantas conocemos publicadas durante el franquismo. *La Historia de la Cruzada* incluyó además de dibujos, reproducciones de cuadros de asunto bélico. Destaca la obra de Sáenz de Tejada *Los abanderados del Tercio de Lacar.* Vid. Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp 197-199.
[155] Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., pp. 119-121.

todos, el dibujante Carlos Sáenz de Tejada, cuyos personalísimos dibujos resaltan por su linealidad, barroquismo y monumentalidad[156].

En 1950, Sáenz de Tejada ilustra *Los Intereses Creados* de Jacinto Benavente, y en 1957, un año antes de su muerte, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez.

### 4.5.4. Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Pedro Bueno y Cirilo Martínez Novillo

La irracional espiritualidad que mostraba la pintura de El Greco la hacían aparecer como fuera del tiempo y la convertía, por ello, en un modelo apropiado para la pintura de la posguerra -reconstrucción de la historia dando por supuesto acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder-, consecuencia de una etapa de aislamiento internacional y de autarquía económica y de las dificultades que experimentaban en su formación quienes la habían visto interrumpida por la guerra.

Unos artistas ya formados, como Benjamín Palencia (1894-1980), tuvieron entonces una evolución que, según ha señalado Barón: "les acercó a una expresividad acorde con la pintura de El Greco"[157]. Para los jóvenes que, carentes de otras referencias sólidas, comenzaban entonces a pintar y que constituirían el germen de la llamada Escuela de Madrid, la pintura de El Greco constituyó un intenso polo de atracción.

Así, las figuras alargadas de Álvaro Delgado (1922), y de Juan Antonio Morales (1909-1984) reflejan esa sugestión, muy clara a lo largo de los años cuarenta y que emana también del espíritu de la obra de Pedro Mozos (1915-1982), uno de los más citados por la crítica en relación a El Greco[158]. Pedro Bueno (1910-1993), en retratos como el de *Mercedes Gal* (Madrid, Museo Reina Sofía) y Cirilo Martínez Novillo

[156] Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., pp. 196-197.
[157] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 82.
[158] Ángel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., p. 225.

(1921-2008), en el de *El pintor Barjola.* Con el tiempo, fue Álvaro Delgado entre todos ellos el más perseverante con el pintor cretense, hasta el punto de plantear interpretaciones directas de sus obras, como el *Cardenal don Fernando Niño de Guevara* (colección particular), de 1977[159].

### 4.5.5. Andrés Vidau

Del mismo modo, en otros lugares El Greco pudo fascinar extraordinariamente a algunos artistas, como ocurrió con el pintor asturiano Andrés Vidau (1908-1965) que, formado en la Escuela de Pintura de Madrid, fue un artista renovador, vinculado con el realismo mágico antes de la guerra. Tras ella, sintió un arrebato espiritual que le hizo acercarse a la pintura de El Greco. Ésta le influyó extraordinariamente, de modo que la siguió de cerca no sólo en sus composiciones religiosas[160], como el desaparecido mural *La cruz de los Ángeles* que hizo para la Universidad de Oviedo en 1943 pero que se conoce por un boceto, o la *Adoración de los pastores* (colección Cajastur), de 1947, sino también en sus visiones del paisaje y del cerrado casco antiguo de Oviedo de mediados de los años cuarenta[161].

### 4.5.6. Ramón Gaya

En el caso de Ramón Gaya (1910-2005), la percepción de El Greco se vincula a su valoración de la pintura veneciana y española por encima de las demás escuelas, como revelan sus *Homenajes*[162]. En su importante obra escrita, Ramón Gaya dedicó a

[159] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 83.
[160] Andrés Vidau es considerado uno de los pintores más representativos de su momento en lo que se refiere a la temática religiosa.
[161] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 83.
[162] Íd., p. 83.

El Greco algún texto en el que le consideraba un artista "náufrago"[163], porque "vivió de isla en isla –Creta, Venecia, Toledo-, pero sin ser natural de ninguna, extranjero de todas, desterrado original, isla él mismo"[164].

Gaya no veía misticismo en El Greco, y señala: "El Greco no es una naturaleza mística, sino rabiosamente, escandalosamente sensual; claro que esa lujuriosa sensualidad no puede nunca encarnarse –por su falta de suelo- y debió quedar siempre en situación estrambótica, como en vilo, como suspendida en el aire, como fijada en el aire, como *clavada* en el aire"[165]. Lo mismo que luego haría Antonio Saura"[166]. La consecuencia sería "el desasosiego de sus formas, de sus formas metálicas, petrificadas, endurecidas; porque al no poder encarnar se endurecieron, se apretaron en sí, se hicieron abstracción, terquedad y ahogo"[167].

### 4.5.7. Joan Ponç

Joan Ponç (1927-1984), artista clave del "Dau al Set"[168], a cuyo espíritu seguiría fiel a lo largo de su trayectoria, cuenta con el retrato que pintó de su primera mujer, Roser, en 1950, en el que el tratamiento manierista de la figura genera una resonancia espiritual que recuerda tanto los retratos profanos de El Greco como sus imágenes de la Magdalena penitente. No cabe duda de que en Ponç era una asociación buscada, ya que él entendía la actividad de pintar como una especie de ejercicio espiritual, en línea con las tempranas inquietudes de los artistas de Dau al Set por la magia y el misticismo. En

[163] Ramón GAYA, "El Greco, naturaleza en pena", en *Obra Completa*, Valencia-Madrid, Editorial Pre-Textos, 2010. p. 82.
[164] Íd., p. 82.
[165] Íd., p. 83.
[166] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 83-84.
[167] Ramón GAYA, "El Greco, naturaleza en pena", en *Obra Completa*, op. cit., p. 84.
[168] Grupo de jóvenes, artistas y críticos, que editaron en Barcelona la revista "Dau al Set" (1948-1956), donde rechazaban el panorama que tenían ante sí, y aspiraban a entroncar con la tradición de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta y rescatar así al arte español del sopor provinciano de posguerra. El nombre de la revista serviría para conocer al grupo.

las notas autobiográficas que publicó años después, Ponç describía su iniciación en el arte en términos que hacen patente ese vínculo: "Descubrí una reproducción del Greco: el *Entierro del conde de Orgaz* […] Me causa una profunda impresión, y voy a ver al director del colegio [los Salesianos de Mataró] para pedirle el ingreso en la orden de los pintores"[169].

### 4.6. El recuerdo de El Greco en la pintura de dos artistas toledanos: Guerrero Malagón y Santiago Moraleda

Cecilio Guerrero Malagón (1909-1996) nació en Urda (Toledo) en el seno de una familia de pastores y agricultores. Falleció el 20 de agosto de 1996 en el Hospital "Virgen de la Salud" de Toledo, siendo enterrado en su pueblo natal al día siguiente. Su muerte daba una vuelta de tuerca más a un modo de entender la vida, el arte y la cultura. Un modo que hundía sus raíces en un mundo muy distinto al que dejaba en 1996, y que se remontaba a sus primeros años de formación en la ciudad de Toledo.

Cecilio Guerrero Malagón llegó a la ciudad de Toledo en diciembre de 1924, cuando "el pastorcillo de Urda" contaba con quince años de edad. Formado en una de las mejores escuelas de artes y oficios artísticos da la España de los años veinte y treinta del siglo XX, la toledana, el pintor comenzó en ella a formular sus primeras aspiraciones artísticas. Guerrero Malagón encontró en Toledo el lugar idóneo para su inspiración y creación artística. Su vinculación desde entonces y ya de por vida a esta ciudad, le ha llevado a pintar todos sus rincones, callejas, plazuelas y patios típicos con pleno sabor a antiguo que nos mantienen el recuerdo y son testimonio de pretéritas generaciones. Su amor a Toledo le ha erigido en defensor a ultranza de la ciudad y de todas sus tradiciones. En sus cuadros se muestra siempre fiel a Toledo, que es el alma

[169] Joan PONÇ, notas autobiográficas. En Robert S. LUBAR, *Joan Ponç*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1994, p. 578.

de toda su obra y tema constantemente repetido en la mayoría de sus lienzos. Además de paisajes toledanos, su obra recoge todo el misterio tenebrista, expresionista, imaginativo y costumbrista del pintor; composiciones donde imperan las figuras humanas, las máscaras monstruosas, las calaveras, episodios sobre la muerte o escenas populares y religiosas.



Cecilio Guerrero Malagón, *Toledo apocalíptico*, 1976-1978. Óleo sobre lienzo, 118 x 190 cm. Toledo. Colección Jaime Suárez.

Hay un Guerrero Malagón que pinta toledos *diurnos*, generalmente vistas panorámicas resueltas con trazo grueso y una sorda y severa gama de colores, aunque también animadas escenas costumbristas que trascurren en las calles y los patios de Toledo. Pero sobre estas ciudades *del Día*, predominan las otras, las ciudades *de la Noche.* En ellas pueden descubrirse las huellas del Greco, de Goya, de Solana[170]. Como

[170] Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Toledo en la pintura. De El Greco a Canogar*, Toledo, Almud Ediciones de Castilla-La Mancha, 2011. pp. 249-251.

escribe Ernesto B. Rodríguez, crítico del periódico *La Nación* de Buenos Aires, la obra de Guerrero Malagón "guarda una sensible influencia del genio de Toledo –El Greco-, en ella se advierte especialmente en ese alongamiento de los cuerpos y esa fatiga divina de los rostros, o en esos cielos de delirio y esos paisajes de calvario. Con la temática, en cambio, es más visible su afinidad con ese otro genio de la modernidad española: José Gutiérrez Solana. Su serie de procesiones y cierta persistencia en formas macabras-grotescas, indican esa relación, a lo que se une, en el aspecto técnico la predilección por destacar las formas y los planos de color en base a lineamientos oscuros… En general, este pintor continúa la línea dramática y patética de la pintura española, de la cual son hitos luminosos, como se sabe –aparte de los maestros ya citados-, Ribera, Zurbarán y el Goya de los caprichos y las pinturas negras"[171].

Santiago Moraleda (1941-2012), nació en Consuegra (Toledo) en 1941, y murió en Toledo en 2012. Estudió el bachillerato en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), aprendiendo el arte de la pintura de forma autodidacta. Pintor de paisajes y bodegones de calidad excepcional. Su currículum de premios, tanto nacionales como internacionales, así lo avalan. La minuciosidad, afición por el detalle, y el tratamiento del color definen su trabajo. Se inspira en una realidad que le motiva, pero necesita transformar los fondos e individualizar los elementos. La serenidad de las atmósferas pintadas, los sobrehumanos silencios que reinan en sus obras, representan sin duda el equilibrio interior de este pintor que ama cantar la belleza de la naturaleza o referir sobre el papel o la tela, a través de los colores, la frescura del paisaje natal, el azul del cielo, en un dulcísimo abandono que nos deja maravillados. Hay en su pintura el recuerdo de un mundo de tiempos pasados, de un mundo que vive en nuestro recuerdo y

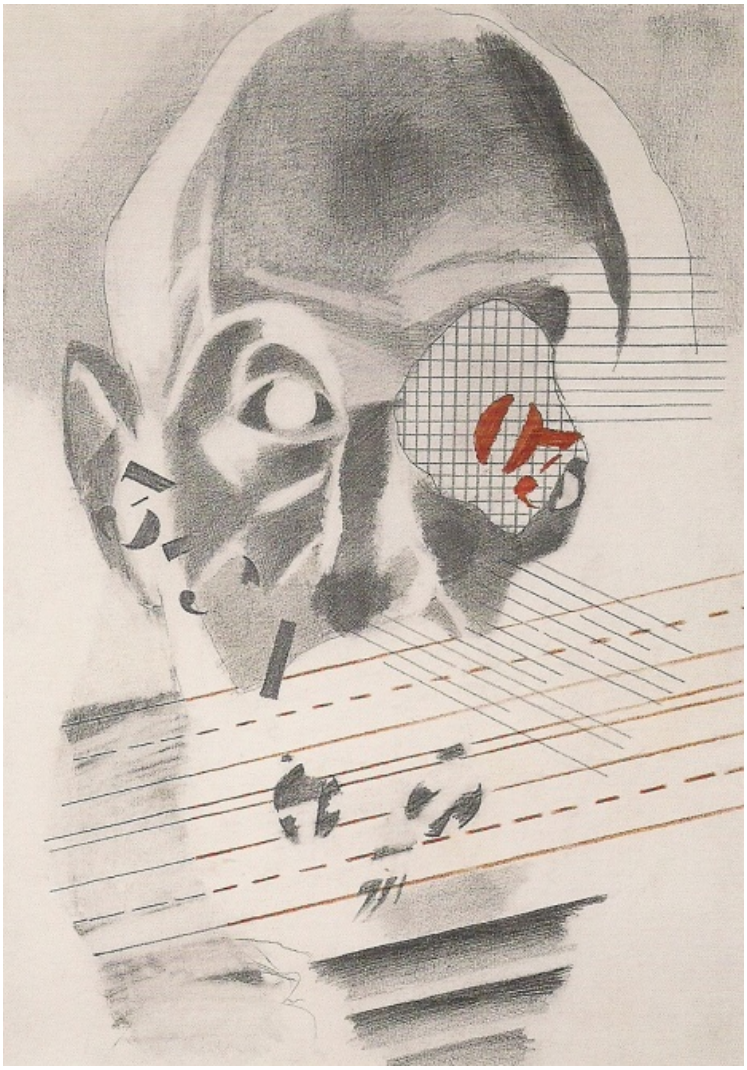
[171] Ernesto B. RODRÍGUEZ, *La Nación*, Buenos Aires, 24-2-1952. Citado en Mariví SÁNCHEZ GARCÍA, *Guerrero Malagón. Un pintor bajo el signo de Toledo*. Ayuntamiento de Urda, 2009. p. 82.

regresa, y regresa con unos celajes y nubes que nos remiten a los de aquel cretense que se afincó en Toledo.

### 4.7. Influencia de El Greco en un pintor español actual: Luis Gordillo.

Como ejemplo de la influencia de El Greco en dos pintores españoles actuales consideramos a Luis Gordillo (1934) y Eduardo Arroyo (1937). En la pintura de los años sesenta comenzaron a surgir otras propuestas que estarían en la base de la Nueva Figuración de finales de los setenta y principios de los ochenta. La más firme entre ellas y la que tuvo mayor proyección y eco en los artistas más jóvenes fue la de Luis Gordillo, que dedicó también a El Greco algún texto. En él recordaba cómo en una visita realizada en 1966 al Prado, la obra del artista cretense le produjo estupor; acertaba a traspasar su tiempo y a convertirse en un "ser vivo", que existe ante el espectador, al que transmite sin cesar una esencia viva de su tiempo. Ante obras de El Greco como el *Bautismo de Cristo* (Madrid, Museo Nacional del Prado), Gordillo veía una modernidad clara, que le hacía pensar en los impresionistas, en los expresionistas y en Pollock[172]. Como ya señaló Calvo Serraller al estudiar la influencia de El Greco en Luis Gordillo: "cuyas eléctricas y ácidas gamas cromáticas y su sentido de distorsión [de Luis Gordillo] han tenido tanto que ver con El Greco"[173]. Luis Gordillo dedicó una charla al pintor cretense, dentro de un ciclo en donde doce artistas españoles contemporáneos razonaban qué artistas históricos, entre los existentes en el Museo del Prado, más les habían influido[174].

[172] Luis GORDILLO, "Desde El Greco", en *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Madrid, 1990, p. 80.
[173] Francisco CALVO SERRALLER, "El Greco y la pintura contemporánea". op. cit., p. 41.
[174] Luis GORDILLO, "Desde El Greco", op. cit., pp. 79-94.



Luis Gordillo, *Cabeza Greco*, 1963, lápiz sobre lienzo, 34 x 24 cm.
Madrid, Colección particular.

### 4.8. Influencia de El Greco en Jackson Pollock

Hacia 1937; cuando estaba establecido en Nueva York, el joven Jackson Pollock (1912-1956) encontró en El Greco una fuente de inspiración en su búsqueda de las formas y contenidos que constituirían posteriormente su estilo. Sus cuadernos de la época muestran muchos motivos compositivos y figurativos basados en los maestros antiguos, pero la inmensa mayoría están tomados de reproducciones de las obras de El

Greco[175]. En estos estudios experimentales, Pollock no parece interesarse tanto por ciertos detalles específicos como por el amplio y enérgico movimiento de las figuras, que quedan prácticamente reducidas a los ritmos lineales básicos. En opinión de Albert Boime "el estilo rupturista que caracterizaría a Pollock en el siguiente decenio se basa en esta exploración de la estructura esencial de las figuras de El Greco, unida a su estudio de otros artistas contemporáneos asimismo en deuda con el pintor barroco [El Greco]"[176]. Pollock seguía obsesionado por el precedente de El Greco todavía en 1950; en una entrevista realizada en ese año afirmaba que el objetivo del artista moderno era expresar el "mundo interior […] es decir, expresar la energía, el movimiento y otras fuerzas internas"[177]. Es importante tener en cuenta que esta obsesión por el movimiento y la energía interna que las obras de El Greco parecen ejemplificar se origina en un momento, el decenio de 1930, en el que Pollock defiende unos posicionamientos políticos radicales. Y en opinión de Boime "existe una relación profunda, aunque paradójica, entre la fascinación del pintor neoyorkino por El Greco y su orientación política progresista"[178].

[175] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., p. 403.
[176] Albert BOIME, "El Greco en Nueva York: su influencia en Jackson Pollock". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, p. 403.
[177] Francis V. O´CONNOR, "An interviw with Jackso Pollock", en *Jackso Pollock* , Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967, p. 80.
[178] Albert BOIME, "El Greco en Nueva York: su influencia en Jackson Pollock". op. cit., p. 404.

# CAPÍTULO 5. LA MIRADA GREQUIANA DE PICASSO

## 5.1. Andadura artística de Pablo Picasso

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), que una vez consagrado como pintor firmaría sólo con el apellido materno, nació en Málaga en el seno de una familia vinculada a la pintura. Su padre, José Ruiz Blasco, se ganaba la vida como profesor de dibujo, primero en Málaga y luego en La Coruña y Barcelona. Aunque ya en la ciudad gallega Picasso empieza sus estudios de Bellas Artes, será Barcelona, adonde la familia llega en 1895, el lugar en el que complete su formación y comience su carrera de pintor. La excepcionalidad de sus dotes artísticas se manifiesta pronto, y la mención de honor obtenida por *Ciencia y Caridad* (Barcelona, Museu Picasso) en la Exposición General de Bellas Artes de 1897 celebrada en Madrid, parece augurarle un brillante futuro como pintor académico[1].

Pero Picasso lejos de seguir ese camino, no sólo protagonizó junto con Georges Braque la invención del cubismo, uno de los primeros movimientos de vanguardia, sino que además fue el iniciador de la imagen del artista moderno. Su nombre quedará escrito en los libros de historia del arte como la personalidad artística más relevante del siglo XX. De 1895 a 1900 residió en Barcelona, estudió en la Llotja y se relacionó con el grupo de Els Quatre Gats, donde conoció a todos los artistas catalanes del momento. En 1900 viaja por primera vez a París con su amigo Carles Casagemas. Tras este primer viaje a París, se trasladó a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en 1904 se estableció definitivamente en la capital francesa. A partir de esa fecha, y a pesar de que nunca perdió sus señas de identidad españolas, el país vecino

[1] José María FAERNA, *Picasso,* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006. p. 10.

fue su lugar de residencia habitual. Instalado en el mítico Bateau-Lavoir, en pleno barrio de Montmartre, conoció a Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon. Sus inicios figurativos de las épocas azul y rosa evolucionaron por influencia de la escultura ibérica presente en el Musée du Louvre y del arte africano del Musée d´Ethnographie du Trocadéro. En 1907, su obra *Las señoritas de Avignon* (Nueva York, The Museum of Modern Art) abrió el camino a los movimientos de vanguardia.

De su estrecha colaboración con Georges Braque, al que conoce en 1907 a través del poeta Apollinaire, surgió el cubismo, un estilo revolucionario que acabó con el sistema tradicional de representación ilusionista del espacio, cuyas consecuencias han llegado hasta nuestros días. Ambos artistas partiendo de las enseñanzas de Cézanne, inventaron un nuevo lenguaje basado en la fragmentación y simultaneidad de la representación de la forma, en la reinterpretación de los objetos, con una gran austeridad en el color (cubismo analítico) que fue haciéndose paulatinamente más abstracto (cubismo sintético).

En la posguerra, Picasso tras un viaje a Italia, regresó a la figuración y desarrolló un tipo de pintura con figuras monumentales, que se denominó “clásico” y que se correspondía con una tendencia generalizada de vuelta al orden que se manifestó en Europa tras los años de ebullición vanguardista. En la segunda mitad de los años veinte, contagiado por el ambiente surrealista, los personajes de sus obras se distorsionan y sus temas se hacen paulatinamente más dramáticos.

Aunque participó en la exposición surrealista de 1925, nunca se vinculó formalmente con este grupo. Tras el bombardeo aéreo de la localidad vasca de Guernica, realizó una gran pintura mural, el *Guernica* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) con destino al Pabellón de la República Española de la *Exposition*

*internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, muestra conocida popularmente como la Exposición Internacional de París de 1937.

En los años cincuenta, comenzó a hacer recreaciones de cuadros de grandes maestros como Gustave Coubert, Eugène Delacroix, Diego Velázquez y El Greco. En su período final trató temas referentes a la muerte, al sufrimiento y al amor, otorgando una gran importancia a la subjetividad gestual y emotiva, con pinceladas muy sueltas y expresionistas. Picasso desarrolló simultáneamente una importante labor como escultor, ceramista y grabador, demostrando en cada uno de estos campos la misma fuerza creadora que se evidencia en su pintura.

Su legendaria vitalidad no le abandona hasta su muerte, que le sorprendió en 1973 en plena actividad creadora.

### 5.2. Los primeros años (1895-1901)

En la obra ingente de Picasso, a menudo interesada por los grandes maestros, fue la influencia de El Greco la más asidua y profunda[2], y también la más duradera, desde su paso por Madrid con su padre en la primavera de 1895 y su estancia en esta ciudad en 1897-1898. Según indica el pintor, y antiguo compañero de la Llotja, Francisco Bernareggi Calderón: "[…] Estudié a los grandes pintores de todas las escuelas. Copié a Velázquez, a Goya, a los maestros venecianos y a El Greco. Era un período de rebelión contra la *pintura de historia* triunfante. […] Picasso y yo copiábamos a El Greco en el Prado, y la gente se escandalizaba y nos llamaba modernistas. Enviábamos las copias a nuestro profesor en Barcelona […]. Todo fue bien mientras trabajamos con Velázquez, Goya y los vene*cianos, pero el día que decidimos hacer una copia de un*

[2] La influencia ha sido analizada en numerosas publicaciones. Entre ellas: Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, pp. 161 ss.; John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; Robert S. LUBAR, "Narrar la narración: Picasso y el mito de El Greco", en Jonathan BROWN (ed.), *Picasso y la tradición española*, Hondarribia, 1999, pp. 39-72.

cuadro de El Greco, y enviársela, su reacción fue: *Vais por mal camino*. Eso ocurría en 1897, cuando El Greco se consideraba una amenaza […]. Pasábamos los días (ocho horas al día) estudiando y copiando en el Prado, y por las noches íbamos (tres horas) a dibujar modelos desnudos en el Círculo de Bellas Artes […]. También hicimos excursiones a El Escorial, Aranjuez y Toledo. ¡La de horas que pasamos admirando y estudiando *El entierro del conde de Orgaz*! Corría el año 1897: entonces El Greco era un peligro. Tendrían que pasar muchos años para que la pintura de aquel maestro fuera comprendida"[3].

Se ha recordado a menudo la visita que con su profesor, y amigo de su padre, José Moreno Carbonero hicieron los alumnos a Toledo para visitar el *Entierro del señor de Orgaz* y cómo Picasso dibujó, en lugar de las cabezas de los personajes principales del cuadro, las de sus profesores[4].

Hay otros testimonios, como la carta a su antiguo compañero de la Llotja, Joaquín Bas Gisch el 3 de noviembre de 1897, en la que manifiesta su animadversión hacia la enseñanza académica y su admiración por las colecciones del Prado: "[…] El museo de pinturas es hermoso: Velázquez de primera; El Greco, unas cabezas magníficas; Murillo no me convence en todos sus cuadros, Tiziano tiene una Dolorosa muy buena; Vandik unos retratos y un Prendimiento de Jesús, de órdago; Rubens tiene un cuadro (la Serpiente de fuego)[5] que es un prodigio; Teniers unos cuadros pequeños muy buenos, de borrachos; ahora no recuerdo más. Y por todos lados unas madrileñitas que no hay turcas que se les pongan delante"[6].

---

[3] Diego F. PRO, *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*, Buenos Aires, 1949, pp. 21-22.
[4] J. PALAU I FABRE, *Picasso vivent*, Barcelona, 1984, p. 138.
[5] Picasso se refiere a la *Serpiente de metal*, hoy adscrito a Van Dyck. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996. p. 104.
[6] Xavier de SALAS, "Some Notes on a Letter of Picasso", *The Burlington Magazine*, Londres, noviembre de 1960, pp. 482-484.

Probablemente fue en este momento cuando Picasso estudia y analiza la obra de El Greco por vez primera con mayor atención, y probablemente sea éste el origen del interés y admiración que el artista le profesa a lo largo de toda su obra.

Pero la influencia de El Greco en la obra de Picasso no va a ser palpable hasta el retorno de éste a Barcelona, cuando entra en contacto con los medios más avanzados de la cultura catalana, especialmente con las corrientes modernistas que dominaban el panorama barcelonés del momento. En Barcelona, Picasso estuvo en contacto con el foco modernista que apreciaba profundamente a El Greco, a quien Rusiñol consideraba como "el modernista de su época"[7]. A través de Rusiñol, Casas y sus amigos, había surgido en torno a 1900 un floreciente clima artístico en Barcelona. Rusiñol y los suyos sirvieron claramente de ejemplo. Su vida bohemia aventurera, sus estrechos contactos con París, las fiestas modernistas organizadas por ellos, los temas actuales de sus cuadros tomados de la vida cotidiana y su estilo contemporáneo ejercieron una gran fuerza de atracción sobre los artistas jóvenes, pero también transmitieron su fascinación por El Greco. Esto ocurrió a partir del verano de 1897 sobre todo en la taberna montada por Rusiñol y sus amigos, Els Quatre Gats[8]. Picasso se convirtió entonces en un habitual de Els Quatre Gats y conoció y trató a Rusiñol y los suyos.

La mayoría de las referencias a El Greco por parte de Picasso constituyen en este momento una serie de trasposiciones de cabezas de personajes que son simplemente copias rápidas y abocetadas de diversas figuras que nos remiten a la admiración que manifestó en 1897 en su carta a Bas ("El Greco unas cabezas magníficas"). Como ha señalado Ocaña: "la profusión de alusiones es tan frecuente que en ocasiones bocetos de

[7] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit. p. 53.
[8] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 180.

trazo rápido y ágil, apenas perceptibles en un maremágnum de otros miles de motivos, evidencian hasta qué punto El Greco obsesiona a Picasso"[9].




Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Diversos tipos aragoneses*, Horta, 1898-1899. Lápiz conté sobre papel, 24,3 x 16,2 cm. Barcelona. Museu Picasso.

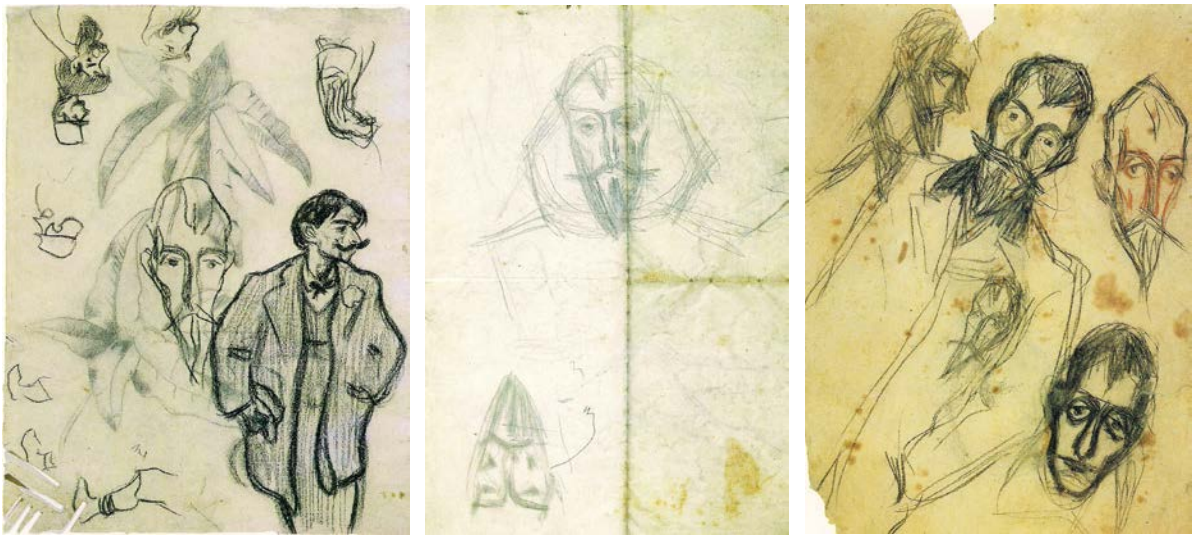
Centro: Pablo Ruiz Picasso, *Yo El* Greco, Barcelona, hacia 1899. Pluma sobre papel, 31,5 x 21,8 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Personaje grequiano*, Barcelona, hacia 1899. Lápiz conté sobre papel, 21,8 x 15,5 cm. Barcelona. Museu Picasso.

En uno de sus dibujos, Picasso representó a Rusiñol como *El caballero de la mano al pecho* de El Greco[10]. Además, en una breve invocación debajo de uno de sus bocetos, realizada probablemente en Horta entre 1898 y principios de 1899, Picasso escribió: "¡Greco, Velázquez / INSPirARme!"[11] (Barcelona, Museu Picasso), Esta llamada a dos grandes maestros de la pintura española anticipa un poco el reconocimiento del joven artista hacia dos de las figuras centrales de la historia del arte

[9] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, 1996, p. 53.
[10] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 180.
[11] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 53.

no sólo español sino también mundial. En otra hoja de papel, de hacia 1899, entre unos apuntes algunos de los cuales aluden directamente a El Greco, se lee dos veces “Yo, El Greco / Greco”[12] (Barcelona, Museu Picasso), El artista escribió estas palabras bajo una de las varias cabezas que evocan, de un modo casi caricaturesco, las del pintor cretense. Estos signos apuntan la evidencia no sólo de la personal atracción que El Greco ejerce sobre Picasso, sino también la integración de Picasso en los medios artísticos catalanes, y muy especialmente en todos aquéllos que se movían entre la taberna de Els Quatre Gats y el Cau Ferrat en Sitges. La modernidad de El Greco es reivindicada por los modernistas catalanes, quienes querían situarlo en el nivel que le correspondía. No es pues extraño que el joven Picasso, influido por el medio que le rodeaba, y en el que se sentía plenamente a sus anchas, viese en El Greco una fuente de inspiración y renovación para sus aspiraciones artísticas.



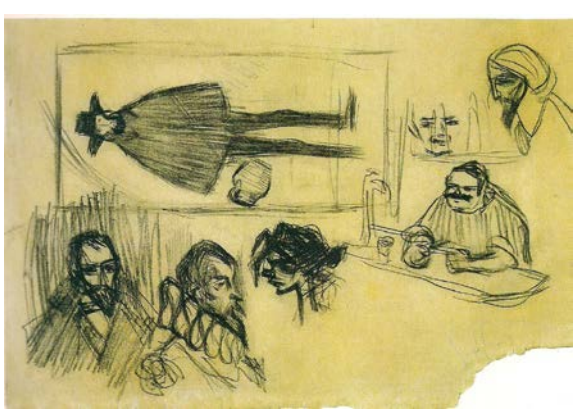
Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Diversos tipos aragoneses*, Horta, 1898-1899. Lápiz conté sobre papel, 24,3 x 16,2 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Centro: Pablo Ruiz Picasso, *Dos cabezas al estilo de El Greco*, Barcelona, hacia 1899. Lápiz plomo sobre papel, 22 x 16,4 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Cinco croquis de personajes grequianos*, Barcelona, hacia 1899. Lápiz conté y lápiz de color sobre papel, 30,6 x 22 cm. Barcelona. Museu Picasso.

[12] Íd., p. 53.

Ya de 1899 es el denominado *Personaje grequiano* (Barcelona, Museu Picasso), en el que tanto la tipología como la técnica llevan inequívocamente al cretense[13]. De este momento sobresale como obra ya acabada y que es objeto de una atención especial el *Retrato de un desconocido al estilo de El Greco* (Barcelona, Museu Picasso), en el que queda plasmada de un modo muy directo la influencia de los retratos de El Greco, no sólo en la factura del rostro sino también en la idea conceptual que domina el retrato. De un modo más distante, el *Retrato de un desconocido* (Barcelona, Museu Picasso), recoge el ritmo alargado y afilado de los rasgos propios de los retratos de El Greco. Además, otro cuadrito de 1900 representando un rostro de mujer y llamado comúnmente *Máscara* (Barcelona, Museu Picasso) fue denominado por el pintor "La novia del Greco"[14].





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Cabezas a la Greco y otros croquis*, Barcelona, hacia 1899. Lápiz conté sobre papel, 21,4 x 31,5 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Retratos de Rusiñol, de Rocarol, algunos apuntes de Utrillo y otros croquis*, Barcelona, 1899-1900. Pluma y aguatinta sobre papel, 22,9 x 33,5 cm. Barcelona. Museu Picasso.

[13] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*. op. cit., p. 161.
[14] Íd.. p. 161.

Curioso es un dibujo, *Un quadre venut*, en el que se distingue un retrato de personaje masculino, con unas características que nos remiten de nuevo a los de El Greco, y en cuyo margen derecho aparece con letras de imprenta la anotación "ADQUIRIT / VENUT"[15]. No hay que olvidar que la formación de Picasso como retratista fue muy intensa y rigurosa, ya que era uno de los ejercicios que bajo la tutela de su padre, don José Ruiz Blasco, había ejercitado reiteradamente desde que era muy niño.

Una hoja con diversos apuntes de retratos en los que aparece un bosquejo parodiando retrato de Santiago Rusiñol como el retrato de *El caballero de la mano al pecho* recoge la asociación de El Greco con Rusiñol. También existen varias caricaturas de personajes de estilo grequiano, en los que la figura del ya mencionado *El caballero de la mano al pecho* es una referencia frecuente. Como trabajo final de esta alusión tan habitual a los retratos de El Greco o, mejor dicho, como obra ya más acabada y junto al ya mencionado *Retrato de un desconocido al estilo de El Greco*, se sitúan dos dibujos, *Personajes estilizados a lo Greco*, que denotan una composición más compleja y ambiciosa[16]

[15] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 54.
[16] Íd., p. 54.



Pablo Ruiz Picasso, *Cabeza de hombre al estilo de El Greco y otros croquis*, Barcelona, hacia 1899. Lápiz conté sobre papel, 24 x 16 cm. Barcelona.





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de un desconocido*, Barcelona, 1899. Óleo sobre lienzo, 47,5 x 35,2 cm. Barcelona. Museu Picasso.
Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de un desconocido al estilo de El Greco,* Barcelona, hacia 1899. Óleo sobre lienzo, 34,7 x 31,2 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Lo cierto es que el impacto de la pintura de El Greco en Picasso no se manifiesta en el último período del siglo como una absorción profunda de la lección que Picasso ve en El Greco, sino que, en cierto modo, aparte de las referencias tan directas a su obra que hemos visto, no va a ser hasta el inicio de la Época Azul, es decir, a finales de 1901, cuando Picasso transcribe en su obra su pasión por El Greco. Esta pasión no se plasma en una transposición literal, sino en una asimilación de la esencia de las figuras de El Greco, de sus personajes y atípicas innovaciones estilísticas que hallan en este momento su lugar en la obra de Picasso.

Todos los críticos concuerdan en señalar una clarísima influencia del Greco en los cuadros de la Época Azul[17]. La estilización y el alargamiento de los personajes, los rostros enjutos y las miradas vacías con su carga mística, el manierismo de sus formas, las manos alargadas, el juego gestual a que se libran, la nerviosidad y la introspección, la estructura de la composición, son rasgos todos ellos que delatan la huella de El Greco. Todos ellos son profusamente analizados y transformados entre 1901 y 1904. Y aunque esta influencia comenzó a disminuir con los inicios de la Época Rosa y es muy poco visible en las obras de los años cinco y seis, parece haberse recrudecido a raíz del viaje de Picasso a Gósol en el verano de este último año. Como se ha hecho notar en alguna ocasión[18], cuando Picasso pasó por Barcelona camino de Gósol, su amigo Miguel Utrillo acababa de publicar su pequeña monografía sobre El Greco y en una de las primeras obras realizadas a su vuelta a París, *Campesinos y bueyes*, parece haber tenido en mente el *San José con el Niño Jesús* de la Capilla de San José de Toledo, reproducido en el libro de Utrillo.

También se han rastreado huellas del cretense en *Las señoritas de Avignon* (tendencia a la angulosidad; el plegado, la iluminación e incluso el colorido de los paños

[17] José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*, op. cit.. p. 161.
[18] Íd., p. 161.

del fondo). Según testimonios directos de Gómez de la Serna y Gustave Cocquiot, que frecuentaron por entonces a Picasso, las paredes de su taller del Bateau-Lavoir estaban llenas de reproducciones de obras del Greco[19]. Y está finalmente el testimonio del propio Picasso, quien en 1909 escribía a Leo Stein desde Horta de Ebro sobre sus deseos de hacer un viaje a Toledo: "Je veux revoir Greco"[20].

En octubre de 1900 Picasso partió hacia París para ver allí su cuadro *Los últimos momentos* en la Exposición Mundial. Vivió en Montmartre con dos amigos de Barcelona y tres modelos en un taller. Picasso regresó a España poco tiempo después, pero su compañero de habitación Carles Casagemas empezó a volverse loco y después de haber intentado asesinar a una de las modelos que vivían allí, se voló la cabeza de un tiro. Entre tanto, Picasso se había involucrado en Madrid en la fundación de la revista *Arte Joven.* Trabajaba junto a Pío Baroja y Azorín, que acababan de empezar a difundir la figura de El Greco como uno de sus héroes artísticos, e intentó implicar a Utrillo y Rusiñol en la revista. En febrero Picasso volvió a peregrinar a Toledo para ver la obra de Theotokopoulos. Sin embargo, la revista pasó a mejor vida después de sólo cuatro números y el pintor regresó a París[21].

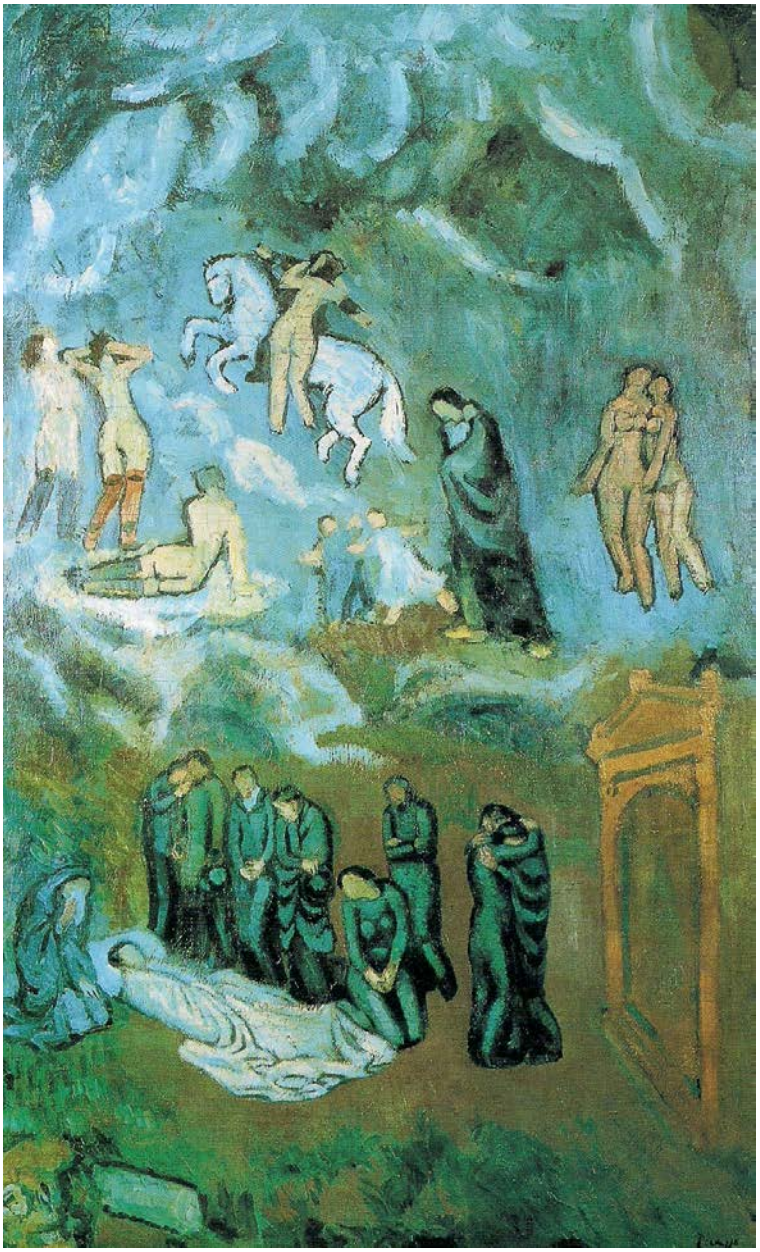
*El entierro de Casagemas* (también llamado *Evocación*) (París, Musée d´Art Moderne), es la obra central que aglutina toda la simbología que la muerte de Carles Casagemas desencadena en la evolución artística de Picasso. La muerte de su amigo desencadena una serie de lienzos en los que el tema de Casagemas muerto es el centro de la composición. A a través de esta iconografía podemos observar también el paso de la policromía casi prefauvista de la primera mitad de 1901 a la monocromía azul que invade las pinturas de finales de este mismo año.

[19] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Picasso*, Turín, 1945, pp. 6-7; G. COCQUIOT: *Cubistes, Futuristes et Passéistes*, París, 1914, p. 148.
[20] Citado por John GOLDING, *Le cubisme*, París, Editions René Julliard, 1965, p. 163, nota 14.
[21] Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 181.

### 5.3. Época Azul (1901-1904)

Los cuadros de la Época Azul están marcados por una profunda inspiración en El Greco[22]. *Evocación* o *Entierro de Casagemas* de 1901, es la obra clave que abre el período y epílogo de todas las reflexiones en torno al suicidio de Casagemas; está basado en la composición del *Entierro del conde de Orgaz* de El Greco, que Picasso había visto en Toledo. Sin embargo, la interpretación de Picasso era muy particular. Del mismo modo que en la obra de El Greco, la composición se divide en dos zonas, la inferior, que recoge el realismo de la visión terrena, y la superior o celestial, que en el caso del cuadro de Picasso adquiere un tono mucho más mundano. En la mitad inferior está Casagemas de cuerpo presente, envuelto en un sudario blanco, con un grupo de hombres y mujeres vestidos de azul oscuro a su alrededor; en el cielo, encima de esa escena, un caballo blanco transporta a Casagemas al Paraíso con los brazos en cruz, mientras recibe el último abrazo de una mujer desnuda. Un grupo de prostitutas, todas ellas sin ropa excepto unas medias con liguero, despiden a Casagemas mientras se aleja.

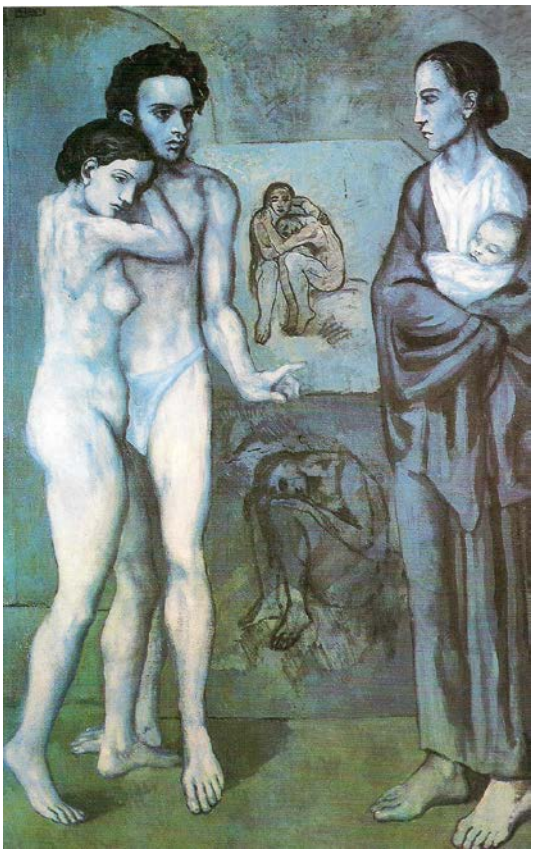
[22] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco", op. cit., pp. 52-61. Véase también Robert S. LUBAR, "Narrar la narración: Picasso y el mito de El Greco", op. cit., pp. 39-72.



Pablo Ruiz Picasso, *El entierro de Casagemas (Evocación),* París, verano de 1901. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 90,5 cm. París. Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris.

Contemplando la escena está la figura de la madre con ropajes (acompañada de los hijos que Casagemas nunca pudo tener); una figura que aparece con frecuencia en las pinturas de la Época Azul y que juega un papel determinante es *La Vida* (Cleveland,

The Cleveland Museum of Art). Algunos críticos han visto en esta parte tres versiones del amor que había sido inalcanzable para un Casagemas que sufría de impotencia[23].



Pablo Ruiz Picasso, *La vida,* Barcelona, primavera-verano de 1903.
Óleo sobre lienzo, 196,5 x 128,5 cm. Cleveland.The Cleveland Museum of Art.

En *El Entierro de Casagemas* el paso de la escena terrenal a la celestial aparece con un tratamiento intermedio en el que una figura femenina, envuelta en un amplio manto con un niño en brazos, es precedida por dos niños, a la vez que está rodeada por desnudos femeninos, cubiertos únicamente por unas medias. Estas figuras, que tendrán una presencia constante en la iconografía de la época azul, giran en torno al cuerpo, transformado ya en alma (Casagemas), que se desplaza a horcajadas de un corcel llevando en sus brazos a la mujer, Germaine, su frustrado amor terrenal, por la que ahora es ya amado. En la composición de El Greco del *Entierro del conde de Orgaz*, el

[23] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, op. cit.. pp. 211-214. María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., pp. 54-56.

alma de Gonzalo Ruiz de Toledo es recogida por un ángel que la conduce al juicio supremo de Cristo.

En otra obra que evoca la muerte de Carles Casagemas, *El velatorio* (colección particular), pintada en París en 1901, Picasso también se inspira en El Greco, cuya influencia culmina, pero de ningún modo acaba, en *Las señoritas de Avignon*[24].



Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *El velatorio,* París, 1901.Óleo sobre lienzo, 100 x 90,2 cm. Colección particular.

Derecha: El Greco, *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito,* hacia 1600. Óleo sobre lienzo, 107 x 69 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

*El velatorio* está dispuesto en un solo plano frontal donde la figura del finado se halla virtualmente rodeada por una serie de personas que permite visualizar la idea de duelo y recogimiento compartidos por personajes de diferentes edades, cuyo gesto subraya el ambiente general de melancolía, tristeza y gravedad. *El entierro del conde de*

[24] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906,* op. cit.. p. 213.

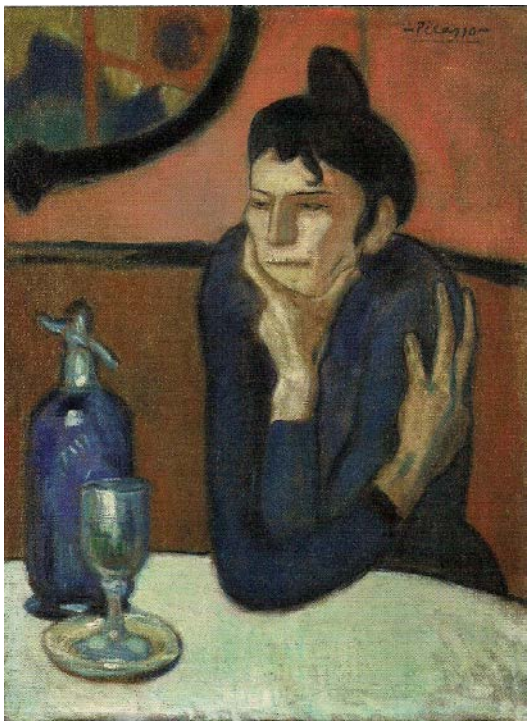
*Orgaz* es la principal fuente de inspiración compositiva pero no la única, ya que el niño desnudo que está a la derecha de las plañideras en *El velatorio*, ha sido tomado del san Juan Bautista (san Juanito) desnudo que se ve a la derecha de la obra de El Greco *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito*[25] (Madrid, Museo Nacional del Prado)[26]. Como ha señalado Richardson: "La multitud de dolientes desharrapados [en *El velatorio*] es una parodia de los nobles retratados en *El entierro del Conde de Orgaz*, el cuadro que Picasso había ido a ver aproximadamente en las fechas en que Casagemas se suicidó"[27].

Picasso, durante estos años que se han convenido en llamar ´Época Azul, hace una insistente referencia a El Greco, y sigue con la austeridad, misticismo y espiritualidad que su obra desprende. La vía artística que Picasso está tanteando está presidida por un marcado simbolismo, y una férrea búsqueda de un arte auténtico, en el que la sinceridad y la plasmación de los sentimientos personales es sinónimo de una pintura de calidad. Por eso, como ha señalado Ocaña: "La conjunción de la atmósfera que la obra desprende y sus propias aspiraciones y creencias artísticas le acerca a la pintura de El Greco de un modo mucho más intenso de lo que en realidad le obsesionó entre 1898 y 1899"[28]. No es pues extraño que esa apelación "¡Greco, Velázquez, inspirarme!" llegue en el caso de El Greco con una fuerza estremecedora, y que las obras maestras de este período muestren la clara influencia de la iconografía grequiana.

Un cuadro como *La bebedora de absenta* (San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage) tan conmovedor por su profunda irradiación emotiva, parece constituido por bloques, tanto la figura de la mujer, como la botella y la copa. El volumen es creado

[25] Íd., p. 213.
[26] Depositado en el Museo Biblioteca de Balaguer, Vilanova i la Geltrú (Barcelona) desde 1986. Vid. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit.. pp. 115-119.
[27] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, op. cit., p. 213.
[28] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 56.

mediante la contraposición de diversos tonos del mismo color de base, aplicados en superficies ordenadas de forma puramente gráfica. La sensación de espacio no es transmitida mediante una construcción en perspectiva, sino que surge vagamente de la intersección de las formas. La composición está cuidadosamente equilibrada: las figuras contrapuestas son delimitadas por repeticiones claras y oscuras de los colores principales[29]. Las alargadas manos, que enlazan el anguloso rostro, en consonancia con los contornos desmesuradamente alargados, nos remiten a El Greco.



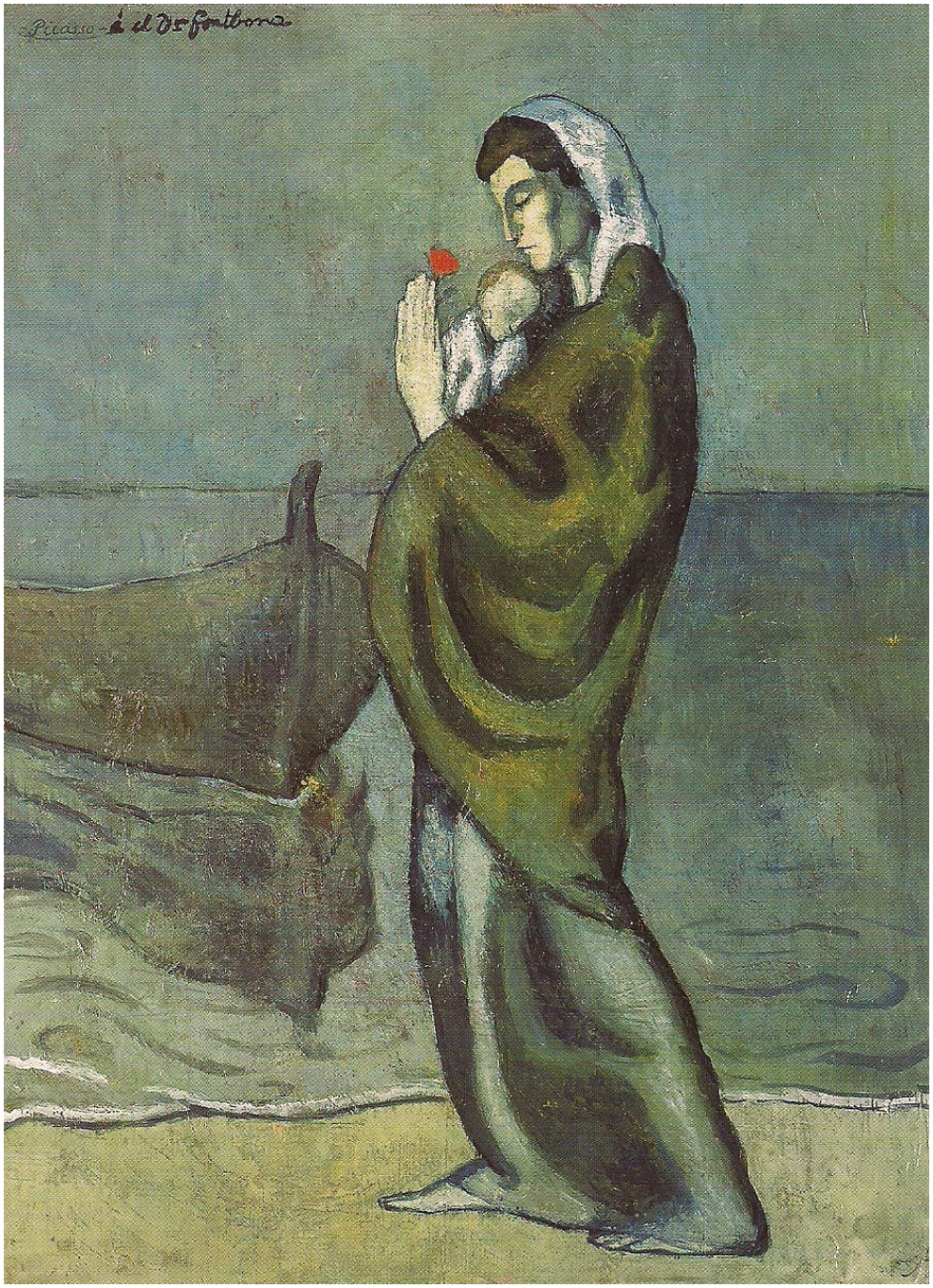


Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *La bebedora de absenta*, París, 1901.
Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. San Petersburgo. Museo Estatal del Hermitage.

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Autorretrato azul*, París, finales de 1901.
Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. París. Musée Picasso.

El intenso y veraz *Autorretrato azul* (París, Musée Picasso) de 1901, influido también por Gauguin y Van Gogh, está inspirado en los retratos de El Greco[30]

[29] Carsten-Peter WARNCKE, *Pablo Picasso. 1881-1973*, Vol. I, Colonia, Taschen, 2007. p. 89.
[30] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 74.



Pablo Ruiz Picasso, *Madre y niño a orillas del mar*, Barcelona, 1902.
Óleo sobre lienzo, 83 x 60 cm. Estados Unidos. Colección particular.

Las figuras femeninas que aparecen envueltas en grandes mantos en *El Entierro de Casagemas* son el inicio de una serie de Maternidades, que como *Madre y niño a*

*orillas del mar* pintada en Barcelona en 1902 (Estados Unidos, colección particular, antes en la colección Fontbona) nos remiten a El Greco.



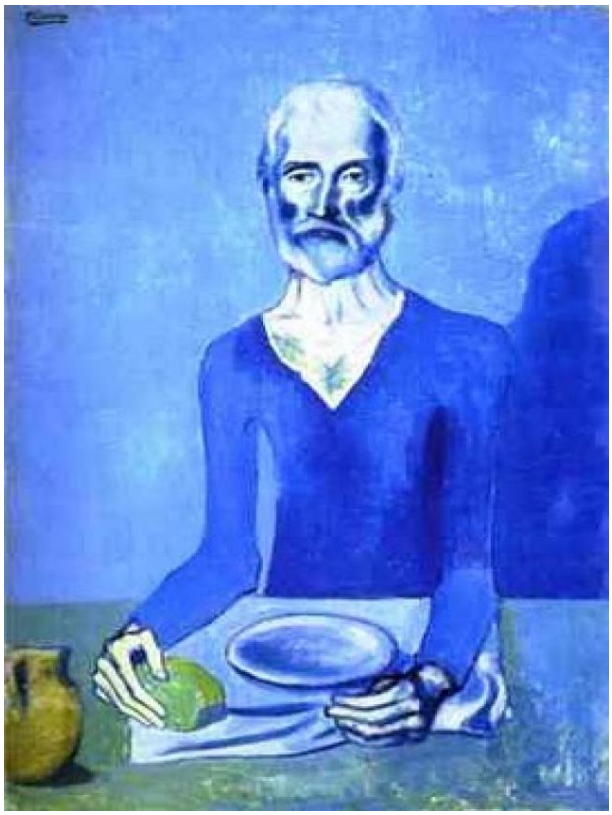


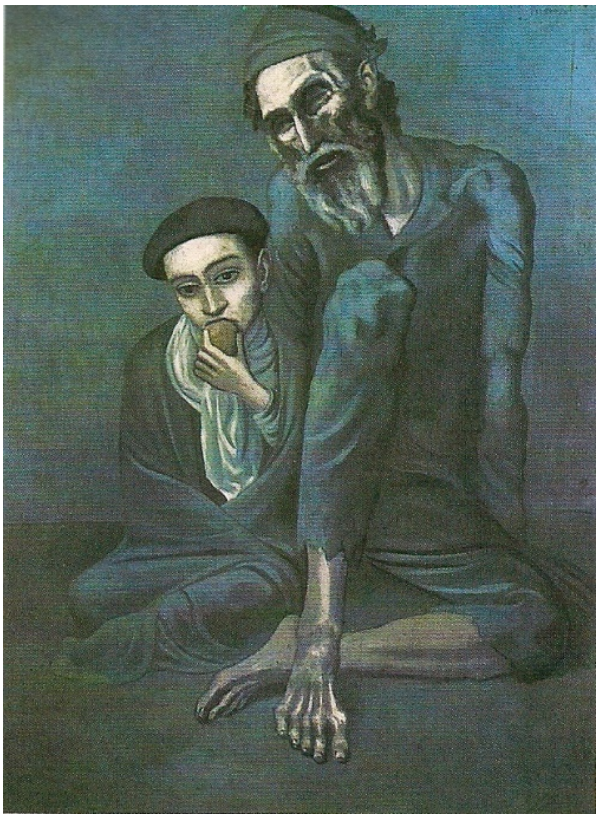
Izquierda: El Greco, *La Visitación*, 1608-13.Óleo sobre lienzo, 96 x 74,4 cm. Dumbarton Oaks, Washington, D. C. House Collection.

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *La entrevista (Las dos hermanas)*, Barcelona, 1902. Óleo sobre lienzo sobre madera, 152 x 100 cm. San Petersburgo. Museo Estatal del Hermitage.

Es especialmente destacable el paralelismo entre la *Visitación* (1607) (Washington, Dumbarton Oaks) de El Greco con *Las dos hermanas* (San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage) de Picasso pintada en Barcelona en 1902, una de las obras cumbres de este primer período de la Época Azul. La sobriedad de las figuras, la longitud de las manos y el triste recogimiento de los rasgos de sus rostros nos remiten de nuevo a las figuras de El Greco.

El acercamiento a El Greco de la obra picassiana se acentúa en 1903 y en el invierno y primavera de 1904, en la que obras que hoy consideramos maestras en la trayectoria artística de Picasso nos remiten a El Greco, no sólo desde un aspecto estilístico sino también desde un punto de vista conceptual[31]. El misticismo, naturalismo y expresionismo que emana de pinturas como *El asceta* (Merion, Barnes Foundation), *El viejo judío* (Moscú, Museo Pushkin) y *El viejo guitarrista ciego* (Chicago, The Art Institute), presentan algo más que una simple alusión a obras como *San Jerónimo penitente* de la National Gallery de Washington o a las diversas versiones de *Las lágrimas de san Pedro* (una de las cuales pertenece al Museu del Cau Ferrat de Sitges).





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *El asceta*, 1903. Óleo sobre lienzo, 118,4 x 80,6 cm. Merion (Estados Unidos), Barnes Foundation

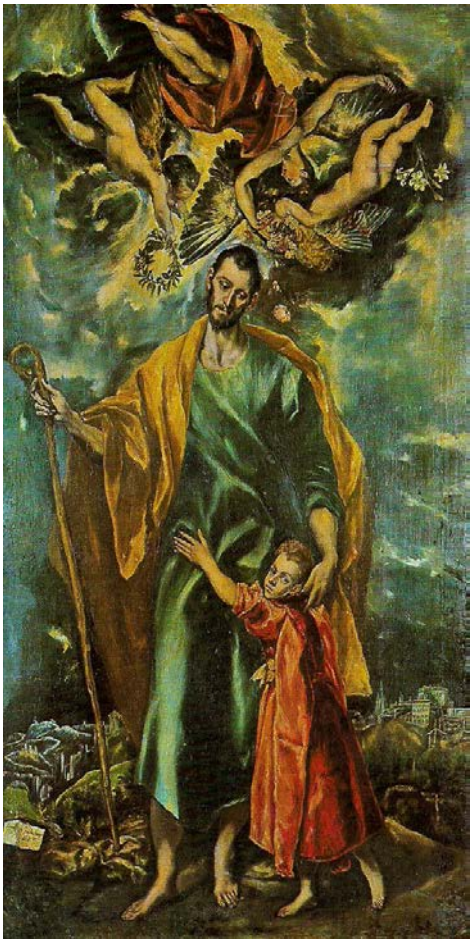
Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *El viejo judío (El viejo)*, Barcelona, 1903. Óleo sobre lienzo, 125 x 92 cm. Moscú. Museo Pushkin.

[31] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 57.



Pablo Ruiz Picasso, *El viejo guitarrista ciego,* Barcelona, otoño de 1903.
Óleo sobre madera, 121,3 x 82,5 cm. Chicago.
The Art Institute of Chicago.

Y como ha señalado Ocaña: "También existe un paralelismo evidente entre el *San José con el Niño Jesús* (1597-1599) (Toledo, Capilla de san José) de El Greco y el lienzo de Picasso *Los miserables al borde del mar* (Northampton, Massachusetts, Smith College Museum of Art), pintado en Barcelona en 1903"[32]. Para Richardson, Picasso recurre a El Greco una vez más, no sólo en lo que respecta a las estilizaciones y a la composición, sino también al tema, e inspirado en el *San José con el Niño Jesús* que tan bien conocía de sus visitas a la Capilla de San José, en Toledo, pinta en París en 1903 el *Vendedor de muérdago* (Colección particular), donde un escuálido anciano y un escuálido muchacho, morados de frío venden muérdago[33].



El Greco, *San José con el Niño Jesús*, 1597-1599. Óleo sobre lienzo, 289 x 147 cm. Toledo. Capilla de San José.

[32] Íd., pp. 57 y 59.
[33] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, op. cit., p. 264.





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Los miserables al borde del mar*, Barcelona, 1903. Smith College, Northampton (Massachusets. Museum of Art).

Derecha: Pablo Ruiz Picasso, *Vendedor de muérdago*, París, 1903. Gouache sobre papel, 37,5 x 27 cm. Colección particular.

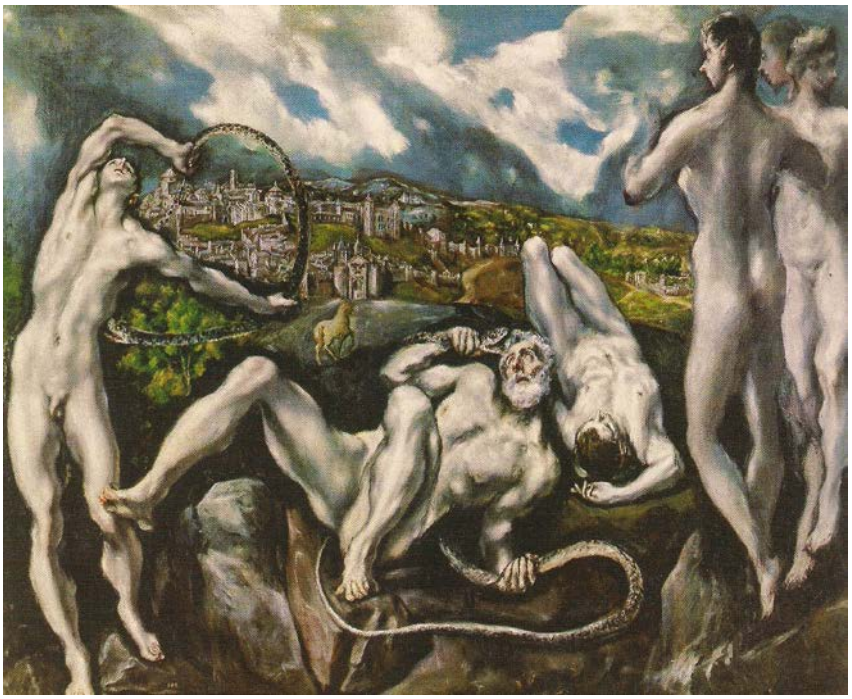
Los alargamientos de canon, de manos y de pies en obras como el *Viejo guitarrista ciego* al que antes hemos aludido parecen directamente inspirados en El Greco, y así se lo reconoció el propio Picasso a Brassaï en 1944[34], como veremos más adelante. Es evidente que el *Viejo guitarrista ciego* ofrece un dislocamiento de las formas que recuerda claramente el estilo de El Greco.

No es pues extraño que, años más tarde, ante la presentación de una pintura de El Greco que una señora pretendía vender a un museo alemán, sin resultado, Picasso exclamó: "-¡Perdón, señora! ¡El director del Museo del Prado soy yo! Y tengo vela en este entierro. ¡Claro que sí! He sido nombrado por el gobierno, por el gobierno republicano. Y lo soy todavía; nunca me han destituido […]. Señora, si quiere usted la opinión del director del Museo del Prado, voy a dársela: sí, es un greco, el mejor greco

[34] BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, París, Gallimard, 1964. (1ª ed. española, Madrid, Aguilar, 1966) (2ª ed. francesa París, Gallimard, 1969). Edición 1964 pp. 169-176.

de todos esos grecos que realizaba por encargo para ciertos conventos o ciertas iglesias… Si las hermanitas de Santa Teresa, o las huérfanas de Santa Úrsula le pedían algunas lágrimas de más, las añadía gustosamente, a tantas pesetas la lágrima… Hay que ganarse la vida… ¡Pero este greco de las monjitas no me interesa para nada! No; los conservadores de los museos alemanes no son tan idiotas, ¡créame! Si hubiera sido un buen greco, lo habrían comprado, seguramente, a pesar de la cruz, de las lágrimas y del Cristo…"[35].





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *El loco*, Barcelona 1904. Acuarela sobre papel, 85 x 35 cm. Barcelona. Museu Picasso.

Derecha: El Greco, *Laocoonte*, hacia 1608-14. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 172,5 cm. Washington. National Gallery.

[35] Íd., pp. 169-176.

La admiración de El Greco por Picasso se manifiesta en estos años con intensidad al sincronizar la trayectoria artística de Picasso con la novedad que El Greco aportó y que le permitió metamorfosear los logros del maestro cretense en elementos innovadores en su evolución estilística. Dentro de esta misma línea se encuentra *El loco*, cuya expresión enajenada está muy próxima al rostro del *Laocoonte* (1608-1614) (Washington, National Gallery), y del compungimiento de las cabezas de san Pedro. El mismo Brassaï confirma esta idea con las palabras del propio Picasso al ser preguntado cómo había descubierto al pintor de Toledo, "Yo había visto ya algunos de sus cuadros que me habían llamado mucho la atención […]. Fue entonces cuando decidí emprender un viaje a Toledo, que me dejó una profunda impresión […]. Que mis personajes de la época azul se estiraran, se debe probablemente a su influencia"[36]. Como ha señalado Sáinz Moreno: "Si sus figuras [de El Greco] de la época azul se estiran, no es *probablemente* por la influencia de El Greco, sino que *seguro* que es por ello"[37].

En la segunda mitad de 1904 y a partir de su instalación definitiva en París, en abril, la presencia de El Greco se diluye en la obra de Picasso, aunque ello ocurra de modo paulatino; todavía algunas figuras propias de la Época Rosa muestran unos cuerpos y manos alargados que nos remiten a la obra inmediatamente anterior de Picasso, pero que evidencian la lección que El Greco le da[38].

### 5.4. Época Rosa (1904-1906)

Desde hace muchos años nos hemos acostumbrado a encasillar el arte de Picasso durante los años 1901 a 1906 en dos épocas o períodos sucesivos: Época Azul y Época Rosa. El carácter y la forma de aplicación del color dio su nombre a esas fases y sugiere

[36] BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit.. p. 185.
[37] Javier SÁINZ MORENO, *Ricardo Arredondo, maestro secreto de Pablo Picasso en Toledo*, Madrid, Edita: Javier Sáinz Moreno, Colección Taxodium, 2011. p. 139.
[38] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 58.

determinados juicios respecto a su naturaleza y calidad. Pero ello no era así para los coetáneos de Picasso en aquella época. Lo que nosotros analizamos por separado constituía para ellos una unidad. El empleo preponderante del color rosa, cuyo papel fue certeramente reconocido, no justificaba disociar esos trabajos de la creación precedente, y se continuaba hablando de la Época Azul[39]. Mientras que para nosotros las diferencias son decisivas, nadie percibía en esa época una notoria ruptura entre los trabajos realizados de 1901 y 1904, y aquellos correspondientes al período 1904-1906. En realidad ambas posturas son acertadas, ya que existen diferencias pero también paralelismos, tanto en lo que se refiere a la forma como al contenido[40].

En la Época Rosa la influencia de El Greco sobre la pintura de Picasso disminuye, pero es perceptible en alguna obra, como *La planchadora* (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum), pintada en París durante la primavera de 1904.



Pablo Ruiz Picasso, *La planchadora,* París, primavera de 1904.
Óleo sobre lienzo, 116,2 x 73 cm. Nueva York. The Solomon R. Guggenheim Museum.

[39] Carsten-Peter WARNCKE, *Pablo Picasso. 1881-1973*, Vol. I, op. cit., p. 111.
[40] Íd., p. 111.

Picasso extrema la delgadez de la figura femenina, de rasgos y perfiles angulosos, que abate su cabeza vencida por la fatiga por debajo de los hombros, que se convierten en el vértice de su escuálido cuerpo, al que se ciñe su vestido, cayéndole sobre la frente un mechón del cabello que se ha recogido para dejar despejado su largo cuello como alivio al calor de su trabajo. De rostro inexpresivo y atemporal, de una serenidad misteriosa e inquietante, acentuada por la sombra que cubre la cuenca del ojo, la mujer deja caer todo el peso de su cuerpo sin fuerzas sobre el mango de la plancha de hierro, que coge con un paño para no quemarse, presionando con ambas manos para alisar las arrugas de la sábana extendida sobre el tablero de la mesa.

La extremada delgadez de la figura y la sobriedad de los planos que sugieren el espacio envuelven la escena en un silencio ascético y melancólico que ahonda en el cansancio resignado en el que está inmersa la planchadora.

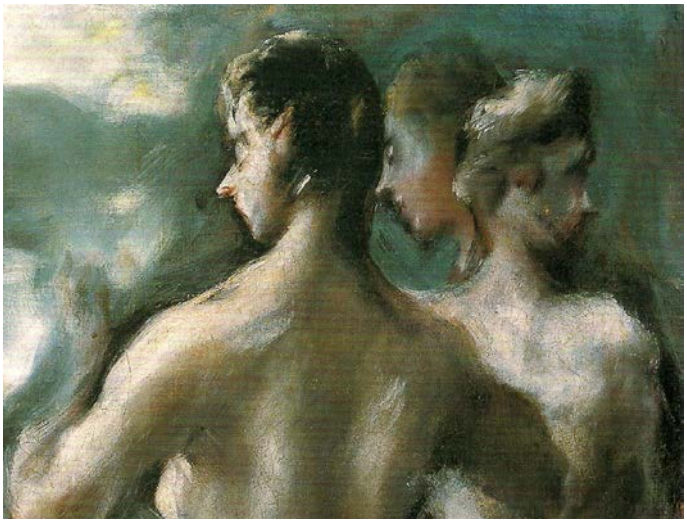
La presencia en el primer término del cuenco de agua para almidonar, y un paño arrugado junto al cacharro, cuyos pliegues incluso parecen sugerir las negras oquedades de un cráneo, y la ascética delgadez de la figura, que acentúa la miseria de su pobre condición, evocan la pintura de El Greco en ese momento de la producción picassiana en el que quizá influyera de manera especial la interpretación de la figura femenina que el cretense plasma en su versión de la *Magdalena penitente* que su amigo Rusiñol había comprado en París y que se conserva en el Cau Ferrat de Sitges[41].

*Mujer en camisa* (Londres, Tate Modern), lienzo pintado en París en el invierno 1904-1905, con la extremada delgadez y fragilidad de la modelo, y su expresión de melancólica resignación, produce un efecto de tristeza y compasión como los cuadros pintados por Picasso en la Época Azul. El colorido que pasa ya en ese momento del azul

[41] VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, (Madrid, 2006), Madrid, Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. pp. 87-89.

de su pintura anterior al rosa de 1905-1906, define un tipo femenino al que Guillaume Apollinaire se había referido en sus alabanzas a Picasso en los artículos de esos años, evocando "el rosa violáceo que encontramos en las mejillas de ciertas bellas jóvenes cercanas a la muerte"[42]. Picasso juega con la delgadez de la mujer como elemento expresivo primordial y con el contraste que produce el fino cuello y el torso casi infantil con su pecho abundante. El alargamiento de la anatomía sigue siendo un factor importante en este período, procedente aún de la temprana admiración de Picasso por El Greco, lo que en opinión de Mena "le sirve para acentuar el carácter andrógino de las figuras de esos años, confiriendo a esas obras delicadeza y misterio"[43].





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Mujer en camisa*, París, invierno 1904-1905. Óleo sobre lienzo, 72,7 x 60 cm. Londres. Tate Modern.

Derecha: El Greco, *Laocoonte* (detalle), hacia 1608-14. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 172,5 cm. Washington. National Gallery.

[42] Manuela B. MENA MARQUÉS, "Mujer en camisa", VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, op. cit., p. 90.
[43] Íd., p. 90.

La *Mujer en camisa* tiene la intensidad de un apóstol de El Greco, de esos de medio cuerpo, con el rostro de perfil, vestidos de colores fríos y de simplicidad enervante, en los que la voluntad se revela con la vibración contenida de una vela, o de algunas de las figuras de El Greco más andróginas y enigmáticas del *Laocoonte*[44].

La *Familia de acróbatas con mono* (Goteborg, Göteborgs Konstmuseum), se ha relacionado con la *Sagrada Familia con santa Ana* del Hospital Tavera de El Greco[45].

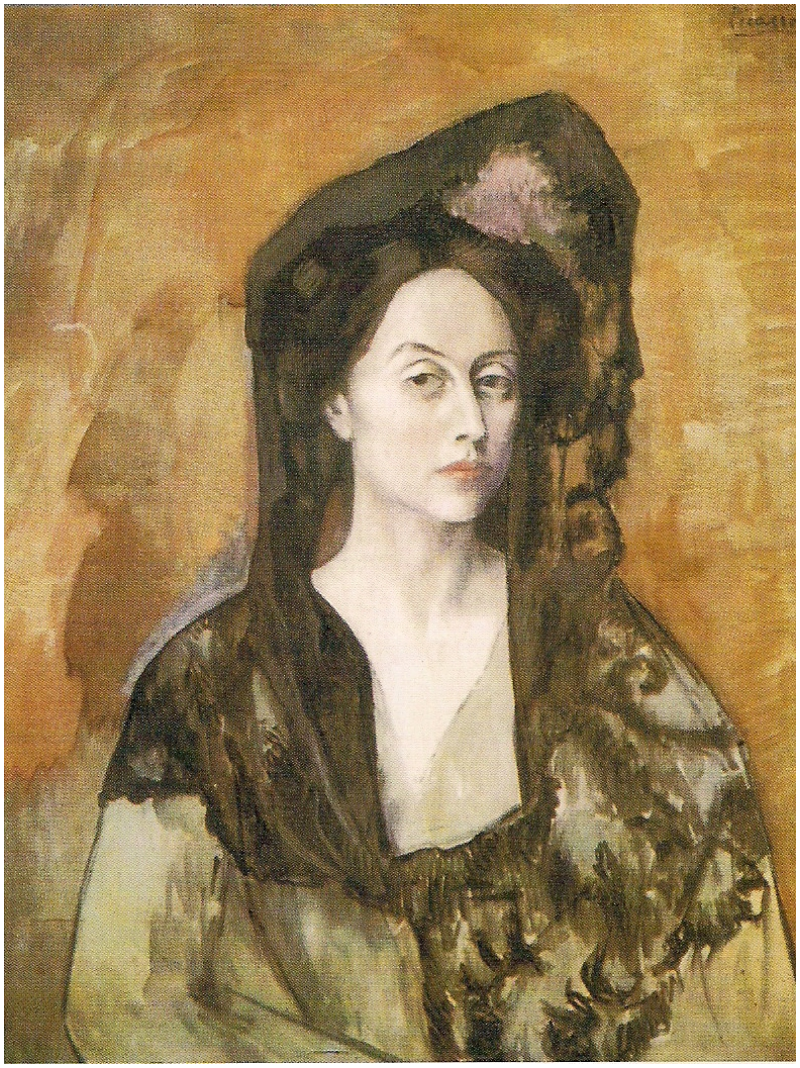




Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Familia de acróbatas con mono*, París, primavera de 1905. Aguada, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón, 104 x 75 cm. Goteborg. Göteborgs Konstmuseum.

Derecha: El Greco, *La Sagrada Familia con santa Ana*, h. 1587-1596. Óleo sobre lienzo, 127 x 106 cm. Toledo. Hospital Tavera.

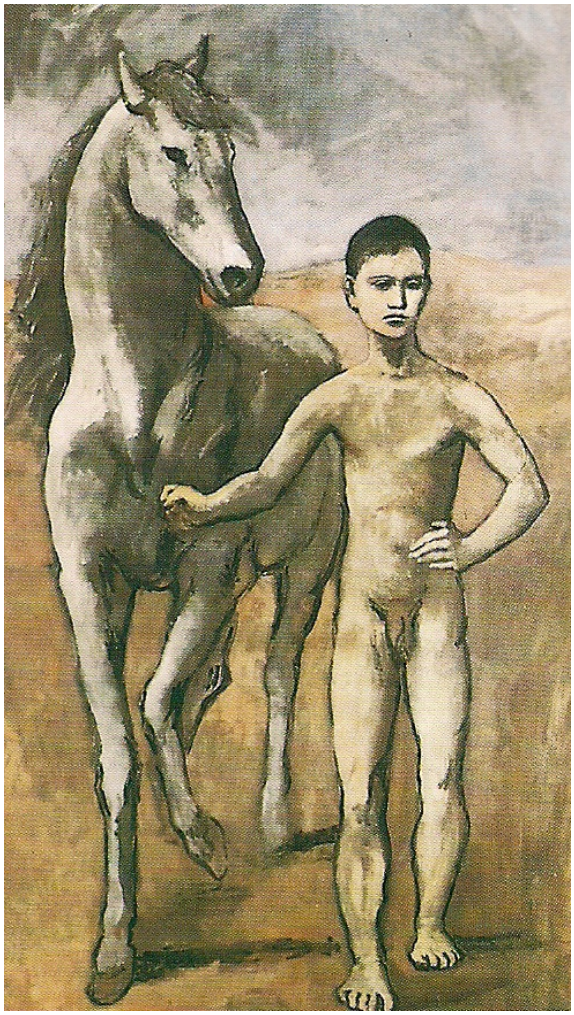
[44] Íd., p. 92.
[45] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 74-75.

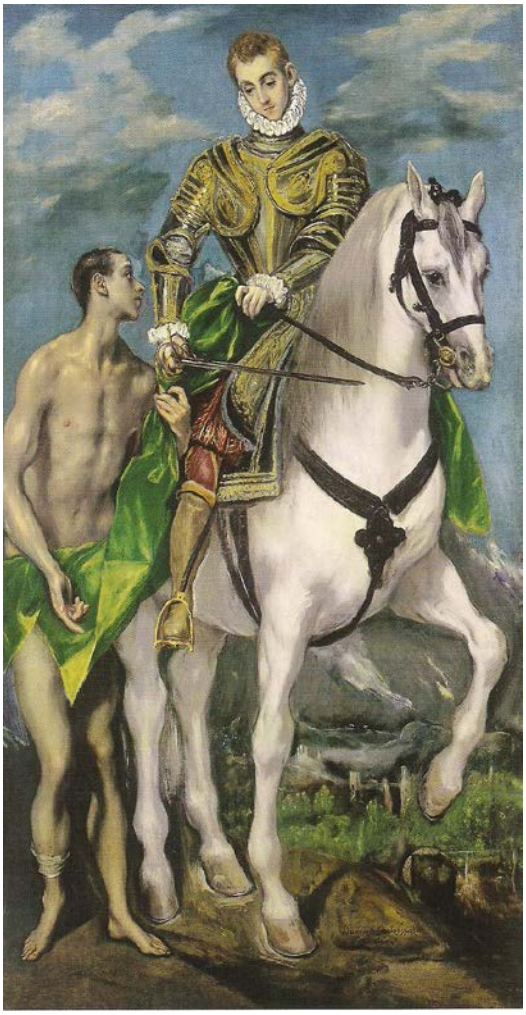


Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de la señora Benedetta Canals*,
París, otoño de 1905.Óleo sobre lienzo, 88 x 68 cm.
Barcelona. Museu Picasso.

Su papel en otras pinturas relevantes de 1905, como la *Señora Canals* (Barcelona, Museu Picasso), y 1906, previas al cubismo, como el *Muchacho desnudo conduciendo un caballo* (Nueva York, Museum of Modern Art), vinculado al *San Martín y el mendigo* (Washington, National Gallery of Art) de El Greco, y el *Harén* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art), ha sido analizado en repetidas ocasiones[46].

[46] Hace pocos años, en el catálogo de la exposición comisariada por Francisco Calvo Serraller y Carmen Giménez, *Picasso. Tradición y vanguardia.* op. cit.



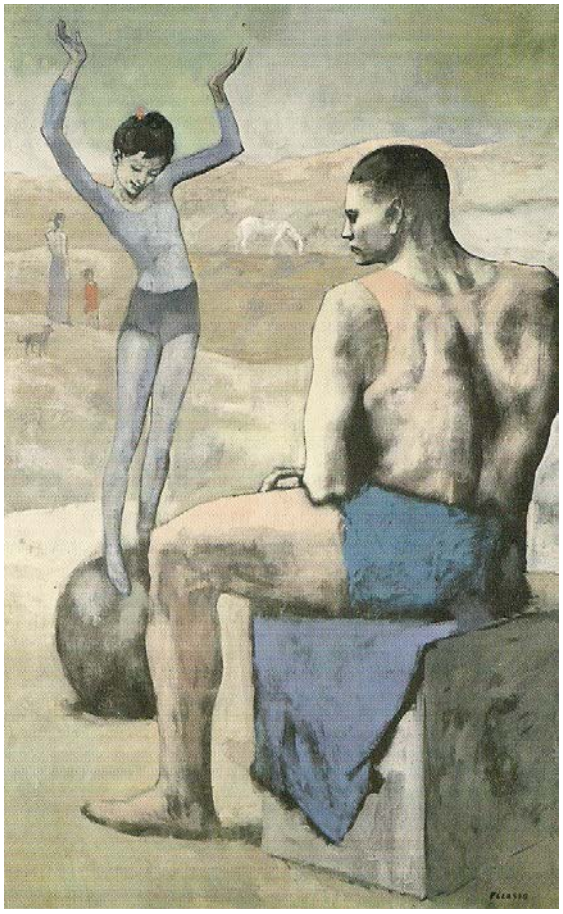


Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Muchacho desnudo conduciendo un caballo,* París, principios de 1906. Óleo sobre lienzo, 220,3 x 130,6 cm. Nueva York. The Museum of Modern Art.

Derecha: El Greco, *San Martín y el mendigo*, 1597-99. Óleo sobre lienzo, 193 x 103 cm. Washington. National Gallery.

Sáinz Moreno ha apreciado que la figura del caballo que aparece en *La acróbata de la bola* (Moscú, Museo Pushkin), de Picasso, procede del *Laocoonte* de El Greco. En el *Laocoonte* podemos ver el caballo de tamaño muy pequeño en el centro del cuadro, en el mismo lugar y tamaño con el que también lo sitúa Picasso[47].

[47] Javier SÁINZ MORENO, *Ricardo Arredondo, maestro secreto de Pablo Picasso en Toledo*, op. cit., pp. 230-232.

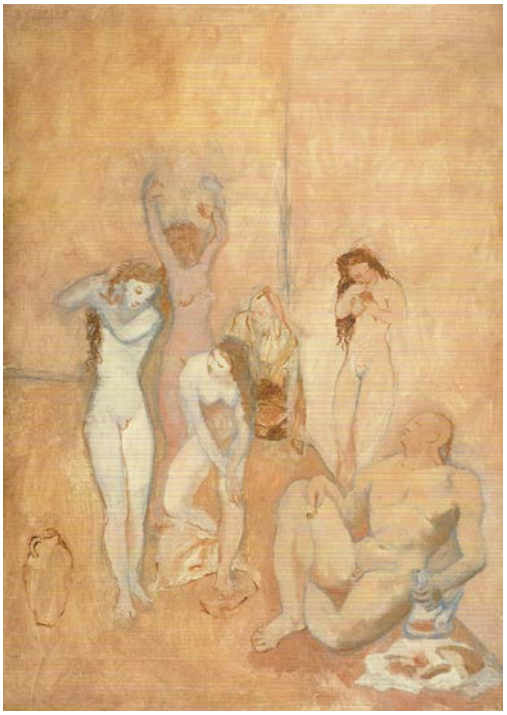


Pablo Ruiz Picasso, *La acróbata de la bola*, París, primavera de 1905.
Óleo sobre lienzo, 147 x 95 cm. Moscú. Museo Pushkin.

En el *Muchacho desnudo conduciendo un caballo* (Nueva York, Museum of Modern Art), el muchacho, de facciones regulares e idealizadas hasta la impersonalidad, aparece inmóvil, sólo con una leve sugerencia de movimiento de avance, con la mano izquierda sobre la cadera y el brazo derecho extendido hacia el caballo. Su puño está cerrado, como si llevase las riendas, pero éstas no existen, un hecho dictado seguramente por la búsqueda de la simplicidad y la claridad compositivas[48]. En opinión de Richardson, Picasso se inspiró en El Greco para la mitad inferior de la composición de *Muchacho desnudo conduciendo un caballo*, pues necesitaba dar coherencia pictórica a las seis piernas. El *San Martín y el mendigo* (Washington, National Gallery

[48] José ÁLVAREZ LOPERA, "Muchacho conduciendo un caballo". VV. AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, op. cit., p. 99.

of Art) de El Greco, del que Picasso tenía una fotografía, le sirvió como prototipo; también confirió un toque de gravedad española[49].



Pablo Ruiz Picasso, *El harén*, Gósol, comienzo del verano, 1906.
Óleo sobre lienzo, 154,2 x 110 cm. Cleveland. The Cleveland Museum of Art.

Picasso estuvo en el pueblecito pirenaico de Gósol entre los primeros días de junio y el 15 de agosto de 1906. Fue una estancia importante y productiva para Picasso, en la que destaca *El harén* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art), por sus dimensiones y su carácter. La estilización, unida a los toques blanquecinos de la figura situada a la izquierda, hacen pensar en El Greco, el pintor que entonces entusiasmaba a Picasso. En ese momento, en 1906, acababa de publicarse el opúsculo sobre el pintor cretense de su amigo Miguel Utrillo, quien el año anterior también le había dedicado un artículo en *L´Art et les artistas.* Picasso además había podido ver en París la *Visión del Apocalipsis* (Nueva York, Metropolitan Museum) de El Greco que había adquirido Ignacio Zuloaga[50].

[49] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, op. cit., p. 427.
[50] Javier BARÓN, "El harén". VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, op. cit., p. 106.

### 5.5. El Greco en la fundación del cubismo

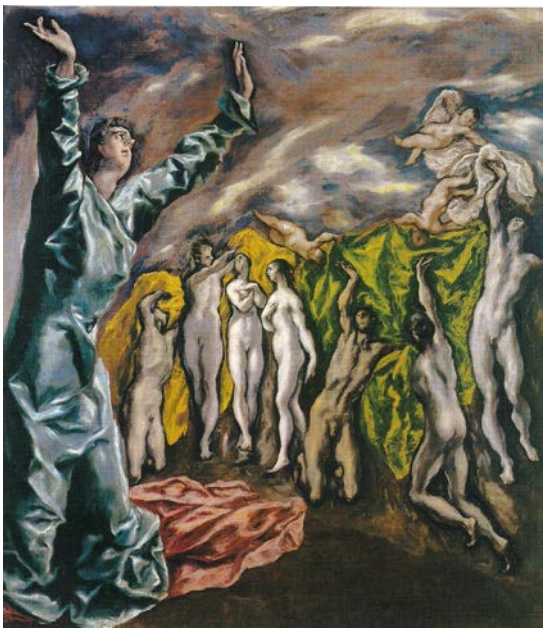
El Greco tuvo un papel que han elucidado numerosos historiadores a través de su obra la *Visión del Apocalipsis*, también conocida como *Apertura del Quinto Sello*, en la configuración misma del cuadro fundador del cubismo, *Las señoritas de Avignon* (Nueva York, Museum of Modern Art)[51], obra clave no sólo en la carrera artística de Picasso, sino también en la historia del arte del siglo XX. Las afinidades entre ambas obras atañen a varios aspectos, entre ellos la intensa constricción del espacio sobre las figuras y la forma angulosa de los paños[52].

William Rubin en su texto "La génesis de *Las señoritas de Avignon"* editado con motivo de la exposición que el MOMA de Nueva York y el Musée Picasso de París organizaron en París y Barcelona en 1988, otorga una gran importancia a la obra de El Greco *Visión del Apocalipsis*, frente al cezannismo que tradicionalmente los críticos habían conferido a *Las señoritas de Avignon*[53]. Reconoce Rubin la existencia de una clara tradición entre los historiadores del arte que habla ya de esta influencia. Barr ya opinó que El Greco debió jugar un papel en esta pintura, y en 1973 Santiago Amón había confrontado ambas obras[54]. En 1980, Ron Johnson volvió a hacer hincapié en esta influencia y señaló la *Visión del Apocalipsis* de El Greco como una eventual fuente de inspiración de *Las señoritas de Avignon*[55]. Johnson percibía similitudes de orden general entre ambas pinturas, el formato cuadrado, la cortina del fondo azul y blanco, segmentada, y en particular unas relaciones directas entre los personajes de *Las señoritas de Avignon* y el grupo central de desnudos de la *Visión del Apocalipsis*. A ello

[51] Véase entre otros, William RUBIN, "The genesis of *Les Demoiselles d´Avignon"* en *Studies in Modern Art. Les Demoiselles d´Avignon*, Nueva York, 1994, pp. 13-144.
[52] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 75.
[53] William RUBIN, "The genesis of *Les Demoiselles d´Avignon"* en *Studies in Modern Art. Les Demoiselles d´Avignon*, Nueva York, 1994, pp. 13-144.
[54] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 58.
[55] Ron JOHNSON, "Picasso´s *Demoiselles d´Avignon* and the Theatre of the Absurd", *Arts Magazine*, Nueva York, octubre de 1980, 55, 2.

siguieron los textos del historiador del arte danés Rolf Laessoe, "A Source in El Greco for Picasso´s *Les Demoiselles d´Avignon*"[56], al mismo tiempo que Richardson publicaba en el New York Review of Books un artículo, "Picasso´s Apocalyptic Whorehouse"[57], en el que hace hincapié en la idea de que en el período que precedió a la ejecución de *Las señoritas de Avignon* el cuadro de El Greco estaba en París, en la colección del pintor español Ignacio Zuloaga, cuyo domicilio Picasso visitó varias veces, por lo que habría tenido ocasión de conocer esta pintura, entonces bajo el título de *Amor divino, amor profano.*





Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Las señoritas de Avignon*, París, junio-julio de 1907. Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm. Nueva York. The Museum of Modern Art.

Derecha El Greco, *Visión del Apocalipsis*, 1608-1614. Óleo sobre lienzo, 225 x 193 cm. Nueva York. Metropolitan Museum.

[56] Rolf LAESSOE, "A Source in El Greco for Picasso´s *Les Demoiselles d´Avignon*", *Gazette des Beaux Arts*, París, octubre de 1987, CX, 1425.
[57] John RICHARDSON, "Picasso´s Apocalyptic Whorehouse", *The New York Review of Books*, Nueva York, 23 de abril de 1987, XXXIV, 7.

Frente al posible carácter religioso que subyace en *Las señoritas de Avignon* según Richardson, Rubin se decanta más por la idea de que en *Las señoritas de Avignon* no da la impresión de un cuadro religioso, sino que Picasso vio en la pintura de El Greco una imagen de tensión y de conflicto orientada sobre grupos de desnudos masculinos y femeninos, y que la interpreta en función de sus propios recuerdos y asociaciones de ideas, y no según la iconografía de la misma obra[58].

Tras toda esta recopilación de consideraciones, es por tanto muy probable que Picasso viera la *Visión del Apocalipsis* de El Greco antes del inicio de *Las señoritas de Avignon*, y como había ya ocurrido en épocas anteriores, fuera susceptible de captar la idea y la atmósfera, sin tener que identificar su obra con un personaje o con una atmósfera en especial, sino, tal como ocurre en el caso presente, en el tratamiento especial que sin duda subyugó a Picasso y que influyó en la concepción de *Las señoritas de Avignon*[59].

Sin embargo, el cuadro de El Greco sólo era uno de los elementos que había absorbido Picasso y que habían desembocado en *Las señoritas de Avignon*; también se ha hecho referencia a la influencia de las esculturas ibéricas prehistóricas y de las máscaras primitivas no occidentales. Los rostros a modo de máscara de las dos mujeres de la derecha, que volvió a pintar en el último momento, significaron el adiós definitivo a una forma más simbolista de expresión. Ahora los contrastes estilísticos proporcionaban tensión y otorgaban a la obra un significado sin que se hiciera referencia directa a una realidad que se encontraba fuera del cuadro. Acababa de abrirse el camino a un arte absolutamente autónomo. Este camino pasaba por el cubismo que Picasso desarrollaría en los años siguientes en estrecha colaboración con Georges Braque. En este sentido, tabién fue de gran importancia su visita a la retrospectiva

[58] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 59.
[59] Íd., p. 60.

dedicada a Cézanne en 1907 en el Salón de Otoño, pues tanto Braque como el mismo Picasso querían avanzar a partir del punto donde lo había dejado Cézanne[60].

Por otra parte se ha señalado, respecto a esa identificación con El Greco, el paralelismo de la situación de ambos artistas, desplazados ambos de su lugar de origen, en sendas capitales culturales de su tiempo, Toledo y París. Ambas ciudades, además, tenían una diversidad de tradiciones culturales que un artista no formado allí podía percibir de un modo nítido e interpretar de manera nueva para elaborar un estilo original, nutrido de elementos disueltos pero muy vivos. Tal era la tesis de Cossío en relación con la capacidad de El Greco para extraer el precipitado de un nuevo estilo a partir de las sugestiones del crisol de culturas toledano. En este sentido la posición de Picasso con respecto a París sería homóloga a la de El Greco en relación con Toledo., a pesar de las diferencias notables entre el cosmopolitismo interclasista propio del barrio de Montmartre, en el que estaba el estudio del Bateau-Lavoir donde surgió el cubismo y la sociedad de élites intelectuales del Toledo renacentista[61].

Durante la fase cubista de Picasso, El Greco pasaría a un segundo plano. Después, la obra del cretense volvió a aparecer en algunas ocasiones en la obra del pintor malagueño.

### 5.6. Período clásico

Durante el período clásico, tras su viaje a Italia, Picasso orientó su arte hacia otros derroteros. En su arte surrealista no se advierte la influencia de El Greco que es, sin embargo, la referencia del *Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero* (Barcelona, Museu Picasso) realizado en octubre de 1939 en Royan (Francia) donde

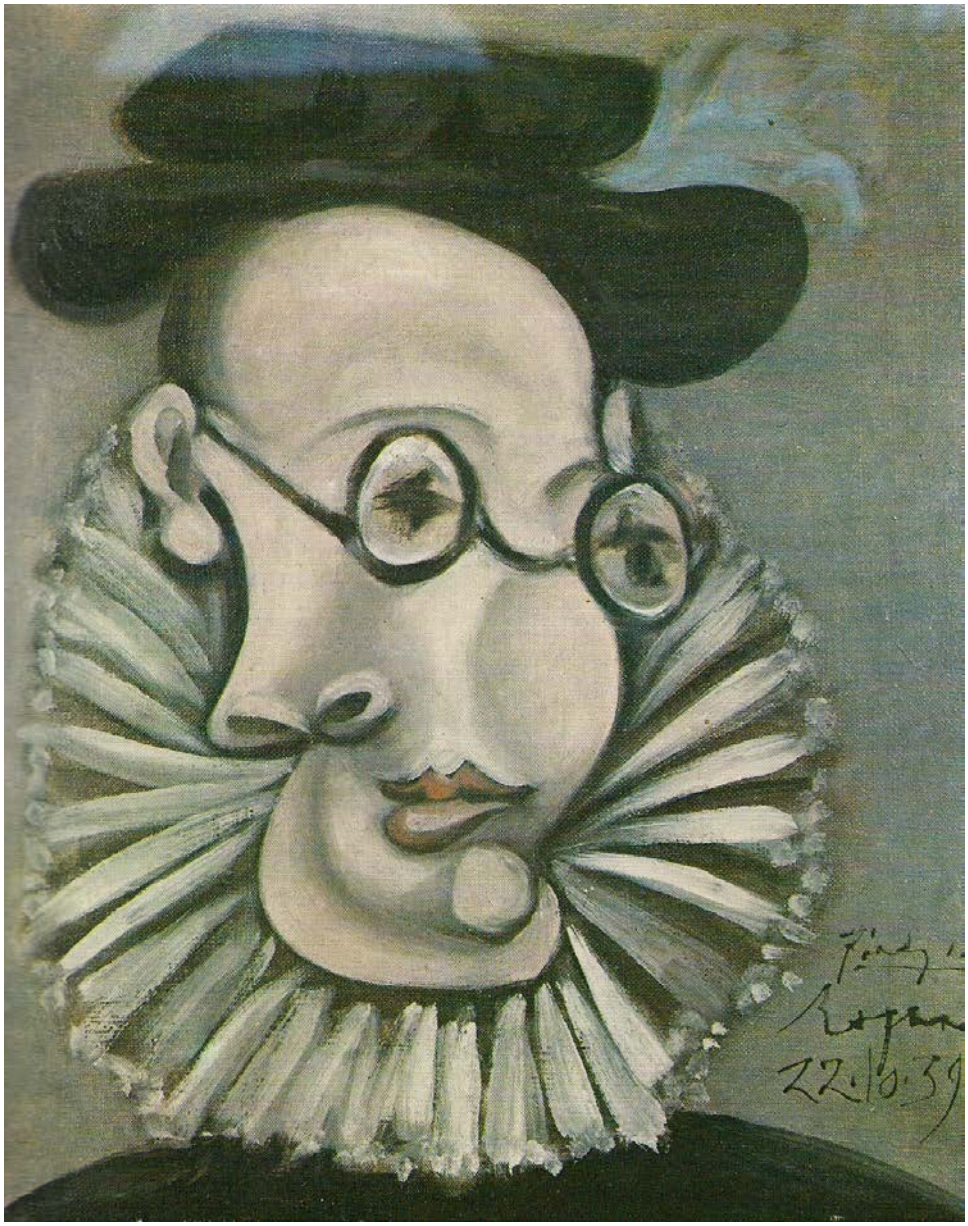
[60] John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. II, 1907-1917*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. pp. 47-59. Eric STORM, *El descubrimiento del Greco*, op. cit., p. 190.
[61] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 75.

Picasso y Sabartés se habían recluido al iniciarse la segunda guerra mundial[62]. En el retrato aparece un Sabartés, con los rasgos distorsionados, vestido con gorguera, y realizado con los colores que utilizaban los pintores del siglo XVI. El propio Sabartés reconoce en uno de sus libros publicados en 1946, que al principio se quedó un poco sorprendido, aunque dice después "[…] mi retrato tiene todas las características de mi fisonomía: pero sólo las más esenciales, y si Picasso las ha reunido de un modo distinto de cómo las ve la mayoría de la gente es que las tomó de su memoria, pensando en mí, con la intención de plasmarlas en un cuadro, organizándolas de acuerdo con su sensibilidad y con la necesidad de construir una obra armónica, mientras que los otros me ven de cualquier modo, mirando directamente el natural, y me olvidan cuando piensan recordarme, sumisos al prejuicio del retrato fotográfico, sin tener en cuenta que uno se mueve, que la memoria ve distintas cosas al mismo tiempo, y las sitúa en distintos lugares, o pone a unas encima de otras"[63]. Y como ha señalado Barón: "Picasso veía en el *Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero*, con sarcasmo los rasgos del *caballero español*. La ironía y el modo de afirmación característico de la pintura de Picasso le llevaron a volver del revés un referente cuya nobleza espiritual, en mayor medida quizá que en ningún otro, le había impresionado"[64].

[62] En 1935 Picasso pide a Jaime Sabartés que vaya a vivir con él a París y, en noviembre, ya se ha instalado en el piso de la calle Boétie, convirtiéndose en su secretario. Aunque unos años más tarde dejan de vivir juntos, la amistad perdura y el artista le va dedicando libros, retratos, grabados, litografías y dibujos. En 1953, Sabartés había decidido donar a Málaga su colección bibliográfica relativa a Picasso, pero, siguiendo los consejos del propio Picasso, donará las obras picassianas a la ciudad de Barcelona. Así, en 1960, el Ayuntamiento de Barcelona, de común acuerdo con Sabartés y Picasso, decide crear el Museo Picasso: en él se integrarían, además de otras obras, el importante conjunto que Sabartés iría entregando paulatinamente (un total de 572 obras). El *Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero*, fue una de las donaciones de Sabartés a Barcelona.

[63] Rosa Mª SUBIRANA, "Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero". En VV.AA., Cat. expo. *Picasso, 1881-1973. Exposición Antológica*, (Madrid / Barcelona, 1981-1982), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. p. 248.

[64] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 76.




Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero*, Royan, 22 octubre 1939. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm. Barcelona. Museu Picasso.

En 1950 Picasso alude de nuevo a una pintura de El Greco, el *Retrato de un pintor, según El Greco* (Lucerna, colección Angela Rosengart) en una de las variaciones de un período centrado en las recreaciones de obras de artistas del pasado[65], En este caso el *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)* (Sevilla, Museo de Bellas

[65] Susan Grace GALASSI, *Picasso´s Variations on the Masters. Configurations with the Past*, Nueva York, 1996.

Artes) datado con toda probabilidad en 1603, un magnífico retrato obra de El Greco, como aquellos que Picasso ya había admirado desde niño. Por su importancia, dado que constituye la única reinterpretación por parte del malagueño de un cuadro de El Greco, y servir de eslabón para enlazar con el capítulo siguiente de esta tesis doctoral, le dedicamos el epígrafe siguiente de este capítulo. Y en 1947, al ilustrar la poesía de Góngora dispuso sus grabados en los márgenes del texto, salvo en el correspondiente al poema "Sobre el sepulcro de Domenico Greco, excelente pintor" en el que se limitó a grabar el texto, por consideración, como el propio Picasso señalaba, a El Greco[66].

Durante los años cincuenta y principios de los sesenta, Picasso se interesó más `por Velázquez. Así, Daniel Henry Kahnweiler le manifiesta en 1962 a Brassai: "Picasso ha perdido algo de su gran pasión por El Greco. El pintor de Toledo ha ejercido, desde luego, una indudable influencia sobre él, pero al ir evolucionando se ha ido alejando para acercarse cada vez más a Velázquez, que ahora se ha convertido sin duda en su pintor favorito. […] Le gustan todavía algunos retratos de El Greco, pero mucho menos sus composiciones"[67]. Sin embargo, en la eclosión pictórica de los años finales del pintor, El Greco tiene un papel destacado[68]. Su serie de mosqueteros tiene un matiz a menudo irónico y burlesco en su asunción de las figuras del pasado. El origen de esos mosqueteros, que surgieron en Mougins un año después de la operación que sufrió Picasso en el hospital americano de Neuilly en noviembre de 1965, no está totalmente claro. En la mayor parte de ellos el clima espiritual está cerca de El Greco, Velázquez, Murillo o Antolínez. Incluso los más esquemáticos están empapados de ardor español, son *hidalgos*[69].

[66] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 76.
[67] BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, op. cit., p 329.
[68] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 76.
[69] José ÁLVAREZ LOPERA, "El mosquetero (Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva". VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, (Madrid, op. cit., p. 339.

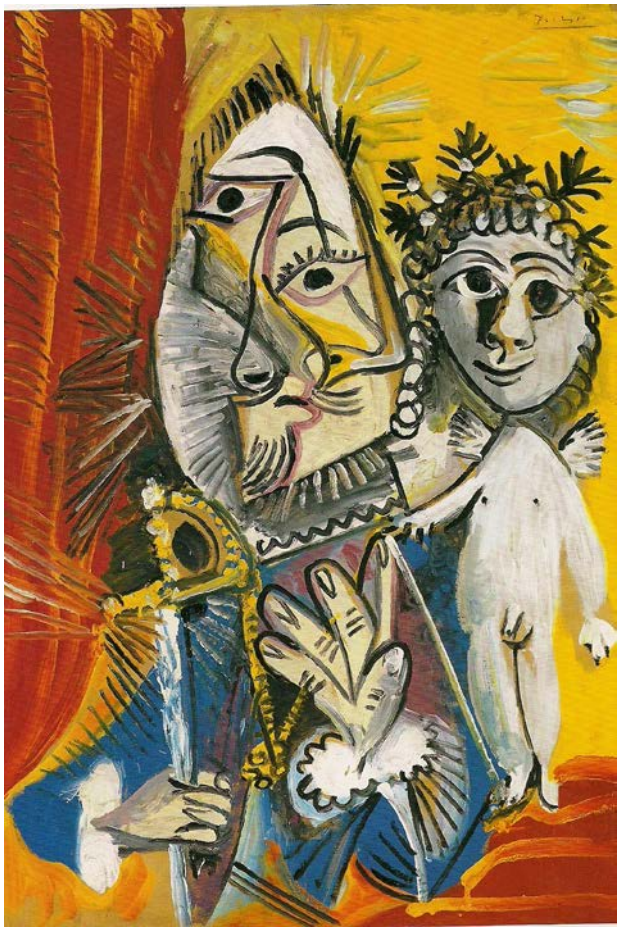



Pablo Ruiz Picasso, *El mosquetero (Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva)* Mougins, 28 marzo 1967. Óleo sobre contrachapado, 101 x 81,5 cm. Budapest. Ludwig Museum of Contemporary Art.

Picasso inscribe en el reverso de *El mosquetero* las palabras "Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva" evocando paradójicamente a estos tres maestros (El Greco, Rembrandt y Velázquez) en una pintura que es una especie de broma. Parece ser el primero de los mosqueteros que pintó aislados y de más de medio cuerpo. Su posición frontal, es un tanto equívoca. Podría estar sentado o esbozando un movimiento de avance hacia nosotros. Rechoncho y un tanto ridículo, tiene, como otros tantos mosqueteros, la planitud de las figuras de las cartas de la baraja (a André Malraux le recordaba las figuras del tarot)[70] y está construido de manera deliberadamente infantil.

[70] Íd., p. 341.

Picasso ha renunciado al escorzo y a la creación del volumen (de ahí el juego equívoco de las piernas), ha hipertrofiado la mano y ha construido el rostro con rayas y puntos que son poco más que signos cargados de humor. Como ha señalado Barón: "Tanto en la caricatura de 1899 como en esta obra de 1967, […], la clave del humor aparece con una significación inesperada en relación con la gravedad expresiva de la pintura de El Greco"[71].



Pablo Ruiz Picasso, *Mosquetero con espada y amorcillo*,
17 febrero 1969. Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias

Hay que referirse a la pintura española del Siglo de Oro, especialmente a El Greco, cuyo *Caballero de la mano al pecho* inspiró directamente alguno de los mosqueteros, como ocurre con el *Mosquetero con espada y amorcillo* (Oviedo, Museo

[71] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 76.

de Bellas Artes de Asturias). El recuerdo de las obras de El Greco infundió una espiritualidad a menudo melancólica a estas figuras. Recordemos que mucho tiempo atrás, en 1939, Picasso había representado a su secretario, Jaime Sabartés, con vestimenta del siglo XVII. Para él era un recurso apropiado para mostrar la dignidad y gravedad del carácter español[72].

Así, la influencia de la noble gravedad del *Caballero de la mano al pecho* de El Greco acierta a convertirse, como ocurre en el *Mosquetero con espada y amorcillo* citado, en melancólica antítesis del carácter juguetón de las representaciones de cupidos a los que aparecen asociados en una brillante serie de cuadros realizados en 1969, año en que Gustavo Gili editó con grabados de Picasso su texto *El entierro del conde de Orgaz*. [73] Entre enero de 1957 y agosto de 1959, Picasso realiza uno de sus ejercicios de escritura automático, un experimento surrealista que parte como una forma de homenaje a El Greco. Años después, el 11 de agosto de 1966, se encuentran en Mougins Picasso y Gustavo Gili, editor catalán y amigo del artista. Éste le enseña el poema y, sin dudarlo, el editor le propone su publicación, con la condición por parte de Picasso de que el prólogo lo realice Rafael Alberti. Prólogo que finalmente llevará el título "No digo más que lo que no digo". El texto que da título al volumen contiene 13 grabados de Picasso –el grabado al buril de 1939 "Trozo de almíbar" y 12 aguafuertes fechados entre 1966 y 1967-. Con estilo abigarrado y diríase automático, el artista hace un guiño a El Greco para volcarse en un regreso a sus raíces españolas; las ilustraciones, por su parte, retoman algunos de los temas que le obsesionaron siempre: el erotismo, el circo, las tradiciones hispanas y los artistas clásicos[74].

[72] Javier BARÓN, "Mosquetero y Cupido". VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, op. cit., p. 343.
[73] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 77.
[74] Pablo PICASSO, *El entierro del conde de Orgaz*, Barcelona, Gustavo Gili / Ediciones de la Cometa, octubre 1969. Edición Facsímil: Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga, 2004.

### 5.7. Una obra de El Greco reinterpretada por Picasso: *Retrato de un pintor*

Como decíamos anteriormente, en 1950 Picasso reinterpreta una pintura de El Greco, el *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)* (Sevilla, Museo de Bellas Artes) datado con toda probabilidad en 1603, y crea su obra *Retrato de un pintor, según El Greco* (Lucerna, colección Angela Rosengart).

Galassi ha señalado tres ilustraciones del cuadro de El Greco que pudieron servir de fuente de inspiración a Picasso para decidirse a iniciar este retrato: la obra de El Greco apareció en blanco y negro en el libro *Dominico Greco* de Camón Aznar publicado en 1950. Zervos publicó también este cuadro en *Les oeuvres du Greco en Espagne.*



Izquierda: Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de un pintor, según El Greco*, 1950. Óleo sobre contrachapado, 100,5 x 81 cm. Lucerna. Colección Angela Rosengart.
Derecha: El Greco, *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)*, hacia 1597-1603. Óleo sobre lienzo, 81 x 56 cm. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

La misma obra la reproduce Jean Cocteau en su libro *El Greco*, aparecido en

1942[75]. No obstante, el *Retrato de un pintor* de El Greco ya apareció reproducido en la obra de Cossío[76] de 1908, y en la de Del Villar[77] de 1928, como señalamos en el capítulo 1 de esta tesis doctoral .El resultado de la obra de Picasso es una soberbia e impactante pintura que denota una fuerza estremecedora capaz de enfrentarse a los magníficos retratos de El Greco que el artista observó desde muy joven. El retrato se encuentra, pese a su directa alusión a El Greco y, en este caso, al retrato de Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo del cretense, transformado por el juego de luces y sombras y claros contrapuestos que Picasso estaba experimentando en ese momento, y que utilizaría de un modo muy semejante en la interpretación que hace el mismo año de 1950 de *Señoritas a orillas del Sena, según Courbet* (Basilea, Offentliche Kunstsammlung). El tratamiento que da a la muchacha acostada sobre el suelo es el mismo que utiliza en *Retrato de un pintor, según El Greco*[78].

"Las magníficas cabezas de El Greco" que ya Picasso admiró en sus primeras sesiones en el Museo del Prado, recogen en la reinterpretación del *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)*, un espléndido testimonio de la constante lección que El Greco supuso para él. El tamaño del cuadro, algo más grande que el original del cretense, nos acerca a una pintura que a primera vista recoge una atmósfera similar al modelo, aunque las tonalidades de la reinterpretación de Picasso difieren en esencia. El tratamiento de la paleta del malagueño se centra básicamente en tonalidades negras, marrones y blancas, entre las que la intensa mancha anaranjada de la paleta y de la mano que la sostiene confiere una gran viveza a la composición.

Dos puntos fuertes de la composición del cuadro de Picasso lo constituyen el tratamiento del rostro y de las manos. El rostro del pintor retratado por Picasso difiere

[75] Susan Grace GALASSI, *Picasso´s Variations on the Masters. Configurations with the Past*, op. cit., pp. 121-125.
[76] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, Tomo II, op. cit., p. 125.
[77] Emilio H. del VILLAR, *El Greco en España*, op. cit., Lámina XXXIII.
[78] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 60.

de la serenidad y elegancia del de El Greco en la utilización de líneas curvilíneas y contraposición de sombras que distorsionan los detalles de la cara del pintor. El contraste de colores, el supuesto desorden de la disposición de los rasgos, las líneas zigzagueantes y enérgicas que definen la nariz y los labios revisten el rostro de un gran expresionismo, a la vez que de un dinamismo nuevo. Una figura penetrante que desde una lectura difícil dota a esta pintura de una profunda intensidad, acorde con la fuerza que los retratos de El Greco tenían para Picasso.

El tratamiento de las manos que hace Picasso es, sin duda, otro de los puntos fuertes de la composición. La carga expresiva del rostro halla su continuidad en el peso que en la composición cobra la mano que sostiene el pincel, en el que, respetando la delicadeza de su posición, lleva a cabo un aislamiento de los dedos, evitando la superposición natural que el gesto le marca. Sin perder la soltura, naturalidad y distinción del retrato inicial, la mano adquiere una intensidad inusitada sobre la que el retrato se apoya, a través de una aparente deformidad que apunta hacia una estética distinta[79].

Y para terminar este capítulo, hacemos nuestras unas palabras de María Teresa Ocaña: "En qué punto una pasión se transforma en diálogo, en qué momento el discípulo absorbe la idea del maestro, la transforma y la hace suya, en qué punto el diálogo se enriquece y el alumno, ya maestro, admira a su maestro, considerándolo siempre como tal. No hay ruptura ni desencanto, hay simplemente una evolución personal e histórica cuya cadencia no marca ni el artista ni su maestro, sino los imperativos que la capacidad creativa incitan a seguir y que hacen que el alumno, como ya ha ocurrido con el maestro, ocupe el lugar que merece en la historia del arte"[80].

[79] María Teresa OCAÑA, "Retrato de un pintor, a partir de El Greco". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, op. cit., p. 211.
[80] María Teresa OCAÑA, "Picasso y El Greco". op. cit., p. 60.

# CAPÍTULO 6. EL GRECO REINTERPRETADO

Después de la 2ª Guerra Mundial se produce en gran parte de la pintura una vuelta a la figuración, pero no se trata de una figuración fotográfica, sino que se trata de reinterpretar la realidad. Entre esos movimientos, el más destacado fue el *Pop Art*, que elevó a la categoría de obras de arte los elementos más populares de la cultura de masas. En España no existe un *Pop* en sentido estricto porque la sociedad de consumo que denunciaba-ensalzaba el *Pop Art* americano estaba entre nosotros muy poco desarrollada. Pero un grupo de artistas españoles en los años sesenta y setenta tomaron la estética, no el contenido del *Pop Art*.

Se trata de una estética figurativa de tintas planas, inspirada en el *comic* para reinterpretar las imágenes más destacadas de nuestra cultura, y entre esas imágenes más destacadas de nuestra cultura se encuentran obras fundamentales de El Greco, las cuales son reinterpretadas en esos momentos.

En vez de presentar electrodomésticos, botellas de Coca Cola, etc., como Andy Warhol, presentan reinterpretaciones de obras de nuestra cultura. No toman elementos de la sociedad de consumo, toman imágenes de nuestro Patrimonio Cultural, que se metamorfosean, a veces con sarcasmo. Por ejemplo, en *La antesala*, obra de Equipo Crónica.

A mediados de los años sesenta del siglo pasado, durante la etapa del desarrollismo, surge en España una figuración crítica que se afirma frente al individualismo de la abstracción convertida en arte oficial y se dispone analizar con mordaz ironía la situación cultural y política del país durante aquella época de falso aperturismo. Entre otros, los valencianos Equipo Crónica y Equipo Realidad emprenden

una lectura marxista de los medios de masas, y Eduardo Arroyo desde París hace comentarios visuales sobre España, con una peculiar acidez y agudeza.

Esas reinterpretaciones, se llevan a cabo en pinturas y otras obras, así como en *collages* y en imágenes publicitarias. En el primer apartado cabe incluir la reinterpretación que de obras de El Greco hacen en pintura artistas como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan de Ribera Berenguer, Eduardo Arroyo, Ramiro Arango, Víctor Pulido y Cristóbal Toral; Josep Renau en un fotomontaje, José Ángel Gómez en una lámina, Luis Pérez-Mínguez en una fotografía, el Grupo ZAJ y Esther Ferrer en una acción o evento, y asimismo, se incluye la presencia de imágenes de cuadros de El Greco en la *mecamística* de José Val del Omar. En la parte de *collages* se consideran los relacionados con la obra de El Greco de artistas como José Val del Omar, y de Ramón Gómez de la Serna en lo que concierne a la decoración de su despacho de la calle HipólitoYrigoyen 1974-76, de Buenos Aires, donde Ramón procuró reproducir los espacios madrileños testigos de su creatividad. Por último, en cuanto a imágenes publicitarias se incluye el empleo de obras de El Greco en campañas publicitarias por parte de TVE, Víctor Pulido, Museo del Prado y el Festival Internacional de Comunicación infantil El Chupete.

Así pues, se ha dividido el capítulo en tres partes bien diferenciadas: Pinturas y otras obras, *Collages* e Imágenes publicitarias.

## 6.1. Pinturas y otras obras

### 6.1.1. Equipo Crónica (1964-1981)

El Equipo Crónica inició su andadura en 1964, formado inicialmente por Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940-1995),

aunque este último abandonó el grupo apenas un año después. Tanto Solbes como Valdés habían estudiado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, pero no entraron en contacto hasta el verano de 1964, cuando el crítico Vicente Aguilera Cerni les seleccionó, junto a otros artistas españoles, para formar parte de una muestra itinerante titulada *España Libre*, que tuvo lugar en Italia. Solbes y Valdés participaron en la exposición por separado. Ésta y otra muestra celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia durante el mes de noviembre de ese mismo año, en la que participaron con otros jóvenes artistas valencianos, les condujo a formular un nuevo concepto de pintura. Antes de este encuentro, Valdés había experimentado con las premisas del Informalismo, y Solbes había practicado un expresionismo relacionado con el compromiso social. Durante aquel verano de 1964, mantuvieron con otros artistas y críticos de arte, numerosas discusiones teóricas de las que surgió el proyecto "Estampa Popular de Valencia". Tras su paso por este colectivo, con el que compartían los ideales antifranquistas y de democratización del arte, y en un momento de crisis ideológica, Solbes, Valdés y Juan Antonio Toledo comenzaron a colaborar tanto en la teoría como en la práctica: nacía, así, Equipo Crónica.

Durante los dos primeros años de su existencia, entre 1964 y 1966, Equipo Crónica estuvo muy influido por el teórico Tomás Llorens, también vinculado a Estampa Popular. La primera exposición como grupo llegaría en 1965, en el XVI Salon de la Jeune Peinture (París). Trabajaban en colaboración y formaron parte de un extenso movimiento conocido como Crónica de la Realidad, rama valenciana de Estampa Popular, que liderará esta mutación dentro de sus filas. En 1966 se formó Equipo Realidad por Juan Cardells (1948) y Jorge Ballester (1941) que también habían formado parte de Crónica de la Realidad.

Equipo Crónica utilizaba imágenes figurativas de carácter narrativo, formalmente deudoras del *Pop Art* (tintas planas, concepción del arte como medio de comunicación de masas y dibujo despersonalizado), y cuyas obras tenían un intenso contenido social y político dirigido fundamentalmente contra el régimen franquista. Pero Equipo Crónica también supuso una reacción contra otros grupos disgregados, de apariencia menos comprometida, como Dau al Set o Equipo 57[1]. Los dos principios fundamentales con los que surgió Equipo Crónica eran: desarrollar un lenguaje pictórico propio y que éste representara el mundo en el que se gestaba. Los títulos genéricos y los asuntos que tratan series de pinturas como *La recuperación* (1967-1969), *Guernica 1969* (1969), *Policía y Cultura* (1971) o *El cartel* (1973), conscientemente reflejaban el clima político del período y la evolución de la sociedad española. Reciclaban imágenes que eran familiares a la historia de la pintura europea, haciendo referencias libres e irónicas a estilos tan distintos como el Impresionismo, Expresionismo y Cubismo, y a obras concretas de maestros contemporáneos como Paul Cézanne y Pablo Picasso. Muchos de sus temas están también inspirados en la pintura española del Siglo de Oro, pero insertados en la sociedad contemporánea: obras como *La rendición de Torrejón* (1971), *El intruso* (1969) o las series escultóricas *Las Meninas* (1969) y *La familia de Carlos II* (1969), aluden claramente a pintores como Velázquez o Goya. Se apropiaban del lenguaje formal de los medios de masas, con perspectivas inusuales y técnicas derivadas de la fotografía; además, dado que su pintura surgió como crítica al individualismo, se caracteriza por la seriación. El fuerte contenido político-social de su trabajo coincide, por otra parte, con el expansionismo americano (Guerra de Vietnam) y los últimos alientos de la dictadura española. Su utilización de métodos como la

[1] María GARCÍA YELO, "Equipo Crónica", VV.AA., Cat. expo. *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado*, (Segovia, 2005), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005, pp. 164-166.

deconstrucción, anacronismos deliberados y *collages* irracionales, es deudora en gran medida del trabajo experimental de Gilles Aillaud (1928-2005), Antonio Recalcatti (1938) y Eduardo Arroyo (1937), no sólo en términos estilísticos sino también por el contenido político y el cuestionamiento del concepto de vanguardia[2]. El grupo experimentó una evolución a comienzos de los años setenta, abandonando el rigor del dibujo y la línea para hacer un tipo de obra más pictórica y de efectos compositivos de trampantojo; además, en esta fase final hay más referencias autobiográficas (*El perro*, 1970)[3].

Entre las muchas exposiciones individuales y colectivas que se han celebrado a propósito de Equipo Crónica cabe destacar *Crónica de la Realidad* en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares de Barcelona (1965). En 1970 participación en la exposición *Kunst und* Politik, organizada por Bussmann en la Badischer Kunstverein, en Karlsurhe, en Wuppertal y Colonia. Intervienen numerosos artistas franceses y alemanes, como Aillaud, Biras, Rancillac, Telémaque, Vostell, Staeck, y algunos italianos y españoles, como Gattuso, Spadari, Arroyo, Canogar, Genovés. La muestra está enfocada en la línea de los "Salons de la Jeune Peinture" y "Le Monde en question", y en ella se exhiben carteles del mayo francés. Tuvo una repercusión amplia

[2] En 1965 Aillaud, Arroyo y Recalcatti exponen en París una obra realizada conjuntamente y titulada *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Se trata de un breve relato (el "asesinato" de Marcel Duchamp por los tres artistas) narrado en una serie de cuadros de idéntico formato y pintados en un estilo voluntariamente despersonalizado. El trabajo en equipo, la componente narrativa, la articulación serial de las pinturas, etc., constituyen aspectos en los que la coincidencia con el programa del Equipo Crónica es evidente. Más allá de estos aspectos metodológicos y formales, es la intención de este trabajo la clave que mejor permite entender lo que era entonces una actitud compartida por el grupo de París y los artistas valencianos: la intención, esto es, de establecer la posición propia en el panorama del arte coetáneo por medio de un sistema de afinidades, *filias* (o *fobias* como en este caso); de hacer una pintura, temáticamente política, en la que el tema central consistía en un juicio sobre la situación del artista a la luz de la historia del arte moderno. Tomás LLORENS, "Equipo Crónica: la amistad y la palabra". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981*, (Oviedo) 1989, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, p. 16.

[3] María GARCÍA YELO, "Equipo Crónica", op. cit., p. 165.

en la crítica de arte alemana, y más moderada en Italia y en Francia[4]. En junio-julio de 1972, participación en los *Encuentros de Pamplona*, en Pamplona. Los *Encuentros* se plantean como un gran festival de vanguardia con amplísima presencia internacional de músicos, artistas conceptuales, video, performance, etc., y se desarrollan en un clima polémico que encuentra amplios ecos en la prensa. El Equipo Crónica, que adopta una actitud crítica respecto de los organizadores, participa con una figura múltiple, el *Espectador de espectadores* (cien ejemplares)[5], que se distribuyen en varios locales escenarios de los Encuentros. La obra de Equipo Crónica provoca la participación activa de muchos espectadores, y se convierte en uno de los acontecimientos destacados de los Encuentros[6]. En 1974 tiene lugar su primera Exposición Antológica, *Equipo Crónica. Werkproces 1964/1974* en el Rotterdamse Kunststichting Lijbaancentrum de Rotterdam. En el verano de 1976, en un clima extremadamente polémico, sobre todo en España, se inaugura la exposición *Spagna. avanguardia artistica e realtà sociale: 1936-1976*, que ocupa el Pabellón Central de la Bienal de Venecia y tiene un gran éxito de público y una respuesta moderada en los medios críticos internacionales. De Equipo Crónica, junto a otras cuatro pinturas anteriores, se expone la serie *El Paredón*[7]. En noviembre de 1981 tiene lugar la exposición individual *Equipo Crónica*, organizada por el Ministerio de Cultura en las Salas Picasso de la Biblioteca Nacional, Madrid. Se muestran las series *Los Viajes y Crónica de transición*. En 1988, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, tiene lugar la exposición individual *Equipo Crónica: Obra Gráfica Completa y*

[4] VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989. p. 228.
[5] Una de estas figuras se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Está construida de papel maché y policromía. Se trata de una figura masculina con bigote negro y poblado, en posición sentado en una silla popular, con la espalda recta. Las dimensiones de *Espectador de espectadores* en posición sentado son 1,50 m de alto por 0,60 m de ancho.
[6] VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989), op. cit., p. 228.
[7] Íd., p. 229.

*Múltiples.* En 1989 se celebra la exposición *Equipo Crónica: 1965-1981* en el Institut Valencià d´Art Modern, IVAM de Valencia…

En el año 1981, en la víspera de la inauguración de la exposición en la Biblioteca Nacional, fallece Rafael Solbes, concluyendo las actividades de Equipo Crónica. Aunque generalmente se adscribe el colectivo a la corriente de Arte *Pop,* los recursos habituales de esta tendencia fueron para ellos meros instrumentos que combinados con otros elementos, dieron lugar a una obra de estilo propio y de evidentes connotaciones políticas. De hecho, su relación con diversos movimientos artísticos de implicaciones artísticas fue más fuerte que su relación con el *Pop Art* norteamericano, hacia el que incluso experimentaron una cierta hostilidad y del que a menudo se servían como simple fuente de la que extraer imágenes[8]. La singular experiencia de trabajo en grupo de Equipo Crónica fue la de mayor duración de la plástica española y como ha señalado Tomás Llorens: "Entre los rasgos que dan a la obra de Equipo Crónica su perfil distintivo, uno de los que resultan hoy más evidentes, estriba en su capacidad de evocar visualmente una época"[9].

### 6.1.1.1. El Greco en la obra de Equipo Crónica

En el Equipo Crónica hay una utilización de la imagen de modo independiente a su valoración pictórica, como objeto visual al que se otorga una carga semántica nueva. El Equipo Crónica utilizó las pinturas de El Greco, como las de los grandes pintores de la escuela española, a partir de una serie de obras bajo el título colectivo de la *Recuperación* realizadas entre 1967 y 1969, que se caracterizaban por la apropiación de imágenes de la pintura española del Siglo de Oro, recontextualizándolas en marcos

[8] María GARCÍA YELO, "Equipo Crónica", op. cit., pp. 164-166.
[9] Tomás LLORENS, "Equipo Crónica: la amistad y la palabra". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, op. cit., p. 57.

contemporáneos. En sus anotaciones a la serie, el grupo declaraba como características de la misma: "Utilización de imágenes de la *High Culture*, con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII –lo que vagamente se denomina pintura clásica- y de los *mass media*. [...] Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc. Son *manejadas* (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta". El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea". Las imágenes siguen siendo tratadas con procedimientos de tintas planas, aunque más detalladas. La gama de color es más variada y el soporte es ya tela"[10].

Con perfecta conciencia del uso que la clase dominante hacía de esas imágenes, Equipo Crónica subvertía su valor en el cuadro mediante asociaciones habituales en el *Pop Art*, que ya se ven en la serigrafía *Barroco Español* (1966).

[10] VV.AA., "Datos sobre la formación del Equipo Crónica", En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981*, (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, op. cit., p. 20.



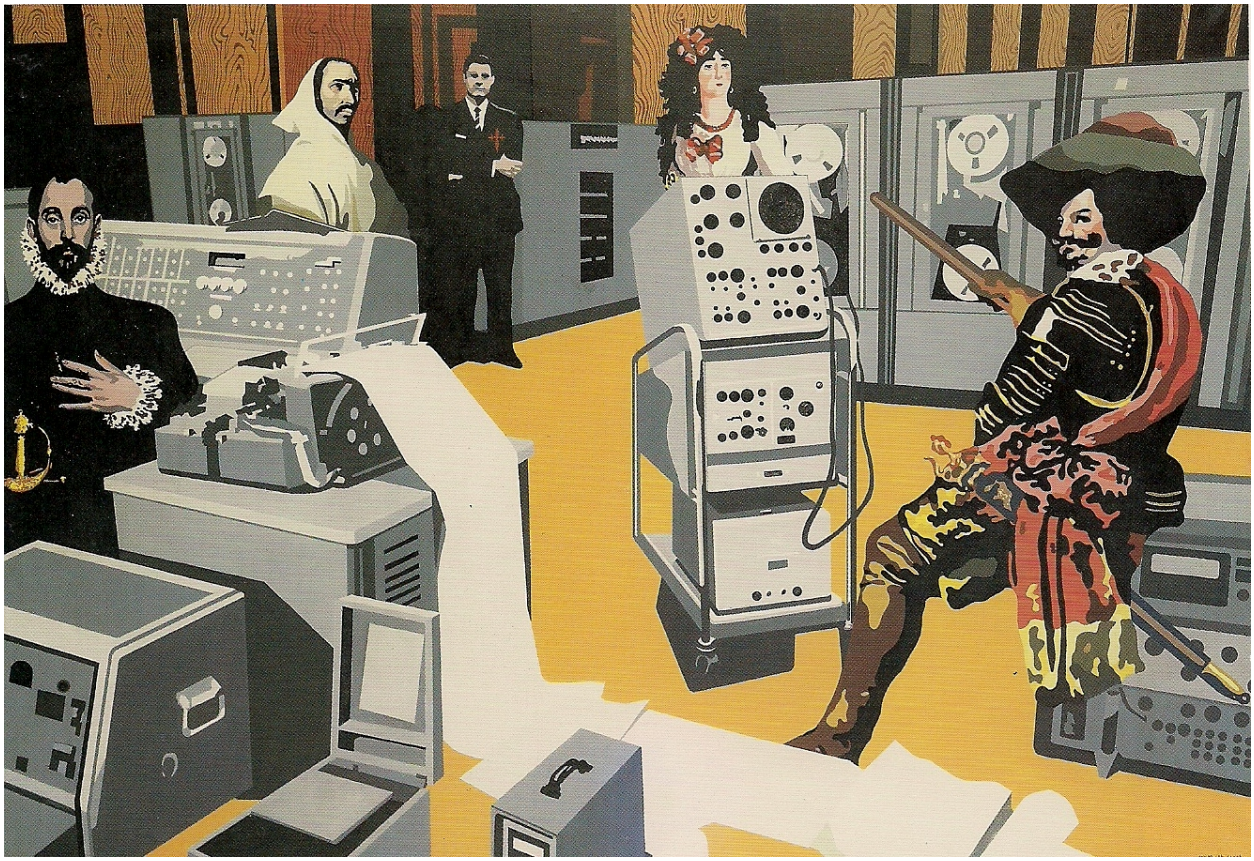
Equipo Crónica, *Barroco Español*, 1966. Serigrafía / grabado, 75,8 x 56 cm. Valencia, IVAM, Institut Valencià d´Art Modern. Donación Manuel Valdés.

Estableció un sistema de trabajo en el que las referencias a los pintores funcionaban como códigos lingüísticos, que era preciso desentrañar en clave de la actualidad social y política.



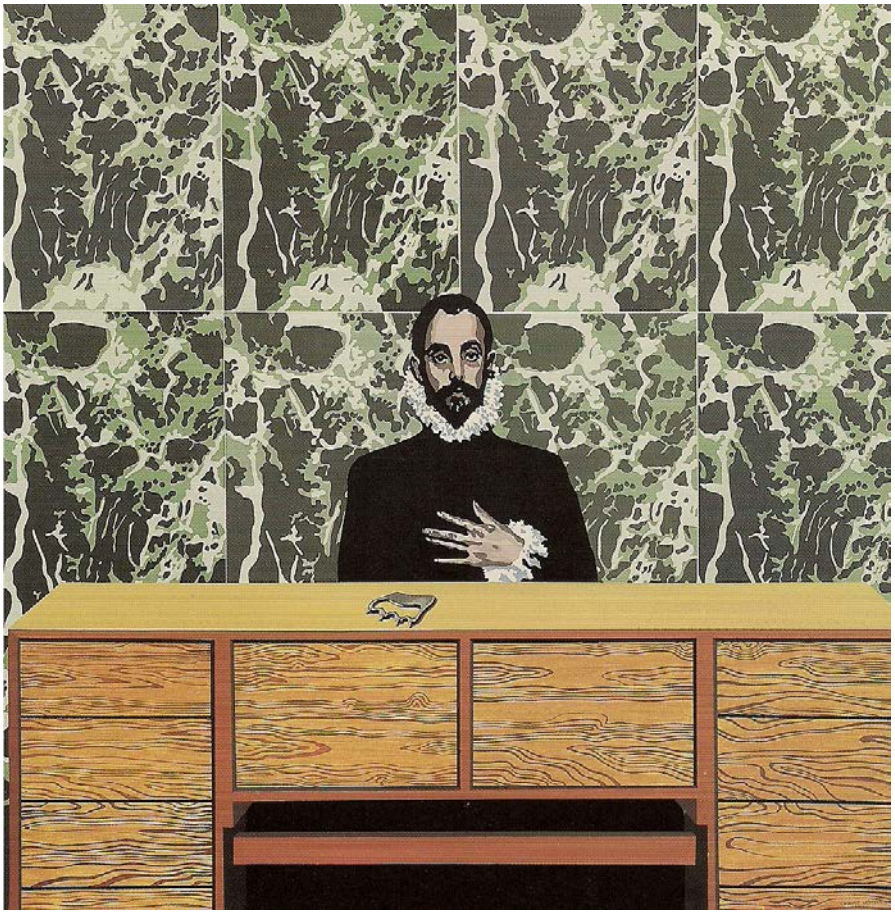
Equipo Crónica, *Happening del conde de Orgaz*, 1968. Serigrafía / cartoncillo, 65,5 x 87 cm. Alicante. Colección de Arte Siglo XX, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

En el *Happening del conde de Orgaz* (1968), aparecen, entre los caballeros españoles, figuras de superhéroes. En otra serigrafía de ese año, la *Cultura de Occidente* (1968), destaca, entre una acumulación de iconos de la gran cultura artística mezclados con artefactos de guerra, la figura del *Caballero de la mano al pecho*, con una imagen de Batman pintada en un círculo sobre su mano.



Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, 1968.
Acrílico / lienzo, 130 x 160 cm. Valencia, Colección particular.

La interpretación crítica con el poder se hace muy visible en *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (1968) (Valencia, colección particular), también de 1968. En ella, a pesar de la transformación del espacio, una oficina con todos los adelantos técnicos, los que ejercen el poder son los mismos. Así lo revela la presencia del *Caballero de la mano al pecho*, uno de los monjes de Zurbarán, *Don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* de Velázquez y la *Duquesa de Alba* de Goya, todos ellos muy conocidos por su reproducción frecuente, interpretados como imágenes intemporales representativas de la permanencia de ese poder. El cuadro ejerce una crítica hacia el franquismo tardío, época en la que se transformó el espacio de producción pero no la estructura política del país.



Equipo Crónica, *La antesala*, 1968. Acrílico / lienzo, 140 x 140 cm. Madrid. Colección de la Fundación March.

Una interpretación parecida aparece en *La antesala* (1968) (Madrid, colección Juan March), de ese año, donde el aspecto del *Caballero de la mano al pecho,* que aparece ante una gran mesa de despacho, un espacio de imposible estrechez entre la mesa estándar del funcionario y una pared de paneles de mármol idénticos, habla también de lo que Louis Althusser llamó el "aparato ideológico del Estado", el sistema que interpela a los individuos como sujetos del poder estatal[11]. La presencia sobre la mesa de unas nudilleras de hierro, sustituto simbólico de la elegante mano del caballero, apunta al uso coercitivo –la apropiación violenta, en realidad- de imágenes canónicas para impulsar la causa de programas ideológicos específicos: la tradición española, la

[11] Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971.

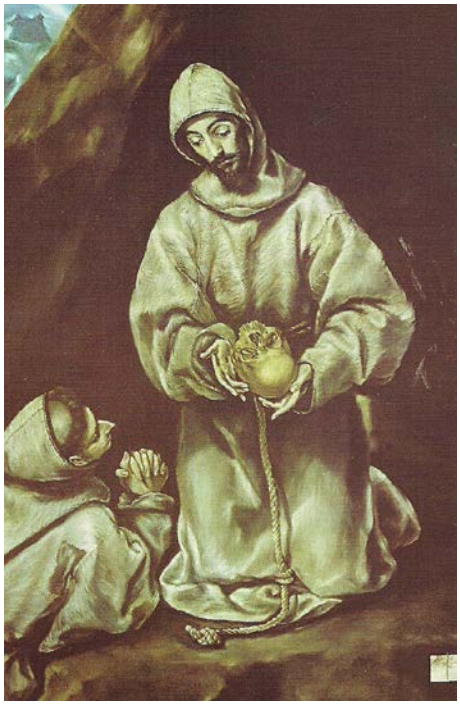
ortodoxia social y cultural, el casticismo de Castilla, etc. Como ha señalado Lubar: "En este caso no se trata únicamente de la repetición serial de una pintura famosa, sino de la utilización política que se ha hecho de esa imagen en el arte y la crítica artística españoles del siglo XX"[12].

Hasta la *Vista de Toledo* de El Greco le sirve a Equipo Crónica en *Paseos por Toledo* (Madrid, colección Juan Genovés) para resaltar el aparente contraste entre el fondo intemporal de la España que no cambia y una multitud de personajes vestidos con traje que avanzan hacia el espectador.



Equipo Crónica, *Summa Artis*, 1971. 200 x 200 cm. Pau (Francia). Museo de Bellas Artes de Pau

[12] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., pp. 462.





Izquierda: El Greco, *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, 1597-1607. Óleo sobre lienzo, 168 x 103 cm. Ottawa. National Gallery of Canada. Procedente de la Iglesia Parroquial de Nambroca (Toledo)

Derecha: Equipo Crónica, *Consideraciones sobre la mística*, 1973. Acrílico / lienzo, 140 x 140 cm. París. Fonds National d´Art Contemporain.

Aunque no con la presencia que tuvieron en estos años, las figuras de El Greco volvieron a aflorar en el trabajo del Equipo Crónica en otras series, como *Policía y Cultura*, de 1971, en uno de los numerosos retratos de busto que aparece en *Summa Artis* (1971) de ese año; en *Retratos, bodegones y paisajes* de 1972-73, a través de la pintura *Consideraciones sobre la mística* (París, Fonds National d´Art Contemporain) donde la figura de un San Francisco en éxtasis sostiene con las manos un objeto en forma de huevo, que Barón considera que se trata de "la cabeza de un maniquí chiriquiano"[13]; en *Crónica de transición* (1980-1981), que muestra en una de las obras tituladas *Ruedo ibérico* (Valencia, colección particular) indirectamente a El Greco a través del *Retrato de un pintor* que hizo Picasso en 1950, o en la figura pintada sobre

[13] Se refiere a la cabeza de un maniquí de Giorgio de Chirico (1888-1978). Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 88.

poliéster de *Caballero* (1981). En todas estas obras se produce una dislocación de la significación originaria de la pintura, entendida ahora no como una influencia sobre la obra sino como un mero icono visual susceptible de ser manipulado en ésta[14].



Equipo Crónica, *Ruedo ibérico*, 1981. Óleo y *collage* / lienzo, 170 x 240 cm. Valencia. Galería del Palau.

Como ha señalado Lubar: "Reaccionando contra el seudomisticismo de Dau al Set, el expresionismo hiperbólico de El Paso y el neorracionalismo del Equipo 57, los integrantes del Equipo Crónica reclamaban un papel más comprometido y politizado para el artista contemporáneo"[15]. Y como ha indicado Bozal: "La recuperación de los motivos más conocidos de la pintura española del Siglo de Oro […] implica la extensión a estas imágenes de la consideración de imágenes de los *media*: como éstas, constituyen el patrimonio visual consagrado y canonizado, ahora ideológicamente, que está *al alcance de todos los españoles*. Los cuadros del Greco, de Velázquez y Goya

[14] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., pp. 87-88.
[15] Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". op. cit., pp. 461.

han sido reproducidos incontables veces y forman parte de la historia visual, pero también política, social y cultural de nuestro país. En su formar parte, dan un sentido a la historia, sentido del que se reclaman los gobernantes, los defensores del imperio y la España de los Austrias, de la tradición. Estas imágenes sirven [a Equipo Crónica], aunque no se lo hubieran propuesto, para configurar las señas de identidad de un presente histórico. Al recontextualizarlas se hace evidente que semejante reclamo es consecuencia de un proceso político, no una casualidad de las imágenes. Simultáneamente se recontextualizan en el sentido y marco que originalmente tuvieron: ¿Cayetana como ama de casa, entre ollas, conservas y verduras? ¿El caballero de la mano en el pecho tras la mesa de su despacho de político o gerente…? ¿El Conde-duque inaugurando obras públicas? ¿Serían esas sus funciones?"[16].

"La recontextualización termina con el aura que las imágenes poseían y remite a la que ya es condición actual: imagen de los *media*, patrimonio visual y cultural"[17].



Equipo Crónica, *Caballero*, 1981. Pintura sobre poliéster, 47 x 40 x 23 cm.
Edición de 25 versiones originales.

[16] Valeriano BOZAL, "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981*, (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 46.
[17] Valeriano BOZAL, "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981*, (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, op. cit., p. 46.

Resumimos a continuación las obras de Equipo Crónica en las que utilizan figuras de El Greco:

Equipo Crónica utilizó las pinturas de El Greco, como las de los grandes pintores de la escuela española, a partir de su serie *La Recuperación* (1967-1969), aunque ya había empezado a utilizarlas en 1966.

*Barroco Español* (1966)

*Happening del conde de Orgaz* (1968)

*Cultura de Occidente* (1968)

*Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (1968)

*La antesala* (1968)

*Paseos por Toledo*

Las figuras de El Greco volvieron a surgir en obras de Equipo Crónica en otras series:

Serie *Policía y Cultura* (1971):

*Summa Artis* (1971)

Serie *Retratos, bodegones y paisajes* (1972-1973):

*Consideraciones sobre la mística* (1973)

Serie: *Crónica de transición* (1980-1981)

*Ruedo ibérico* (1981)

*Caballero* (1981)

### 6.1.2. Equipo Realidad (1966-1976)

Formado en Valencia por Jorge Ballester (1941) y Juan Cardells (1948) en 1966, el Equipo Realidad se disuelve en 1976 con la llegada de la democracia, cuando ya no tenía tanto sentido la denuncia social del régimen, ni la pintura en equipo.

Jorge Ballester, hijo de escultor, a los cinco años de edad se trasladó con sus padres exiliados a Méjico. Realizó estudios de arquitectura en Méjico y Roma. Posteriormente trabaja con su padre en Pasadena (EEUU), ayudándole a pintar las figuras que su padre hacía por encargo para el museo de cera. En su tiempo libre visita exposiciones y conoce por este motivo el movimiento *Pop Art* a través de las obras de Warhol, Lichtenstein, etc. En 1963 se traslada definitivamente a Valencia donde estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, al mismo tiempo que se involucra en la militancia y la lucha política.

Juan Cardells nació en 1948, en Valencia como Jorge Ballester, hijo de un maestro republicano (depurado por el franquismo) y una mujer de ideas anarquistas. A los doce años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, y en 1963, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En esta escuela se conocen Ballester y Cardells, que por su manera de pensar y sentir el arte, entablan una profunda amistad.

El compromiso de Equipo Realidad era el de servir a la sociedad a través del arte. Con un lenguaje figurativo muy cercano al *Pop Art*, defienden el trabajo en equipo como el Equipo Crónica, pero el contenido de sus obras se ciñe al análisis de las transformaciones acaecidas en la España de los años sesenta como la tecnificación, la

masificación, el consumismo, etc., Trabajan, como Equipo Crónica, generalmente por series[18].

A través de la universidad, Ballester y Cardells contactaron con los artistas agrupados en Estampa Popular y con los teóricos iniciadores de la tendencia "Crónica de la Realidad" –creada por Vicente Aguilera Cerni y animada por Tomás Llorens-, que preconiza como actitud doctrinal el trabajo en equipo, la abolición del subjetivismo pictórico, la repulsa del creador como *genius loci*, la crítica social y el compromiso político, tratando de mostrar la distancia entre la España oficial y la España real. Su pintura parte de una apropiación del lenguaje visual del *Pop Art*, pero ejerciendo una acción crítica sobre la imagen, en el contexto socio-político de la dictadura: una corriente testimonial dentro del realismo crítico español. De la tendencia "Crónica de la Realidad" surgen dos apéndices naturales: el Equipo Crónica (1964) y el Equipo Realidad (1966). Según Aguilera Cerni, el primero, es "la manifestación más coordinada de este movimiento"; y el segundo, "uno de los más caracterizados representantes de la corriente"[19].

Tras unos comienzos de sensibilidad común, un rasgo distintivo diferencia a ambos equipos: mientras los Crónica atienden la imagen pictórica (la imagen inscrita en la Historia del Arte), los Realidad centran su foco de atención sobre la imagen fotográfica de la vida cotidiana (el hogar, el ropaje, el retrato…), difundida o perpetuada *mass media*. Su divisa: "Lo que nos interesa no es la *realidad*, sino su *imagen*"[20]. En su pintura plantean una reflexión acerca del estatuto de las imágenes visuales en la sociedad moderna de masas.

[18] Javier LACRUZ NAVAS, *Equipo Realidad. (Jorge Ballester / Juan Cardells), 1966-1976*, Zaragoza, Mira Editores, 2006.
[19] Íd., p. 15.
[20] Íd., p. 15.

Su compromiso político constituye una significación que quedó plasmada en el primer cuadro realizado por Equipo Realidad, el *Entierro del estudiante Orgaz* (1966) (Madrid, colección *De Pictura*), mediante la que unían la realidad de una imagen de la represión estudiantil a la *high cultura* del cuadro de El Greco[21].



Equipo Realidad, *Entierro del estudiante Orgaz*, 1966.
Óleo sobre lienzo, 170 x 130 cm. Madrid. Colección *De Pictura*.

El cuadro aúna pasado y presente, concatenando dos escenas contrapuestas: una determinada circunstancia dramática del momento y una cita tomada de la Historia del Arte. En el plano superior la pintura muestra la parte celestial del *Entierro del señor de Orgaz* de El Greco. En el plano inferior, se reproduce una fotografía tomada de la revista *Triunfo*, nº 194 del 19 de febrero de 1966, en la que se muestra un estudiante abatido por la policía en Santo Domingo durante las revueltas de la República

[21] Elisa PLANA MENDIETA, Exposición "La mirada crítica del pop. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad". En *La mirada singular*, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 2006.

Dominicana[22]. La imagen terrenal se muestra a través de un teleobjetivo que fija y concentra la atención de la mirada del espectador sobre la imperante realidad social española. En la imagen, el estudiante anónimo suplanta al egregio noble, el asesinato a la muerte natural, y la pintura de compromiso y de denuncia, a la pintura cortesana y eclesial, en clara alusión a la represión política y a la manipulación de la Historia del Arte[23]. Ambas imágenes confrontadas (Dios en el cielo y el estudiante asesinado en la tierra), denotan dos realidades sociales enfrentadas en la España de esos años.

### 6.1.3. Josep Renau (1907-1982)

Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982), estudió con su padre, profesor de dibujo, y luego en la Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia hasta 1925. Renau es uno de los grandes artistas de nuestro arte contemporáneo; especialmente por su influyente papel como cartelista, publicista y pionero introductor del fotomontaje político. Pero también desarrolló una destacadísima labor, con excepcionales medidas, como director general de Bellas Artes durante la Guerra Civil; siendo la primera ocasión en la que un joven artista de vanguardia dirigía un departamento ministerial de este tipo. El prolongado exilio al que luego se vio abocado (México hasta 1958, donde trabajó con el prestigioso muralista David Alfaro Siqueiros, después Berlín oriental hasta que iniciara sus viajes a España en 1976), ha retrasado mucho el conocimiento bien documentado de este creador y, singularmente, de su gestión de la política artística y la propaganda durante aquel complejo período[24].

[22] Javier LACRUZ NAVAS, *Equipo Realidad. (Jorge Ballester / Juan Cardells), 1966-1976,* op. cit., p. 48.
[23] Íd., p. 48.
[24] Miguel CABAÑAS BRAVO, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2007. p. 15.




Josep Renau, *Retorno a la madre,* 1977. Fotomontaje, 106 x 67 cm.
Valencia. IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.

Polémico y polifacético, Renau fue sobre todo un extraordinario fotomontador de alcance internacional. El fotomontaje basa su fuerza en la sorpresa que se produce al yuxtaponer dos realidades que normalmente pertenecen a contextos distintos. Su mensaje parte de los contenidos simbólicos de esos elementos, y su impacto de su propia simplicidad, transformándose en un instrumento que desmantela las contradicciones del orden establecido[25]. En su fotomontaje *Retorno a la madre* (1977) (Valencia, IVAM), emplea *El entierro del señor de Orgaz* de El Greco, apareciendo en

[25] VV.AA., *Fotomontaje en la colección del IVAM,* Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Educació / Aldeasa, 2000. p. 287.

el cuadro la leyenda: *L´ofici del pintor es el ficar una mica de llum en tota foscor*. (El oficio del pintor es poner un poco de luz en toda oscuridad)[26].

### 6.1.4. Juan de Ribera Berenguer (1935)

Juan de Ribera Berenguer Palau nació en Valencia el 14 de enero de 1935, hijo del pintor Rafael Berenguer Coloma. Durante los años 1952-57 realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Terminados sus estudios logra el Premio Fin de Carrera y el premio de la Fundación Roig. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, a la vez que son innumerables los premios y distinciones que ha recibido a lo largo de su carrera artística entre los que cabe destacar: Premio Senyera del Ayuntamiento de Valencia en 1958; Premio Valencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona en 1960; Primer premio del VII Salón de Otoño, convocado por el Ateneo Mercantil valenciano en 1961; Beca de la Fundación March de Madrid en 1965; Premio Diputación de Valencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1968; Medalla de oro en el Salón de Marzo de Valencia en 1977; y Premio Archival al mérito artístico en 1995.

La pintura de Juan de Ribera Berenguer es de difícil clasificación, al derivar su figuración de un acentuado expresionismo que cultivó alrededor de los años sesenta incrementando posteriormente la densidad matérica, convirtiendo su arte en un realismo de nuevo espíritu y acentuada personalidad. Carlos Arean le definió "como a uno de los más portentosos inventores de la nueva figuración española, en la que se patentizan e incluso exaltan y perfeccionan muchas de las más recientes conquistas de los renovadores de la pintura fluctuante en España, inserto de llenar dentro de una tradición

[26] VV.AA., Exposición *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y Cultura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

tenebrista española, heredero espiritual de Ribalta y José de Ribera"[27]. También coincidió Adolfo de Azcárraga al afirmar en su libro *Arte y artistas valencianos* que "Ribera Berenguer es uno de nuestros más grandes artistas por su condición de cepa castiza, perteneciente a la gran cantera realista que dio a luz el arte español de los siglos de oro. Porque Ribera es, desde hace años, el empeñado y admirable cultivador de un vigoroso realismo personal; un pintor, en suma, al que se le considera el máximo representante actual de esa pintura nuestra, y concretando más, a la potente veta que Elías Tormo llamó, con feliz frase, "la veta brava del arte español" [28].



Juan de Ribera Berenguer, *Homenaje al entierro del conde de Orgaz*, 1962.
Óleo sobre lienzo, 200 x 149 cm.

[27] Carlos Antonio AREAN GONZÁLEZ, *Ribera Berenguer*, Colección de Arte Español Contemporáneo, número 18, Mdrid, Fernán Gómez, 1987.
[28] Adolfo de AZCÁRRAGA, *Arte y artistas valencianos*, 2ª edición revisada y ampliada, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1999. p. 231.

En 1962, cuando Ribera Berenguer contaba 27 años de edad, realizó su cuadro *Homenaje al entierro del conde de Orgaz,* lienzo tenebrista de misteriosa interpretación, en el que toman forma las figuras grequianas en esqueletos demostrativo de una renuncia a la variedad cromática y a la perspectiva. Participó en el Salón de Marzo de Valencia en 1977, donde Ribera Berenguer recibió la medalla de oro, y en la Exposición *Ribera Berenguer (1953-2007),* celebrada en 2007.

### 6.1.5. Eduardo Arroyo (1937)

Eduardo Arroyo (1937), se refiere al *Entierro del señor de Orgaz* de El Greco como un cuadro "tremendamente español"[29]. El propio Arroyo señala respecto al cuadro de Santo Tomé que: "es el retrato de un grupo de aristócratas toledanos que todavía está en Toledo, en la iglesia de Santo Tomé, con su correspondiente anécdota de la cara del joven san Esteban mirando hacia otro lado para evitar el olor putrefacto de la muerte que ya se extiende por el cuerpo de Orgaz"[30]. En su exilio de París, esta pintura de El Greco obsesionaba al pintor madrileño, y pintó en un autorretrato a estos personajes reunidos en una esquina de *Les compagnons du passé* (1965)[31]. Eduardo Arroyo explica este autorretrato con estas palabras: "Posado cual perro de compañía sobre el translúcido tapete de un velador de forma ovalada, con unas grandes orejas colgantes, me velan, me vigilan aristócratas toledanos agrupados arriba a la derecha del cuadro. Isabel la Católica está igualmente presente en esta parte del cuadro, como una figura tutelar camuflada por unas estrías horizontales. Un paisaje ocupa el ángulo superior

[29] Eduardo ARROYO, *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado,* Barcelona, Editorial Elba, 2011, p. 106.
[30] Íd., p. 106.
[31] Íd., pp. 106-107.

izquierdo del lienzo"[32].

Al cuadro *La Anunciación* (El Greco, Museo Nacional del Prado) que procede del retablo mayor de la iglesia del Colegio de Doña María de Aragón, se refiere Eduardo Arroyo con estas palabras: "El lienzo nos muestra una orquesta de ángeles sobre una nube haciendo sonar con devoción, en un concierto que escucha el espectador del cuadro, flautas, arpas y violones, en presencia del Espíritu Santo y del arcángel san Gabriel. Vestido de verde ácido, con los brazos cruzados sobre el pecho y las manos vacías, el ángel anuncia mensajes faustos a María"[33]. Arroyo manifiesta que "Francisco Calvo Serraller, en una comida mano a mano, me dijo que Gabriel era una mujer, y así lo pinté en 1995 (*El arcángel san Gabriel*), con pelo rubio, carmín en los labios y huellas del sujetador. Sus brazos abiertos se extienden en enormes alas de mariposa"[34].

[32] Íd., p. 107. Agradezco a don Fernando Suárez San Pablo la difícil consecución de la imagen de este cuadro en París. La obtención de la imagen del cuadro ha resultado muy laboriosa. En primer lugar, se consultó la bibliografía relativa a Eduardo Arroyo disponible en la Biblioteca del Museo Reina Sofía y otras bibliotecas, con resultado infructuoso. En ninguno de los textos se pudo encontrar una imagen del cuadro. Acto seguido intentamos contactar con el autor para obtener la imagen. Para ello, contactamos con la Galería Marlborough de Madrid. En esta Galería nos aseguraron que se pondrían en contacto con el artista con nuestra solicitud de que nos enviara una imagen de la obra. Se solicitó una imagen de la obra al autor a través de la Galería. Una persona de su entorno contestó a nuestro requerimiento diciendo que en cuanto regresara el pintor de un viaje nos harían llegar una imagen del cuadro, En una siguiente comunicación nos informaron que el pintor no disponía de ninguna imagen de la obra. Las siguientes pesquisas se encaminaron hacia París. Mediadores Culturales del Museo Reina Sofía pusieron en nuestro conocimiento que este cuadro se había subastado en París en la casa de subastas Catherine Charbonneaux, Lote 67, el 17 de junio de 1985. El catálogo de venta de dicha subasta se localizó en la "Biblioteca Central de los Museos Nacionales de Francia". En dicho catálogo de venta figuraba una imagen en blanco y negro de la obra buscada. A través de este catálogo tuvimos conocimiento de que la obra fue expuesta por primera vez en la exposición "25 années de Paix" en la Galeríe André Schoeller Jr. de París en 1965. El catálogo de esta exposición fue encontrado en la Biblioteca Nacional de Francia. Se encontró otra reproducción de la obra en este catálogo, pero al contrario de lo que esperábamos, era también en blanco y negro.

[33] Íd., p. 17.

[34] Íd., p. 17.



Eduardo Arroyo, *Les compagnons du passé*, 1965, óleo sobre lienzo,
146 x 114 cm. Colección particular.

### 6.1.6. Ramiro Arango (1946)

Pintor nacido en Medellín (Colombia) en 1946. Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad Externado de Colombia. También estudió en la Facultad de Artes Plásticas, Universidad de París VIII, Vincennes. Desde 1975 ha vivido y trabajado en París, donde completó su formación artística. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas[35].

[35] www.arango-ramiro.com/home.htm. [Página consultada el 24 de julio de 2012].



Ramiro Arango, *Enterrement du comte d´Orgaz*, 2001.
Pastel sobre lienzo, 170 x 140 cm. Colección del artista.

Su trabajo se centra principalmente en la transformación de las pinturas clásicas de maestros europeos mediante la sustitución de las figuras originales y otros elementos con objetos tales como frutas, cafeteras y calabazas[36]. Es su forma de establecer un vínculo visual entre Europa y las culturas indígenas de Colombia. Entre las obras clásicas que reinterpretó se encuentra *El entierro del señor de Orgaz* de El Greco, obra realizada por Arango en pastel sobre lienzo en 2001[37].

### 6.1.7. Víctor Pulido (1968)

Víctor Pulido nació en Huelva el 16 de mayo de 1968, licenciándose en Bellas Artes, especialidad de Pintura y Escultura, en la Facultad de Bellas Artes "Santa Isabel de Hungría" de la Universidad de Sevilla. Pintor y escultor, trabaja igualmente el

[36] www.villadeorgaz.es/orgaz-conde-otros-cuadros.htm. [Página consultada el 26 de diciembre de 2011].
[37] Íd.

grabado y el diseño gráfico. Desde 1997 forma parte del Departamento de Diseño de la Diputación de Huelva, donde realiza campañas de publicidad, ilustraciones, carteles, etc. El dibujo es su gran pasión e hilo conductor de su trabajo. Parte de su obra versa sobre la naturaleza, destacando series dedicadas al estudio del agua y al mundo de los insectos. Actualmente trabaja sobre el Hombre y la Realidad Social. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Huelva, Sevilla, Cádiz, Almería, Cuenca, Cambados, Madrid, Lisboa, París, Bruselas, Estrasburgo… y ha obtenido premios tan importantes como el Penagos de Dibujo y otros muchos provinciales y nacionales de carteles, dibujo, pintura y escultura[38].

Su obra se puede dividir en tres bloques: "Pulido 1999-2009", pinturas entre 1999 y 2009 que expone fundamentalmente en el Museo Provincial de Huelva, "Tetralogía" formada por "Vida Perra", "Pares Anónimos", "Seres y Estares" y "Enanos de Jardín". "Obra Anterior" formada por creaciones de Víctor Pulido en pintura, escultura y dibujo. Sin entrar en sus obras de escultura y dibujo, las de pintura de "Obra Anterior" están formadas por las series "Inicios", "El Legado", "Miniaturas (Insectos y Objetos)", "Paisajes", "Recortes", "Ventanas" y "Fósiles". Destaca la serie "El Legado de los Grandes Museos", en la que Víctor Pulido hace reinterpretaciones de los grandes maestros de la pintura. Luego volveremos sobre esta faceta del artista.

Entre sus exposiciones destacan: "Pulido", en 2010 celebrada en el Museo Provincial de Huelva donde Víctor Pulido hizo un repaso a su producción artística. En 2009, "Las puertas de la percepción"& "Vida Perra", exposición compartida con José Guevara en Espacio Chatelet, París. En 2008, "Vida Perra" en el Centro Caleidoscopio de Móstoles. "Tetralogía" en el Museo de Arte Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz de Nerva. En 2007, "Obras en las Artes", Colegio Oficial de Arquitectos, Autoridad

[38] www.victorpulido.com. [Página consultada el 17 de agosto de 2012].

Portuaria de Huelva. “Vida Perra”, Sala Cantero Cuadrado, Universidad de Huelva. Participa en una exposición colectiva en la Galería Mito de Barcelona. En 2006, “Pares Anónimos”, Bienal de Almería (ALBIAC). En 2005, “Pares Anónimos”, Galeria Capa de Bruselas, Bélgica. “Pares Anónimos”, Sala La Matriz, Taller del Pasaje, Sevilla. “Pares Anónimos”, Colegio de Arquitectos, Huelva. En 2004, Exposición “Pequeño catálogo de seres y estares”, Colegio Oficial de Arquitectos, Huelva. Exposición “Atlántico Sur Europa”, 37 Artistas Plásticos Onubenses. Bruselas, Estrasburgo, Huelva. En 2003, Estampa 2003, TEGE y Galería Margarita Albarrán, Madrid. En 2002, Exposición colectiva “24 artistas sobre papel”, Huelva, Nerva, Sevilla. Exposición “Bestyario”, Galerie w. París. Exposición “Bestyario”, Galería Acanto, Almería. Exposición “Fósiles”, Galería Pilares, Cuenca. En 2001, Exposición “Fósiles”, Museo Provincial, Sala de la Universidad de Huelva. Exposición colectiva “Pintores Onubenses”, Casa Colón, Huelva. En 2000, Exposición individual “Semblanzas”, Museo Provincial de Huelva, Huelva. Estampa 2000, Galería Taller del Pasaje, Madrid. En 1998, Exposición individual “Galeria Municipal”, Isla Cristina, Huelva. Exposición individual “Fuentes”, Trigueros, Huelva. En 1997, Exposición compartida “Galería Recoletos”, Madrid. Exposición itinerante “El Legado de los Grandes Museos”, Huelva. En 1996, Exposición colectiva Agrupación de Artistas Españoles, Portugueses y Finlandeses, Galeria Municipal Mitra, Lisboa. Exposición individual “Cabezos”, Gravina Centro de Arte, Huelva. Exposición individual “Pateras”, Sala de exposición, Delegación de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla. Exposición colectiva Galeria Sandunga, Granada. En 1995, Exposición colectiva, Gravina Centro de Arte, Huelva. Exposición colectiva, “Nuevos pintores”, Casa Colón, Huelva. En 1994, Exposición individual itinerante “Insectos”, Diputación de Huelva. En 1993, Exposición individual “Pateras”, Sala de exposiciones de la Diputación de Huelva. En 1992, Exposición

colectiva itinerante, NUEVO ARTE “Pintores de Huelva”, Huelva. En 1991, Exposición individual, Sala de exposiciones del Monte de Piedad de Huelva.

En cuanto a premios que ha recibido destacan los siguientes: en 2008, recibe el 2º Premio de Pintura San Bartolomé de la Torre, Huelva y el 1º Premio de Pintura Ciudad de Ayamonte, Huelva. En 2007, el XVIII Premio de Pintura “Obrero Extremeño” Almendralejo, Badajoz, y el XX Premio de Pintura “Valverde del Camino”. En 2006, Premio de Pintura “Ciudad de Isla Cristina”, Premio de Pintura “Ciudad de Ayamonte”, Premio de Pintura “Lucena del Puerto”, Premio de Escultura “San Bartolomé de la Torre”, Premio de Pintura “Ciudad de Gibraleón”, Premio de Pintura “Universidad de Huelva” y el Premio “Cartel de Jazz de Orense”. En 2005, recibe, quizá el premio más importante de su carrera, el Primer Premio del XVIII Penagos de Dibujo, de la Fundación Mapfre Vida, Madrid, con un jurado compuesto por personalidades como Antonio Mingote, Máximo, el galerista madrileño Leandro Navarro y el pintor Antonio López. Premio de Escultura “El niño curra” de Aznalcazar, Sevilla, Premio de Escultura “San Bartolomé de la Torre”, Premio de Pintura “San Bartolomé de la Torre”, Premio XIX Salón de Otoño de Pintura, Huelva. En 2004, Premio Nacional de Pintura “Ciudad de Ayamonte”. En 2003, Premio cartel de Carnaval Isla Cristina, Premio de Pintura “Ciudad de Isla Cristina”. En 2002, Premio de Pintura “Ciudad de Gibraleón”. En 2001, I Premio Nacional de Pintura “Lucena del Puerto”, Premio de Dibujo Ayuntamiento de Socuéllamos, Ciudad Real. En 1999, Premio Nacional de Pintura ”Ciudad de Ayamonte”. III Premio de Escultura “Creación Joven”., Ayuntamiento de Huelva. Premio Ciudad de Montilla. Mención de Honor, Córdoba. En 1998, II Premio de Escultura “Creación Joven”, Ayuntamiento de Huelva. En 1996, I Premio de Escultura “Creación Joven”, Ayuntamiento de Huelva. Premio Cartel Feria del Libro, Delegación de Cultura, Junta de Andalucía, Huelva. Premio

Cartel Campaña de Teatro y de Conciertos, Diputación de Huelva. Premio XLV Concurso Nacional de Pintura de Gibraleón, Huelva. II Premio de Pintura La Palma del Condado, Huelva. En 1994, Beca "Daniel Vázquez Díaz", Diputación de Huelva. En 1992, X Premio Hispanoamericano de Pintura y Escultura "Daniel Vázquez Díaz", Diputación de Huelva. Premio de Pintura "Los Girasoles", patrocinado por la Fundación ADELPHI, promotora del "I PRIX STENDHAL" de periodismo y comunicación de Europa. En 1991, Mención de Honor en el III Certamen Nacional de Pintura "Pintores para el 92", Huelva[39].



El Greco, *El caballero de la mano al pecho*. h. 1580. Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm. Madrid. Museo del Prado

[39] Íd.





Izquierda: Víctor Pulido, *El caballero sin la mano en el pecho*, 1987.
Óleo sobre madera, 110 x 80 cm. Huelva. Colección del artista.

Derecha: Víctor Pulido, *El caballero de la mano en el pecho*, 1996.
Óleo sobre D. M., 70 x 100 cm. Huelva. Colección del artista.

El hecho de revisar a los pintores clásicos por parte de Víctor Pulido es una idea que proviene de cuando el artista empezaba a pintar. Se trataba de tocar los temas de actualidad en esos años, pero con un lenguaje del barroco. Incluso en su adolescencia ya iba fraguando en él esta idea. Como el propio artista manifiesta "Durero, El Greco, Velázquez, Ribera… estaban siempre en mi cabeza"[40]. También la obra de Equipo Crónica estaba presente en él a la hora de reinterpretar a los clásicos. De estas ideas surge la primera pintura en la que Víctor Pulido reinterpreta a El Greco *El caballero sin*

[40] Conversación del autor con Víctor Pulido en agosto de 2012.

*la mano en el pecho*, obra de 1987 en óleo sobre madera, que actualmente está en la colección del artista. Posteriormente, en 1996, el artista vuelve a hacer una nueva reinterpretación del *Caballero de la mano al pecho* de El Greco. En esta ocasión en óleo sobre D. M., obra que también se encuentra en la colección del artista en Huelva. En ella, el artista cuelga del cuello del Caballero, la medalla de la Virgen del Rocío de la Hermandad de Valverde[41].

También, en una obra de índole publicitaria, Víctor Pulido tiene presente al *Caballero de la mano al pecho* de El Greco. En ella el artista nos presenta al Caballero grequiano vestido de nadador. Se trata del cartel que realizó Pulido en 1999 para promocionar un Campeonato de Natación que se celebró en Huelva durante ese año.

### 6.1.8. Cristóbal Toral (1940)

Aunque su nacimiento se relaciona con la ciudad de Antequera (Málaga), realmente nació en un pequeño pueblo de la provincia de Cádiz, Torre-Alháquime, el 15 de abril de 1940[42]. Pasó toda su infancia y adolescencia en Antequera, donde en 1958, inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios. Posteriormente ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla; en 1962 se traslada a Madrid para continuar su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Desde 1967 se dedica por completo a la pintura. Entre 1968 y 1969 ganó la Beca Fundación Juan March para estudiar en España y más tarde en Nueva York. En esta última ciudad se acercó al Realismo y Nuevo Realismo.

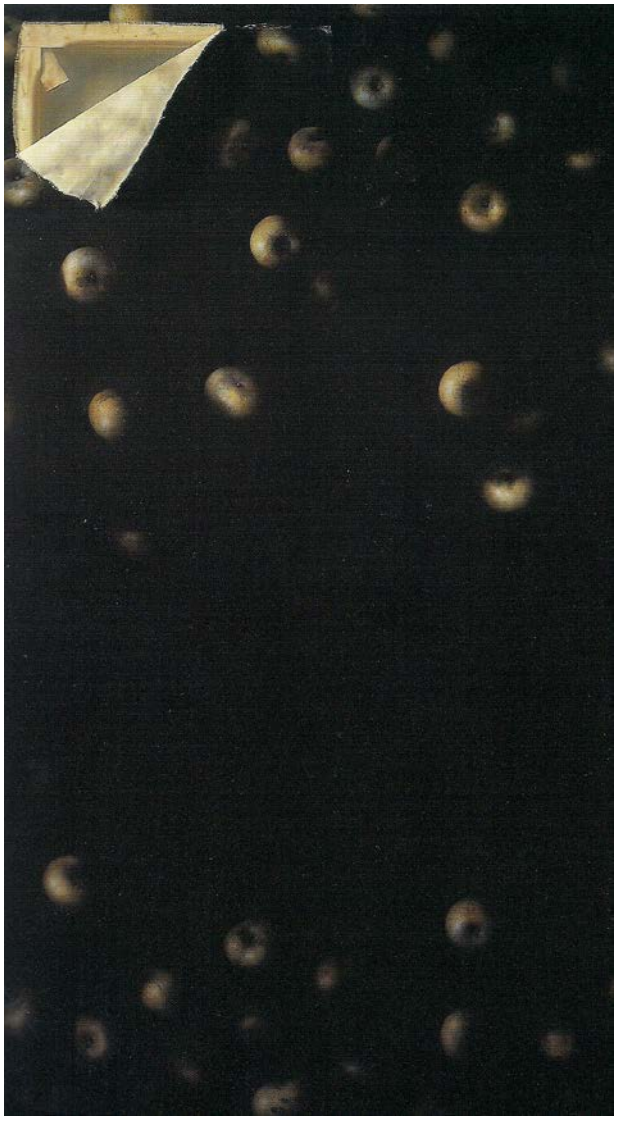
[41] Íd.
[42] VV.AA., *Cristóbal Toral. Pinturas, acuarelas, dibujos y esculturas*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, TF. Editores, 2003. p. 122.

En 1973 y 1977 representó a España en la Bienal Internacional de Fiorino, Florencia; en 1975 participó en la exposición *Realismo fantástico en España*, que recorrió varias ciudades europeas.

A lo largo de su carrera realizó importantes exposiciones individuales en Madrid, Nueva York y París; en donde se hizo famoso por sus cuadros realistas. Por la calidad de su obra pictórica recibió un amplio reconocimiento: obtuvo un premio en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de los años 1966 y 1968, y en la Bienal Internacional de Fiorino, Florencia, de 1977. Además recibió algunas distinciones, como Hijo Predilecto de Antequera en 1978, y en 1995 el Gobierno andaluz le concede la medalla de oro de Andalucía, siendo designado ese mismo año Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Cristóbal Toral es considerado como uno de los grandes referentes del realismo español del siglo XX.

La obra de Toral, pese a su diversidad temática y a sus distintas etapas –los levitantes objetos chagallianos, las frutas ingrávidas flotando en la oscuridad del espacio infinito, la pulverización casi abstracta de los elementos, los bodegones de viciosa perfección realista, los melancólicos desnudos de carne rosada y los cuadros desgarrados de ejercicios de *trompe l´oeil*, hasta la más profunda y permanente de toda la escenografía relativa al viaje, las maletas, los andenes, los trenes, los cuartos desolados, los muebles ocultos, los personajes que llegan o que parten y los que yacen yertos y mutilados o enfardelados, al final de su camino- se nos aparece tan coherente y trabada como si cada una de sus fases predeterminara la siguiente y fuera fatídica sucesión de la anterior, ni más ni menos que como se ordenan los capítulos de una magnífica novela[43].

[43] Cristóbal TORAL, *La vida en una maleta. Autorretrato de un pintor,* Madrid, Ediciones Temas de Hoy, S. A., 2003, 3ª edición 2007. pp. 17-18.



Cristóbal Toral, *Homenaje a El Greco*, 1985. Óleo sobre lienzo,
170 x 95 cm. Londres. Colección particular.

En 1985 Toral pinta su obra *Homenaje a El Greco*, que se encuentra en una colección particular de Londres. Como el propio pintor dijo alguna vez de su pintura "que conviene leerla bien"[44], al estudiar esta obra de Toral, y recordar aquellas palabras de Eugeni d´Ors "El Greco: pintor de las formas que vuelan"[45], creo apreciar en las manzanas de este lienzo, que también parece que vuelan para escapar por la oquedad de una esquina abierta en la parte superior del cuadro, que hacen alusión a la ingravidez de

[44] Íd., p. 20.
[45] Eugenio d´ORS, "Poussin y El Greco". op. cit., p. 16.

las figuras de El Greco. Pero ahora vienen a mi mente aquellas palabras de Berger: "Yo creo que uno mira las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto"[46].

La obra de Toral figura en museos tan importantes como el Guggenheim de Nueva York y el Centro Pompidou de París.

Una de sus obras más conocidas es *D´après La Familia de Carlos IV* con la que Toral ganó la Bienal de Venecia de 1976.



Cristóbal Toral, *D´après La Familia de Carlos IV*, 1975, Óleo sobre lienzo, 235 x 287 cm. Colección del artista.

[46] John BERGER, "¿Cómo aparecen las cosas?, o carta abierta a Marisa", en *El bodegón*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2000, p. 59.

### 6.1.9. José Ángel Gómez

El interés de los artistas por lo teatral en la década de los cincuenta no sólo abre nuevos modos de hacer en arte, sino que también redefine el concepto mismo de teatro. En esta redefinición es decisiva la cancelación de la ilusión escénica, del célebre "como si" en beneficio de un trabajo con lo real, entendido de muy diversos modos en función de la herencia que más pese: su(per)realista (Dalí, Buñuel, Artaud…), la dadaísta (Picabia, Duchamp, Schwitters) o constructivista (en un sentido amplio, incluyendo aquí las propuestas de montaje de Brecht, Piscator o Eisenstein). Si el deseo de una relación directa con el espectador había motivado algunas de las aproximaciones a lo teatral en la época de vanguardias (*cabaret*, veladas, fiestas, acciones…), en los años cincuenta ya no basta con provocar la interacción: se trata más bien de trabajar con ella. La relación entre artistas y espectadores por medio del dispositivo escénico se convierte en eje del discurso, hasta tal punto que los límites se difuminan y la dimensión colaborativa de la práctica escénica se extiende tanto a quienes producen como a quienes participan, ya no tanto como espectadores, sino más bien como testigos o invitados[47].

Joan Brossa, heredero del surrealismo español y cofundador de Dau al Set, anunció esta transformación en sus piezas de los años cuarenta, más tarde catalogadas como *Posteatro* (1946-1962) y *Normas de mascarada* ((1948-1954). En las primeras, proponía la exploración de espacios no convencionales: domicilios y casas particulares, pero también un bosque, el vestíbulo de un teatro, una estación, un restaurante, locales públicos, la calle… Los actores eran más bien posibilitadores de un itinerario y de una relación que intérpretes de un drama o una partitura[48].

[47] José Antonio SÁNCHEZ y Zara PRIETO, *Teatro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p. 87.
[48] Íd., pp. 87-88.



José Ángel Gómez, *El entierro del teatro,* Imagen tomada de: N´DRI, Amon Paul, *La lucha con el ángel en el Post-Teatro.* En *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 20, 2004, p 206.

En la lámina *El entierro del teatro,* José Ángel Gómez recrea, alegóricamente, el mito del entierro del teatro que él mismo presencia, mediante la parodia del célebre cuadro de El Greco *El entierro del señor de Orgaz*[49]. La composición pictórica de los elementos expresivos del anagrama muestra dos planos antitéticos encaminados a interconectarse dialécticamente. La parte inferior conecta con la inmanencia conceptual del teatro convencional envuelto en una mortaja que recibe sepultura, mientras el plano superior, más relacionado con el *Post*-Teatro, infiere la elevación espiritual de la estética del más allá[50].

Como ha señalado Amon Paul N´Dri, autor de *La lucha con el ángel en el Post-Teatro,* de donde se ha tomado la lámina de José Ángel Gómez *El entierro del teatro*:

[49] Amon Paul N´DRI, "La lucha con el ángel en el *Post*-Teatro", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, (20), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 206.
[50] Íd., p. 206.

"Dentro del marco concreto de la expresión fenomenológica del *Post*-Teatro, *La lucha con el ángel en el Post-Teatro* arroja una luz hermenéutica de índole semiótica, estableciendo una conexión concreta entre el mito de huida que protagoniza Jacob con un Ángel. Los contornos semánticos y su paralelismo iconográfico que se deriva de la escena mítica del juego *post* son, pues cardinales para la comprensión del *Post*-Teatro en tanto que un aparato conceptual fuertemente anticonformista, que sirve de soporte básico a la lucha para la coexistencia de una nueva percepción de la práctica artística"[51].

### 6.1.10. Luis Pérez-Mínguez (1950)

Nació en Madrid en 1950. A los quince años sufrió un accidente al saltar al mar y desde entonces padece una paralización parcial del cuerpo. Marchó a París para tratar de recuperarse y allí comenzó a iniciarse en la técnica fotográfica. Su obra es la muestra de un eterno camino hacia el descubrimiento de la naturaleza y el hombre. El cuerpo humano y la figura, su relación con la naturaleza, la integridad del hombre para con su oficio… y sobre todo las fronteras donde todo ello comienza a desvanecerse, constituyen los verdaderos referentes de su obra creativa. Las obras de Pérez-Mínguez son ejemplos constantes de alteraciones de las reglas básicas de la composición y el encuadre, pero también de cómo esta alteración puede ser elevada a un grado de intensidad magistral aprovechando la tensión visual que se produce en su contemplación. Utiliza la cámara para captar un instante, a veces "provocado" y otras muchas, puramente accidental, tras el que se encuentra una sólida propuesta vital de la que proviene su fuerza. Desde 1973, el fotógrafo Luis Pérez Mínguez ha documentado algunos de los momentos más importantes del panorama artístico español, teniendo

[51] Íd., p. 199.

como modelos privilegiados a los *Esquizos* de Madrid[52] y las redes sociales en las que han participado.



Luis Pérez-Mínguez, *El caballero de la mano en el pecho*, 1982.
Impresión digital sobre lienzo, 100 x 70 cm. c/u. Colección del artista.
Maruja Mallo / Alfredo Alcaín / Eugenia Niño / A. Aguirre / Quico Rivas / Chiqui Abril / Juana Mordó / Ángel González / Guillermo Pérz Villalta / Francisco Calvo Serraller / Antonio Bonet / Ignacio Gómez de Liaño.

[52] Los *Esquizos* de Madrid fue el apelativo bajo el que fue conocido en los años setenta un grupo madrileño de artistas que, a contracorriente de las tendencias imperantes, apostaron por una pintura figurativa que incorporó ingredientes de la pintura de masas y de su propia memoria personal. De forma esquizoide –sin separar ninguna parcela de conocimiento para problematizar el contexto en el que se movían- marginaron la envoltura retiniana para privilegiar la reflexión sobre el medio. A ello se sumaría una actitud lúdica e iconoclasta que les permitió una revisión desacralizadora y selectiva de toda la Historia del Arte –del Clasicismo a las Vanguardias- y una construcción de la figura del artista como un ente preformativo que desarrolla su actividad más allá de la obra cerrada para abrirla a la cotidianeidad.. Asimismo, anticiparon corrientes pictóricas internacionales posteriores como la *Transvanguardia* italiana o los *Neue Wiklde* alemanes y austriacos. La Figuración Madrileña estuvo formada por Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Manolo Quejido, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, y Rafael Pérez-Mínguez. Otros artistas se incorporaron al movimiento como Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns o Jaime Aledo, así como el fotógrafo Luis Pérez-Mínguez. Junto a ellos se contempla a Luis Gordillo, su más próximo referente español, y a la figura singular de Javier Utray, teórico y aglutinante del grupo. VV.AA., Cat. expo. *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*. Madrid, Ministerio de Cultura / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

En 1982, toma como modelo *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco en una impresión digital sobre lienzo, para fotografiar a personalidades como Maruja Mallo / Alfredo Alcaín / Eugenia Niño / A. Aguirre / Quico Rivas / Chiqui Abril / Juana Mordó / Ángel González / Guillermo Pérez Villalta / Francisco Calvo Serraller / Antonio Bonet / Ignacio Gómez de Liaño[53]. Esta serie de Pérez-Mínguez *El caballero de la mano en el pecho* pudo verse en ARCO (1983) gracias a la Galería Estampa, y en la exposición *Los Esquizos de Madrid,* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

### 6.1.11. Grupo ZAJ (1964-1996) y Esther Ferrer (1937)

El grupo ZAJ (1964-1996) fue un grupo español de vanguardia artística fundado en 1964 por los compositores Juan Hidalgo (1927), Ramón Barce, y Walter Marchetti (1931), –a los que se unieron con posterioridad nombres como los de José Luis Fernández Castillejo (1930) o Esther Ferrer (1937)[54]-, artistas pioneros en nuestro país con sus actividades en torno a la denominada música de acción, iniciando una vía en la que paulatinamente los instrumentos musicales van perdiendo su función única de productores de sonidos y van ganando en cambio otras atribuciones. ZAJ configura puntuales plataformas de visibilidad donde se presentan las propuestas de sus miembros, aunque cada uno de ellos produzca sus propios trabajos de manera independiente. Lo que reúne sus diferentes obras es el encuentro del humor, la parodia, el sinsentido y el absurdo con las situaciones aparentemente triviales de la vida de cada día, que, sin embargo, desvelan los mecanismos sociales de las relaciones humanas[55]. Su obra desarrolla estos presupuestos, diversificándose entre la poesía visual y la poesía

[53] Cat. expo. *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.* op. cit.,. p. 316.
[54] Esther Ferrer recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de 2008 "por su trayectoria en el ámbito del arte de acción y su presencia internacional". Rubén FIGAREDO, y Eduardo NAVARRO, *ZAJ. Colección Archivo Conz*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2009. p. 30.
[55] Santiago OLMO, "Juan Hidalgo". En VV.AA., Cat. expo. *España. Arte Español 1957-2007*, (Palermo 2008), Milán, Skira, 2008. p. 116.

fonética, la acción, el objeto a menudo tratado como una escultura en tránsito a la micro-instalación, la fotografía, la música y la edición (donde hay que incluir libros, panfletos, objetos, obra seriada diversa, carteles). Rescata lo cotidiano derivándolo hacia una teatralización del absurdo, para convertirlo en un espacio global que intenta fundir vida y subjetividad con el arte. El grupo ZAJ supo romper moldes en un tiempo en el que, en nuestro país, la innovación artística era poco menos que una utopía, y siguieron trabajando durante treinta años sin agotar sus recursos rupturistas.

El arte experimental en España creció en paralelo a los coletazos finales del franquismo. Sin embargo, se tocaron sólo tangencialmente aspectos políticos, para centrarse en la experimentación. El grupo ZAJ, será el pionero en un experimentalismo con presencia en el exterior y de unas propuestas que abordan la música, la *performance*, el cuerpo o la poesía visual.



Grupo ZAJ (Madrid, 1964-1996). Esther Ferrer (San Sebastián 1937).
*El caballero con la mano en el pecho*, 1967. Gelatinobromuro de plata sobre papel.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de Laura Blanco.

El grupo ZAJ y Esther Ferrer parodian a la vida misma en la acción o evento *El caballero con la mano en el pecho* (1967), en gelatinobromuro de plata sobre papel, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Los propios artistas escriben acerca de esta acción: "Usted no se deja engañar / usted prefiere a los grandes maestros / usted no se encuentra tranquilo con las vanguardias esas / usted ya lo tenía dicho / ¿quién no prefiere a los grandes maestros? / ¿Quién se encuentra seguro con las vanguardias esas? / hágaselo usted mismo / vamos ahora a añadir todo el espacio aéreo posible / lo vernáculo es más serio siendo y no siendo zaj[56].

En palabras de Esther Ferrer: "[…] A la acción se puede acceder desde muchos ámbitos. Cuando conocí lo que ZAJ hacía, me dije que era eso lo que a mí me interesaba. […] Y es así como empecé a imaginar acciones que realizamos con ZAJ. […] El concepto se sobrepone al discurso. En mi caso, detrás de cada obra existe siempre un concepto que yo nunca explico. ¿Qué has entendido en esta acción? Pues perfecto, eso que has entendido es lo que verdaderamente ha sido, puesto que lo has percibido así"[57].

Uno de los conciertos más sonados de ZAJ tuvo lugar en el teatro Beatriz de Madrid en febrero de 1967. La primera pieza, *Guillermo Tell*, fue ejecutada por Tomás Marco: se sentó ante una mesa, enseñó una manzana, extrajo del bolsillo una navaja y, lentamente, la peló y se la comió. Walter Marchetti, en *Paralelo 40*, se quitó el cinturón, lo puso ante sí y tras varios minutos de contemplación, dio un paso al frente y pasó sobre él. El mismo Walter Marchetti interpretó *Composición*: se trataba de colocar todos los clavos de una caja sobre su cabeza, con la punta hacia arriba. En *A Camel Strip-tease*, Juan Hidalgo, con sortijas y antifaz, desnudaba suavemente una cajetilla de

[56] Grupo ZAJ y Esther Ferrer, *El caballero con la mano en el pecho*, 1967. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
[57] Esther FERRER, "Esther Ferrer". En VV.AA., Cat. expo. *España. Arte Español 1957-2007*, op. cit., p. 106.

Camel. Y en *Sangre y champaña* extraía de su pulgar una gota de sangre, la mezclaba con champaña y brindaba al público. Cada una de las acciones de los ZAJ era coreada por el público, entre el escándalo, la indignación, la burla y el insulto. Muchos espectadores abandonaron el teatro, pocos minutos después de que se iniciara el espectáculo, y pocos fueron los críticos que supieron valorar y contextualizar la propuesta ZAJ[58].

### 6.1.12. El Greco en la *mecamística* de Val del Omar

#### 6.1.12.1. Vida y obra de José Val del Omar López (1904-1982)

El 27 de octubre de 1904 nace en Granada José Valdelomar López, hijo de Francisco Valdelomar, funcionario, y Concepción López, pianista y pintora. En 1914, mientras estudia en los Escolapios de Granada, crea "bajo la cama de una camarilla de internado del colegio, el primer *underground* español de protesta, por medio de dibujos proyectados"[59] (unas proyecciones domésticas similares a las de la linterna mágica). En 1921 viaja a París y en 1923 monta un negocio de distribución de automóviles *Buick* en Granada. En 1924, como dice el propio Val del Omar "Realizo en Granada mi primera cinta de 35 mm, de 6 rollos, como autor, productor, director y fotógrafo"[60]. Esta película, titulada *En un rincón de Andalucía* resultó "un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu"[61]. En 1926, también en palabras del propio Val del Omar "Me aislo un año y reflexiono sobre *el sentido místico de la energía*"[62]. En 1927 cambia su apellido Valdelomar por la forma orientalizada Val del Omar. En 1928 viaja a París y a Londres,

[58] José Antonio SÁNCHEZ y Zara PRIETO, *Teatro*, op. cit., pp. 95-96.
[59] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 2010. p. 326.
[60] Íd., p. 326.
[61] Íd., p. 326.
[62] Íd., p. 326.

y por mediación de Florián Rey, el semanario *La Pantalla* de Madrid publica una amplia entrevista con él. En 1930 crea "el primer microfilm escolar"[63], que presentará en público al año siguiente. Se incorpora al Comité Español de Cinema Educativo. Contrae matrimonio con María Luisa Santos. En 1931 participa en el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En 1932 vive "como obrero de almacén de material escolar del Ministerio de Instrucción Pública las primeras peripecias del *derrame* de radios, gramófonos y cines, antecedentes de los actuales teleclubs"[64]. Trabaja como auxiliar archivero en la Biblioteca Nacional. Allí propone una "Foto-fono-cine-teca Nacional"[65]. En otoño, comienza a trabajar para el Patronato de Misiones Pedagógicas, en el Museo del Pueblo y en el laboratorio foto y cinematográfico[66]. Participa en la realización de la película colectiva sobre las Misiones Pedagógicas *Estampas 1932.* En torno a 1934 comienza la *Película familiar*, que sigue filmando hasta la Guerra Civil. Filma *La Semana Santa en Lorca*. En 1935, funda la "Asociación Cultural Misional Creyentes del Cinema". Presenta *Vibración de Granada* y otro documental sobre Galicia (con los títulos *Santiago de Compostela* y *Granada*) en el cine Tívoli de Madrid a través del Cineclub GECI. Participa en la filmación de Manuel Bartolomé Cossío en Bustarviejo, y rueda junto a otros misioneros *Semana Santa en Murcia y Cartagena* y *Fiestas de primavera en Murcia.* En 1936, como el mismo Val del Omar dice "Realizo en las Hurdes un documental de 4 rollos"[67]. El cine Tívoli de Madrid proyecta, el 1 de febrero, un documental titulado *Murcia*, en el marco de la

[63] Íd., p. 327.
[64] Íd., p. 327.
[65] Íd., p. 327.
[66] El Museo ambulante se prepara durante el verano de 1932. Además de cuadros, habrá proyecciones de filminas, audiciones de discos, pases de películas, visitas guiadas, coloquios y hasta reparto de tarjetas y postales de recuerdo. Val del Omar, entre otras tareas, atiende a los visitantes y explica las obras. Horacio FERNÁNDEZ y Javier ORTIZ-ECHAGÜE, "Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas". En VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, (Granada / Madrid, 2010-2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero, 2010. pp. 67-89.
[67] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 328.

programación del Cineclub GECI. Val del Omar se traslada a Valencia y allí le sorprende el estallido de la Guerra Civil. En 1937, colabora en la realización de *Gimnasia y Natación*, documentales de propaganda republicana dirigidos por el coronel Ardid.

En Valencia trabaja, entre otras cosas, en la creación de la Unidad de Auxiliares Mecánicos de Enseñanza, dedicada al cine educativo y propagandístico. Sale con un convoy de las obras del Museo del Prado, según consta en el libro de entradas y salidas de correspondencia de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico. En 1939, al finalizar la guerra, ya bajo la dictadura, crea "el primer hilo musical *Circuito Perifónico de Valencia*, con 19 terminales musicales públicos"[68]. En 1940, crea en Valencia la emisora *Radio Mediterráneo.* En 1941, regresa a Madrid, donde crea el primer servicio de "Efectos especiales" al inaugurar los Estudios Cinematográficos Chamartín. En estos estudios trabaja como ayudante consejero del Director y fotógrafo hasta 1945. Desde este cargo, participa en la producción de *Unos pasos de mujer fortunato* (1941), *Goyescas* (1942), *El abanderado* y *La maja del capote* (ambas de 1943). Además, colabora con Florián Rey en la versión sonora de *La aldea maldita* (1942). También en este año de 1941, como el propio Val del Omar manifiesta "Concibo la Corporación del Fonema Hispánico, como gran editorial fonética"[69]. En 1942, trabaja en el proyecto de *Trágame nube* (también titulada *Escuela de ángeles*), una película sobre vuelo sin motor que no llegó a concluir. En 1944, crea la superación de la estereofonía como "mi sistema Dia-fono"[70], realizado en una fábrica de somiers. En 1947, crea el "Atril del Fonema Hispánico, primer magnetófono español y mundial de cuatro pistas"[71]. En 1948, crea "el primer Laboratorio Experimental de Electro-acústica, de Radio Nacional

[68] Íd., p. 328.
[69] Íd., p. 329.
[70] Íd., p. 329.
[71] Íd.. p. 329.

de España"[72]. En 1950, crea "el primer servicio audio-visual de Auditorium, en el Instituto de Cultura Hispánica con su extensión americana"[73]. En 1952, "*Autosacramental invisible* con acústica esférica por catorce focos sonoros, y presentado por Carlos Robles Piquer en el Auditorium de Cultura Hispánica"[74]. Lleva por título *El mensaje diafónico de Granada*, y debe reproducirse con "órdenes de luminotecnia, olor y llamas"[75]. En 1953-55, "primera película mundial con sonido Dia-Fono sincrónico: *Aguaespejo granadino"*[76]. También titulada *La gran siguiriya*. En 1955, Val del Omar participa en la reunión mundial de expertos Cine-TV de la UNESCO en Tánger, en la que presenta la "Teoría de la visión *táctil"* y "El Diáfono y sus razones de existencia en la Televisión,", y proyecta *Aguaespejo granadino*. Realiza esta presentación "gracias a la intuición y fe de Manuel Fraga Iribarne, Secretario Técnico del Ministerio de Educación"[77]. Presentación privada de *Aguaespejo granadino* en el Instituto de Cultura Hispánica. En 1956, presentación de *Aguaespejo granadino* en el Festival de Cine de Berlín. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a *Aguaespejo granadino*. En 1957, comunicación en el Congreso Internacional de Cine de Milán-Turín del "Sistema de Desbordamiento Apanorámico de la imagen cinematográfica"[78]. Patenta en España el sistema Bistandard 35. En 1957-58, "Primera cinta mundial de *Visión Tactil Fuego en Castilla*"[79]. En 1958, "Sistema mundial de Óptica por rototraslación de espejos. Sistema Fara Tacto para la modulación de vibraciones en las butacas de un cine *conmocional*"[80]. Presentación de *Aguaespejo granadino* en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Premio especial de

[72] Íd., p. 329.
[73] Íd., p. 329.
[74] Íd., p. 330.
[75] Íd., p. 330.
[76] Íd., p. 330.
[77] Íd., p. 330.
[78] Íd., p. 330.
[79] Íd., p. 330.
[80] Íd., p. 331.

Sindicato del Espectáculo a la Labor Cinematográfica. En 1960, viaja a México para trabajar en Televicentro y Estudios Churubusco, donde crea "el sistema Bi-Standard para copia 16 mm de Kinescopio, en *Telesistema Mexicano SA*"[81]. Obtiene "el primer premio *otorgado a la poética cinematográfica* por la Universidad Nacional Autónoma de México (Leopoldo Cea) con motivo del concurso extraordinario conmemorando el cincuentenario de la revolución mexicana"[82]. En 1961, obtiene "para España, en el Festival Internacional de Cannes, el premio de la técnica por la iluminación de la cinta *Fuego en Castilla*".[83]. Como el propio Val del Omar escribió y subrayó: "Con una Cámara del año 1926 y unas lámparas de linterna de bolsillo, España ganó en 1961, y a los cinco años de realizada, el premio de la Técnica en el festival de Cannes"[84]. Crea "en Orense, la cinta *Acariño al Barro de Ánimas* (más tarde titulada *Acariño Galaico* [*De Barro*]), terminando un tríptico de 60 minutos de Agua, Fuego y Tierra de España (no montado)"[85]. "Intento de un Instituto de Técnicas del Espectáculo"[86]. En 1963, "Intento de una cinta sobre Festivales de España en Palpicolor"[87]. Comienza su colaboración con el Ministerio de Información y Turismo. Pone en marcha la Sección de Investigaciones y Experiencias en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. En 1964, trabaja en las instalaciones del pabellón de España en la Feria de Nueva York: X-Films, la productora cinematográfica fundada por Juan Huarte, le había propuesto a través de Jorge Oteiza realizar un mediometraje para esa feria, pero el proyecto no salió adelante. En 1967, presenta a Televisión Española "el sistema *Intermediate Cine TV 16-35* de *alta economía* en tiempos de rodaje, divisas para materia prima, en la producción conjunta, y con distribución a las tres principales vertientes de TV, Cine y Cassete; y sin

[81] Íd., p. 331.
[82] Íd., p. 331.
[83] Íd., p. 331.
[84] VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, op. cit.,. p. 225.
[85] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit.,. p. 331.
[86] Íd.,. p. 331.
[87] Íd., p. 332.

pérdida de calidad actual 35 mm Standard"[88]. En 1968, crea el cuarto modelo de miniproyector "minicarousel". Realización en Bistandard-35 de la película inconclusa *Granada 1968.* En 1969, crea "una verdadera revolución plástica por medio de la nueva "Óptica biónica enérgica ciclo *táctil*"; verdadero hallazgo plástico y cibernético de nuestra *Cultura*"[89]. En 1971, empieza los experimentos con láser, "la *imagen* (no figurativa y no abstracta) producida por la *espontánea cohesión molecular, tan propicia a la poética de la permanente fluencia. Ideal caligráfica lumínica unificante de nuestros místicos con el mundo arábigo y oriental"*[90]. En 1972, asiste a los encuentros de Pamplona. Empieza a trabajar en ENOSA (Empresa Nacional de Óptica). Hasta 1974 allí aporta "(exactamente) cincuenta proyectos"[91]. En 1974, realización en Bistandard-35 de la película inconclusa *Granada 1974.* En 1977, fallece su mujer, María Luisa Santos. Se traslada a vivir a una celda-dormitorio a su laboratorio PLAT, "Picto-Lumínica-Audio-Tactil", en el Barrio del Pilar de Madrid. Allí realiza nuevas producciones que no llegó a concluir, como *Variaciones sobre una Granada.* En 1981, a partir de la invitación para presentar su obra en la exposición *Cinéma d´Avantgarde en Espagne. Une anthologie* (Centre Georges Pompidou, París, marzo-abril 1982), intenta por segunda vez el montaje de *Acariño Galaico,* y se plantea la realización del Tríptico Elemental de España, que llevaría un *vórtice* titulado *Ojala.* No concluye ninguno de esos proyectos. En 1982, a causa de un incidente fortuito de coche, después de pasar unas semanas inconsciente, fallece el 4 de agosto.

### 6.1.12.2. José Val del Omar: la mecánica mística del cine (1942-1982)

[88] Íd., p. 332.
[89] Íd., p. 332.
[90] Íd., p. 333.
[91] Íd., p. 333.

La obra de José Val del Omar, de carácter poliédrico y rica en matices, guarda especial relación con el realismo. Al "nouveau réalisme", la figuración narrativa de corte expresionista y el realismo existencialista, se suma la propuesta del artista granadino que podría definirse como "realismo mecamístico". La mecamística es uno de los términos fundamentales que recorren la teoría y la obra de Val del Omar. Con este neologismo, el artista se refiere al universo de las máquinas, a las que se enfrentaba, al igual que a la realidad, con una actitud mística, que busca ver más allá de lo inmediato. El término aparece por primera vez en 1955 aunque ya habla de lo meta-místico en 1935. Ese sentido místico de la creación también queda planteado en la Corporación del Fonema Hispánico, punto de partida de esta propuesta expositiva. Considerado como un manifiesto (Manifiesto del Fonema Hispánico), el texto fue escrito en 1942 y recoge sus reflexiones acerca del sonido y de la importancia de la lengua pronunciada, "sonora", frente a la impresa, "silente". Esta preocupación –surgida tras su asistencia al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, en el que se habló del impacto del lenguaje en el nuevo cine sonoro, el "cine parlante"- se manifiesta en su deseo de organizar un servicio de registro y reproducción acústica, una gran editorial fonética, que coincide en el tiempo con los primeros años de posguerra, un momento político-religioso de exaltación de lo español. Val del Omar no entra en lo doctrinario de la época, en su texto profundiza y habla de la tradición mística española, al tiempo que aporta definiciones y matices de temas que serán clave en la obra: el cinematógrafo, el documental, la técnica y el espectáculo, además de la investigación en el campo del sonido y la mística ya mencionados. Algunos de sus inventos técnicos, como la diafonía, el palpicolor, la tactilvisión y el desbordamiento apanorámico de la imagen, formarán parte del proceso de producción, en la década de los cincuenta, de sus dos cortometrajes fundamentales: *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*. Para Val del

Omar el realismo propio del cine era el que fundamentaba la actitud mística, precisamente por ser un medio capaz de registrar las acciones más corrientes. En este sentido denominó "elementales" a sus documentales, en alusión a los elementos de la naturaleza con que se relacionan, pero también a su interés por lo poético como forma de profundizar, de ir a lo elemental, en cada uno de ellos.

*Aguaespejo granadino* (1953-55) titulado también *La gran siguiriya*, es una película en forma de sinfonía audiovisual sobre la ciudad andaluza, realizada a partir de la música de Manuel de Falla y el cante jondo, las imágenes de los surtidores de la Alhambra y los primeros planos de los gitanos del Sacromonte. La aplicación de la diafonía resulta esencial en la película; fue presentada por Val del Omar en 1944, varios años antes de la consolidación del sistema estéreo: si este se basa en la utilización de dos fuentes de sonido laterales, en el diafónico una fuente se sitúa detrás de la pantalla, transmitiendo el sonido asociado a las imágenes, y la otra en la parte posterior de la sala, emitiendo un sonido subjetivo de ecos y reflejos. El espectador queda así envuelto en un centro donde las dos fuentes de audio confluyen, chocan y se cruzan.

*Fuego en Castilla* (TactilVisión del páramo del espanto) (1958-60) fue rodada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y en la Capilla de Alonso de Benavente de Medina de Rioseco. El artista lleva a cabo una interpretación cinematográfica de la Semana Santa y de la imaginería religiosa barroca conservada en el museo y en la capilla –deteniéndose especialmente en la Santa Ana de Juan de Juni y el San Sebastián de Alonso de Berruguete.- En esta ocasión, el principal invento técnico que pone en práctica es la TactilVisión, consistente en la proyección de una fuente de luz pulsatoria sobre las superficies para destacar su relieve y textura matérica. La banda sonora recoge el repiqueteo de los dedos y las uñas del bailarín vallisoletano Vicente Escudero golpeando sobre la madera de un retablo seco de iglesia. Al igual que en

*Aguaespejo granadino*, a la película también se le aplica la diafonía. En la película que se proyecta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no se ha reproducido el desbordamiento apanorámico de la imagen, presentado en su forma teórica en vitrina, porque el material original no se conserva[92].

Val del Omar se autoproclamaba "cinematurgo" y "cinemista", aludiendo al hecho de que, como un alquimista, él convertía la imagen cinematográfica en una experiencia polisensorial. Dedicó gran parte de su vida a la experimentación técnica y a sus invenciones, como la "óptica temporal de ángulo variable" (hoy conocida como *zoom*, y popularizada para el cine en los años setenta), la "pantalla cóncava apanorámica" o el "sonido diafónico" (precursor del sonido estereofónico). Todas estas técnicas pueden apreciarse en el "Tríptico elemental de España". Formado por *Aguaespejo granadino (La gran siguiriya)* (1953-55), *Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)* (1958-59) y *De barro (Acariño galaico)* (1962, 1981-82, montaje final de 1995 de Javier Codesal). Como ha señalado Martín: "La trilogía debe verse en orden cronológico inverso para percibir el dibujo de un camino ascensional que atraviesa distintos elementos relacionados con transformaciones de la materia: el barro, asociado a la tradición de la escultura en terracota de Galicia; el fuego y la luz que, mediante el empleo de la tactilvisión crean un efecto casi tangible en el espectador, efecto que evoca la mística castellana (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús), especialmente su afán de un contacto físico con la divinidad, y el agua vertical de la Alhambra de Granada, vinculada al camino ascético de la poesía sufí andalusí (en particular Ibn´Arabî), y al concepto de feminización y fecundación del lugar

[92] Información del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

característicos de la arquitectura islámica"[93].

Val del Omar habla en sus textos, de una lírica tan singular como sus ideas, del "Tríptico elemental de España" como "un sueño de cinematografía intuida insólita por andar sus imágenes flotando sin aparente coherencia"[94]. Asimismo, sus escritos nos muestran sus reflexiones sobre la constante reformulación del montaje del material mediante largas ralentizaciones, o la alteración del dispositivo de proyección, constantemente reformulado desde la óptica de cada nueva invención: filtros de color, triple pantalla, aplicación del sonido diafónico, desbordamiento de la imagen en una pantalla cóncava, etc. El "Tríptico elemental de España" ha sido definido por Eugeni Bonet como "el *work in progress* por excelencia: una obra quimérica, interminable y, finalmente, ilegible"[95].

Como señala Martín; "Frente al *Tríptico elemental*, el espectador se sitúa ante un vórtice inaprehensible de imágenes que funcionan a modo de ideogramas y ante un trabajo de lucha con el tiempo (el del metraje) y la materia (el celuloide) como elementos inherentes a la cinematografía"[96]. A la vez que afirma "mi Dios es el Tiempo", Val del Omar muestra una rebeldía contra la subordinación de la imagen a éste: urde así distintos trucajes que tienen su signo final en la figura de cierre, el "sinfín"[97]. Este intertítulo, relacionado con las rebeliones contra la cola del celuloide de los primeros filmes de vanguardia (como *Entre´acte* de René Clair), parece remitir al eterno retorno que, en su caso, se materializa como una suerte de wagneriana "obra de arte total", que envuelve al espectador eliminando los límites temporales y visuales

[93] Carlos MARTÍN, "José Val del Omar, Tríptico elemental de España". En Manuel J. BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO y Rosario PEIRÓ, (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones de La Central, 2010. p. 220.
[94] Íd., p. 220.
[95] Íd., p. 223.
[96] Íd., p. 223.
[97] Íd., p. 223.

inherentes al hecho cinematográfico. Val del Omar reconsidera las condiciones de proyección a partir de sus intuiciones acerca de las nuevas condiciones de recepción de la imagen en movimiento (como suceso, como acontecimiento: "soy un suceso. No tengo otra silueta que el cambio", escribió[98].

En los últimos años de trabajo y vida en su laboratorio PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Tactil), en el Barrio del Pilar de Madrid, Val del Omar vuelca sobre sus textos una reflexión general acerca del sentido de su obra y de temas fundamentales como el tiempo, la cultura y los medios de comunicación. Los numerosos *collages* que realizó, entendidos como otra forma de escritura y al mismo tiempo de montaje de imágenes e ideas, reflejan esta preocupación y son una parte más de ese corpus de trabajo inacabado.

### 6.1.12.3. José Val del Omar y Manuel Bartolomé Cossío

En el otoño de 1932 Val del Omar comenzó a trabajar para el Patronato de Misiones Pedagógicas, en el Museo del Pueblo y en el laboratorio foto y cinematográfico. Por otra parte, Manuel Bartolomé Cossío, pedagogo vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, fue el presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas desde su fundación. Val del Omar le guardó una enorme veneración durante toda su vida, y entre los libros que conservaba en su biblioteca se encuentra el de Joaquím Xirau *Manuel B. Cossío y la educación en España,* Barcelona, Ariel, 1969[99]. Recordemos que Cossío había publicado en 1908 su célebre monografía sobre El Greco[100].

[98] Íd., p. 223.
[99] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 30.
[100] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit.

El propio Val del Omar escribió sobre su relación con Cossío: "Mi amigo Federico García Lorca me orientó a don Manuel Bartolomé Cossío, primer ciudadano de honor de la República. En su dormitorio me recibió, allí le proyecté imágenes, y allí me presentó a Antonio Machado. […] Con Cossío, presidente de la Institución Libre de Enseñanza, simpaticé desde el primer momento. Tuve el privilegio de tener siempre vía libre a su dormitorio (estaba en cama por una tuberculosis vertebral). Ello me animó al atrevimiento de un analfabeto hablando a pedagogos. […] Tuve la honra de ser designado por Cossío para estrenar y sacar conclusiones antialfabéticas del Primer Museo del Pueblo de la República. Fue en la provincia de Segovia, y bajo las nieves: Santa Mª de Nieva, Cuéllar, Sepúlveda, Pedraza, Turégano y la misma Segovia"[101].

Continúa Val del Omar: […] "De los 14 cuadros había una gran tabla copia de Eduardo Vicente del *Auto de fe* de Pedro Berruguete, del Prado. Como pesaba, la ponía en el trípode de las pizarras. En éste había pintados unos clavos sobresalientes en los lugares críticos en la entrepierna de los condenados a la hoguera. El estímulo sexual de la imagen atraía la atención de todos los visitantes y todos más o menos encubiertamente tenían en ese lugar accesible de la tabla su centro de interés, sobre todo las chicas, que buscaban las horas más solitarias para visitarlo, y tocar una y otra y otra vez los célebres clavos. […] De los 14 cuadros que se componían, ni los *Fusilamientos de la Moncloa* ni la *Resurrección*[102] atraían tanto a aquellas criaturas"[103].

No es extraño, dada la relación de Val del Omar con Manuel B. Cossío, y su familiaridad con la obra de El Greco en el Museo del Pueblo, que tenga en cuenta ésta en sus creaciones posteriores, como tendremos ocasión de comprobar.

---

[101] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., pp. 30-33.
[102] Val del Omar se está refiriendo a la *Resurrección de Cristo* del Museo del Prado, de El Greco. Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 32.
[103] Íd., p. 33.

### 6.1.12.4. *Fuego en Castilla*: Alonso de Berruguete, Juan de Juni y El Greco

Después de *Aguaespejo granadino*, Val del Omar "descubrió" Castilla. Y este nuevo "elemental" se adentra en el misterio místico de esta otra dimensión hispánica. Val del Omar se pasmó ante el hoy Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Le volvió la obsesión de la danza española. Vislumbró una teoría del amor y de la muerte. Y pensó en lanzarla desde una pantalla, tripulando su nuevo ensayo óptico: la que llamó la "tactilvisión", en un film sorprendente, macabro, lírico y audaz, que se vio en Cannes en 1961: *Fuego en Castilla*[104].

*Fuego en Castilla* tiene dos "vedettes". Pero ningún actor viviente. Estas "vedettes" son el San Sebastián, de Alonso de Berruguete, y la Santa Ana, de Juan de Juni, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Con ellos y con todos sus compañeros inmóviles convivió estrechamente Val del Omar durante dos años de exaltación, de delirio, rodando a veces setenta y tantas horas seguidas allí mismo, en los locales del Museo, en las heladas noches invernales y en las jornadas cálidas y llameantes del verano. Dos años de rodaje. Uno, en descanso, esperando concebir la médula del montaje, disipada la fiebre de la creación. Y un año más montando y grabando la parte sonora, que moduló Vicente Escudero, el bailaor vallisoletano, repiqueteando con las uñas sobre la madera de un pedestal de iglesia[105].

Y no nos debe extrañar que en *Fuego en Castilla* aparezca también la obra de El Greco, puesto que como señaló el propio Val del Omar: "Sobre un suelo duro y un cielo alto, y en especial sintonía con la distensión vertical de Alonso de Berruguete, verdadero antecesor de El Greco"[106]. Y Gregorio Marañón también apreció relación entre Berruguete y El Greco: "Berruguete y El Greco nos dicen que es cierto que

[104] Ángel JORDÁN, "Val del Omar, un soñador para un cine", *Triunfo*, 4 de mayo de 1961.
[105] Íd.
[106] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 123.

algunos sueños nos enseñan a los pobres mortales y a los místicos sus éxtasis, es decir que el mundo no está sólo poblado de realidades, sino también de *misterios*[107].



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, Fotograma 1 de 6. Minuto 6:54.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[107] Gregorio MARAÑÓN, www.valdelomar.com. [Página consultada el 19 de septiembre de 2012].



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, Fotograma 6 de 6. Minuto 15:20. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Izquierda: El Greco, *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, 1597-1607. Óleo sobre lienzo, 168 x 103 cm. Ottawa. National Gallery of Canada. Procedente de la Iglesia Parroquial de Nambroca (Toledo).

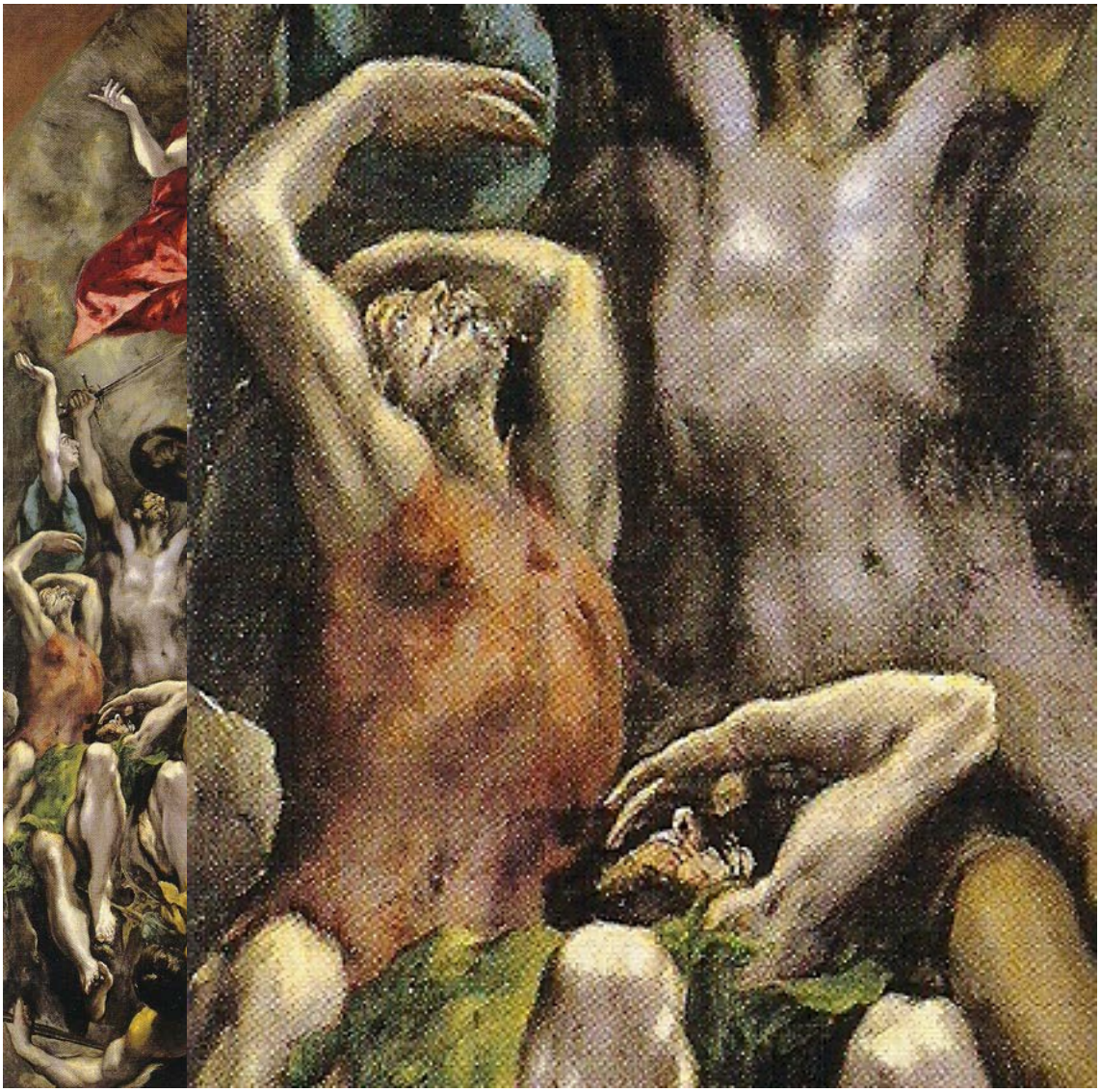
Derecha: El Greco, *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, (detalle), 1597-1607. Óleo sobre lienzo, 168 x 103 cm. Ottawa. National Gallery of Canada. Procedente de la Iglesia Parroquial de Nambroca (Toledo).

En los minutos 6:54 y 15:20 de proyección de *Fuego en Castilla*, Val del Omar hace también protagonista a El Greco con un mismo detalle de una versión similar a la obra de éste *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, que procedente de la Iglesia Parroquial de Nambroca (Toledo) se encuentra en la National Gallery of Canada, Ottawa. Si bien, en el primer detalle, minuto 6:54 de *Fuego en Castilla*, Val del Omar lo proyecta al revés de arriba a abajo. Creemos que, con toda probabilidad, la versión del *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte* de El Greco que utilizó Val del Omar es la que, procedente del Museo de la Trinidad, ingresó en 1872 en el Museo Nacional del Prado, y desde 1986 está en el Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú (Barcelona) [108]. La composición de El Greco *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*, protagonista de *Fuego en Castilla*, fue ponderada por Cossío[109], y como ha señalado Romero citando a Cossío: "como profunda meditación sobre la muerte, aludiendo con ella a una versión hispana del Hamlet –la calavera sujeta en equilibrio entre las dos manos- caracterizado como San Francisco"[110].

[108] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 120-124.
[109] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, 1908, op. cit., p. 377.
[110] Pedro G ROMERO, "Algunas notas para la lectura de *Fuego en Castilla* de José Val del Omar". En VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, op. cit., p. 135.



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, Fotograma 2 de 6. Minuto 12:56.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



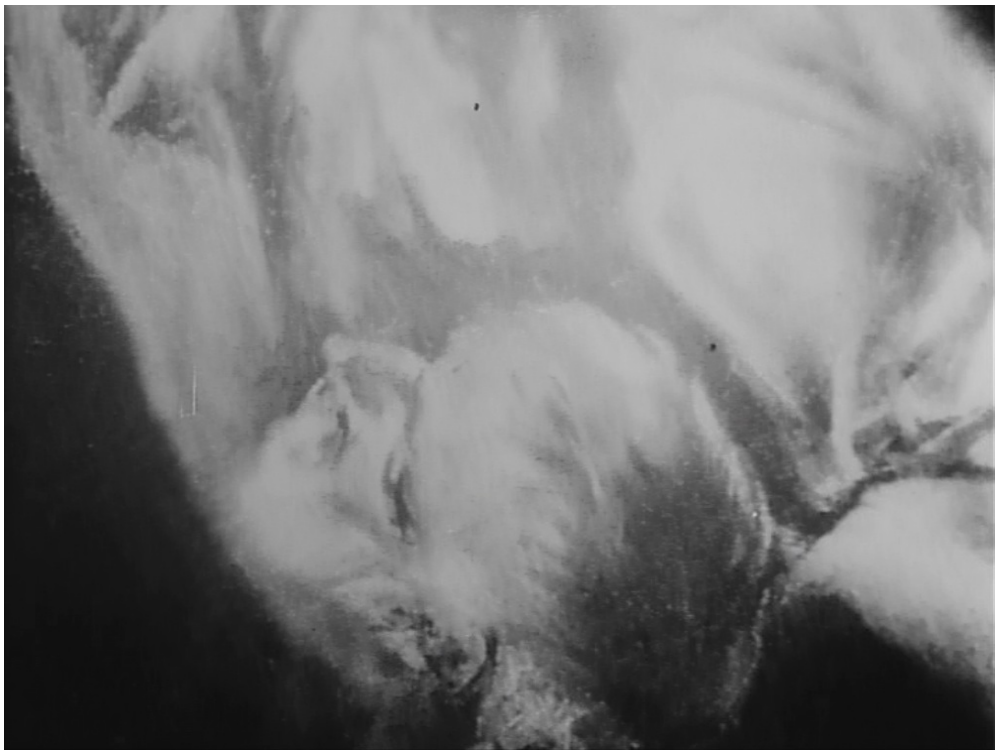
Izquierda: El Greco, *La Resurrección de Cristo*, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Derecha: El Greco, *La Resurrección de Cristo* (detalle), 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

En el minuto 12:56 de proyección, Val del Omar superpone a la cabeza del San Sebastián de Alonso de Berruguete, un detalle de la obra de El Greco *La Resurrección de Cristo*, que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Si bien, Val del Omar proyecta este detalle de la obra de El Greco, al revés de izquierda a derecha.



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, Fotograma 3 de 6. Minuto 13:05.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*. Fotograma 4 de 6. Minuto 13:10.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



El Greco, *La Pentecostés*, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm.
Madrid. Museo Nacional del Prado.



Izquierda: El Greco, *La Pentecostés* (detalle), 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Derecha: El Greco, *La Pentecostés* (detalle), 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.

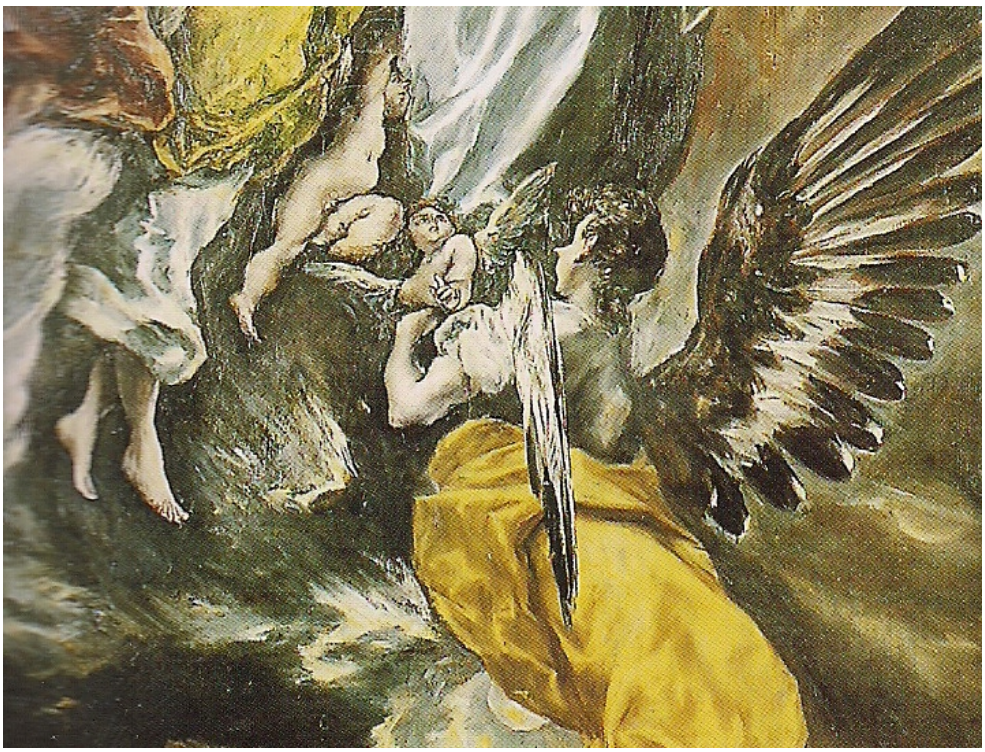
En los minutos 13:05 y 13:10 de proyección de *Fuego en Castilla,* Val del Omar proyecta dos detalles de la obra de El Greco *La Pentecostés* que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Como curiosidad, uno de los apóstoles de *La Pentecostés* de El Greco que reproduce Val del Omar, es el mismo que tomó en préstamo la pintora Ángeles Santos[111].

[111] Ver 312 de esta Tesis.



José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, Fotograma 5 de 6. Minuto 14:50.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Izquierda: El Greco, *La Inmaculada Concepción*, 1608-1613. Óleo sobre lienzo, 347 x 174 cm. Toledo. Museo de Santa Cruz. Procedente de la Capilla Oballe en la Iglesia de San Vicente de Toledo.

Derecha: El Greco, *La Inmaculada Concepción* (detalle), 1608-1613. Óleo sobre lienzo, 347 x 174 cm. Toledo. Museo de Santa Cruz. Procedente de la Capilla Oballe en la Iglesia de San Vicente de Toledo.

En el minuto 14:50, Val del Omar proyecta un detalle de la obra de El Greco *La Inmaculada Concepción*, que procedente de la Capilla Oballe en la Iglesia de San Vicente de Toledo, se encuentra en el Museo de Santa Cruz de la ciudad imperial. En este caso, también Val del Omar proyecta el detalle de la *La Inmaculada Concepción* al revés de izquierda a derecha.

### 6.1.12.5. El Greco y la óptica biónica de Val del Omar

Óptica biónica es un sistema óptico-mecánico que deforma las imágenes y además va variando el eje óptico; con ello consigue una secuencia de imágenes equivalente al movimiento del observador alrededor de una imagen fija. Cuando la película se proyecta tenemos la sensación de movimiento. Cualquier fotograma individual que tomáramos proporciona una imagen distorsionada de todos los puntos que estén fuera del eje óptico. Esa imagen sería una imagen con óptica biónica[112].



Izquierda: José Val del Omar. Imagen 1. Sin aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

Derecha: José Val del Omar. Imagen 1. Con aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

[112] Rafael RODRÍGUEZ TRANCHET, *La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar*, Tesis doctoral, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Universidad Complutense, 1995. pp. 181-193.

La biónica "es la ciencia de los sistemas que tienen un funcionamiento copiado del de los sistemas naturales o que presentan características específicas de los sistemas naturales análogos a estos"[113]. Así pues la biónica es un plagio de la naturaleza, pues intenta artificialmente muchos de los prodigiosos mecanismos naturales.

Debemos fijar nuestra atención en un hecho evidente y muy importante. Nos encontramos sumergidos en una atmósfera de automatismos fisiólógicos que es lógico no percibamos, en la que hemos sido insensiblemente entrenados a la interpretación en estéreo de imágenes planas[114].





Izquierda: José Val del Omar. Imagen 2. Sin aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

Derecha: José Val del Omar. Imagen 2. Con aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

Como ejemplo, observemos la acción de tal automatismo psicológico ante la pintura. Un lienzo decorando una habitación, sala o galería rara vez es observado desde su punto ideal, sin embargo, con el paso del tiempo, se fue desarrollando en el hombre una función automática rectificadora de la perspectiva astigmática. También en las pantallas cinematográficas o electrónicas ocurre algo parecido. Los espectadores de cine o TV

[113] Lucien GERARDIN, *La biónica*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 11.
[114] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 150.

casi nunca se encuentran en el punto focal de la perspectiva que se les ofrece; además, en todo instante se están adaptando a la curvatura de la superficie de las pantallas, cóncava cilíndrica en el cine, y cóncava esférica en la TV[115]. Y si desde nuestro asiento hiciéramos una fotogramétrica de la distorsión astigmática, a la que casi siempre estamos sometidos, quedaríamos increíblemente sorprendidos de nuestra capacidad de adaptación[116].





Izquierda: José Val del Omar. Imagen 3. Sin aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

Derecha: José Val del Omar. Imagen 3. Con aplicación de óptica biónica
Fotografía de Sebastián Jurado (MNCARS)

Hay artistas que tienen verdadera "gracia" en saber "colgar sus cuadros"[117], que manipulan con ese efecto de distorsión, intencionado, al visitante de una galería, de forma sutilísima. Y este es uno de los secretos del muralista y de aquellos pintores que se anticiparon a esa manipulación. Ejemplo típico nos lo ofrece El Greco, animando la distensión vertical de sus figuras de tal forma y manera que "plasmó las creencias y querencias del Toledo de su tiempo"[118]. Val del Omar seguía claramente la visión

[115] Íd., p. 150.
[116] Íd., p. 150.
[117] Íd., p. 150.
[118] Íd., p. 151.

comenzada por Cossío, que veía en El Greco "la psicología ardiente y conceptuosa, pero sobre todo austera, de la mística española del siglo XVI"[119]. Con este texto Cossíoinauguró una interpretación peculiar, pues ni la crítica neoclásica ni la romántica se habían interesado por la relación de El Greco con la pintura religiosa. Por su parte, la crítica moderna ha llevado a cabo una profunda revisión de este problema, como han señalado Marías y Bustamante[120]. En cualquier caso, esta interpretación mística de El Greco, que fue la dominante durante el franquismo, resulta básica para comprender a Val del Omar[121].

## 6.2. *Collages*

### 6.2.1. *Collages* de José Val del Omar

Sobre la trascendencia que en el siglo XX ha tenido el montaje, no hace muchos años que Fernández señalaba: "Hay argumentos para asegurar que el montaje no sólo ha sido una de las principales herramientas de la cultura visual moderna, sino también la forma simbólica que mejor ha expresado la cultura tecnológica y urbana propia del siglo XX"[122]. Y recordaba a continuación: "su omnipresencia en la cultura moderna, ya que se encuentra en el cine y la literatura, en el teatro y el ensayo, además de en los medios de masas y las artes plásticas"[123].

La evidencia ya se había empezado a abrir camino el pasado siglo. Y así, a comienzos del último tercio, Simón Marchán, traduciendo la fórmula de Franz Mon, introdujo entre nosotros el término *principio collage*: "En los últimos años hemos sido

[119] Manuel B. COSSÍO, *El Greco*,1908, op. cit., pp. 243-246.
[120] Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, op. cit., p. 211.
[121] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., p. 151.
[122] Horacio FERNÁNDEZ, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Catálogo de la Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO). Madrid, La Fábrica, 2004. p. 80.
[123] Horacio FERNÁNDEZ, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Catálogo de la Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO). Madrid, La Fábrica, 2004. p. 80.

testigos de una reivindicación sorprendente del *principio collage* como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días"[124].



José Val del Omar, *Collage,* con *Los desposorios de la Virgen* (detalle) (Bucarest, Museo Nacional Rumano) de El Greco.

[124] Simón MARCHÁN FIZ, "El *principio collage* y el arte objetual". En *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1986. p. 159.



Izquierda: El Greco, *Los desposorios de la Virgen*, hacia 1612-14. Óleo sobre lienzo, 110 x 83 cm. Bucarest. Museo Nacional Rumano.

Derecha: El Greco, *Los desposorios de la Virgen* (detalle), hacia 1612-14. Óleo sobre lienzo, 110 x 83 cm. Bucarest. Museo Nacional Rumano.

Viendo los *collages* y los fotomontajes que dejó Val del Omar[125], cabría atribuir al autor la persecución de tres funciones principales para estos trabajos suyos. Unos servirían a los intereses más estrictamente connotados como "artísticos"[126], y así, vemos rimas plásticas entre elementos de procedencia muy dispar, pero análogos formalmente; por ejemplo dibujos danzantes de Vicente Escudero y esculturas de Juan de Juni; o la tiara pintada por El Greco[127] y uno de los efectos obtenidos con sus experimentos ópticos; vemos representaciones visuales de lo que no hace imagen [para el ojo humano][128]; vemos ensayos plásticos, composiciones

[125] Francisco BAENA, "Hilos que buscan su texto. Nota sobre los *collages*". En VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, (Granada / Madrid, 2010-2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero, 2010. p. 227.
[126] Íd., p. 227.
[127] Se refiere a la tiara que lleva el sumo sacerdote de *Los desposorios de la Virgen* (Bucarest, Museo Nacional Rumano) de El Greco.
[128] Francisco BAENA, "Hilos que buscan su texto. Nota sobre los *collages*". op. cit., p. 228.

ópticas, geométricas, cinéticas, abiertamente *Pop*; y vemos también "emblemas", algunos cristalinos, como el que enuncia el "Modelado infinito de un mundo que no para" –del que precisamente serían ejemplos las rimas plásticas-, o el que propone "Nuestra virtud sea el equilibrio", en el que utiliza para la realización del *collage*, *La Trinidad* (Madrid, Museo del Prado) de El Greco.; otros que cifran más o menos herméticamente su poética ["Matemáticas de Dios", "Oraciones del siglo XX"], y muchos que son resultado de poner en juego pares de opuestos, síntesis binarias con ejes como orgánico / eléctrico, mecánica / mística u oriente / occidente, con esa magnífica figura que define la cultura cinematográfica [para sus "creyentes"] como difusa y dinámica en el entre, en medio, "entre documento y misterio"[129].

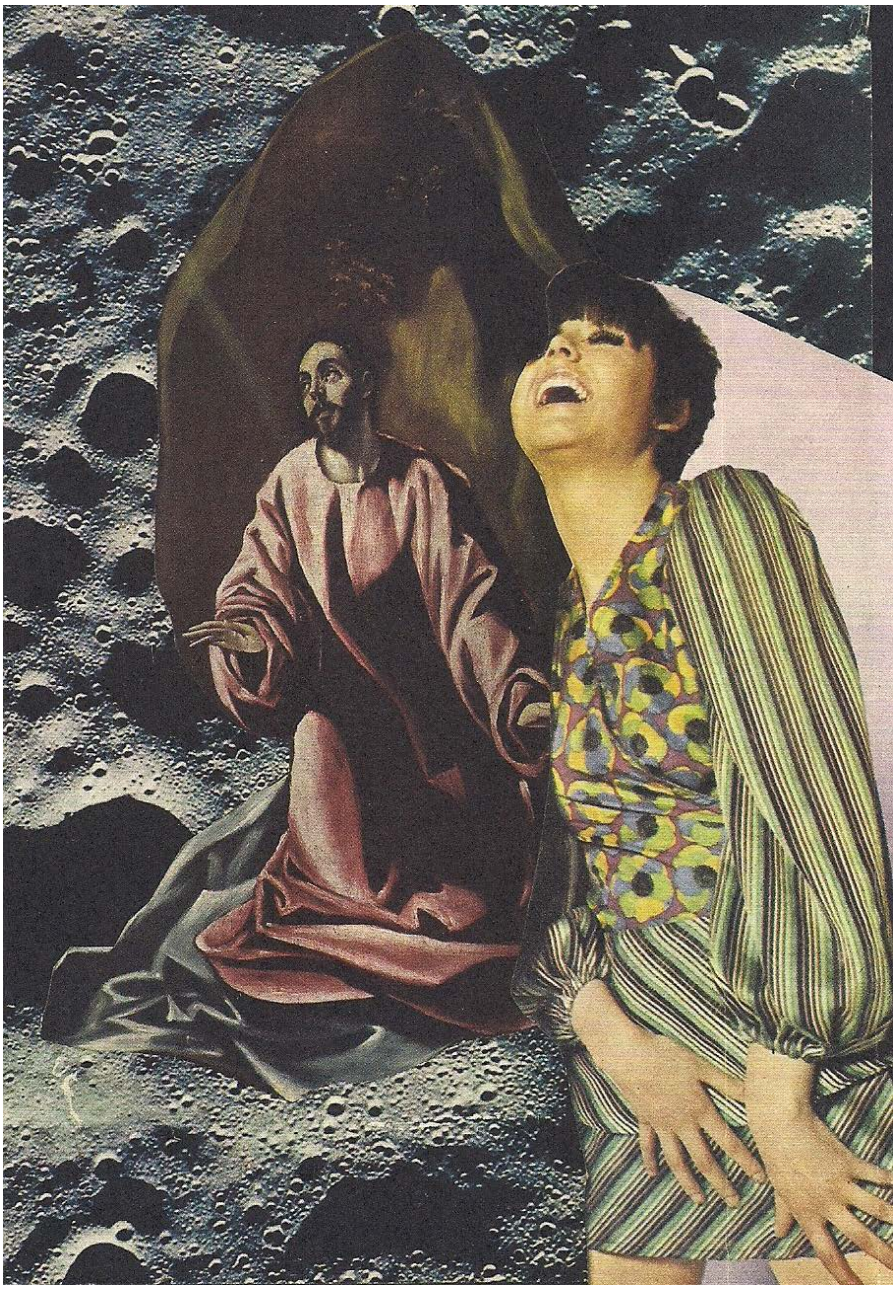


Izquierda: José Val del Omar. *Nuestra virtud sea el equilibrio. Collage,* con *La Trinidad* (Madrid, Museo del Prado) de El Greco.

Derecha: El Greco, *La Trinidad*, 1577-79, Óleo sobre lienzo, 300 x 179 cm. Madrid, Museo del Prado.

[129] Íd.,p. 228.

Otros *collages* de Val del Omar serían una suerte de proyectos o bocetos posibles para carteles publicitarios, desarrollados de una actividad de diseño y un interés por la comunicación gráfica hacia los que siempre manifestó afición. Y, en fin, también estarían los pósteres de carácter científico, es decir, cuyo objetivo sería la difusión de sus investigaciones, líneas de trabajo o proyectos técnicos[130].



José Val del Omar, *Collage*, con *La oración en el huerto* (detalle)
(Londres, National Gallery) de El Greco

[130] Íd., p. 228.



Izquierda: El Greco y taller, *La oración en el huerto*, hacia 1587-96. Óleo sobre lienzo, 102 x 131 cm. Londres. National Gallery. Procedente del Convento de Las Salesas de Madrid.
Derecha: El Greco y taller, *La oración en el huerto* (detalle), hacia 1587-96. Óleo sobre lienzo, 102 x 131 cm. Londres. National Gallery. Procedente del Convento de Las Salesas de Madrid

En la biblioteca de Val del Omar[131], reconstruida a partir de los listados donde se registraron los libros que se almacenaban en su laboratorio PLAT en el momento de su fallecimiento, además de los volúmenes guardados en su archivo, figura la obra de Leo Bronstein *El Greco*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1950[132]. Al anotar dicha obra en el listado de libros, el editor, que "ha procurado atenerse a estas referencias bibliográficas y a sus subrayados y anotaciones, que han dejado constancia de las fuentes que Val del Omar manejó"[133], escribe: "Posiblemente utilizado por Val del Omar para hacer *collages*"[134]. En efecto, en el *collage* de Val del Omar representado en la página 149 de

[131] Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, op. cit., pp. 319-323.
[132] Íd., pp. 320.
[133] Íd., p. 319.
[134] Íd., p. 320.

*Desbordamiento de Val del Omar*[135], se figura un detalle de *La oración en el huerto* de El Greco (Londres, National Gallery), que en cuadro completo, y en dos detalles, uno de ellos el utilizado por Val del Omar en su *collage*, se representa en la obra *El Greco*, de Leo Bronstein[136].

### 6.2.2. *Collages* de Ramón Gómez de la Serna

#### 6.2.2.1, Biografía de Gómez de la Serna

Ramón Gómez de la Serna nació en Madrid el 3 de julio de 1888. Su padre, el abogado Javier Gómez de la Serna, por aquel entonces alto funcionario del Ministerio de Ultramar, pertenecía a una familia de juristas y políticos liberales. Su madre, Josefa Puig Coronado, era sobrina de la poetisa romántica extremeña Carolina Coronado. En el año 1896, Ramón asiste junto con su hermano José al Colegio del Niño Jesús, en la calle Corredera Baja de San Pablo. En 1898, tras la pérdida de Cuba y Filipinas, Javier Gómez de la Serna es despedido del Ministerio de Ultramar, trasladándose con su familia al pueblo palentino de Frechilla, donde había sido nombrado registrador de la propiedad. Ramón y su hermano José entraron internos en el colegio escolapio de San Isidoro, de Palencia. En 1900, tras salir elegido el padre diputado, la familia Gómez de la Serna regresa a Madrid. Junto con su hermano José, Ramón prosigue sus estudios, primero en los Escolapios de San Antón y luego en el Instituto Cardenal Cisneros. En 1903 termina el Bachillerato e inicia sus estudios en la Facultad de Derecho. En 1904 publica *Cantares,* su primer libro. Ese año o el siguiente, descubre en el Círculo de Bellas Artes la pintura de José Gutiérrez Solana. En 1908 termina sus estudios de Derecho en Oviedo. Tres años después, por influencia paterna, es nombrado oficial

[135] VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, op. cit., p. 149.
[136] Leo BRONSTEIN, *El Greco*, Nueva York, Harry N. Abrams, inc. Publishers, 1990. pp. 112-117.

técnico de la Fiscalía del Tribunal Supremo, cargo que mantendrá hasta los años de la dictadura de Primo de Rivera. En 1912 inicia su colaboración en un nuevo diario madrileño, *La Tribuna*, donde publica sus primeras greguerías. En 1915 funda la tertulia sabatina de Pombo. El año siguiente publica *El Rastro*, uno de sus libros fundamentales, y su novela corta *El doctor inverosímil*. En 1917 publica *Greguerías*. En 1926 publica *Gollerías, Greguerías escogidas, El torero Caracho* y *El drama del palacio deshabitado.* En 1928 publica *Goya*, su folleto *Goya y la ribera del Manzanares*, su novela *El caballero del hongo gris*, su recopilación de novelas cortas *El dueño del átomo*, y sus novelas cortas *La roja* y *La hiperestésica*. En 1930 publica una biografía de Azorín y su novela madrileña *La nardo*. En 1931 publica *Ismos*, en cuya cubierta figura su retrato por Diego Rivera. En 1933, como miembro del comité de la *Exposición del Libro Español*, visita por segunda vez Buenos Aires, a donde se lleva enrollado el cuadro solanesco *La tertulia del Café Pombo* como punto de arranque para una conferencia sobre los cafés literarios. En 1935 publica una biografía de *El Greco*. En agosto de 1936 decide marchar con la escritora argentina Luisa Sofovich a Buenos Aires –el pretexto es el congreso internacional del PEN Club-. Alicante –a donde llega en el coche del agregado cultural argentino-, Marsella y Burdeos son las etapas iniciales del viaje, que incluye también una etapa montevideana. En la capital argentina, tras una temporada en un hotel, encuentran un apartamento en el número1974-76 de la calle Victoria, luego de Hipólito Yrigoyen, donde él reconstruye su despacho-cueva. Durante la contienda, pese a haber recibido ofrecimientos del bando republicano, terminará decantándose por el franquista. Su casa madrileña será saqueada, desapareciendo todas sus pertenencias. *La tertulia del Café Pombo* de Solana es recogido por la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico, y trasladado al Museo del Prado[137]. En 1939, unos

[137] Juan Manuel BONET, "Ramón Gómez de la Serna: intento de cronología", VV.AA., Cat. expo. *Los*

meses después del término de la guerra civil, *La tertulia del Café Pombo* de Solana es llevado de nuevo al Café, donde al año siguiente la tertulia se reconstituye. En una carta a Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna comenta: "Con Sánchez Mazas, con José María Alfaro, con Manuel Aznar, estoy gestionando hace meses un puesto en el periodismo madrileño"[138]. En 1940 publica en Austral una selección de *Greguerías*. Tres años más tarde publica *Lo cursi y otros ensayos* y una monografía sobre *Velázquez*. En 1944 publica *Doña Juana la Loca*, y sus biografías de *Lope de Vega, Don Ramón María del Valle-Inclán* y *José Gutiérrez Solana*. En 1945 publica *Nuevos retratos contemporáneos, Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*. En 1948 publica *Automoribundia*, su obra maestra absoluta, y *Explicación de Buenos Aires*. José María Pemán publica en *ABC* una tercera en torno a "El Dios de Gómez de la Serna". En 1949 publica *Las tres gracias* –subtitulada "Novela madrileña de invierno"-, *Interpretación del tango* y *Cartas a las golondrinas.* También en 1949 viaja a España, con Luisa Sofovich, en viaje organizado por la Dirección General de Propaganda. Tras arribar en barco a Bilbao, llegan a Madrid en un coche oficial, alojándose en el Hotel Ritz. Celebra cuatro tertulias en Pombo, la primera de ellas retransmitida radiofónicamente. Recibió numerosos homenajes y pronunció varias conferencias, visitando en el Palacio del Pardo a Francisco Franco. Regresa en el mismo barco Bilbao-Buenos Aires. En 1955 le tributan una cena de homenaje Rafael Alberti, Rafael Dieste, María Teresa León, Luis Seoane, Lorenzo Varela y otros exiliados[139]. W. M. Bonermann presenta en la New York University una tesis doctoral sobre *Ramón Gómez de la Serna and the greguería.* En 1956 publica *Cartas a mí mismo* y *Nostalgia de Madrid*. En 1959 Aguilar reúne sus *Biografías completas*. El gobierno español le otorga

*ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, (Madrid, 2002), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. pp. 443-455.
[138] Íd., p. 452.
[139] Íd., p. 454.

la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. En 1961 se casa por la iglesia con Luisa Sofovich. Publica la que será su última novela, *Piso bajo*, de temática madrileña. En 1962 recibe el Premio Madrid de la Fundación Juan March. El 12 de enero de 1963 fallece en Buenos Aires La capilla ardiente es instalada en la Institución Cultural Española. Diez días después, sus restos mortales son trasladados en avión a Madrid, instalándose la capilla ardiente en el Patio de Cristales del Ayuntamiento. Muchos años después, Francisco Umbral hará, en el lugar correspondiente de *La noche que llegué al Café Gijón*, la crónica de su entierro en la Sacramental de San Justo, junto a la tumba de Larra. En julio, el Ayuntamiento le dedica un homenaje póstumo en la Plaza Mayor, estrenando su drama *Escaleras*[140].

### 6.2.2.2. El despacho de Ramón Gómez de la Serna

El despacho siempre fue para Ramón Gómez de la Serna un espacio vital, donde pasaba largas horas prendido de las cuartillas y colgado a su pluma. Se ha de entender como un ámbito de honor, una especie de guarida en la que se refugia en un deseo perentorio de lograr la soledad necesaria para la creatividad, pero también una burbuja en la que organizar un mundo propio alimentado de ilusiones y obsesiones, en el de Buenos Aires también de recuerdos y nostalgias[141]. El aislamiento que ansiosamente se busca hace que este espacio se parangone a una celda conventual, término que se le llegó a aplicar al torreón del número 4 de la calle Velázquez, donde el escritor profesa hasta el límite del ascetismo[142]. Su ocultamiento y la imagen del escritor entregado intensamente al trabajo hace que el despacho sea equiparado a una catacumba. Dado el carácter cerrado y funcional del despacho, Gómez de la Serna no consideraba apropiado

[140] Íd., p. 455.
[141] Ana ÁVILA y John McCULLOCH, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", VV.AA., Cat. expo. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, (Madrid, 2002), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. pp. 355-387.
[142] Ramón G, ÓMEZ DE LA SERNA, "Ramón en su torre", *ABC*, 3 de julio de 1962.

este término prefiriendo el de "cámara de trabajo"[143]. A su vez, este ámbito nos ayuda a comprender a uno de los autores más innovadores y vanguardistas de los años veinte y treinta, pero a la vez más enigmáticos, ya que viene a ser la confirmación plástica de su visión del mundo y de su estética[144].

Instalado en Buenos Aires con motivo de la guerra civil, la ciudad no le era extraña pues no solamente la había visitado sino que estaba casado con la escritora argentina Luisa Sofovich. Gómez de la Serna pretendió llevar una vida similar a la que disfrutaba en Madrid (Velázquez, 4; Villanueva, 38), consagrado al trabajo y rodeado de libros y objetos que iban poblando su universo particular. En el despacho de la calle Hipólito Yrigoyen 1974-76, de Buenos Aires, Ramón procuró reproducir los espacios madrileños testigos de su extensa creatividad.




Ramón en su despacho de la calle Villanueva de Madrid
Colección artística de ABC. Madrid

[143] *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 679.
[144] Ana ÁVILA y John McCULLOCH, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", op. cit., p. 355.

El despacho de Buenos Aires estaba poblado de cosas funcionales y decorativas. Entre el mobiliario no solamente su mesa de trabajo, también una auxiliar y entre otras, dos veladores de tablero circular, soportes de objetos. Un aparador para la vajilla, dos archivadores, butacas y sillas, además del sofá y dos estanterías para los libros llenan el espacio. Tres biombos plagados de ilustraciones que también se extienden al frente del aparador, a los postigos de un ventanal e incluso forraban las paredes y el techo, mientras que en el friso, en los muros y en el ventanal destacan espejos recortados que contribuían a ampliar ilusoriamente el espacio.

Qué mejor superficie que la de los biombos para recrear un universo compuesto de partes de diversa naturaleza, para combinar lo erótico con lo religioso, lo moderno con lo clásico, imágenes de guerra al lado del hedonismo de los felices años veinte, arte occidental y del oriente, paisajes de caza ingleses al lado de imágenes sacadas del mundo del cine[145]. Poniendo en práctica la técnica del *collage* ligada a las vanguardias, el despacho que Gómez de la Serna ocupó en la calle Villanueva ya tenía las paredes recorridas con ilustraciones recortadas, entretenimiento que persistió en el de Buenos Aires[146]: "Mi casa volvió a ser la casa de la estampa y el recuerdo pegado a las paredes"[147]. En Ramón, estas superficies trascienden el carácter funcional: "Nadie da valor a las paredes, y las paredes son el sostén del pensamiento. […] Las paredes y los techos crean la inspiración"[148]. Casi todos los que pasaron por el despacho de Buenos Aires destacan la originalidad de estas superficies, casi una marca ramoniana. Pero no se trata únicamente de las paredes y el techo sino que el empapelado se extiende a los

[145] Íd., p. 365.
[146] Ramón Gómez de la Serna recuerda a El Greco en estos *collages* de su despacho empleando imágenes de diversas obras del cretense.
[147] Ana ÁVILA y John McCULLOCH, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", op. cit., p. 365.
[148] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *¡Rebeca!* (1936), Madrid, Espasa-Calpe, 1947. p. 63.

muebles: los biombos, los postigos de un ventanal, un aparador y el tablero de la mesa de su mujer[149].




Vista parcial de la decoración del despacho bonaerense
de Ramón Gómez de la Serna

La disposición ortogonal de las ilustraciones, su separación mediante el tijeretazo y la diversidad de lenguajes hace pensar en una inconsciente defensa del orden. A través de las fotografías del despacho y de lo conservado, podemos apreciar una ingente cantidad de imágenes, un repertorio aparentemente infinito que llega a dilatarse a través de los espejos. Personajes, escenas, interiores, vistas urbanas y campestres, monumentos, máquinas, animales, flores, objetos, etc. Se van sucediendo en un incesante fluir bergsoniano, como si se procurara atrapar el universo al mismo tiempo y concentrarlo en un espacio reducido, formular un todo a base de fragmentos.

[149] Ana ÁVILA y John McCULLOCH, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", op. cit., p. 367.

El contraste es apabullante: al lado de una cabeza humana es probable que aparezca un artefacto, un naipe, un animal o una flor. Parece una incongruencia ver retratos de la época junto a cabezas romanas y vírgenes cerca de modelos de moda, así como escenas representadas en cuadros o grabados del pasado al lado de las callejeras del momento. Lo chocante encuentra en estas superficies empapeladas una justificación, pues es como estar frente a la vida misma, por ello abunda lo espeluznante al lado de lo lírico, lo extravagante cerca de lo simple, imágenes en torbellinos que atraen la mirada[150].

Abunda la cercanía de personajes en un deseo, premeditado o inconsciente, de establecer paralelismos ya sea para demostrar semejanzas como para insistir en las divergencias: bustos antiguos con retratos contemporáneos, esculturas femeninas del pasado con modelos posando… La cabeza de un sátiro grecohelenístico se sitúa al lado de una máscara africana, la de Kefrén se enfrenta al retrato cubista de Braque pintado por Picasso, el *Autorretrato* de Goya aparece al lado de una de las cabezas de El Fayum y la del As de oros se opone a la de Rita Hayworth[151].

El cuerpo humano es una constante, expresado en los totalmente al descubierto o semidesnudos, en figuras de la mitología, en santos, en bailarinas, en las modelos, en las actrices. El erotismo, una de las características de Gómez de la Serna, se desliza a través de la sensualidad de la mujer, abiertamente expresada en las Venus pintadas por Botticelli, Giorgione, Tiziano, Lucas Cranach, Velázquez…La especialmente entregada *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de un erotismo intensificado al iluminar el farol las piernas de la mujer recostada. En un sello aparece *La maja desnuda* de Goya (que se repetía en la pared), referencia para Manet en su *Olimpia* que también la decora[152].

[150] Íd., p. 368.
[151] Íd., p. 369.
[152] Íd., p. 369.

En el despacho de Ramón Gómez de la Serna los múltiples fragmentos de la realidad se recombinan para presentarnos un mundo multifacético, en constante cambio, ayudándonos a comprender a uno de los autores más enigmáticos del siglo XX y dando testimonio de las influencias heterogéneas que dinamizan su obra[153].

### 6.2.2.3. El Greco en los *collages* de Ramón

Como se ha dicho con anterioridad, Gómez de la Serna escribió una biografía sobre El Greco[154]. También le cita en su obra literaria en varias ocasiones; así, en "Picassismo" escribe; "En las paredes de su estudio [de Picasso] hay clavadas fotografías del Greco, y aún queda en él una lejana influencia languidescente de Puvis de Chavannes"[155]. También recuerda al maestro cretense en "Serafismo": "Su obra [de Cocteau] es como la segunda creación de la Vía Láctea, y a los que duden de él como si fuese un mixtificador se les podría contestar lo que contestó Picasso a unos que le dijeron "que se quería quedar con el público": "El arte ha sido siempre quedarse con los otros, burlarse de ellos… Eso hizo el Greco, eso hizo Goya en su San Antonio de la Florida y en sus *Proverbios*, y eso hizo Miguel Ángel"[156]. En una ocasión más Ramón cita a El Greco: "Dalí visita a Freud en Londres, trazando de él un retrato más exacto de todo lo que podamos imaginar, y he aquí la frase que de él pudo recoger: "Por ahora se trata de buscar el consciente en los surrealistas y el inconsciente en Rafael". Ese día fija la conversión de Dalí. Él vuelve hasta la pura tradición de los pintores españoles:

[153] Íd., p. 387.
[154] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.
[155] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, "Picassismo". En Ioana ZLOTESCU, (Ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas XVI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005. p. 331.
[156] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, "Serafismo". En Ioana ZLOTESCU, (Ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas XVI*, op. cit., p. 633.

violencia y pasión. Después del Greco y Goya, después de Juan Gris y Picasso, va a mezclar en su paleta la sangre del Señor y el rojo de su tierra catalana"[157].

A la vista de lo anterior, no podían faltar imágenes de El Greco en los *collages* del despacho de Ramón Gómez de la Serna. Para su estudio se ha tomado como ejemplo el Facsímil del año 2011 que se expone en la Sala 412 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Se trata de un panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires. Es un panel-ventana con dos espejos en los extremos inferiores del mismo, y realizado el *collage* con recortes de periódicos, revistas y libros.

[157] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, "Dalíismo". En Ioana ZLOTESCU, (Ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas XVI*, op. cit., p. 669.



Panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires (1936-1963). Facsímil 2011. Colaboración de Factum Arte y la Fundación para la Tecnología Digital en la Conservación. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Junto a tres imágenes de El Greco a las que luego haremos referencia, en este panel-ventana se encuentran imágenes fácilmente identificables junto a otras que no lo son tanto[158]. Así, podemos observar el *Retrato de Agnès Sorel* (Jean Fouquet, h. 1450); *Chimenea de la casa Milá* (Antoni Gaudí, 1906-1910); *El Pelele* (Francisco de Goya, 1791); detalle de la figura de Dante Aliguieri en *La Disputa del Sacramento*, fresco en las Estancias Vaticanas (Rafael Sanzio, h. 1509); *Franz Kafka*, fotografiado hacia 1915;

158 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 6. [Página consultada el 31 de julio de 2012].

*La tertulia del Café Pombo* (José Gutiérrez Solana, 1920); *En la Ribera* (Julio Romero de Torres, 1928); *Edgar Allan Poe* (daguerrotipo realizado por William Pratt, 1849); *Busto de Nefertiti*, (h. 1340 a.C.); *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* (Diego Velázquez, 1656) en imagen casi oculta por el espejo situado a la izquierda del espectador; *Naturaleza muerta frente a una ventana* (Picasso, 1919); *La incredulidad de Tomás* (Gerrit van Honthorst, h. 1620); *Le Palais à 4 heures du matin* (Alberto Giacometti, 1932); *Venus dormida* (Giorgione, h. 1510), de cuya obra sólo se puede observar en el *collage* el busto de Venus; *Arcángel San Gabriel* (Escuela de Novgorod, siglo XII); *Tète de femme* (Picasso, 1935); *Retrato de Isabel la Católica* (Juan de Flandes, h. 1500); *L´Annunciazione* (Leonardo da Vinci, h. 1470-73); *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán* (Pedro Berruguete, 1493-1498/99) parcialmente tapado por la parte superior del espejo situado a la izquierda del espectador; *La infanta Isabel Clara Eugenia* (Alonso Sánchez Coello, 1579); *Venus recreándose en la música* (Tiziano, h. 1550).

Las imágenes de El Greco que podemos encontrar en este *collage* de Ramón Gómez de la Serna del Museo Reina Sofía son; *La familia de El Greco* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), por entonces atribuida a El Greco, *La Virgen María*[159] (Madrid, Museo del Prado) y *La Resurrección de Cristo*[160] (Madrid, Museo del Prado).

Al referirse al cuadro *La familia de El Greco*, Gómez de la Serna escribía: "Hay un cuadro del Greco que representa su familia, y en el que está su mujer, rodeada de sirvientes, y con el hijo, que juguetea junto al grupo, no dejando de haber el gato esfíngico, que debía amar el Greco como han amado los seres enigmáticos al animal que

[159] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 70-73.
[160] Íd., pp. 96-101.

es la interrogación del enigma"[161]. Continúa Ramón haciendo una referencia a las vírgenes pintadas por El Greco: "La mujer que cose es la que le sirve de modelo en sus vírgenes, y recuerda, por su hermosa frente, su óvalo y su estar envuelta en chal blanco, a la dama del armiño y a la del chal de encajes"[162]. "El misterio de esa vida sin datos está muchas veces a la vista, iluminado por todas las luces, y no se sabe poco después lo que pasa, pero se vuelve a declarar misterio y a derrumbarse en sombras"[163].

El cuadro *La familia de El Greco*, un óleo sobre lienzo de 91 x 171 cm., que desde 1980 está en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, representa con bastante probabilidad una escena hogareña en casa de Jorge Manuel.

[161] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit., p. 103.
[162] Íd., p. 103.
[163] Íd., p. 103.



Jorge Manuel Theotocópuli (Antes atribuido a El Greco), *La familia del Greco*, 1604-1605. Óleo sobre lienzo, 91 x 171 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires (1936-1963) (detalle).
Observar en el centro *La familia del Greco* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), obra entonces atribuida a El Greco. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de Laura Blanco.

Muestra a un grupo de mujeres afanadas en la labor diaria dentro de un ambiente íntimo que se ve subrayado por el fondo oscuro y la proximidad del enfoque. La figura

central es una joven dama que, con la almohadilla en el regazo, borda cuidadosamente, ensimismada en su tarea. La acompañan una vieja ama con antiparras que hace calceta maquinalmente mientras observa, vigilante, el progreso de la labor de la joven, y dos criadas. Una de estas, a la izquierda, hila con la rueca y el huso; la otra asoma por la derecha sosteniendo a un niño de menos de dos años que está aún dando sus balbuceantes primeros pasos. Desde el punto de vista técnico es un cuadro bastante flojo, acusando debilidades impensables en El Greco. Quizá éste hizo un esbozo, o incluso lo comenzó, pero la ejecución parece deberse íntegramente a Jorge Manuel[164].

Por lo demás la escena totalmente atípica en el "corpus" grequiano e incluso en la pintura española de la época, en la que las representaciones directas de la vida cotidiana fueron siempre raras, sorprende por su franqueza de visión y su aparente naturalismo. Aparente porque no debe descartarse que este interior hogareño oculte algún significado simbólico. La presencia del gato, expectante, en segundo término, el silencio y el recogimiento casi religioso que impregna el ambiente y la presencia de determinados elementos como el huso y la rueca, permiten pensarlo así. Suele identificarse como retrato de la familia de Jorge Manuel, según la opinión de algunos autores reproduce en el centro a la primera esposa de Jorge Manuel, Doña Alfonsa, bordando. Si es así, el niño sería Gabriel, aproximadamente a la edad de año y medio, lo que fecharía este lienzo hacia 1605. Las otras dos mujeres jóvenes se han considerado como sirvientas, y la mujer con lentes sería la hermana de Alfonsa, Catalina de los Morales, que vivió con ellos en el Palacio de Villena. Esta última identificación parece menos probable, porque la mujer representada es evidentemente de edad bastante avanzada, y sabemos que Catalina sobrevivió a Jorge Manuel y que estuvo al cuidado de sus hijos desde 1631, más de veinticinco después de la supuesta fecha del cuadro.

[164] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. La Obra Esencial,* op. cit., p. 79.

Tampoco puede ser doña Jerónima, que para ese entonces debía haber fallecido y, en todo caso, no hubiera sido representada en papel tan subalterno. Echando mano de los nombres conocidos, y aunque no hay nada que permita asegurarlo, quizá podría pensarse que es Ana de los Ángeles (suegra de Jorge Manuel) y las muchachas dos de las tres (Ana, Quiteria y Mariana) que en 1628 aparecen como sirvientas de Jorge Manuel. Que este cuadro representa la familia del hijo de El Greco es muy probable, pero surgen muchas dificultades para poder aceptar con seguridad las identificaciones que se han formulado de estas figuras.

Wethey duda en la atribución de este lienzo, *Jorge Manuel?*, y en la fecha, *hacia 1605?*, pero no tiene dudas en que "la calidad de la pintura no se aproxima en ningún aspecto a la del maestro"[165]. Para Marías, "obra [*La familia del Greco*] más probable del hijo que del padre y fechable a fines de 1604"[166]. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no lo suele tener expuesto en la colección permanente, pero sí lo estuvo en 1999 con las demás piezas adquiridas con cargo al legado de don Fernando Guitarte. En la cartela al lado del cuadro se podía leer *El GRECO (DOMÉNIKOS THEOTOKOPULOS) (Taller) Óleo sobre lienzo 0,91 x 1,71 m.* En el Inventario de la Herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando venía atribuido este lienzo a *Doménikos Theotokopulos (Atribución).* En las Hojas Informativas de las Salas (II) se dice: *Atribuido al Greco, se supone obra de discípulo y quizá de su hijo Jorge Manuel (1578-1631).* En el lienzo una mujer joven aparece rodeada de sus damas, bordando junto a un niño. Destaca la figura del gato que mira al espectador, introduciendo un cierto aire de misterio en la composición. La vieja con antiparras, no cose, ni hace calceta, tiene juntas las manos pero no se ve ninguna aguja, ni tela, ni lana, ni nada. El paño que cubre la cabeza de la dama que se considera

[165] Harold E.WETHEY, *El Greco y su Escuela*, II, op. cit., p. 218.
[166] En Fernando MARÍAS, *El Greco.* op. cit., p. 250.

que puede ser Alfonsa de los Morales, es de color marrón oscuro en la parte superior hasta las orejas, y más abajo es blanco[167].



El Greco y taller, *La Virgen María*, 1595-1600, Óleo sobre lienzo, 52 x 41 cm. Madrid, Museo del Prado.

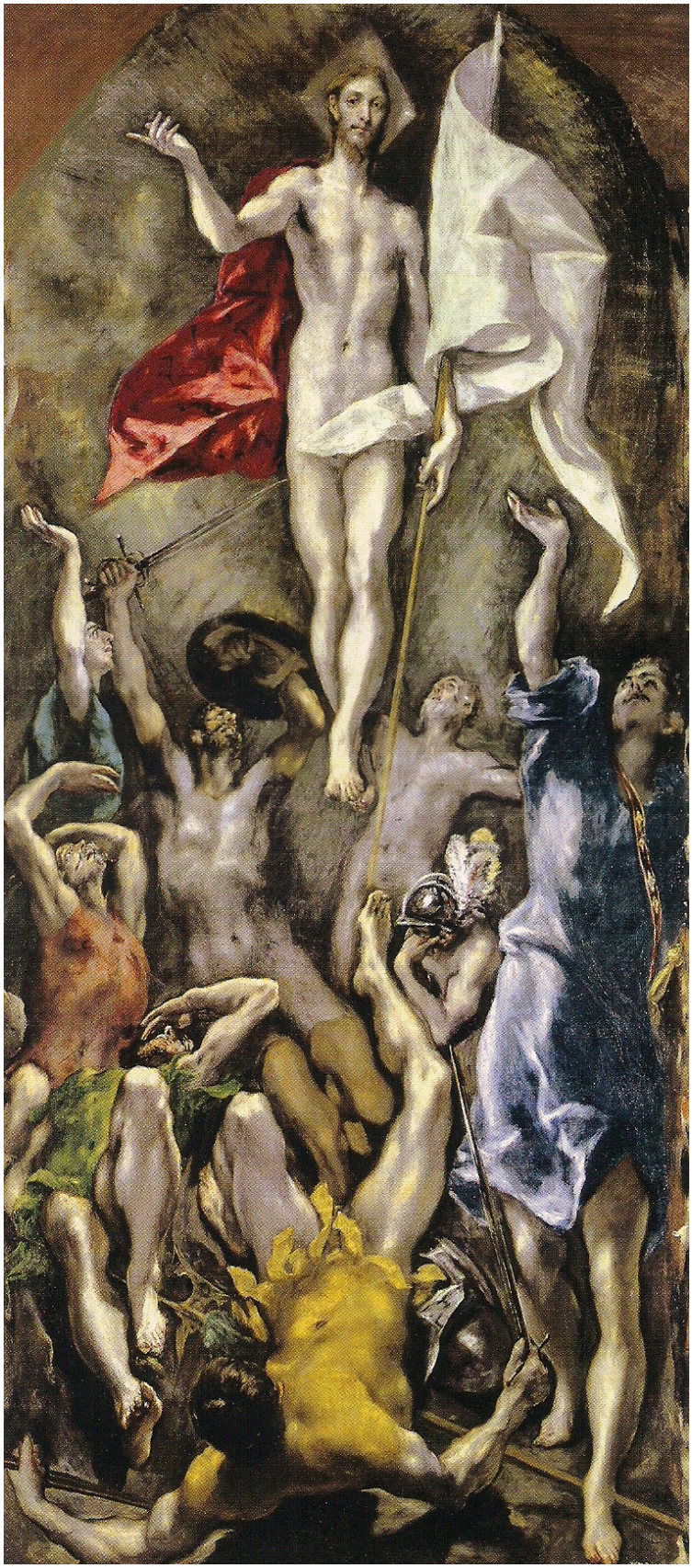
[167] Francisco LÓPEZ MARTÍN, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* op. cit., pp. 92 y 128-130.



Panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires (1936-1963) (detalle).
Observar en el centro *La Virgen María* (Museo del Prado), de El Greco.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de Laura Blanco.

Personalmente, la imagen de la Virgen María pintada por El Greco que más nos gusta es la figurada en *La Adoración de los pastores* del Museo del Prado[168], pero la imagen de la Virgen elegida por Ramón para ilustrar este *collage*, que es, como decíamos con anterioridad *La Virgen María*[169] que se encuentra en el Museo del Prado desde 1872, representa fielmente lo que escribía Gómez de la Serna a propósito de las vírgenes pintadas por el cretense: "Pintó vírgenes con miedo de ser vírgenes ateridas de la fría clausura del cielo […], Las vírgenes del Greco son mujerucas toledanas, quizás la judía de la que se puede suponer que estuvo enamorado, monjas tímidas, madres con último rescoldo de mendigas, piadosas y caritativas damas de mucho manto, mujeres comprensivas de la maternidad ajena. Grandes ojos, cara pequeña, y boca chica y apretada. Vírgenes para conmover a las mujeres, para que las creyesen sus hermanas intercesoras, sus humildes confidentes, prontas a escuchar la mendicación de ellas las pobres y descorazonadas, con el candil apagado, con una verdurita para el puchero. Como recordando con rencor las hermosas *Madonnas* italianas, el Greco quiso pintar una virgen campesina, moza de pueblo, que resulta con la nariz respingona en cuanto se descuida en el escorzarse. […] La Virgen está como sobrecogida de sencillez, asustada de trascendencia, empequeñecida por los reflejos"[170].

[168] Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 168-175.
[169] Íd., pp. 70-73.
[170] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit., pp. 84-85.



El Greco, *La Resurrección de Cristo*, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado.



Panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires (1936-1963) (detalle).
Observar en el centro *La Resurrección de Cristo* (Museo del Prado), de El Greco.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de Laura Blanco.

La tercera imagen de El Greco incorporada por Ramón Gómez de la Serna en este *collage* es *La Resurrección de* Cristo del Museo del Prado. También recuerda Gómez de la Serna este cuadro en su biografía sobre El Greco cuando escribe: "Últimamente, un escritor inglés, Aldoux Huxley, ha dicho del Greco palabras difíciles y que lo interpretan de una nueva manera. Ha escrito Huxley de los personajes del Greco: "Están aprisionados, y, lo que es peor, en una prisión visceral. Porque todo lo que los rodea es orgánico, animal. Nubes, rocas, cortinajes, se han transformado

misteriosamente en mucosa, músculos pelados y peritoneos. El cielo al que el conde de Orgaz asciende es como una cósmica operación de apendicitis. La Resurrección[171] de Madrid es una resurrección en un tubo digestivo. Y en los cuadros posteriores sentimos la horripilante impresión de que todos los personajes, humanos y divinos, han comenzado a sufrir un proceso de digestión, se han gradualmente asimilado a sus alrededores viscerales. Aun en la Resurrección de Madrid la forma y el tejido de la piel desnuda ha asumido un extraño aspecto de tripa. En el caso de los desnudos del "Laocoonte" y "La apertura del Séptimo Selle" (trabajos ambos de los últimos años de El Greco) este proceso de asimilación ha sido llevado bastante más lejos. Después de ver los cortinajes y paisajes de su alrededor gradualmente peptonizados, los personajes de Toledo, desgraciados Jonases, descubren para su horror que ellos mismos han sido digeridos. Sus cuerpos, sus brazos, sus caras, dedos, cesan de ser humanamente propios; ellos van llegando a ser –el proceso es lento, pero inexorablemente seguro- parte de los universales procedimientos internos de la Ballena. Ha sido una suerte para ellos que el Greco muriera cuando lo hizo. Veinte años más y la Trinidad, la Comunión de los Santos y toda la raza humana se habría encontrado reducida a difícilmente distinguibles escrecencias en la superficie de un cósmico intestino. Los más favorecidos podrían tal vez aspirar a haber llegado a ser tenias y trematodes"[172].

Ramón Gómez de la Serna también utilizó imágenes de El Greco en otros *collages*[173] que cubrían su despacho. Se han realizado inventarios de algunos de estos estamparios ramonianos, apareciendo las siguientes imágenes de la obra de El Greco:

[171] Se refiere a la *Resurrección de Cristo* que pintó El Greco para el Retablo del Colegio de doña María de Aragón, en Madrid, y que, procedente del Museo de la Trinidad, está en el Museo del Prado desde 1872. Leticia RUIZ GÓMEZ, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", op. cit., pp. 96-101.
[172] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit., pp. 166-167.
[173] http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. op. cit.

*Santo Domingo en oración*[174], *San Juan Bautista*[175], *El Expolio*[176], *La Magdalena Penitente*[177] y *El entierro del Señor de Orgaz*[178].

Terminaremos este epígrafe con unas palabras del prólogo de la biografía de El Greco que escribió Ramón Gómez de la Serna: "Voy a escribir una vida del Greco, movida en raudales de palabras, dejada en su mayor parte a la inspiración, sometida a la videncia. He jugado el solitario de sus cuadros para predecir sus horóscopos, para llegar a tal o cual frase que pueda ser clave del signo que explica al Greco. Este es otro procedimiento de escribir biografías, quien sabe si el más conducente a evocar al grande hombre y su mérito. Yo quise decir tal cosa cuando desperté tal noche oscura, y en tal velatorio vi que los cirios escribían el nombre de Theotocopuli, y, en vez de "Theotocopuli", decían "Theotocopulo"[179].

### 6.3. Imágenes publicitarias

La publicidad puede ser un camino para conectar la obra de El Greco con nuestra vida cotidiana. En este apartado consideraremos algunos ejemplos sobre el empleo de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco en obras publicitarias.

A mediados de la década de los 90 del siglo pasado, TVE utilizó cortinillas publicitarias en su segunda cadena donde mostraban monumentos y obras de arte muy conocidos. Entre los primeros aparecían, entre otros: *La Gran Muralla China*, *La torre de Pisa* y la *Mezquita de Córdoba*. Entre los segundos se encontraban: *La Familia de*

---

174 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 2. op. cit.
175 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 4. op. cit.
176 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 5. op. cit.
177 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 9. op. cit.
178 http://maquinariadelanube.wordpress.com/category/el-aleph-de-ramon-inventarios-ramonianos/. El Aleph de Ramón: Inventario nº 19. op. cit.
179 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit. p. 7.

*Carlos IV* de Goya, *Las Meninas* de Velázquez y *El caballero de la mano al pecho* de El Greco. El tiempo de pase de las cortinillas era muy breve, y en la de *El caballero de la mano al pecho*, el caballero "movía" los dedos de su mano derecha y "bajaba" el brazo a continuación, dejando al descubierto en el pecho el anagrama de *La 2*. El relacionar obras de arte tan conocidas como la obra citada de El Greco, verdadero icono de la producción grequiana, con el anagrama de la cadena televisiva pretendía, a nuestro juicio, poner de manifiesto la apuesta de esta emisora por la cultura y por la emisión de programas culturales en su programación.




Cortinilla TVE2 (1994-1997). Fotograma 1 de 4.



Cortinilla TVE2 (1994-1997). Fotograma 2 de 4.

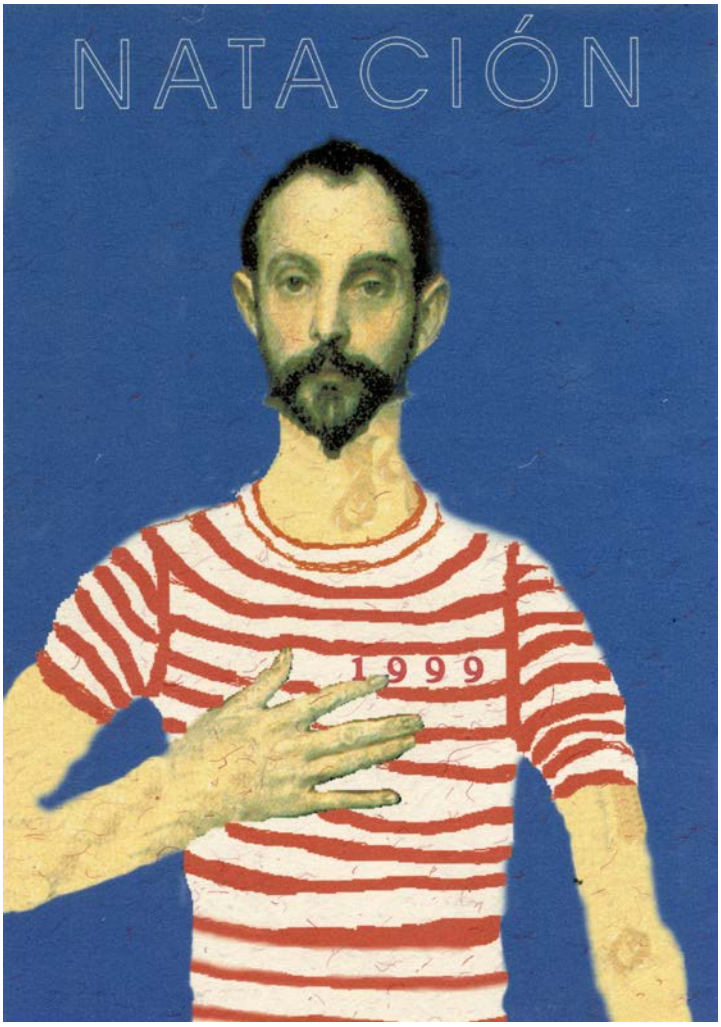


Cortinilla TVE2 (1994-1997). Fotograma 3 de 4.



Cortinilla TVE2 (1994-1997). Fotograma 4 de 4.

No fue un caso aislado. En 1999, El artista onubense Víctor Pulido, reinterpretó la imagen de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco en la pintura de un cartel publicitario, con el fin de promocionar unos Campeonatos de Natación, en un claro intento de unir cultura y deporte como valores esenciales para la ciudadanía, en especial para los más jóvenes. Por otra parte, las virtudes que encarna el *caballero* español, del que es un estereotipo *El caballero de la mano al pecho*, están en relación con el *fair play* que debe imperar siempre en el deporte.




Víctor Pulido. Boceto para cartel publicitario. 1999. Huelva

La misma imagen fue utilizada en alguna campaña publicitaria llevada a cabo por el Museo del Prado. Así, en el invierno de 2012 aparecieron en marquesinas de paradas de autobuses urbanos de Madrid imágenes de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco. La campaña se realizó con el objetivo de dar a conocer al público la apertura del Museo todos los días de la semana, de ahí que se llamara "El Prado abre de lunes a domingo". Para la campaña se imprimió cartelería de 1,20 x 1,75 metros, con un solo modelo, realizado a partir de una imagen de *El caballero de la mano al pecho*, de

El Greco. No se emplearon más imágenes en esta campaña[180]. Con ello, *El caballero de la mano al pecho* se elevaba a la categoría de "principal" y "popular" dentro de las que integran la colección permanente del Museo.

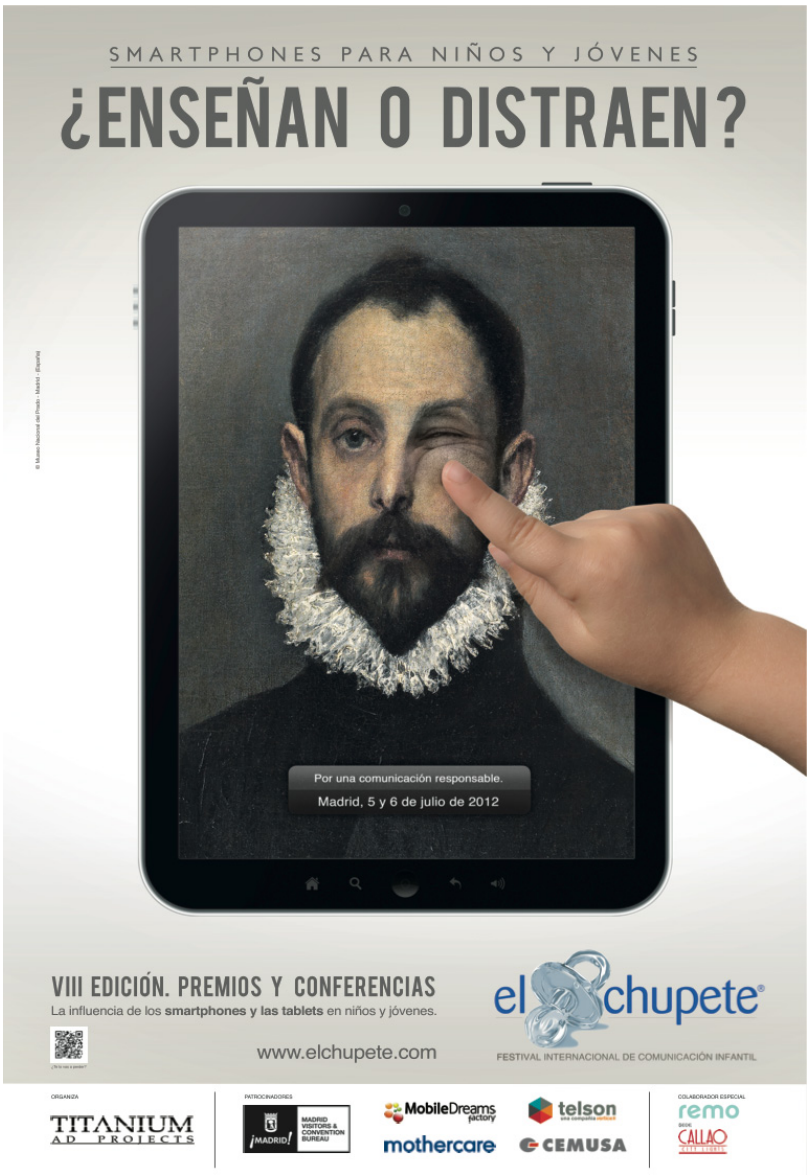



Mural publicitario en una marquesina de una parada de autobús. Invierno 2012. Madrid. Publicidad del Museo del Prado. Fotografía de Ignacio Diez de Ulzurrun.

*El caballero de la mano al pecho* de El Greco, volvió a aparecer en las calles de Madrid pocos meses después. Lo hizo en la primavera de 2012, nuevamente en las

[180].Agradezco a doña Esther de la Hoz González, del Museo Nacional del Prado, la información específica relativa a esta campaña publicitaria.

marquesinas de las paradas madrileñas de autobús, formando parte de la campaña de publicidad del Festival El Chupete.




Cartel publicitario de la VIII edición del Festival Internacional de Comunicación Infantil El Chupete. Primavera 2012. Madrid.

El Festival planteaba a través de la creatividad la temática de la VIII Edición de El Chupete. Festival Internacional de Comunicación Infantil con el título "Smartphones para niños y jóvenes" lanzando una pregunta "¿Enseñan o Distraen?". Una invitación al debate sobre la influencia que ejercen los "smartphones" y "tablets" en los niños y

jóvenes[181]. La misión de este Festival es premiar a los mejores trabajos creativos dirigidos al público infantil. Su campaña publicitaria realizada en marquesinas de la capital constaba de fascinantes carteles donde podíamos ver cómo un dedo deformaba la imagen de algunos personajes históricos retratados, entre los que se encontraba *El caballero de la mano al pecho* de El Greco, insertos en un "smartphone" o "tablet", al desplazarse por su pantalla táctil[182]. Éste era el tema central del Festival, concretamente en cómo estos nuevos dispositivos están afectando a niños y adolescentes desde una perspectiva social, cultural y educativa[183]. La campaña constituía una original forma de combinar arte e historia con tecnología.

[181] http://pinterest.com/elchupete/festival-el-chupete/. [Página consultada el 17 de agosto de 2012].
[182] En la campaña también se utilizaba el *Retrato de Carlos III*, (hacia 1761) (Museo del Prado), de Anton Raphael Mengs (1728-1779).
[183] http://tabletzona.es/2012/07/05/el-chupete-se-esta-celebrando-en-madrid. [Página consultada el 17 de agosto de 2012].

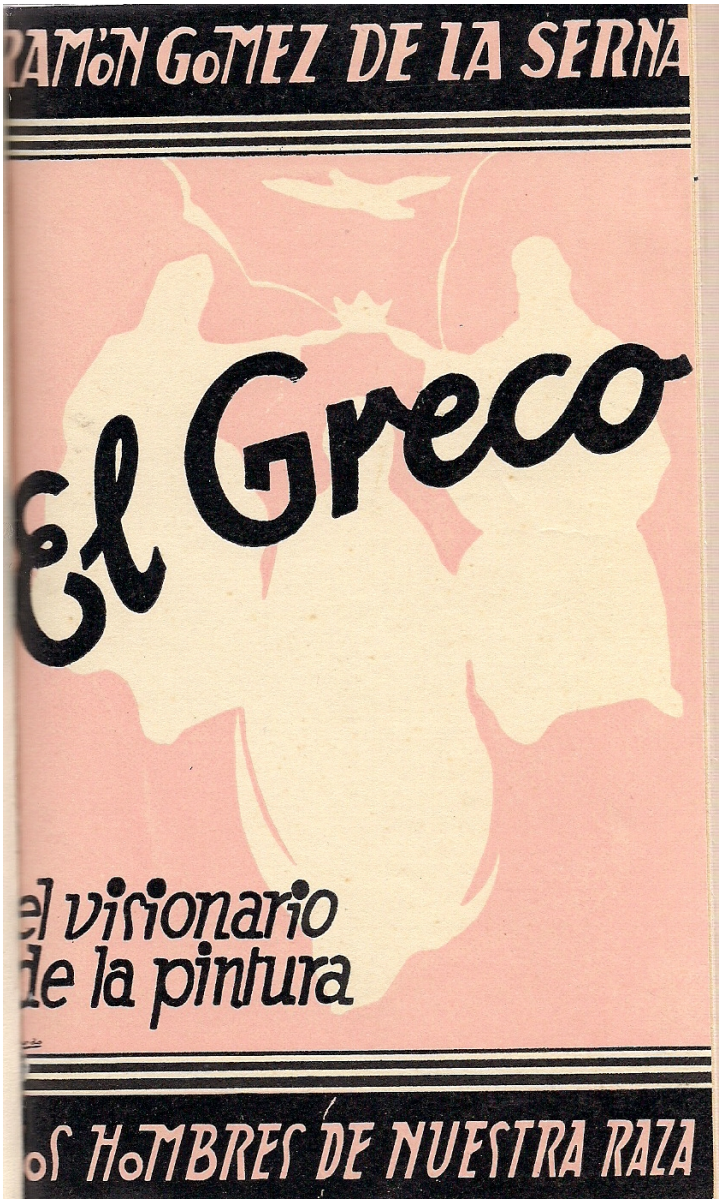
# CAPÍTULO 7. EL GRECO EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

## 7.1. El Greco en la Literatura de autores clásicos[1]

Ya se hizo referencia en el capítulo 3 de esta Tesis que grandes literatos introdujeron la figura de El Greco en sus obras. Así, en 1891 Benito Pérez Galdós hizo de El Greco uno de los elementos referenciales básicos de su novela *Ángel Guerra*[2], ambientada en su casi totalidad en Toledo, También, Pio Baroja le hizo aparecer como el pintor preferido de Fernando Ossorio, el protagonista de su novela *Camino de perfección*[3]. Azorín dedicó su *Diario de un enfermo*[4] (1901) "A la memoria de Domenico Theotocopuli", y le citó repetidas veces en su novela *La voluntad* [5] (1902).

En el capítulo sexto se hizo referencia a la biografía de El Greco que en 1935 publicó el escritor Ramón Gómez de la Serna[6].

[1] Se utiliza la palabra "clásicos" para referirnos a autores contemporáneos de otras generaciones.
[2] Benito PÉREZ GALDÓS, *Ángel Guerra*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2009.
[3] Pío BAROJA, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
[4] José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011.
[5] José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2011.
[6] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit.




*El Greco. El visionario de la pintura*. 1935.
Autor: Ramón Gómez de la Serna

En esta biografía, como ha señalado Barón: "pudo Ramón Gómez de la Serna atestiguar la íntima relación entre la tensión de las creaciones de El Greco y la ofuscación del mundo contemporáneo, cuyo estilo representativo sería la vanguardia cubista"[7]. ("Merecen estos hombres el cubismo"[8], dice al respecto), de modo que, por

[7] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 78.
[8] Íd., p. 78.

ello, “El Greco es hoy cuando más vive, y sus apocalipsis bailan hasta en los *ballets* modernos”[9].

En los textos de Juan Ramón Jiménez, El Greco es uno de los artistas más citados. El poeta, que como ha señalado Barón: “Cuya facilidad para apreciar la pintura partía de una percepción muy fina y del conocimiento de la técnica, lo consideraba como un pintor esencialmente moderno; más aún, como un adelantado de un arte del porvenir”[10]. Según revela Juan Ramón en uno de sus escritos: “El Greco da y sostiene un grito de alerta hacia el futuro, que sigue pasando de nosotros… pasándonos los vivos…¿hacia dónde?”[11].

Federico García Lorca, por su parte, se refería en un importante texto, en el que cita a otros artistas españoles, a que era “el duende el que rompe las nubes del Greco”[12].

Rafael Alberti dedicó a El Greco uno de sus mejores poemas en *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-52)[13]. Él mismo señalaba que desde el aprecio por la paleta de Murillo “penetré al castigado fantasmal verdiseco / de la muerte y la vida subterránea del Greco”[14]. Además, citó su nombre en todos los poemas que dedica a los colores, que contribuyen a caracterizar muy bien su visión mediante felices enumeraciones de adjetivos. Así, en el titulado *Azul* expresa el valor cromático que El Greco confiere a este color: “Azul azufre alcohol fósforo Greco / Greco azul ponzoñoso cardenillo”[15]; en el poema que titula *Rojo* señala: “Me levanto hasta el solio de la púrpura / y desciendo esparcido -¡oh Greco!- en pliegues”[16]; en el titulado *Amarillo*, lo

[9] Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Greco. El visionario de la pintura*, op. cit., p. 167.
[10] Javier BARÓN, “La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX”. op. cit., p. 78.
[11] Juan Ramón JIMÉNEZ, “Textos inéditos”. En Ángel CRESPO, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 275.
[12] Federico GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”. En *Obras completas*, t. III, Barcelona, Editorial Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1997, pp. 150 ss.
[13] Rafael ALBERTI, *A la pintura. Poema del color y la línea*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, p. 13.
[14] Íd., p. 34.
[15] Íd., p. 54.
[16] Íd., p. 72.

interpola: "Sonámbulo, espectral, aparecido, / cálido, turbio –Greco-, pantanoso"[17]; en el poema *Verde*, recrea cuatro matices diferentes del color valiéndose de su pintura: "Un agónico verde helado Greco, / un verde musgo legamoso Greco, / un disecado verde vidrio Greco / un verde roto Greco"[18]; en el dedicado al color *Negro*, interpreta: "Un túmulo de negras sombras, un imponente / manto en caído mar negro del Greco"[19]; por último, en el poema *Blanco*, resume en dos comparaciones: "Blanco gorguera llama blanca Greco"[20]. Como señala Barón: "Este brillante abanico de colores, muy bien comprendido por quien, como Alberti, había tenido formación específica como pintor, caracteriza del mejor modo el cromatismo del artista"[21].

### 7.2. El Greco en la Novela de autores contemporáneos

Para el estudio del transcurrir de la figura de El Greco en la novela contemporánea se han seleccionado cinco novelas escritas en las tres últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo XXI. Sus títulos son los siguientes:

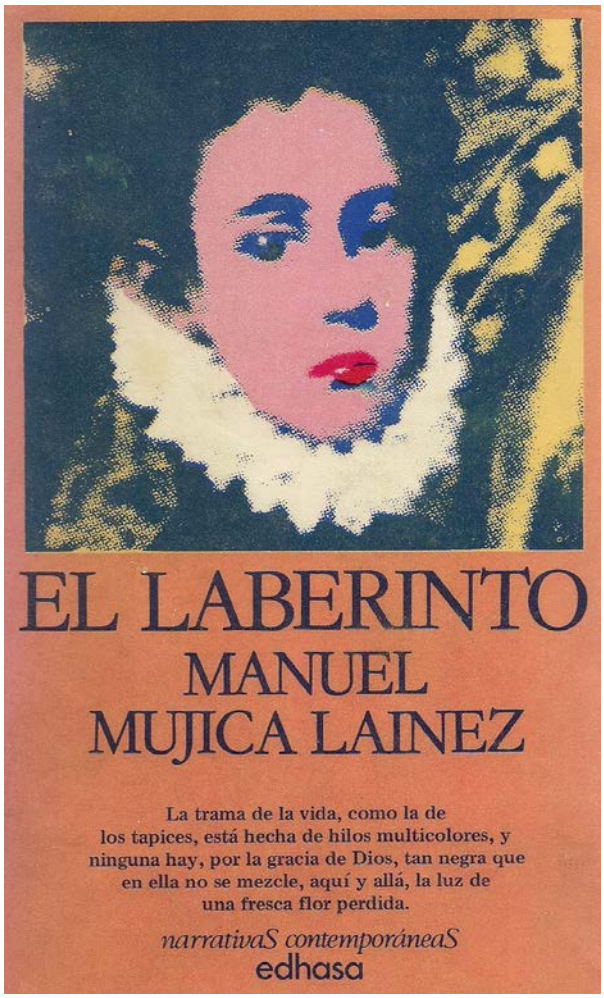
*El Laberinto*[22], *El Griego*[23], *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli*[24], *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*[25] y *La conjura de El Greco*[26].

También consideraremos en este apartado la carta *Confesión*[27], obra de Mariano Serrano Pintado, que fue la ganadora del I Certamen Internacional de Cartas de Amor a

[17] Íd., p. 85.
[18] Íd., pp.91-92.
[19] Íd., p. 109.
[20] Íd., p. 130.
[21] Javier BARÓN, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". op. cit., p. 79.
[22] Manuel MUJICA LÁINEZ, *El Laberinto*, Barcelona, Editora Hispano Americana (EDHASA), 1979.
[23] Jesús FERNÁNDEZ SANTOS, *El Griego*, Premio Ateneo de Sevilla 1985, Barcelona, Editorial Planeta, 1986.
[24] Mariano SERRANO PINTADO, *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli*, Olías del Rey, Editorial Azacanes, 1999.
[25] Mariano SERRANO PINTADO, *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*, Madrid, Entrelíneas Editores, 2005.
[26] Manuel AYLLÓN, *La conjura de El Greco*, Barcelona, Styria, 2007.
[27] Mariano SERRANO PINTADO, "Confesión". En VV.AA., *Cartas de amor a Toledo*, Barcelona, Plaza / Janés, 2008.

Toledo, celebrado en Toledo en 2007, y *La dama del armiño*[28], drama en cuatro actos y en verso original de Luis Fernández Ardavín.

### 7.2.1. *El Laberinto* (1974)




*El Laberinto*. 1974
Autor: Manuel Mujica Láinez

Novela enmarcada en el contexto histórico del Siglo de Oro español, publicada por el autor argentino Manuel Mujica Láinez (1910-1984) en 1974. En ella ofrece una

[28] Luis FERNÁNDEZ ARDAVÍN, *La dama del armiño*, drama en cuatro actos y en verso, estrenada en el teatro Arbeu, de Méjico, el día 20 de abril de 1921. Segunda edición, Madrid, Biblioteca Hispania, Sucesores de Rivadeneyra S. A., 1921.

extraordinaria crónica de los siglos XVI y XVII a través de la mirada autobiográfica del protagonista de la historia, Ginés de Silva, hijo de un hidalgo toledano venido a menos, quien, huyendo de su porvenir eclesiástico, dada su condición de segundón en su familia, se lanza a lo desconocido en busca de fama y de gloria. La España y América de los siglos XVI y XVII son el marco de sus andanzas dentro del cual se va topando a cada paso con el desengaño y la desilusión. El libro muestra una clara devoción artística, pues en cierta forma es un homenaje a El Greco. Durante su infancia en Toledo, el protagonista, Ginés de Silva, conoce a El Greco, a quien describe así: "El Greco era en aquel tiempo un caballero de más de cuarenta años, delgado y fino. La barba en punta le prolongaba la cara angulosa, en la que relumbraban los ojos oscuros. Me hechizó la hermosura de sus manos, que movía con refinada cadencia, como me encantó su singular pronunciación de nuestro idioma, a la italiana, y el modo como interpolaba en el hablar, si lo arrebataba el entusiasmo, alguna insólita exclamación en griego"[29]. Ginés acudía a los aposentos del pintor en el palacio del Marqués de Villena para servirle de modelo. "¡El Greco me pintaba! ¡Dominico Greco me estaba pintando! "¡El propio Dominico Greco, a quien Juan Bautista [Monegro] veneraba como un dios!"[30]. "Allá, semana a semana me familiaricé con quienes rodeaban a Dominico. Estaba, por lo pronto, su mujer, Doña Jerónima de las Cuevas, con quien unos lo suponían casado y otros no, alegando, en el segundo caso, que a la intimidad de los artistas lo oportuno es no menearla, y que puesto que no intervenía el Santo Oficio no tenían ellos por qué ser más melindrosos. Contaban Dominico y Jerónima con un solo hijo, Jorge Manuel, un infante diminuto que ensuciaba doquier con las paletas y con las aguas naturales. Después fue pintor, pero me parece que no demasiado bueno. Estaba también Manussio Theotocópuli, hermano del maestro, unos quince años mayor,

[29] Manuel MUJICA LÁINEZ, *El Laberinto*, op. cit., p. 39.
[30] Íd., p. 40.

siempre enfermo y sacudido por las toses"[31]. El Greco pintó a Ginés en su famoso cuadro *El entierro del Señor de Orgaz.* Es el pajecillo que se ve a la izquierda sosteniendo un hachón, y señalando al público espectador, con gesto grave, lo que acontece en la escena. Mujica Láinez hace que el propio Ginés de Silva nos explique cuál es su personaje dentro de *El entierro del Señor de Orgaz*: "Yo soy ese niño que a la izquierda del cuadro, en la parte más próxima al suelo, sostiene con la diestra un encendido hachón y con la siniestra indica la fúnebre y extraordinaria ceremonia, junto al mancebo San Esteban"[32]. La novela sigue sus pasos, y retrata las sesiones de posado de los personajes que aparecen en el célebre cuadro del *Entierro*. Luego sigue con las peripecias de Ginés que le harán recorrer Madrid, recién convertida en corte en detrimento de Toledo, y Sevilla, "puerta al mar" del desfalleciente Imperio. Conoce a Lope de Vega, y le toca participar con "La Felicísima Armada", como se refiere el autor a "La Armada Invencible", en el desastre de Inglaterra, donde describe con todo detalle la ineptitud del VII Duque de Medina Sidonia, IX Conde de Niebla, V Marqués de Sanlúcar de Barrameda, Grande de España, que lucía el collar del Toisón de Oro, y cuyo nombre era Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, a cuyo mando estuvo "La Invencible" por fallecimiento de Don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz.

La azarosa y errabunda vida de Ginés, que le lleva de Toledo a Madrid, y de Sevilla a América, transcurre en un período de la historia exuberante, y al mismo tiempo oscuro, pródigo en glorias y en miserias, en el que el espíritu del barroco lo impregna todo.

La Sevilla de *El Laberinto* aparece en el capítulo titulado "El vendedor de pájaros". Los pícaros Ginés y Baltasar arribaron a la ciudad Hispalense y entraron al servicio del pajarero Flequillo y del canónigo Baldoví, respectivamente: "Llegamos a

[31] Íd., p. 41.
[32] Íd., p. 56.

Sevilla, entre naranjos y olivares, con el cuerpo liviano y el ánimo henchido. De lejos vimos los romanos murallones, la Giralda, los perfiles del Alcázar, la Torre del Oro, las religiosas cúpulas, el lechoso blancor del caserío, el espejo del Guadalquivir, ruta hacia el mar, y nos rebosó el corazón de júbilo"[33].

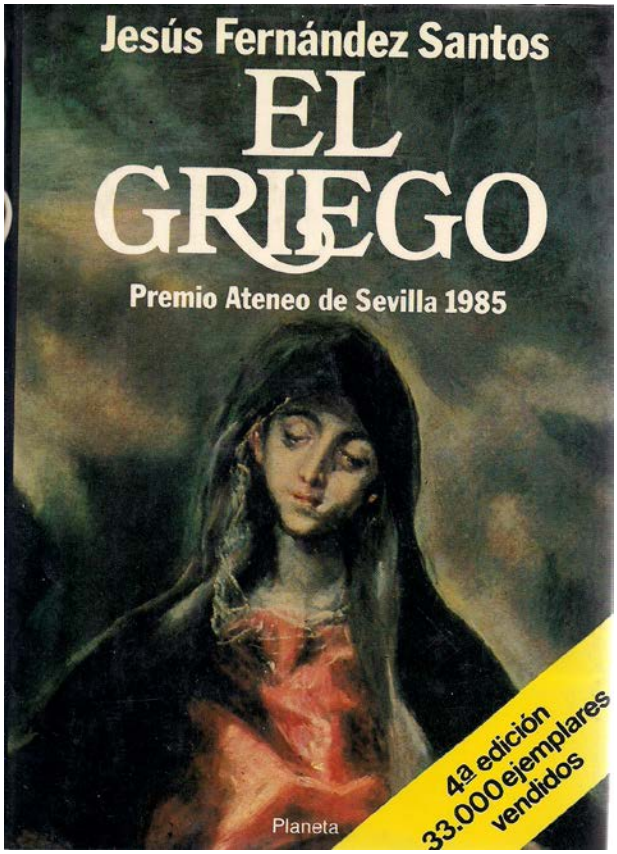
Desde Sevilla, Ginés se anima a intentar las Américas. Las ruedas de la historia giran despacio y, pese al desastre de "La Invencible", el sol no se ha puesto todavía sobre el Imperio Español. El salto al entorno americano da a la novela otro de sus encantos. La exuberancia y los mosquitos, los reyezuelos paganos, el mito de El Dorado… pero Ginés trae del viejo continente alguna que otra cuenta pendiente con la justicia, y tarde o temprano le tocará enfrentarse a ella.

Estos son sólo algunos de los alicientes de un libro que siempre sorprende y que se lee con facilidad. Quizá puede ponérsele una pega al final, y es que, empeñado en el rigor biográfico, quizá la historia decae un poco en ritmo y estructura hacia las últimas páginas, como tiene que decaer todo lo que signifique vida. Pero en suma es un libro apasionante y creíble, con algo de "reportaje" muy próximo a lo que en él se cuenta.

*El Laberinto* es una novela picaresca escrita en prosa modernista. El modernismo finisecular hizo uso del pastiche intertextual y aquí se halla dicha técnica, ya que más que novela picaresca es una novela picaresca construida sobre otras novelas picarescas. La técnica empleada en la novela modernista *La gloria de don Ramiro* (1908) del también argentino Enrique Larreta le sirve a Mujica Láinez de modelo principal. Si la prosa de *El Laberinto* es neomodernista más que modernista es porque se da en ella un elemento nuevo: la parodia. Tanto el tema como la estructura de la novela son laberínticos[34].

[33] Íd., p. 134.
[34] José Ignacio BADENES, *Hispania*, Vol. 80, Nº 4, 1997, pp. 775-784.

### 7.2.2. *El Griego* (1985)




*El Griego*. 1985.
Autor: Jesús Fernández Santos

Escrita por Jesús Fernández Santos, *El Griego* ganó el Premio Ateneo de Sevilla en 1985. Está basada en los documentales que Fernández Santos había realizado anteriormente para la televisión: *El Greco*, premiado por la Bienal de Venecia en 1959 y *Elogio y nostalgia de la ciudad de Toledo*, con el que ganó el Premio Riccio d´Oro de la Televisión Italiana, "por lo que *El Griego* se encuadraría también en la corriente de la novela histórica"[35].

[35] Kim SON-UNG, *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Moderna y Contemporánea), Madrid, 2002.

Fernández Santos se interesó por conocer la vida y la personalidad de El Greco y en la novela ofrece un panorama histórico junto a la indagación sobre el pintor, y nos presenta lo que pudo ser su vida y su enigmática personalidad. Para dar mayor credibilidad a la obra, el autor se apoya en fuentes y acontecimientos históricos, ayudado por el propio enigma del pintor, enigma y misterio que se van descubriendo en sus cuadros y en el ambiente de la ciudad de Toledo.

El tiempo del relato abarca desde 1577 hasta la muerte de El Greco, acaecida en 1614, deteniéndose en hechos como los de la Armada Invencible (1588) y la muerte de Felipe II (1598).

La obra está dividida en 52 capítulos cortos, en los cuales la voz narrativa se reparte entre los personajes que aparecen en cada capítulo. Fernández Santos intenta presentarnos el libro en dos planos: la historia real basada en la documentación y en la biografía del pintor, y la ficción del autor, lo que pudo ser pero no tiene base documental ni fundamento histórico alguno.

En la narración destacan unos personajes que arrebatan la voz de narrador al pintor. Jerónima de las Cuevas, “la mujer del pintor”, la que mayor presencia tiene en la novela, aparece en nueve ocasiones y mantiene una relación con Francisco Preboste, el ayudante del pintor. Jorge Manuel, el hijo de El Greco, cuyo nombre siempre ignorado en la novela, ocupa otras tantas escenas centradas en temas como las relaciones con la curia toledana donde busca desesperadamente una fortuna con un negocio pictórico, y con María, la criada del pintor. Manusso, hermano de El Greco, habla en dos ocasiones, o el deán, afectado con unos impuros amores con Inés, mientras la figura de El Greco queda reducida y desvanecida en cuatro capítulos y su presencia en otras secciones es reflejada indirectamente.

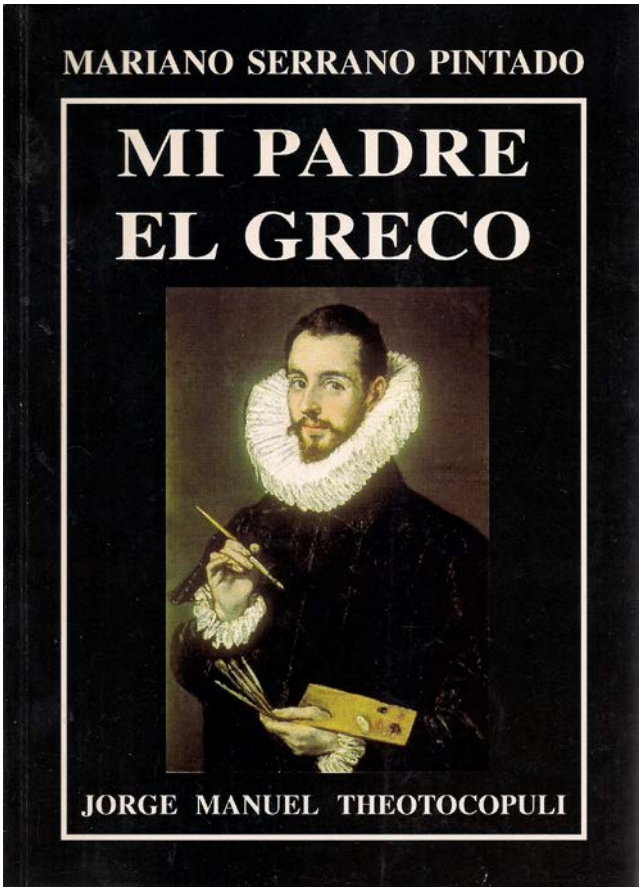
En la novela, la diversidad de voces, con un estilo directo y sencillo, mantienen la primera persona gramatical, creando de esta manera una comunicación fenomenológica, dando cuenta directa e íntimamente, de lo que sucede en primer lugar dentro del personaje y sólo después fuera de él.

Varios críticos señalan la influencia cinematográfica, como Norberto Alcover quien lanza una pregunta al aire: "¿No habrá estado pensando nuestro autor en la traducción cinematográfica de su novela, dada la estructura antes comentada, en que cada capítulo muy bien pudiera ser una secuencia fílmica?"[36]. Y García Nieto afirma que "Y lo mejor de estas intervenciones casi teatrales, y desde luego cinematográficas, del relato, es que el lenguaje, empleado por estas figuras es un prodigio de finura y de adecuación"[37].

En la página 176 de la novela escribe Fernández Santos hablando El Greco: "Mal oficio para un pintor escribir sobre pintores, sobre todo cuando defiende a Miguel Ángel, al que asegura que yo desdeñé en Roma. No entiende que para mí, como para los florentinos, la pintura es sobre todo color antes que dibujo mismo, aunque siempre tuve admiración por él"[38].

[36] Norberto ALCOVER, "*El Griego*. Hacia el best-seller de calidad", *Reseña*, 1986, nº 160, p. 33.
[37] José GARCÍA NIETO, "*El Griego*, de Jesús Fernández Santos", ABC, 21 septiembre 1985.
[38] Jesús FERNÁNDEZ SANTOS, *El Griego*, op. cit., p. 176. Es una errata: el color es de los venecianos, Tiziano, Tintoretto, Veronés, mientras el dibujo, es de los florentinos.

### 7.2.3. *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli* (1999)




*Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli*. 1999.
Autor: Mariano Serrano Pintado.

Novela publicada por el pintor y escritor toledano Mariano Serrano Pintado en 1999. Es un relato, a modo de diario, escrito por Jorge Manuel Theotocópuli, durante unos días en los que permanece encerrado en el Hospital Tavera de Toledo. Se esconde del requerimiento judicial para aprehenderle y embargar sus bienes, por resolución del alcalde mayor de Toledo, en el proceso seguido en su pleito con el propio Hospital donde, paradójicamente, se oculta. En la soledad de su reclusión, va repasando toda su vida, como un examen de conciencia postrero, salta de un recuerdo a otro, entremezclando los referidos a su padre con los suyos propios, en un continuo encadenamiento de ambas existencias que, indefectiblemente, transcurrieron unidas

desde su nacimiento hasta la muerte de su padre. Reflexionando sobre el carácter de El Greco, comenta las obras y trabajos del artista. Opinando de la sociedad que le rodea, describe el Toledo de entonces. Y manifestando sus anhelos y frustraciones, nos revela sus sentimientos sin ningún recato, y con toda la sinceridad que se va descubriendo a lo largo de su narración.

El relato de Mariano Serrano es una historia novelada y al mismo tiempo una investigación histórica sobre la vida y también la obra de los Theotocópuli –padre e hijo-, en sus aspectos técnicos y artísticos, demostrando su admiración por el cretense, admiración que sólo se puede apreciar de verdad cuando se han hecho tantas réplicas o copias de los cuadros de El Greco como ha hecho Mariano Serrano, pues es un excelente copista de la obra de El Greco, llevando muchos años de callada labor entregado a la difícil tarea de comprender los dibujos, los sorprendentes colores y su no menos genial aplicación y correcta distribución sobre las telas.

Nos ofrece Mariano Serrano la transcripción del manuscrito de Jorge Manuel Theotocópuli y lo utiliza con acierto para completar el relato de las biografías de Jorge Manuel y Doménico, empleando siete capítulos. Estos siete capítulos que utiliza el autor son dobles: en la primera parte de cada uno de ellos, nos muestra Jorge Manuel sus sentimientos, sus vivencias y su mundo interior más íntimo, con el lenguaje y vocabulario del siglo XVII, mientras que en la segunda, se aplica a demostrar documental, histórica y artísticamente las creaciones de los dos personajes, pudiendo hacerse dos lecturas independientes.

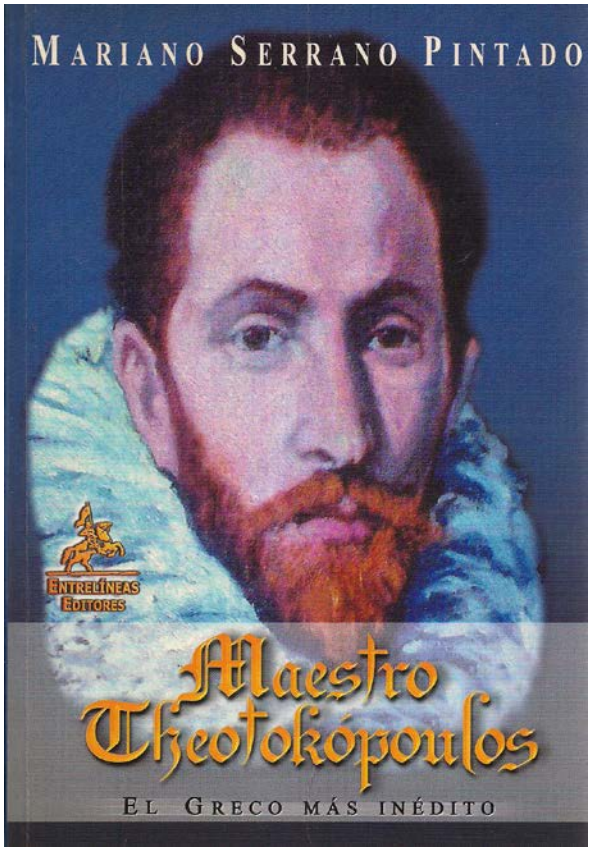
Nos presenta el autor la admiración y dependencia del hijo con relación a su padre, y nos lo indica siempre empleando la palabra Padre con mayúscula; -Padre- dice repetidamente, como si de Dios se tratara, para él un dios, un creador a quien respeta y admira no sólo siendo niño sino, también a lo largo de su vida. Y cuando le pierde

expresa sus sentimientos como cualquier hijo, pero no sólo se queda huérfano en el aspecto familiar, sino huérfano de un guía para la vida y para la creación artística: "Mi desolación fue muy grande, a pesar de tener tragada su muerte hacía un mes. Pero verle dejar este mundo me conmovió de tal modo, que la congoja no me daba tregua sino dellorar y maldecir mi suerte. No sólo perdía a mi Padre; con él se iban: mi madre, mi amigo, mi compañero, mi maestro, mi protector y toda mi vida a su lado"[39].

En su relato también se refiere Jorge Manuel a la obra que junto a Giraldo de Merlo realizó para la iglesia de la entonces villa de Bayona (hoy Titulcia): "Giraldo y yo tenemos otro pleito en la Audiencia y Cancillería de Valladolid, con los fiadores del difunto Juan de Recas, mayordomo que fue de la iglesia de la Villa de Bayona. Reclamamos 800 reales que nos deben, tal dice la escritura del contrato, para hacer el retablo de la iglesia, según el mandamiento del doctor Gonzalo de Herrera, cura de Bayona. Dedicado a la Santa María Magdalena, pergeñamos, con nuestros modelos, cinco telas de tamaño parejo muy lucidas y arregladas: Una Ascensión a los cielos de la Magdalena, con el ángel de la Virgen de Oballe y otros. Un Noli me tangere, y una Aparición del ángel a la Magdalena, con las Vírgenes de las Anunciaciones. Un Banquete en casa de Simón, con la mesa cuadrada en vez de redonda, en nuestra estancia baja. Y un Jesús visitando a María, ante una puerta de frontón triangular por donde se aleja Marta. El conjunto, con las esculturas de Giraldo, fue del gusto de toda la villa; pero muerto el mayordomo, sus fiadores pretextan no disponer de bienes para cumplir con las obligaciones de la iglesia"[40].

[39] Mariano SERRANO PINTADO, *Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli*, op. cit., p. 197.
[40] Íd., p. 200.

### 7.2.4. *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*. (2005)




*Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito.* 2005.
Autor: Mariano Serrano Pintado.

Novela publicada por Mariano Serrano Pintado en 2005. La vida y la obra de El Greco han generado una extensa bibliografía. Pero, a pesar de ello, numerosas zonas oscuras y épocas de su existencia desconocida, mitifican y acrecientan el misterio en torno a su figura. Nace en Candía en el año 1541. Al morir su madre queda huérfano desde muy pequeño. Anímicamente este hecho marcará su aciago itinerario amoroso y sentimental. Permanecen sus cuadros, desde las primeras composiciones manieristas hasta las barrocas de sus últimas creaciones, y ellos serán obligada referencia a las insólitas y peregrinas situaciones que se fueron sucediendo a lo largo de su vida hasta

llegar a Toledo, con treinta y seis años de edad, donde su espíritu encontró un inesperado sosiego para vivir y trabajar.

El autor divide la obra en 16 capítulos. Todos ellos llevan por título el nombre y apellido de alguna persona relacionada con El Greco. En el primer capítulo, que se titula *Doménikos Theotokópoulos,* se narra su nacimiento y niñez en Candía (Creta), y así dice el autor: "Vio la luz el 4 de agosto, día en que se conmemoraba a Santo Domingo de Guzmán, fundador de los Dominicos, de quien tomaron su nombre para bautizarle Doménikos. Era de corta edad cuando ya garrapateaba figuras sobre un papel, mejor que su hermano Manoussos, diez años mayor que él. Bajaban a la playa a jugar y entretenía a sus amigos modelando con la arena castillos y animales grotescos"[41].

En el séptimo capítulo titulado *Lucía Rizzo,* se narran los amores de El Greco con la dama de este nombre: "Ni Dominico no doña Lucía, en su frenesí amoroso, se habían detenido a pensar en la disposición del purpurado cuando conociera su espiritual unión. No le ocurría lo mismo al Aya que estaba temiendo el momento en que se enterara. Por ello trataba de ocultarlo, y advirtió a doña Lucía que no hiciera ninguna alusión sobre sus sentimientos hacia el pintor cuando hablara con su tío"[42].

En el décimo capítulo titulado *Vicencio Anastagi*, se narra la petición que hace este último a El Greco para que le hiciera un retrato: "Siempre he deseado tener un buen retrato para dejárselo a mi hija y mis nietos cuando yo muera. ¿Me haríais la merced de hacerme uno, maestro Theotokópoulos?"[43]. También se narra la invitación que hace Anastagi a El Greco para que se enrolara en la flota cristiana que iba a participar en la batalla de Lepanto: "¿Por qué no embarcáis con nosotros Theotokópoulos? Pasaríais a

[41] Mariano SERRANO PINTADO, *Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito*, op. cit., p. 9.
[42] Íd., p. 136.
[43] Íd., p. 184.

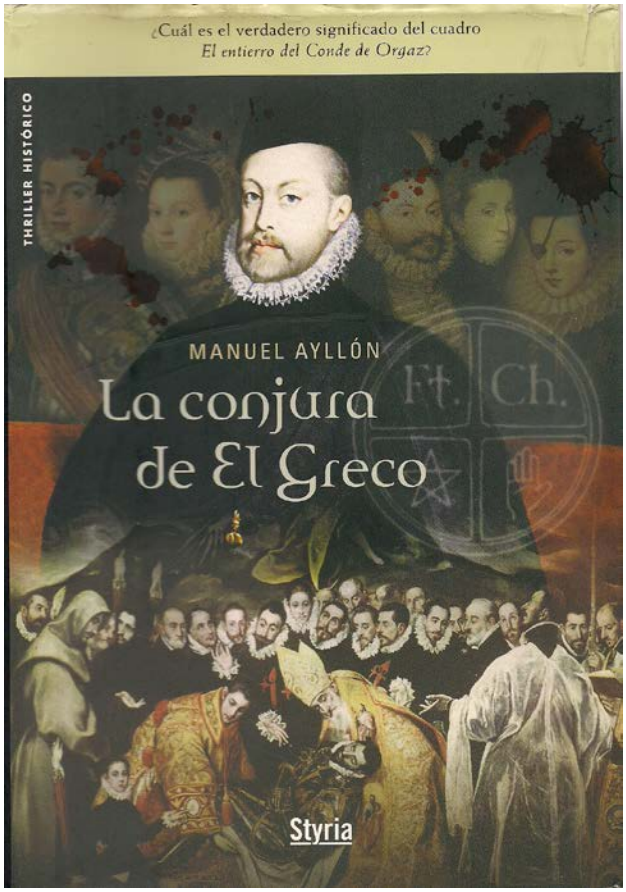
la historia por haber formado parte de las fuerzas vencedoras sobre el poder turco"[44]. El Greco accede y en el undécimo capítulo, titulado *Melchor Melgarejo*, se narran algunas peripecias que le ocurrieron en aquella batalla: "La Sacto Spíritu se hundía lentamente y Dominico hubo de hacer un gran esfuerzo, nadando, para salir y no ser engullido por el remolino que producía la galera al sumergirse en el mar. Topándose con algún cadáver flotando en el agua, logró asirse a un gran fragmento de tablazón al que consiguió encaramarse. Tumbado boca abajo y consternado comenzó a sollozar"[45].

En el decimoquinto capítulo, titulado *Jerónima de las Cuevas*, se tratan las relaciones de El Greco con esta dama toledana: "Porque no podía olvidar el rostro de Jerónima. Le había seducido. Por ello, el día del Señor se vistió con sus mejores galas. Era una mañana luminosa de mediados del mes de mayo en Toledo. El cielo azul. Una ligera brisa del norte traía el perfume de las acacias, que poblaban la parte de atrás de la ermita"[46].

El decimosexto y último capítulo de la novela, titulado *Jorge Manuel Theotocópuli*, trata de Jorge Manuel, el hijo de El Greco y de doña Jerónima de las Cuevas: "Bautizaron al niño poniéndole de nombre Jorge Manuel. El Greco quiso que se llamara Jorge en recuerdo de su padre y Manuel como su hermano. Los padrinos fueron Juan Bautista Monegro y su esposa María Matamoros"[47].

[44] Íd., pp. 186-187.
[45] Íd., p. 201.
[46] Íd., pp. 292-293.
[47] Íd., p. 309.

### 7.2.5. *La conjura de El Greco* (2007)




*La conjura de El Greco*. 2007.
Autor: Manuel Ayllón.

A mediados del siglo XVI, en la corte española, Felipe II, en sus delirios, se encuentra encerrado en El Escorial. Sólo cuenta con la confianza de Juan de Herrera, su confidente en los secretos más oscuros de su alma, llevando la desgracia y la muerte a cuantos osaron enfrentársele.

En ese tiempo, varios miembros de la organización secreta conocida como la Fraternitas Charitatis (La Familia), planean una conspiración para derrocar a Felipe II y coronar a don Juan de Austria como rey, entre ellos el miniaturista croata Julio Clovio y el comerciante joyero Marsilio Margliani. Una conspiración que tratará de evitar una política que, a partir del Siglo de Oro, llevará a la decadencia española. Doménikos

Theotokópoulos, conocido como *El Greco*, animado por Clovio, acepta entrar a formar parte de la hermandad.

Esta secta religiosa, cuyo fin último era conseguir la hermandad entre todos los hombres, fue fundada por Henrik Jausen, un comerciante holandés que se escondía bajo el sobrenombre de Hiël (Luz de Dios). Este "iluminado" creía en una forma individual y personal de vivir la religión y la comunicación con Dios, de tú a tú, en la que la Iglesia y los sacerdotes estaban de más. Por eso, los miembros de la hermandad no seguían ningún tipo de liturgia ni celebraban ceremonias ni rituales. Además, basaban su conducta en cuatro preceptos esenciales: el Amor, la Paz, la Caridad y la Humanidad. En España, el encargado de coordinar a los hermanos españoles con los italianos es Benito Arias Montano, un extremeño criado en Sevilla, nombrado por el rey como bibliotecario de la espectacular biblioteca del monasterio de El Escorial[48].

Los hermanos de La Familia, que por aquel entonces eran un poderoso grupo de presión política, apoyan la candidatura de don Juan de Austria porque piensan que este candidato defenderá mejor sus intereses que el actual monarca que ve herejes y enemigos de la religión por todas partes.

Por otro lado, de ser coronado rey don Juan de Austria se vería cumplida una profecía de Nostradamus. En ésta se habla de dos hijos de un emperador que se disputan el trono de su padre. De los dos hermanos, el más joven es quien debe ser coronado, ya que será un rey pacífico y conciliador universal de todas las culturas y religiones. Julio Clovio y Fulvio Orsini interpretan que don Juan de Austria es el monarca del que habla la profecía; futuro puente entre cristianos y musulmanes. En la corte, doña Ana de Mendoza, princesa de Éboli, y Antonio Pérez, secretario real, en apariencia, prestarán su

[48] Joseph B. MACGREGOR, *La conjura de El Greco*, http://librosciberanika.com/letras/a/p03960.htm [Página consultada el 26 de septiembre de 2012].

apoyo a la Hermandad, aunque en realidad esto no sea más que una estrategia, para conspirar en contra de Don Juan[49].

Pero inesperadamente los planes de La Familia se verán truncados ya que tras el misterioso asesinato de su secretario, Juan de Escobedo, don Juan de Austria fallecería también durante su estancia en Flandes de manera inesperada y también bastante sospechosa. Seguidamente, miembros de La Familia comenzarán a ser eliminados: el primero de ellos, Julio Clovio. "Que Escobedo muriera asesinado a los pocos meses de llegar a Madrid y que Juan de Austria falleciera en Flandes unos pocos meses después había supuesto el final de toda aquella aventura…"[50].

Testigo de excepción de estos hechos es El Greco. El joven pintor llega a España junto al séquito de don Juan de Austria cuando éste se dirige a Madrid para entrevistarse con su hermano. Doménikos viaja en compañía del canónigo  Luis de Castilla con quien llega a Toledo, ciudad en la que reside durante un tiempo. Después se traslada a Madrid con objeto de mostrar sus cuadros a Felipe II, pero estos no son del agrado del Monarca, por lo que decide volver a Toledo. Uno de los últimos capítulos de la novela se centra además en desentrañar los misterios que encierra uno de sus cuadros más famosos *El entierro del Conde de Orgaz*[51].

Esta novela, un verdadero *thriller* histórico, como se dice en su portada, describe las pasiones de un rey obsesionado por la figura de su padre y un pintor siempre obsesionado por su Arte.

Una tragedia donde la alquimia, la magia y la Cábala son instrumentos de lucha en torno a un proyecto que, al final, sólo El Greco será capaz de llevar a término por medio de una singularísima astucia.

---

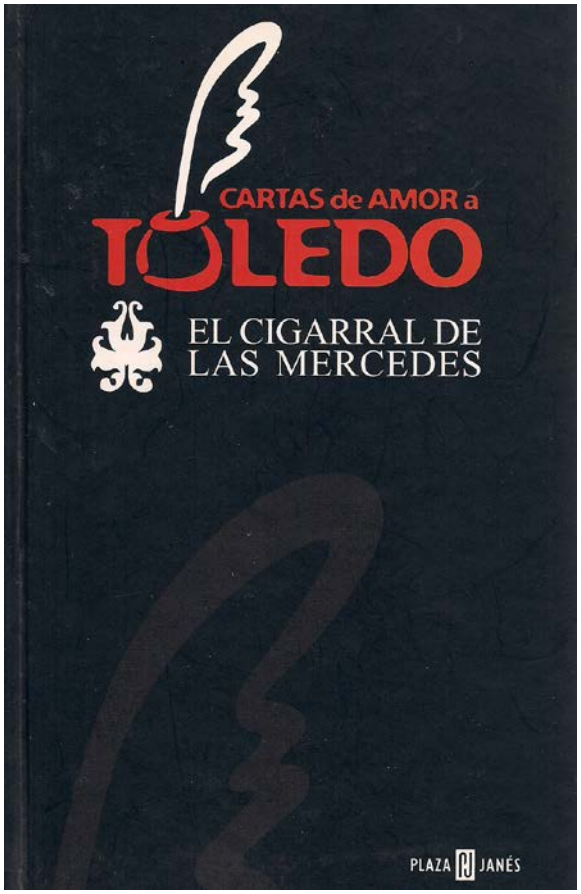
[49] Íd.
[50] Manuel AYLLÓN, *La conjura de El Greco*, op. cit., p. 371.
[51] Manuel AYLLÓN,  capítulo 22: "El fin de una época", *La conjura de El Greco,* op. cit., pp. 535-564.

La novela está estructurada en 24 capítulos que se agrupan en seis grandes bloques, con muy poca acción y mucho diálogo. Posee una de las características más comunes en este tipo de narraciones históricas y que consiste en que cada vez que aparece un personaje nuevo, el narrador comienza a contar vida y milagros del sujeto en cuestión o se acompaña su aparición con la exhaustiva narración de algún hecho o anécdota protagonizada por éste en el pasado.

Según manifiesta el autor: "Esta trama policíaca sobre una conspiración narra la primera vez que en la historia de Europa se planteó un golpe de estado contra la posición de un rey, en este caso Felipe II"[52]. Por otra parte, el autor también señala "que todos los hechos que se relatan en esta novela están documental e históricamente probados. Lo único que me permito es narrar conversaciones que no he escuchado"[53].

[52] Manuel AYLLÓN, *ABC*, 23/5/2007, p. 72.
[53] Íd., p. 72.

### 7.2.6. *Confesión* (2008)




"Confesión", en *Cartas de amor a Toledo*. 2008.
Autor: Mariano Serrano Pintado.

La carta *Confesión*, obra de Mariano Serrano Pintado, fue la ganadora del I Certamen Internacional de Cartas de Amor a Toledo, celebrado en Toledo en 2007.

Un jurado seleccionó diez cartas finalistas de entre más de 500 recibidas desde toda España y otros países. Las cartas finalistas de este I Certamen Internacional de Cartas de Amor a Toledo fueron recogidas en un pequeño libro de Plaza y Janés[54]. Y como señala Madero en la Presentación de este libro; "Ahora que muy pocos escriben cartas, un grupo de alucinados por Toledo se disputan un lugar en este libro para, ebrios

[54] VV.AA., *Cartas de amor a Toledo*, op. cit.

de amor, nostalgia y llanto, decir lo mucho que quieren a una ciudad a la que, como digo, casi nadie le escribe cartas"[55].

Muchos años antes, en 1911, otro alucinado por Toledo, el escritor Rainer María Rilke, le mandaba una expresiva carta a la princesa María von Thurn und Taxis en la que le decía: "[…] Toledo, encaramado a sus inquietas colinas, pálido por el resplandor de un cielo que se precipita hacia atrás. Es una imagen inigualable… Sería magnífico ver la ciudad, y a El Greco en relación con ella"[56]. Rilke viajó a Toledo a últimos de 1912 y tuvo ocasión de conocer la ciudad, las obras de El Greco y su relación con ella[57]. Pero lo que no pudo conocer Rilke fue la carta *Confesión* que El Greco, en la ficción de Mariano Serrano Pintado, escribe a Toledo donde confiesa el secreto que había guardado toda su vida.

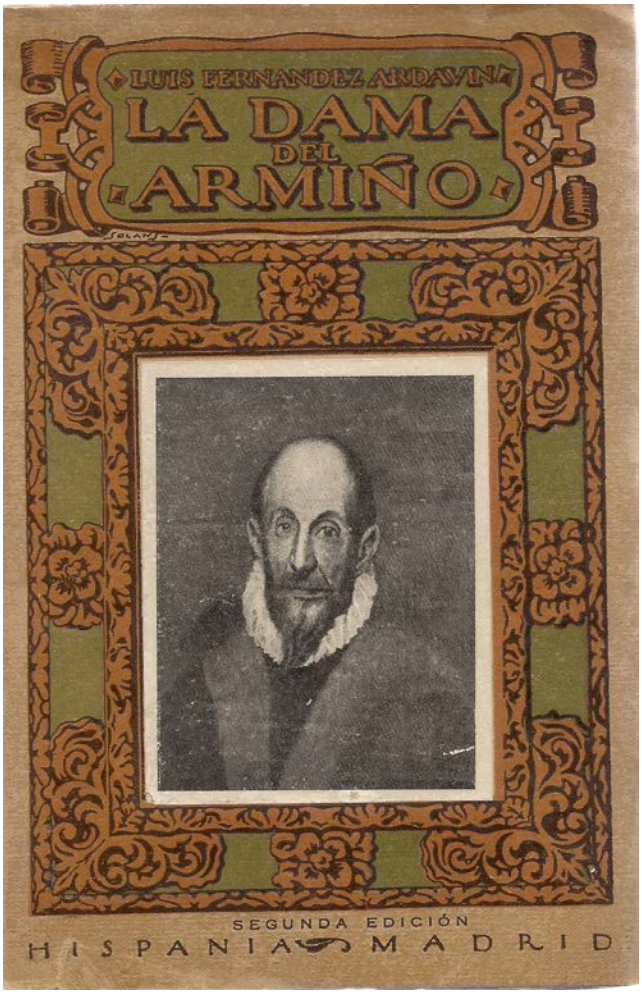
La carta está escrita "En la ciudad de Toledo, a uno de Abril de mil y seiscientos y catorce años"[58]. Y dice "El Greco" al comienzo de su confesión: "Mi querida ciudad de Toledo, me siento morir. He pedido recado de escribir porque oigo la perentoria llamada al juicio de nuestro Señor que es servido, y quiero, antes de mi final, confesaros el secreto que he guardado durante toda mi vida"[59]. Continúa "El Greco" más adelante: "Ahora que voy a morir, he de confesaros, mi amada Toledo, que en vuestro cobijo escondí mi vergüenza. […] En Francisco Preboste encontré mi alma gemela. Fue mi amigo, mi compañero, mi secretario, mi apoderado, mi hermano. Cuando en Venecia o Roma oíamos mofarse a otros de alguien de nuestra condición, llamándole bujarrón o mariposa, nos mirábamos y en silencio procurábamos alejarnos"[60].

[55] Félix MADERO, "Presentación". En VV.AA., *Cartas de amor a Toledo,* op. cit., p. 5.
[56] Antonio PAU PEDRÓN, *Rilke en Toledo,* Madrid, Editorial Trotta, 1997. p. 20.
[57] Ver Antonio PAU PEDRÓN, *Rilke en Toledo,* op. cit.
[58] Mariano SERRANO PINTADO, "Confesión". En VV.AA., *Cartas de amor a Toledo,* op. cit., p. 11.
[59] Íd., p. 11.
[60] Íd., p. 17.

Para terminar la carta “El Greco” escribe: “Habéis sido, Toledo, la pasión de mi vida desde que os conocí. Entre vuestras calles y entre vuestras gentes encontré la paz, la honorabilidad y la plenitud total de mi arte, por ello y para honraros os representé en muchas de mis obras. Con las monjas de Santo Domingo el Viejo tengo apalabrada una bóveda y altar para mi enterramiento. Deseo que el primer lugar a donde llegué, sea el último en el que mi cuerpo repose para el descanso eterno. Os he declarado las razones de mi cariño y. en reconocimiento de tanta gracia y bondad, me despido de este mundo pidiendo perdón a Dios y a vos, mi caro Toledo, si no he sabido amaros con harta disposición”[61].

[61] Íd., p. 18.

### 7.2.7. *La dama del armiño* (1921)




*La dama del armiño*. 1921.
Obra de teatro en cuatro actos y en verso.
Autor: Luis Fernández Ardavín.

*La dama del armiño*[62], obra de teatro en cuatro actos y en verso original de Luis Fernández Ardavín fue estrenada en el teatro Arbeu, de Méjico, el día 20 de abril de 1921. La acción se sitúa en Toledo hacia 1586 y la obra está inspirada en el cuadro *La*

[62] Luis FERNÁNDEZ ARDAVÍN, *La dama del armiño*, op. cit.

*dama del armiño*, considerando a la retratada como hija de El Greco[63].

Como se dijo en el capítulo 1 de esta Tesis, un retrato lleno de polémica, tanto desde el punto de vista de la autoría del mismo como de la identidad de la efigiada, es *La dama del armiño* (Pollock House, Stirling Maxwell Collection, Glasgow), pero que en opinión de Álvarez Lopera no cabe eliminar del catálogo de obras de El Greco[64].

El retrato, conocido hoy universalmente como *La dama del armiño* (aunque en realidad las pieles son de lince), era desconocido hasta que fue presentado en París en 1838 formando parte de la Galería Española de Luis Felipe. Entonces se le daba el título de *Retrato de la hija del Greco*[65]. La identificación de la retratada como la hija de El

---

[63] Existe la versión cinematográfica de *La dama del armiño*, estrenada en 1947, y dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, hermano del autor de la obra de teatro.
Título original: "La dama del armiño". España. 1947. Director: Eusebio Fernández Ardavín. Ayudantes de dirección: César Fernández Ardavín Ruiz y Luis Berraquero. Cámara: Juan Mariné. Guión: Rafael Gil, Luis Fernández Ardavín y Eusebio Fernández Ardavín. Director de producción: Cesáreo González. Productor ejecutivo: Juan N. Solórzano. Producción: Suevia Films. Argumento: obra de teatro homónima de Luis Fernández Ardavín (1921). Director artístico: Enrique Alarcón. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Jesús García Laoz. Vestuario: Manuel Comba y Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Gaby Peñalba. Sonido: Camilo Rocher. Maquillaje: Wladimir Tourjansky y Francisco Puyol. Peluquería: Francisco Puyol. Intérpretes: Alicia Palacios (Jarifa), Jorge Mistral (Samuel, el joven), Lina Yegros (Catalina), Julia Lagos (Gregoria), José Prada (El Greco), Fernando Fernández de Córdoba (Fray Hortensio), Eduardo fajardo (don Luis Tristán), Ricardo calvo (Gran Inquisidor), José Jaspe (Andrés), Fernando Fresno (Samuel, el viejo), Arturo Martín (Abraham), Félix Fernández (Job), Fernando Aguirre ("el zurdo"), Pedro Bernal (Ludovico Palermo). Duración: 102 minutos. Estreno: 3 de noviembre de 1947. Cine Callao. Madrid.
Argumento: Durante la procesión del Corpus en Toledo, el joven y famoso orfebre judío Samuel Hebraím queda fascinado por Catalina, la hija de El Greco y modelo para su célebre cuadro "La dama del armiño". Para celebrar la conclusión de la obra, el pintor decide regalar una joya a su hija como premio. Catalina, acompañada de Gregoria –ama de llaves de la casa- y de don Luis Tristán –el discípulo predilecto del pintor y enamorado de la muchacha, irá a elegir su regalo a la joyería de Samuel. Los dos jóvenes se conocen y se enamoran. Al caer la tarde y como don Luis no aparece a recogerlas, el joven orfebre acompaña a las dos mujeres de vuelta a casa. Poco después llega don Luis y descubre que catalina ya no está. Enterado de lo ocurrido y víctima de los celos, se bate en duelo con Samuel, resultando herido. Mientras tanto, Andrés –un antiguo y rencoroso ayudante del orfebre- denuncia a Samuel a la Inquisición, haciéndose pasar por converso. Acusa al joven y a su padre de realizar herejías y de atentar contra la vida de un cristiano. Es entonces cuando Jarifa –una bella morisca que adora a Samuel por haberla liberado en el pasado de su condición de esclava- avisa a Catalina del peligro que corre su amado. La joven dama elabora un plan de fuga a Portugal para Samuel ayudada por su amigo "el Zurdo". En el trascurso de la evasión el muchacho se entera de que su padre está preso y se entrega. Durante su presidio en espera de juicio, Samuel se convertirá al catolicismo para redimirse y redimir a Catalina al tiempo que decide realizar una gran custodia para ofrecérsela a la Virgen en la siguiente procesión. Finalmente, Samuel es declarado inocente y se reencuentra con Catalina, mientras Jarifa se quita la vida. Ángel Luis HUESO. *Catalogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950.* Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998, pp. 115-116

[64] José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco*, 2005, op. cit., p. 64.

[65] José ÁLVAREZ LOPERA, "La dama del armiño". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 364.

Geco no fue puesta en duda a lo largo de todo el siglo XIX[66]. En 1900 Sanpere y Miquel propuso identificarla como la esposa del artista[67]. Cossío, refiriéndose al retrato señala que "tradicional, aunque falsamente, pasa por la *Hija del Greco"*[68]. El propio Cossío también opina que "paréceme excesivamente suntuosa la dama para mujer del Greco"[69].No obstante, la consideración de que la retratada pudiera ser Jerónima de las Cuevas ha llegado hasta nuestros días, en opinión de Álvarez Lopera "nutriéndose de argumentaciones novelescas y motivaciones de índole emocional"[70]. Aunque en la actualidad se duda de la identidad de la retratada, considerándose varias identificaciones, e incluso de la autoría del retrato, hay que resaltar que "no ha habido un solo especialista en El Greco que haya excluido el retrato del catálogo de obras del artista"[71].

Inspirada en el cuadro *La dama del armiño* y ambientada en el Toledo del siglo XVI de El Greco, la obra de Luis Fernández Ardavín parte de la premisa de que la joven retratada por El Greco es Catalina Theotocópuli, hija del pintor. Samuel, el Joven, un conocido orfebre judío toledano, se enamora perdidamente de Catalina cuando ésta visita su orfebrería para comprar joyas, lugar que le ha sido recomendado por su doncel y discípulo de El Greco, Luis Tristán. Su amor es correspondido. Samuel, el Joven, y Luis Tristán se baten a espada, y este último resulta herido, siendo separados por Ludovico Palermo, un joven veneciano que acompañaba a Tristán[72]. Pero Samuel, el Joven, es hereje y ateo[73], y es denunciado a la Inquisición como falso cristiano. Sólo

[66] Íd., p. 364.
[67] Salvador SANPERE Y MIQUEL, "Domenikos Theotokopoulos", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, Barcelona, año IV, nº 18, marzo-abril 1900, p. 393.
[68] Manuel B. COSSÍO, *El* Greco, 1908, op. cit., p. 395.
[69] Íd., p. 46.
[70] José ÁLVAREZ LOPERA, "La dama del armiño". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 364.
[71] José ÁLVAREZ LOPERA, "La dama del armiño". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, op. cit., p. 365.
[72] Luis FERNÁNDEZ ARDAVÍN, *La dama del armiño*, op. cit., p. 64.
[73] Íd., p. 69.

con la ayuda de Catalina, que le esconde en sus propio aposentos, consigue el joven judío evitar la detención. Finalmente es prendido por la Inquisición, juzgado y condenado a muerte, declarando en su contra el propio Luis Tristán[74]. Catalina espera un hijo de Samuel, el Joven, y ella y su padre, El Greco, hablan sobre la posibilidad de que Catalina entre en el convento de las Clarisas, de Toledo[75]. El Inquisidor Mayor del Rey Felipe, don Fernando Niño de Guevara acude a casa de El Greco para que le retrate[76]. Catalina habla con el Gran Inquisidor, y éste "saltando por cima de sentencias y pregones"[77] concede el perdón a Samuel, el Joven. Lo que en palabras de Fray Hortensio Félix de Paravicino a Gregoria, criada de Catalina, llevó a Guevara a perdonar a Samuel fue "Dejar que hablase el corazón; y siendo / el de tu dueña como el cielo puro / la luz de la verdad fue esclareciendo / lo que hasta entonces se mostraba oscuro. / Mas por nada saltó, como la gente / ha dado en maliciar. Sólo por eso / fue preciso esperar, pacientemente, / hasta que revisaron el proceso. / Lo que hizo en aquel día Su Eminencia, / como por una inspiración divina, / fue suspender, oyendo a Catalina, / la ejecución de la fatal sentencia. / Se revisó la causa como él dijo: / "Con rectitud ecuánime y serena / y teniendo a la vista un Crucifijo / para la absolución o la condena"[78]. / Ya ves el resultado. Es inocente, / y hoy, con su libertad, vuelve a esta casa / lo que el amor arrebató imprudente"[79].Luis Tristán confiesa que delinquió y que está arrepentido[80]. Se despide para marcharse a Italia con Palermo[81]. Samuel se convierte al cristianismo y es puesto en libertad el día del Corpus. Catalina habla de

[74] Íd., p. 179.
[75] Íd., p. 183.
[76] Íd., p. 185.
[77] Íd., p. 202.
[78] Íd., p. 203.
[79] Íd., pp. 202-203.
[80] Íd., p. 208.
[81] Íd., p. 209.

“rosas cubrir la Custodia que pasa en las andas de la procesión”[82], “¡Hoy es día de gracia en la tierra / y de gloria en nuestro corazón, / que hoy darán libertad al cautivo, / y alegre le espera cantando mi amor!”[83]. La procesión se acerca y Cristo pasa. Se arrodillan en tierra las mujeres. Se descubren los hombres. Se adelanta Samuel hasta la verja, y abrazado a los hierros, en cruz, emocionado murmura una plegaria con los ojos sobre la cruz de la Custodia Santa: […] “¡Creo en ti, creo, Señor, / que para hacerte divino, / hasta la cruz, el camino / fuiste sembrando de amor!”[84]. Las gentes, al oírle se detienen, y abren círculo en torno de la verja; apareciendo la Custodia, brillando al claro sol que en ella se refleja.

[82] Íd., p. 217.
[83] Íd., p. 218.
[84] Íd., p. 231.

### 7.3. Biografías fílmicas: Salce y Smaragdis[85]

En 1966 el director italiano Luciano Salce dirigió *El Greco*, coproducción hispano-italo-francesa y en la que el actor Mel Ferrer daba vida al pintor.




La narración empieza en 1576. En esa fecha Domenico llega a Toledo por el puente de Alcántara, acompañado de Francisco Preboste, al que había conocido en Roma. Enseguida, entra en contacto con el marqués de Villena y éste le deja su palacio. También le vemos presentarse ante Diego de Castilla y hablarle de la recomendación

[85] Véase sobre estas cuestiones el libro de Adolfo DE MINGO y Palma MARTINEZ-BURGO, *El Greco en el cine. La construcción de un mito*, Toledo, Celya, 2013

que trae de su "hermano", con el que ha hecho amistad en la capital italiana, lo que debió suceder en verdad, aunque con la salvedad de que aquí se presenta a Luis como hermano de Diego y era hijo natural. El cine de 1966 seguía ocultando determinadas realidades y muy especialmente las cuestiones "morales". Esto es un ejemplo.

Le encargan los retablos del convento de Santo Domingo el Antiguo por mediación de los Castilla. Se muestra un boceto de *La Trinidad.* Su presencia no es casual. Se trata de una obra que combina la voluminosidad escultórica propia de Miguel Ángel con el rico colorido de la escuela veneciana, es decir las dos primeras influencias aprendidas en Italia, y por ello, es característica de esa etapa inicial del cretense en España.

La represión de la Inquisición y el miedo pesan en el ambiente. El marqués de Villena decide marcharse porque, según el presente relato fílmico, practica la brujería. Antes, advierte a El Greco del radicalismo al que había llegado el Tribunal del Santo Oficio. La situación que indica tuvo que ser cierta. No debemos olvidar que estamos en los años en los que las actuaciones de dicha institución se endurecieron y, especialmente, las que emanaban del Tribunal de Toledo, que se había creado en 1485, es decir solo siete años después de que los Reyes Católicos fundasen la institución para mantener la ortodoxia católica. Entonces, y como consecuencia de la rebelión de las Alpujarras (1568-1570), los más perseguidos fueron los moriscos[86].

El pintor se siente al margen y lo dice: *no creo que me molesten. Voy a trabajar para la iglesia. No en contra.* Tenía razón. Era un artista y no quería problemas. Su gran aspiración consistía en establecerse en Madrid y ser pintor de Corte. El mismo marqués de Villena le advierte de que debe mantenerse lejos de *las garras de "La garra"*. La

[86] Julio SIERRA, *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610). Manuscrito de Halle.* Madrid, Trotta, 2005.

"garra" es Fernando Niño de Guevara, el cual llegaría a ser Inquisidor General. El calificativo viene porque en el retrato que le hizo El Greco, en 1600, la mano izquierda tiene una extraña forma de garra.

En la película, este personaje adquiere bastante protagonismo. Le vemos recibir el *Entierro del Conde de Orgaz*, sentado con el hábito cardenalicio y en una actitud semejante a como aparece en el retrato que realizó el cretense. Pero no hay coincidencia en las fechas. Aquel cuadro lo terminó en 1588 y el retrato doce años después. También entonces, encarga al pintor la ejecución de *El Expolio* y le advierte de que el formato debe ser vertical. La escena transcurre en el claustro del Monasterio de San Juan de los Reyes y Niño le recrimina algunos aspectos de su carácter y de su pintura y le recomienda que sea menos *impulsivo*. Sabemos que el encargo de dicho trabajo no fue cosa suya y que le salió gracias a la mediación de Diego de Castilla. Por tanto, no hubo posibilidad de que le hiciese ninguna recomendación pero, con esta indicación, el film quiere demostrar que la práctica artística quedaba bajo el control del Santo Oficio. Con igual objetivo, la película insiste en que el mismo Niño de Guevara encarga a un fraile trinitario que controle la producción pictórica de Domenico y que le aconseje al respecto. Se trata de Fray Hortensio Félix de Paravicino, lo que es toda una transgresión [87].

La figura de Jerónima de las Cuevas tiene una presencia destacada. Aquí se trata de una gran dama, que El Greco conoce en Toledo, durante la representación de un Auto Sacramental. El padre de la joven encarga al artista que haga un retrato de ella porque va a contraer matrimonio y quiere quedarse con su imagen cuando parta a su

[87] Fray Hortensio Félix de Paravicino nunca estuvo a las órdenes de Niño de Guevara. Fue amigo personal de El Greco y le dedicó varios poemas, que se recogieron en sus *Obras póstumas, divinas y humanas*, publicadas en 1641, entre los que se encuentran el conocido último terceto del soneto dedicado al túmulo: "Creta le dio la vida y los pinceles / Toledo mejor patria, donde empieza / a lograr con la muerte eternidades". Theotocopoulos hizo su retrato en 1609, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston (EE.UU).

residencia de casada en Sigüenza. Domenico acude a cumplir el encargo y la visita en lo que se supone el palacio de Jerónima, que en el film es el hospital de Santa Cruz. Hace un boceto para tal retrato, inexistente en la realidad, y a partir de ahí surge el amor. El novio de la chica reta al pintor a que se bata en duelo y lo hace con el maestro de esgrima de este porque, según dice el prometido, *un caballero no puede pelear con otro que no lo sea,* y el artista no lo era. Sin embargo, sale victorioso del envite y continúa su historia de amor, hasta que según la narración, esta ingresa en un convento para hacer penitencia y fallece allí, después de dar a luz al hijo de ambos, Jorge Manuel. Es un final impuesto por la censura. Ella debía pagar con su muerte el pecado de haberse entregado al pintor y no hay ninguna constancia de que las cosas sucediesen de ese modo.

Así, toda la película recrea la "leyenda romántica del artista" y precisa: *durante los siguientes años El Greco se retiró del mundo que una vez conoció y buscó la inspiración en lugares extraños. De su sufrimiento salieron sus mejores trabajos que contribuyeron a la inmortalidad de su nombre.* Es un discurso muy convencional. Plantea que la creación artística necesita un motivo. En este caso, la pérdida de la persona amada, que es pura ficción.

Hay otras transgresiones y se muestra al artista inmerso en un proceso ante el Tribunal del Santo Oficio por llevar a cabo prácticas de brujería y porque sus pinturas "no invitan a la oración". Sale absuelto.

En definitiva, como precisa Gloria Camarero[88], *El Greco* no es un *biopic* en sentido estricto. Reconstruye el tiempo de la vida del protagonista que transcurre desde 1576 cuando llega a Toledo, hasta 1588, cuando termina el Entierro del Conde de Orgaz y su hijo Jorge Manuel cumple diez años. Toda la narración trascurre en Toledo y en

[88] Gloria CAMARERO GÓMEZ, *Pintores en el cine,* Madrid, J.C. Clementine, 2009, p. 50.

los edificios más emblemáticos de la ciudad, como el Monasterio de San Juan de los Reyes o el hospital de Santa Cruz, que son contemporáneos de El Greco, pero nunca fueron escenario de su quehacer artístico. No hay coincidencia en muchos de los hechos y obras que se muestran y las fechas en las que se produjeron. Importa más la vida que la obra y hace un recorrido por los acontecimientos más conocidos y repetidos, como su amor por Jerónima de las Cuevas, las críticas a Miguel Ángel que había pronunciado en Roma o la polémica que suscitó *El Expolio* y, sobre todo, su afán de libertad creadora. Eso es lo que prima y para referenciar que fue un "artista libre" se le presenta inmerso en un proceso inquisitorial que nunca existió. Pero, aquí vemos como es objetivo de la actuación del Santo Oficio, que se configura, además, como un elemento de control del romance con Jerónima y de castigo a él por amar a la joven. Nada de ello sucedió en verdad.

Muchas de estas imprecisiones las continúa Iannis Smaragdis en su película *El Greco* del 2007, coproducida por Grecia, España y Hungría y que fue la adaptación cinematográfica de la novela biográfica *El Greco, el pintor de Dios,* de Dimitris Nollas.



Tampoco es una biografía sobre el artista en la auténtica expresión de la palabra. La actuación del Santo Oficio alcanza mayor protagonismo todavía que en el caso anterior y, especialmente, la persona de Niño de Guevara, el cual ocupó el decimocuarto lugar en la lista de los Grandes Inquisidores[89] y durante su mandato al frente de la Inquisición mandó ejecutar a más de dos mil personas[90].

En la película, Theotocopoulos realiza el conocido retrato de Fernando Niño. Sobre esta obra pivota el libro de Dimitris Nollas y la adaptación cinematográfica que nos ocupa. No es la primera vez que dicho cuadro genera un relato y cabría recordar la novela *El Greco malt den Großinquisitor* ("El Greco pinta al Gran Inquisidor"), escrita por Stefan Andres en 1936.

*El Greco* de Smaragdis establece una sólida relación entre el pintor y el inquisidor que se remonta a los años de juventud en Venecia. Según el mismo, se conocen en el taller de Tiziano y el eclesiástico resulta desde el principio un personaje inquietante que observa permanentemente al artista y no duda en manifestar su creencia acerca de que *todo arte es peligroso.* Le acompaña Chacón, el confesor del rey, que era, en verdad, oriundo de Toledo y amigo de Luis de Castilla. Este comenta una realidad y es la mucha demanda de pintores y de obras pictóricas que había en España, especialmente porque Felipe II estaba llevando a cabo las obras de El Escorial y requería contratar artistas para sus decoraciones.

Sin embargo, la verdad tuvo que ser otra. Niño de Guevara no estuvo nunca en Venecia y, por lo tanto, no pudo coincidir con El Greco en esa ciudad. Tampoco hubiera sido posible el contacto en Roma porque, aunque los dos vivieron en la capital italiana,

[89] Jaime CONTRERAS, *Historia de la Inquisición Española (1478-1834),* Madrid, Arco Libros, 1997, p, 63.
[90] Joaquín PEREZ VILLANUEVA y Bartolomé ESCANDELL BONET (Dirs.), *Historia de la inquisición en España y América,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. Centro de Estudios Inquisitoriales, 2000, Vol. III, p. 257.

lo hicieron en fechas distintas: Domenico entre 1570 y 1576 y el Cardenal bastante después, entre 1596 y 1599. Además, la recomendación para que viniese a España se la hicieron en Roma pintores españoles que estaban formándose en la capital italiana y, muy especialmente, Luis de Castilla, el cual le debió hablar de las facilidades de trabajo que iba a encontrar en Toledo.

En cualquier caso, Fernando Niño está al lado del artista cuando llega a la ciudad castellana, concretamente cuando ha terminado *El Expolio* para la sacristía de la catedral y lo presenta a los rectores de la misma. Es el año 1579. La película muestra la polémica que suscitó la obra y el rechazo por parte de aquellos. Niño de Guevara defiende la obra y expresa su opinión acerca de que vale más. A partir de ahí, le vemos visitar frecuentemente al pintor. Es ya aspirante a Inquisidor General y condena sin piedad. Theotocopoulos le pide que excarcele al panadero Charcadil y lo cumple. El pintor toma conciencia de las arbitrariedades que comete el Tribunal y se posiciona al lado de los individuos anónimos, muchos de los cuales protagonizan sus cuadros y en ellos se convertían en santos. El clérigo quiere que el artista lo represente y le deja libertad para que lo retrate tal como lo ve. Así lo hace y lo vemos convertido en un "fuego sangrante"[91], en un "fastuoso prototipo de la Inquisición española"[92]. No es una opinión unánime y algunos historiadores, como RICHARD L. KAGAN ("La Toledo del Greco", en AA.VV. Catalogo de la Exposición *El Greco de Toledo.* Museo del Prado, National Gallery of Art de Washington, Toledo Museum of Art (Ohio) y Dallas Museum of Fine Arts. Alianza. Madrid, 1982. pp. 35-73), creen que el retratado no es Fernando Niño de Guevara sino Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo y decimoséptimo Inquisidor General, que ocupó el cargo entre 1608 y 1618. Se basan en el gran parecido físico que tiene la figura aquí representada con otros retratos de éste,

[91] *Feuer geworden.* Así se califica el retrato en la citada novela de Stefan Andres.
[92] Manuel B. COSSIO, *El Greco,* 1908, op. cit., p. 421.

como un grabado anónimo de 1599 que se guarda en la Biblioteca Nacional o los que realizó Luis Tristán, que están en Toledo, en el convento de San Clemente y en la sala capitular y sacristía de la catedral.

Resulta poco probable que El Greco, como ya hemos visto y se pone de manifiesto en el film de Salce, quisiera buscarse problemas con la Inquisición y, además, desagradar a un cliente potencialmente importante, que podía proporcionarle nuevos encargos. No lo hizo y, muy al contrario, lo que parece hacer es solicitar el patrocinio del retratado mediante el símbolo de colocar un papel con su firma a los pies de aquel. Este recurso repetido del papel tirado en el suelo es aquí una forma de ponerse metafóricamente al servicio del prelado[93].

A la vista del cuadro, en la película, Niño de Guevara monta en cólera y hace recaer todo el peso de la Inquisición sobre el artista. Le lleva a compadecer ante el Tribunal, el cual le imputa los delitos de blasfemia, comer carne los viernes y hacer una pintura alejada de los mandatos de Dios. Nuevamente, son acusaciones adaptadas al objetivo que se persigue de presentar al pintor "distinto" y transgresor de las normas pictóricas establecidas. El Greco debe responder también de amancebamiento y sale a colación el hecho de que conviviese con Jerónima de las Cuevas sin estar casados y haber tenido un hijo con ella.

Esta mujer sigue alumbrando la "leyenda romántica del artista" y el propio Smaragdis ha llegado a afirmar que *El Greco sin Jerónima no habría podido ser El Greco*[94]. Toda una exageración. Por ello, este *Greco* da un paso más en la historia de amor y presenta a Jerónima posando para el famoso cuadro *La dama del armiño*,

[93] Jonathan BROWN y Dawson A. CARR. "El retrato de un cardenal: ¿símbolo o simulacro?". En VV.AA., *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, op. cit. pp. 57-73.
[94] *El periódico de Catalunya.* 13 de marzo de 2007.

realizado en 1577. Es uno de los tópicos que recrea. Ha sido recurrente, pero, en verdad, no hay ningún dato para afirmar que la modelo sea dicha mujer.

Sin embargo, la obra que más protagonismo alcanza en el filme, es como no podía ser de otra manera, el *Entierro del Conde de Orgaz*, convertido en *tableau vivant*.. Lo hace de una forma muy especial porque saca a las personas que lo constituyen y las pone delante mirándolo. Se trata de una de las escenas más logradas y de mayor impacto visual de toda la película. Las miradas de los personajes se dirigen a ellos mismos pintados en tanto que la de Niño de Guevara en su retrato sale de él y de la pintura para llegar a cuestionar a los "otros".

El hilo conductor de la narración es el relato que está escribiendo un Domenico Theotocopoulos, el cual se encuentra ya en el final de sus días, sobre los acontecimientos que han marcado su existencia. La película empieza con la muerte del pintor ante un Inquisidor General, que hasta el último momento le demanda que le haga un nuevo retrato que corrija el anterior. Aparece iluminado con velas y la escena recuerda en sus contrastes lumínicos a alguna de las obras del protagonista, como *El soplón*. A partir de ahí, un *flash bach* nos lleva a la Creta de 1566, es decir al marco en el que transcurre la vida del artista, meses antes de trasladarse a Venecia y cuando tiene veinticinco años de edad. El montaje paralelo permite intercalar las imágenes del presente de su vejez con las del pasado, que son introducidas, a veces, con el recurso de la voz en *off*, e ir reconstruyendo su biografía.

En ese recorrido biográfico hay muchas ausencias y mutaciones. No figura su estancia en la capital italiana, donde estuvo entre 1570 y 1576. Así, llega directamente de Venecia a Madrid. Le vemos recorrer los monasterios madrileños que en verdad son espacios de la Seo de Manresa. No hay ninguna vista de Toledo. Le acompaña *Nicolos*, el cual viene a ser una especie de cuidador, que ya había partido con él a tierras

venecianas, cuando, realmente, con quién vino a España fue con Francisco Preboste, que es con quien aparece en *El Greco* de Luciano Salce.

Por supuesto que la muerte de *Nicolos* a manos del padre de Jerónima de Cuevas o la existencia de Francesca da Rimi al lado del pintor en Creta y Venecia, lo mismo que la posterior conversión de esta en monja son algunas de las invenciones que aparecen. Pero la mayor de todas es presentar situaciones que nunca sucedieron para mostrar a El Greco como paradigma de la libertad creadora. La presencia de la Inquisición en la película de 1966 tenía, además, el significado de reconducir la relación amorosa del pintor con Jerónima de las Cuevas[95]. En este caso, se trata de contar la historia de un creador plástico, que antepone su independencia personal y artística a las trabas impuestas por el poder religioso, encarnado en la Inquisición y el Inquisidor General[96]. La realidad continua siendo falseada en estas biografías fílmicas de Domenico Theotocopuli.

[95] Gloria CAMARERO GOMEZ, "Nuevas miradas a la inquisición", en *25 Aniversari del Centre d'investigacions Film-Historia. Historia & Cinema.* J.Mª Caparrós (coord.), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, pp. 29-45.
[96] Gloria CAMARERO GÓMEZ, *Pintores en el cine,* op. cit., p. 60.

# CONCLUSIONES

Si la pintura de El Greco no fue bien comprendida ni apreciada por sus contemporáneos, menos lo fue durante los dos siglos que siguieron a su muerte. Ahora bien, fuese o no comprendido por sus contemporáneos, de lo que no cabe duda es que ejerció gran fascinación sobre ellos. Por su taller desfilaron aquellos grandes señores que en el cuadro del *Entierro del señor de Orgaz* aparecen; con ellos alternaron los prelados, los escritores, los artistas y tantos otros desconocidos personajes que aún viven en sus lienzos fijando en nuestros ojos los suyos, tan enigmáticos como expresivos. El pintor que, como incurable extravagante, había de "purgar" su extravagancia en las aristas del tiempo, tuvo un poderoso, implacable enemigo: eso que ha venido siempre llamándose "el buen gusto" en sentido clásico: mesura, equilibrio y belleza, pero todo ello dentro de moderados cánones realistas. El Greco no resultaba "un clásico"; un neoclásico, naturalmente, menos. Venía a ser un romántico desaforado y, como en sus días, peor que en sus días, "no contentaba a muchos". Es ya en el siglo XX, cuando Dominico Theotocópuli, ensalzado, incorporado al gran clamor de la gloria, puede ya mirar confiadamente al porvenir. Su figura, en adelante, podrá ser más o menos encumbrada en la estimación de la gente, más o menos querida y gustada; pero ya no será maltratada con torpe y obtusa incomprensión. Desde Pacheco, que visitó a El Greco en Toledo en 1611, hasta Ceán Bermúdez, que se ocupó discretamente de él en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, impreso en 1800, pueden recorrerse una serie de textos muy significativos. A través de ellos se fue elaborando una imagen de El Greco que pesó sobre muchos críticos del

siglo XIX y que sólo se desarraigó en el siglo XX. Cabe subrayar el reconocimiento de El Greco como gran pintor; pero a la vez abundan las valoraciones negativas que acabarán explicando las consabidas extravagancias como fruto de alteraciones mentales. El Greco terminará por ser un loco genial. En el siglo XIX se explotará esta idea y todavía Cossío, en 1908, recogerá la idea de la locura enalteciéndola. Seis años después, con motivo del tercer centenario de la muerte del artista, Juan Moraleda recogía los apodos que se habían dirigido a El Greco. Entre ellos destacan los de "loco", "desequilibrado mental", "mal dibujante", "mal caricaturista", "pintor de los espectros", "de crueles borrones", "tétrico de los atormentados por la Inquisición", "de torpes manos", etc.

Palomino tiene la importancia de haber servido de punto de apoyo a una buena parte de quienes se ocuparon de El Greco hasta bien entrado el siglo XIX. En 1724 incluyó la biografía de Dominico Greco en el tercer tomo de El Museo Pictórico y Escala Óptica (El Parnaso Español Pintoresco Laureado), y en la que trazó una caracterización que fue asumida como artículo de fe a lo largo de más de un siglo: "fue gran pintor y discípulo de Tiziano, a quien imitó de suerte, que sus pinturas las equivocaban con las de su maestro" [...] Pero él viendo, que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, 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". De igual forma se elige como paradigma en su manera "extravagante" el retablo del Colegio de Doña María de Aragón en Madrid y, de modo menos insistente, el *San Mauricio* del Escorial. Resulta peregrino ver cómo un juicio más que discutible acabó convirtiéndose en un tópico que sólo fue definitivamente superado por Cossío ya en el siglo XX. Al llegar al siglo XIX va emergiendo la figura del pintor a medida que avanza el tiempo, fruto, primero, del aprecio de sus cuadros por

los coleccionistas y, más tarde, por el interés que despertó en la crítica desde el romanticismo, la extraña personalidad del artista. La "diáspora" de sus cuadros iniciada entonces es la más evidente prueba de la ascensión de El Greco a un primer plano en el mundo de las artes. La consagración definitiva se producirá ya dentro del siglo XX: al publicarse, en 1908, la ejemplar obra de Cossío. Previamente, en 1902 se había llevado a cabo la primera exposición monográfica dedicada al pintor en el Museo del Prado; y en 1910 se inauguró el Museo del Greco de Toledo. El Greco ya está donde debe estar: en el primer plano de la pintura española; en el primero del arte universal.

En esta tesis se ha constatado la vigencia de la obra de El Greco en el Arte Contemporáneo, sirviendo de inspiración primero a pintores desde las últimas décadas del siglo XIX, así como algunos pintores, ya entrado el siglo XX, tomaron en préstamo algunas figuras de El Greco para realizar sus propias composiciones. Se ha comprobado que Pablo Picasso, constituye el punto de inflexión, el enlace entre la inspiración en El Greco y la reinterpretación de sus obras. También se ha comprobado que con posterioridad a Picasso, algunos pintores reinterpretan la obra de El Greco. Se ha estudiado la presencia de El Greco en la Literatura y se ha constatado que la figura del cretense ha dejado de ser un pintor maldito también en el cine.

Se ha verificado que el primero de los pintores franceses que se interesa por la pintura de El Greco utilizándolo como modelo para alguna de sus obras es Manet. Sin embargo, la inclinación que sintió por la pintura del cretense siempre fue inferior a la que sentía por la de Velázquez y Goya. También se ha comprobado que aunque en opinión de algún especialista la influencia del Greco en los impresionistas fue mínima, se puede hablar cuando más, de determinadas analogías superficiales. Pero queda el gusto de algunos de ellos por la pintura del cretense, un indicio cierto de que la sensibilidad contemporánea comenzaba a entrar en sintonía con la estética de El Greco

y de que la suerte crítica de éste iba a estar ligada al desarrollo del movimiento moderno. Robert Delaunay no sólo consideraba fundamental la aportación de los impresionistas al indicar que los medios puros de la pintura demostraban que la fuente principal era la luz, sino que el precursor fue El Greco, también algunos ingleses y Delacroix.

Se ha estudiado la influencia de El Greco en los impresionistas y Robert Delaunay para entrar a continuación en analizar su influencia en la pintura española del siglo XIX. Ya desde las últimas décadas del siglo XIX, El Greco ejerció sobre algunos pintores españoles una fascinación que tuvo su continuidad y mayor auge en las primeras décadas del siglo XX. De forma tímida, los pintores españoles de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX comenzaron a interesarse por El Greco. Se han estudiado pintores que admiraron a El Greco como Eduardo Rosales y José Casado del Alisal, así como otros a quienes sirve de inspiración como Mariano Fortuny, Martín Rico, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla e Ignacio Pinazo. A continuación se han estudiado Santiago Rusiñol, los modernistas y otros pintores catalanes, para continuar con Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana y Darío de Regoyos. También se ha considerado a Julio Romero de Torres, para entrar en el arte nuevo en España desde Vázquez Díaz a Luis Fernández. Se han considerado artistas como el citado Vázquez Díaz, José Moreno Villa, Xesús Rodríguez Corredoyra, Pere Pruna, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Ángeles Santos, Antonio Quirós, Remedios Varo y Luis Fernández. En el estudio del arte español de posguerra se han tenido en cuenta autores como Joaquín Vaquero Palacios, José Caballero, Carlos Sáenz de Tejada, así como Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Pedro Bueno y Cirilo Martínez Novillo. También Andrés Vidau, Ramón Gaya y Joan Ponç. Se ha analizado, a continuación, el recuerdo de El Greco en la pintura de dos artistas toledanos: Guerrero

Malagón y Santiago Moraleda. Se termina el capítulo cuarto con el estudio de la influencia de El Greco en un pintor español actual: Luis Gordillo, y se ha considerado también la influencia de El Greco en Jackson Pollock.

Se ha comprobado que Pablo Picasso, constituye el punto de inflexión, el enlace entre la inspiración en El Greco y la reinterpretación de sus obras. En la obra ingente de Picasso, fue la influencia de El Greco la más asidua y profunda, y también la más duradera, desde su paso por Madrid con su padre en la primavera de 1895 y su estancia en esta ciudad en 1897-1898. Se ha constatado que los cuadros de la Época Azul están marcados por una profunda inspiración en El Greco. *Evocación* o *Entierro de Casagemas*, de 1901, es la obra clave que abre el período; está basada en la composición del *Entierro del señor de Orgaz* de El Greco, que Picasso había visto en Toledo. En la segunda mitad de 1904 y a partir de su instalación definitiva en París, en abril de ese año, la presencia de El Greco se diluye en la obra de Picasso, aunque ello ocurra de modo paulatino; todavía algunas figuras propias de la Época Rosa muestran cuerpos y manos alargados que nos remiten a la obra inmediatamente anterior de Picasso, pero que evidencian la huella de El Greco. Se ha comprobado que El Greco tuvo un papel a través de su obra la *Visión del Apocalipsis* en la configuración misma del cuadro fundador del cubismo, *Las señoritas de Avignon* (Nueva York, Museum of Modern Art), obra clave no sólo en la carrera artística de Picasso, sino también en la historia del arte del siglo XX. Se ha constatado que las afinidades entre ambas obras atañen a varios aspectos, entre ellos la intensa constricción del espacio sobre las figuras y la forma angulosa de los paños. Como decíamos anteriormente, Picasso constituye el punto de inflexión entre la inspiración en El Greco y la reinterpretación de sus obras. En efecto, en 1950 Picasso reinterpreta una pintura de El Greco, el *Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocópuli)* (Sevilla, Museo de Bellas Artes) datado con toda

probabilidad en 1603, y crea su obra *Retrato de un pintor, según El Greco* (Lucerna, colección Angela Rosengart).

Se ha puesto de manifiesto la vigencia de la obra de El Greco en artistas contemporáneos que han reinterpretado los cuadros del genial cretense. Se ha constatado que autores como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Josep Renau, Juan de Ribera Berenguer, Eduardo Arroyo, Ramiro Arango, Víctor Pulido, Cristóbal Toral, José Ángel Gómez, Luis Pérez-Mínguez, Grupo ZAJ y Esther Ferrer, hacen que las composiciones de El Greco se extiendan hasta nuestros días.

Consideramos de especial relevancia el hecho de haber verificado la presencia de El Greco en la *mecamística* y en los *collages* de José Val del Omar.

En efecto, en *Fuego en Castilla* (TactilVisión del páramo del espanto) (1958-60), componente del "Tríptico elemental de España", el artista lleva a cabo una interpretación cinematográfica de la Semana Santa y de la imaginería religiosa barroca conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y en la Capilla de Alonso de Benavente de Medina de Rioseco, deteniéndose especialmente en la Santa Ana de Juan de Juni y el San Sebastián de Alonso de Berruguete. En algunos fotogramas de *Fuego en Castilla*, Val del Omar hace también protagonista a El Greco proyectando un mismo detalle de su obra *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte* del Museo Nacional del Prado. En otros, Val del Omar superpone a la cabeza del San Sebastián de Alonso de Berruguete, un detalle de la obra de El Greco *La Resurrección de Cristo* del Museo Nacional del Prado, y también en otros fotogramas proyecta dos detalles de la obra de El Greco *La Pentecostés*, que se encuentra también en el Museo Nacional del Prado. Por último en cuanto a la presencia de El Greco en *Fuego en Castilla* de Val del Omar, se proyecta un detalle de la obra de El Greco *La Inmaculada*

*Concepción*, que procedente de la Capilla Oballe en la Iglesia de San Vicente de Toledo, se encuentra en el Museo de Santa Cruz de la ciudad imperial.

En cuanto a la presencia de la obra de El Greco en los *collages* de José Val del Omar hemos encontrado uno con un detalle de *Los desposorios de la Virgen* (Bucarest, Museo Nacional Rumano) de El Greco. Otro titulado *Nuestra virtud sea el equilibrio* con *La Trinidad* (Madrid, Museo del Prado) de El Greco, y un tercero con un detalle de *La oración en el huerto* (Londres, National Gallery) de El Greco.

También se ha comprobado la presencia de la obra de El Greco en los *collages* con que Ramón Gómez de la Serna adornaba su despacho. Para su estudio se ha tomado como ejemplo el Facsímil del año 2011 que se expone en la Sala 412 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Se trata de un panel-ventana del despacho de Ramón Gómez de la Serna en la calle Hipólito Yrigoyen de Buenos Aires. Es un panel-ventana con dos espejos en los extremos inferiores del mismo, y realizado el *collage* con recortes de periódicos, revistas y libros. Las imágenes de El Greco que podemos encontrar en este *collage* de Ramón Gómez de la Serna del Museo Reina Sofía son; *La familia de El Greco* (Toledo. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), por entonces atribuida a El Greco, *La Virgen María* (Madrid, Museo del Prado) y *La Resurrección de Cristo* (Madrid, Museo del Prado). Se han relacionado dichas obras de El Greco con las referencias que de ellas hace Gómez de la Serna en la biografía que escribió sobre el cretense.

Pero los trabajos de El Greco no sólo están presentes en pinturas, en *collages*, y en otras obras que forman parte del Arte Contemporáneo, también se ha constatado la presencia de El Greco en imágenes publicitarias actuales, como un camino que conecta la obra del cretense con nuestra vida cotidiana. Así, a mediados de la década de los 90 del siglo pasado, TVE utilizó cortinillas publicitarias en su segunda cadena donde

aparecían monumentos y obras de arte muy conocidos. Entre los segundos se encontraba *El caballero de la mano al pecho*, verdadero icono de la producción grequiana, pretendiendo poner de manifiesto la apuesta de esta emisora por la cultura y por la emisión de programas culturales en su programación. El artista onubense Víctor Pulido, en 1999 reinterpretó la imagen de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco en la pintura de un cartel publicitario, con el fin de promocionar unos Campeonatos de Natación, en un claro intento de unir cultura y deporte como valores esenciales para la ciudadanía, en especial para los más jóvenes. Por otra parte, las virtudes que encarna el *caballero* español, del que es un estereotipo *El caballero de la mano al pecho,* están en relación con el *fair play* que debe imperar siempre en el deporte. En el invierno de 2012 aparecieron en las marquesinas de las paradas de autobús de Madrid reproducciones de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco en una campaña publicitaria destinada a dar a conocer al público la apertura del Museo del Prado todos los días de la semana, de ahí que se llamara "El Prado abre de lunes a domingo". No se emplearon más imágenes del Museo en esta campaña publicitaria. *El caballero de la mano al pecho* de El Greco, volvió a aparecer en las calles de Madrid pocos meses después; en la primavera de 2012 aparecieron en las marquesinas de las paradas de autobús de Madrid imágenes de *El caballero de la mano al pecho* de El Greco, formando parte de la campaña de publicidad del Festival El Chupete. Festival Internacional de Comunicación Infantil con el título "Smartphones para niños y jóvenes" lanzando una pregunta "¿Enseñan o Distraen?" Su campaña publicitaria constaba de carteles donde podíamos ver como un dedo deformaba la imagen de algunos personajes históricos retratados entre los que se encontraba *El caballero de la mano al pecho* de El Greco, insertos en un "smartphone" o "tablet" al desplazarse por su pantalla táctil.

Además, se constata en esta tesis que grandes literatos introdujeron la figura de El Greco en sus obras. Así, en 1891 Benito Pérez Galdós hizo de El Greco uno de los elementos referenciales básicos de su novela *Ángel Guerra*, ambientada en su casi totalidad en Toledo, También, Pio Baroja le hizo aparecer como el pintor preferido de Fernando Ossorio, el protagonista de su novela *Camino de perfección* (1902). Azorín dedicó su *Diario de un enfermo* (1901) "A la memoria de Domenico Theotocopuli", y le citó repetidas veces en su novela *La voluntad* (1902).

Se ha considerado la biografía de El Greco que en 1935 publicó el escritor Ramón Gómez de la Serna, en la que concluye: "El Greco es hoy cuando más vive, y sus apocalipsis bailan hasta en los *ballets* modernos".

También, se ha llegado a la conclusión que en los textos de Juan Ramón Jiménez, El Greco es uno de los artistas más citados. Federico García Lorca, por su parte, se refería en un importante texto, en el que cita a otros artistas españoles, a que era "el duende el que rompe las nubes del Greco". Rafael Alberti dedicó a El Greco uno de sus mejores poemas en *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-52). Él mismo señalaba que desde el aprecio por la paleta de Murillo "penetré al castigado fantasmal verdiseco / de la muerte y la vida subterránea del Greco". Además, citó su nombre en todos los poemas que dedica a los colores, que contribuyen a caracterizar muy bien su visión mediante felices enumeraciones de adjetivos.

Igualmente, hemos comprobado la presencia de la figura de El Greco en la novela contemporánea estudiando cinco novelas escritas en las tres últimas décadas del siglo XX y en la primera del siglo XXI. Sus títulos son los siguientes: *El Laberinto, El Griego, Mi padre El Greco. Jorge Manuel Theotocópuli, Maestro Theotokópoulos. El Greco más inédito* y *La conjura de El Greco.* También se ha estudiado en este apartado la carta *Confesión,* obra de Mariano Serrano Pintado, que fue la ganadora del I

Certamen Internacional de Cartas de Amor a Toledo, celebrado en Toledo en 2007, y *La dama del armiño*, drama en cuatro actos y en verso original de Luis Fernández Ardavín.

Asimismo, se han considerado las biografías fílmicas sobre El Greco de Salce y de Smaragdis. En 1966 el director italiano Luciano Salce dirigió *El Greco*, coproducción hispano-italo-francesa, y en la que el actor Mel Ferrer interpretó a El Greco. El griego Iannis Smaragdis dirigió en 2007 la película titulada *El Greco*, coproducida por Grecia, España y Hungría y que fue la adaptación cinematográfica de la novela biográfica *El Greco, el pintor de Dios,* de Dimitris Nollas. *El Entierro del Conde de Orgaz* tiene gran protagonismo en ambos filmes. No es casual. Algunos de los biógrafos de El Greco consideran que con esta obra llegó a la cúspide de su arte[1]. Pero no solo en el cine, *El Entierro del Conde de Orgaz* irrumpe también en los *mass media*, aunque en estos últimos la obra de El Greco más repetida sea *El Caballero de la mano al pecho,* la cual suele reinterpretarse con sarcasmo, partiendo de los ejemplos creados por el equipo crónica, entre otros. La misma obra se utiliza con profusión en imágenes publicitarias.

La conclusión general de esta tesis es la verificación de que la figura de El Greco y su obra siguen vigentes en el Arte Contemporáneo, tanto en pintores que se han inspirado en sus cuadros, como en aquellos que han reinterpretado sus obras. Asimismo, composiciones del maestro cretense se han empleado en la construcción de *collages*, tanto por Ramón Gómez de la Serna como por José Val del Omar. La aparición de la figura de El Greco en los trabajos de grandes literatos y en la novela contemporánea ha ido en aumento, así como su irrupción en el cine, tanto en composiciones tan singulares

[1] Según COSSÍO, los elementos determinantes en el arte de El Greco habrían sido tres: su propia personalidad, el influjo del arte italiano y el de la naturaleza y la vida castellanas. Y éste había llegado a su culminación en el *Entierro del Conde de Orgaz*, que comprende todo lo que el cretense es y representa en sus diversos aspectos: viva encarnación del ambiente nacional en fondo y forma, realismo familiar, contemplativo misticismo, alta idealidad humanista, espíritu trágico, concentración y sobriedad, equilibrio y desequilibrio. Op. Cit. Vol. I, pp. 34-35.

como la *mecamistica* de Val del Omar como en el cine comercial. Por otra parte, también se ha comprobado la utilización de la obra de El Greco en actividades tan asociadas a la vida moderna como las publicitarias. Tal eclosión de actualidad de la figura y obra de El Greco sería difícil encontrarla en pintores incluso tan renombrados o más que él. Todo ello queda constatado en la presente tesis doctoral.

# BIBLIOGRAFÍA

ACASO, María, *Esto no son las Torres Gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*, Madrid, Catarata, 2007.

AGULLÓ COBO, Mercedes. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Departamentos de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Autónoma de Madrid, 1978.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura, 1981.

ALCÁNTARA, Francisco, "El Greco, precursor de Velázquez", artículo publicado en *La Opinión*, Madrid, 25 octubre 1887, p. 3.

ALCOCER, Pedro de, [1554], *Historia, o Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo,* Toledo, Juan Ferrer, 1554. Ed. facsímil: Toledo, 1973.

ALCOLEA, Santiago, *El Greco*, Barcelona, Polígrafa, 1990.

ALCOLEA, Santiago, *El Greco*, Barcelona, Polígrafa, 2007.

ALCOVER, Norberto, "*El Griego*. Hacia el best-seller de calidad", *Reseña*, 1986, nº 160, p. 33.

ALIAGA, J. y PORTÚS, J., *Tiziano,* Madrid, Aldeasa / TF Editores, 1995.

ALLEN, George, *El Greco´s Paintings*, London, Phaidon Press Edition, 1938.

ALLENDE-SALAZAR, Juan, *Los grandes maestros de la pintura española y el arte moderno*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 1930, nota 78.

ALONSO ALONSO, Rafael, "La restauración de las pinturas del retablo del Colegio de Doña María de Aragón". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco,* Museo Nacional del Prado, Madrid, TF Editores, 2001, pp. 117-130.

ALONSO ALONSO, Rafael, "Técnica y cronología de los Apostolados de El Greco y su taller". En cat. expo. *El Greco. Apostolados,* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002, pp. 35-59.

ALONSO ALONSO, Rafael, "La restauración de la *Inmaculada Oballe* del Greco". En Álvarez Lopera, José y Alonso Alonso, Rafael: *El Greco y la Capilla Oballe*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 41-52.

ALTHUSSER, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. La Obra Esencial*, Madrid, Sílex, 1993.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío: La Fortuna Crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Greco: los caminos de la rehabilitación". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996, pp. 24-35.
ÁLVAREZ LOPERA, José, (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco". En Álvarez Lopera, José (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 25-55.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*, Madrid, TF Editores, 2000.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Retablo del Colegio de Doña María de Aragón. Estado de la cuestión". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco.* Madrid, 2000, pp. 25-40.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Greco. Expresiones españolas". En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Caja de Granada, 2001, pp. 33-66.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "Catálogo". En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Caja de Granada, 2001, pp. 81-166.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 175-215.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "Los retratos del Greco". En VV.AA., Cat. expo. *El Retrato Español. Del Greco a Picasso,* Madrid, 2004-2005, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 120-145.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Greco en la Capilla Oballe". En Álvarez Lopera, José y Alonso Alonso, Rafael: *El Greco y la Capilla Oballe*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 11-39.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad en el Prado.* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

ÁLVAREZ LOPERA, José, y ALONSO ALONSO, Rafael, *El Greco y la Capilla Oballe,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen I. Fuentes y Bibliografía*, Madrid, Edición: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco". En Álvarez Lopera, José, *El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen I. Fuentes y Bibliografía*, Madrid, Edición: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005. pp. 19-69.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco,* Madrid, Arlanza Ediciones, 2005.

ÁLVAREZ LOPERA, José, "El Greco de Cossío. Gestación y primeras reacciones críticas". En Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, Rethymno, University of Crete. Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005, pp. 261-277.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Toledo pintoresca*, Barcelona, Ediciones El Albir, 1976.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros,* 1ª ed. Sevilla, 1947. Madrid, Istmo, 1999.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, París, De L.-C. Breunig, 1960, p. 312-313.

ARANDA PÉREZ, F.J., "Nobles, discretos varones que gobernáis a Toledo. Una guía prosopográfica de los componentes del poder municipal en Toledo durante la Edad Moderna (corregidores, dignidades y regidores)" publicado en la obra *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y Oligarquías en la Edad Moderna*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 235-240.

AREAN GONZÁLEZ, Carlos Antonio, *Ribera Berenguer*, Colección de Arte Español Contemporáneo, número 18, Mdrid, Fernán Gómez, 1987.

ARIAS SERRANO, Laura, *Juan Antonio Morales. De la Vanguardia al retrato de sociedad.* Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2005.

ARIKHA, Avigdor, "Sobre modernismo y vanguardia". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 185-197.

ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores, *Diccionario de términos artísticos*, Madrid, Alderabán Ediciones, 1997.

ARROYO, Eduardo, *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*, Barcelona, Editorial Elba, 2011.

ASHTON, Dore, "¿Influencia o confluencia?". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 249-263.

ASTRUC, Zacharie, *Romancero de l'Escorial. Poémes de l'Espagne,* París, 1883, p. 80 y 94.

ASTRUC, Zacharie, *Le Généralife. Serenades et Songes*, París, Société Française d´Editions d´Art, L. H. May Editeur, 1897, p. 45.

ÁVILA, Ana y McCULLOCH, John, "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna", En VV.AA., Cat. expo. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, 2002, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. pp. 355-387.

AYALA MALLORY, Nina, *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro, 1556-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

AZCÁRATE, José María de, "Algunos juicios sobre Giraldo de Merlo", *Archivo Español de Arte*, XXI, Madrid, 1948, p. 308.

AZCÁRATE, José María de, "Escultura del Siglo XVI", *Ars Hispaniae XIII*, Madrid, 1958.

AZCÁRATE, José María de, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Arte y artistas valencianos*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1999.

BABELON, Jean, "El Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, nº 887, mayo-junio 1937, p. 299.

BADENES, José Ignacio, *Hispania*, Vol. 80, Nº 4, 1997, pp. 775-784.

BAENA, Francisco, "Hilos que buscan su texto. Nota sobre los *collages*". En VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, Granada / Madrid, 2010-2011, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero, 2010. pp. 224-235.

BARBE-GALL, Françoise, *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 2010.

BARBE-GALL, Françoise, *Comprender los símbolos en la pintura*, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 2010.

BARCIA, Ángel Mª, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1911.

BARÓN, Javier, "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 69-88.

BARRENA, C. y LEYVA, A., *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976).* Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 1996.

BARRÉS, MAURICIO, *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Imprenta Renacimiento, 1914.

BARRES, MAURICE, *Greco o le secret de Tolede*, France, Arts et Métiers Graphiques Flammarion, 1966.

BARRIO MOYA, José Luis, "Las colecciones de escultura y pintura del primer Marqués de Mejorada", *Hidalguía*, Madrid, año XXX, nº 175, nov.-dic., 1982.

BARRIOBERO Y HERRÁN, Eduardo, *El Greco. Biografía anecdótica*, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1930.

BARTZ, Gabriele y KÖNIG, Eberhard, *Michelangelo*, Köln, Könemann, 1998.

BARTZ, Gabriele, *Fra Angelico*, Colonia, Könemann, 2000.

BASILIO, Miriam, *Re-Inventing Spain: Images of the Nation in Painting and Propaganda, 1936-1943*, tesis doctoral inédita, Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York, mayo de 2002, p. 278

BERGER, John "¿Cómo aparecen las cosas?, o carta abierta a Marisa", en *El bodegón*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2000, p. 59.

BERITENS, Germán, "Por qué el Greco pintó como pintó", *Por esos mundos*, Madrid, XIII, nº 214, noviembre 1912, pp. 527-528

BERITENS, Germán, *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1913

BERITENS, Germán, *El astigmatismo del Greco. Nueva teoría que explica las anomalías de las obras del artista*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1914.

BERUETE Y MORET, Aureliano de, *El Greco, pintor de retratos*, (conferencia dada en Toledo en ocasión del III centenario del Greco), Madrid, Imprenta de Blass y Cía., abril 1914.

BETTINI, Sergio, "Maistro Menegos Theotokopoulos Sgurafos", *Arte Veneta*, t. XXXII, 1978, pp. 238-252.

BIALOSTOCKI, Jan, "Puer Sufflans Ingues". En *Arte in Europa. Scritti di Storia dell´Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milán, 1966, pp. 591-595.

BLUNT, Anthony, "El Greco´s Dream of Philip II: An Allegory of the Holy League", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* III, 1939-40, pp. 58-69.

BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia,* Madrid, Cátedra, 1980.

BOIME, Albert, "El Greco en Nueva York: su influencia en Jackson Pollock". En VV.AA., *El Greco,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 403-443.

BONET, Juan Manuel, "Ramón Gómez de la Serna: intento de cronología", VV.AA., Cat. expo. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense,* (Madrid, 2002), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. pp. 443-455.

BORAU, José Luis, "El papa y sus antípodas". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 265-288.

BORJA-VILLEL, Manuel J., CARRILLO, Jesús, y PEIRÓ, Rosario (Eds.), *La Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones de La Central, 2010.

BOZAL, Valeriano, "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* Valencia / Barcelona/ Madrid, 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 33-55.

BOZAL, Valeriano, *Goya. Pinturas negras. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2005.

BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso,* París, Gallimard, 1964. (1ª ed. española, Madrid, Aguilar, 1966) (2ª ed. francesa París, Gallimard, 1969). Edición 1964 pp. 169-176.

BRAY, Xavier, *El Greco,* Londres, National Gallery Company, 2004.

BRONSTEIN, Leo, *El Greco,* Nueva York, Harry N. Abrams, inc. Publishers, 1990.

BROWN, Jonathan, (Ed.), *El Greco de Toledo,* Madrid, Alianza, 1982.

BROWN, Jonathan, "El Greco, el hombre y los mitos". En cat. expo. *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 15-33.

BROWN, Jonathan, "El Greco y Toledo". En cat. expo. *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 75-147.

BROWN, Jonathan, y PITA ANDRADE, José Manuel, (Eds.), *El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984.

BROWN, Jonathan, (Ed.), *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas,* Madrid, Alianza Editorial, 1984.

BROWN, Jonathan, y KAGAN, Richard L., "La Vista de Toledo". En J. Brown (Ed.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas,* Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 37-55.

BROWN, Jonathan, y CARR, Dawson A., "El retrato de un cardenal, ¿símbolo o simulacro?" En J. Brown (Ed.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas,* Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 57-73.

BROWN, Jonathan, y ALONSO ALONSO, Rafael, *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz, Toledo.* Toledo, Real Fundación de Toledo-Fiat Ibérica, 1997.

BROWN, Jonathan, (Ed.), *Picasso y la Tradición Española,* Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999.

BROWN, Jonathan, "El Tríptico de Módena". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 61-73.

BRUNO DE JESUS-MARIE, Le Père, *Three Mystics: El Greco, St. John of the Cross, St. Teresa of Ávila.* Londres, Sheed and Ward, 1952.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Papeletas de arte castellano: Juan de Porres y Giraldo de Merlo, el convento de San José", *B.S.A.A.*, Madrid, 1970.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Fundación y enterramiento de doña María de Aragón". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco.* Madrid, 2000, pp. 41-56.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "El Greco y Felipe II. El Martirio de San Mauricio de El Escorial". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 217-230.

BUTRÓN, Juan de, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura; que es liberal y noble de todos derechos.* Madrid, Luis Sánchez, Impresor del Rey, 1626. En Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991. pp. 201-219.

CABALLERO, José, "Reflexiones sobre una década". En cat. expo. *José Caballero, los años cincuenta*, Madrid, Barcelona, 2003, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2003. p. 29.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2007.

CALÍ, María, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*, Madrid, Akal, 1994.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Greco. El Entierro del Conde de Orgaz*, Milán-Madrid, Electa, 1994.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Greco*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

CALVO SERRALLER, Francisco, "El Greco y la pintura contemporánea". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996, pp. 36-43.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, Electa España, 1999.

CALVO SERRALLER, Francisco, "El Entierro del Conde de Orgaz". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 253-281.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Obras Maestras. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2003.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Manet*, Guía antológica de la exposición "Manet en el Prado", Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Velázquez. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2005.

CALVO SERRALLER, Francisco, "Quinteto popular español". En cat. expo. *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado,* (Segovia) 2005, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005, pp. 15-44.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

CALVO SERRALLER, Francisco, "El memorial del arte". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 13-17.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *El Greco*, Madrid, Historia 16, 1993.

CAMARERO GÓMEZ, Gloria, *Pintores en el cine,* Madrid, Ediciones JC Clementine, 2009.

CAMARERO GOMEZ, Gloria, "Nuevas miradas a la inquisición". En José María Caparrós (coord.): *25 Aniversari del Centre d'investigacions Film-Historia. Historia & Cinema.* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, pp. 29-45.

CAMÓN AZNAR, José, *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1950. 2ª ed. corregida y ampliada: *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

CAMÓN AZNAR, José, *Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, Aguilar, 1964.

CAMÓN AZNAR, José, *Guía del Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, Fundación "Lázaro Galdiano", 1993.

CAMPOS, Nicolás y HERRERO, Juan, *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros románticos (Ciudad Real y Toledo)*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1994.

CAPDEVILA, Miquel, "El fill del Greco", *La Veu de Catalunya,* Barcelona, 10 julio, 24 julio y 31 julio 1913.

CAPDEVILA, Miquel, "La dona del Greco", *La Veu de Catalunya,* Barcelona, 12 y 19 marzo 1914.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos,* Madrid, Istmo, 2003.

CARMONA, Eugenio, "Vázquez Díaz y el primer momento del arte nuevo. 1917-1925". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 10-17.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Ángeles Santos: un mundo insólito en Valladolid,* cat. expo., Valladolid, Publicaciones Museo Patio Herreriano, 2003.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Ángeles Santos*, Madrid, TF. Editores / Fundación Mapfre, 2010.

CASTRO, Modesto de, "Segunda carta (al señor don F. Mateos Gago)", *El Guadalete*, Jerez de la Frontera, 20 de marzo de 1874.

CARRETERO REBÉS, Salvador, "La pintura de Cantabria en la modernidad (1919.1957)". En Santiago Carretero Rebés y Javier Díaz López, *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919.1957)*. Cat. exp. MAS / Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander, 1999. pp. 50-56.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Ángeles Santos*, Madrid, TF. Editores / Fundación Mapfre, 2010. p. 10.

CATURLA, María Luisa, "El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó *Las Hilanderas*, de Velázquez", *Archivo Español de* Arte, t. XXI, 1948.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* 6 vols. Madrid, Real Academia de S. Fernando, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. Ed. facsímil, Librerías Paris-Valencia, Valencia, 1998.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, "Giraldo de Merlo, escultor*", Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo II,* Madrid, Real Academia de S. Fernando, 1800.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Historia del Arte de la Pintura*, Tomo VI, Madrid, 24 de Diciembre de 1824. 287 fols. Manuscrito inédito conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1824.

CEDILLO, Conde de, *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo,* Toledo, I.P.I.E.T., Diputación de Toledo, 1991.

CERVANTES, Alán, "El Greco: San Francisco y el hermano León". En *El Greco en Tlaxcala*, Tlaxcala (Méjico), Museo de Arte de Tlaxcala, 2005.

CIRLOT, J. E., *Picasso, el nacimiento de un genio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

CLAIR, Jean, "Figuras de la melancolía desde la Edad Media hasta hoy (de Zurbarán a Picasso)". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 19-36.

CLOULAS, Annie, "El Greco y sus modelos: tres ejemplos que se conservan en el Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 75-83.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1991.

CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, María, "La pintura en Creta durante los siglos XV y XVI. El largo camino hacia Doménikos Theotokópoulos y su producción temprana". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 85-95.

CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, María, "La Huida a Egipto y la producción juvenil de El Greco". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 21-36.

CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, María, "Notes on El Greco´Resurrection in Santo Domingo el Antiguo". En Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain,* Rethymno, University of Crete. Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005, pp. 37-52.

CONTRERAS, Jaime. *Historia de la Inquisición Española (1478-1834)*, Madrid, Arco Libros, 1997.

CORTÉS ARRESE, Miguel, *El arte bizantino*, Madrid, Historia 16, 1999.

CORTÉS ARRESE, Miguel, *El descubrimiento del arte bizantino en España*, Madrid, CSIC, 2002.

CORTÉS ARRESE, Miguel, *Toledo y Bizancio*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

CORTÉS ARRESE, Miguel, "El mensaje del arte bizantino". En cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003, pp. 17-21.

CORTÉS ARRESE, Miguel, "El descubrimiento de Bizancio en España". En cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003, pp. 24-29.

COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, 2 vols., Madrid, Lib. General de Victoriano Suárez ed., 1908.

COSSÍO, Manuel B., *El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, Victoriano Suárez, 1914.

COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, cuarenta y ocho ilustraciones con texto de Manuel B Cossío, Director del Museo Pedagógico de Madrid, Barcelona, Hijos de J. Thomas, 1914?

COSSÍO, Manuel B., *El Greco. Dominico Theotocopuli.* Notas de Natalia Cossío de Jiménez, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1955.

COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Col. Austral), 1965.

COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, 4ª ed. al cuidado de Natalia Cossío de Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1983.

CHASTEL, André, "La Véronique", *Revue de l´Art*, París, nº 40-41, 1978, pp. 71-82.

CHASTEL, André, *El Saco de Roma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

CHASTEL, André, "La Sainte Face", *FMR*, nº 49, 1994, pp. 29-50.

CHASTEL, André, *Le geste dans l´art*, París, Ed. Liana Levi, 2001.

CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600,* Madrid, Cátedra, 1982.

CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

CHECA CREMADES, Fernando, *Alberto Durero*, Madrid, Historia 16, 1993.

CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.

CHECA CREMADES, Fernando, "El Greco y Tiziano". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 37-50.

CRUZADA VILLAMIL, Gregorio, *Catálogo del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, p. 164.

DAVIES, David, "La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 175-203.

DAVIES, David, "Fray Alonso de Orozco: a source of spiritual inspiration for el Greco?". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco.* Madrid, 2000, pp. 89-99.

DAVIES, David, "El Caballero de la mano en el pecho". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 231-251.

DAVIES, David, (Ed.), *El Greco*, cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003.

DAVIES, David, "El Greco´s Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit". En Davies (Ed.), *El Greco*, cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003, pp. 45-71.

DAVIES, David, "Playing with Fire: El Greco´Boy Blowing on an Ember". En Davies (Ed.), *El Greco*, cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003, pp. 221-225.

DAVIES, David, "Troy and Toledo: El Greco´Laocoön". En Davies (Ed.), *El Greco*, cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003, pp. 239-243.

DAVIES, David, "El Greco´s Portraits: The Body Natural and the Body Politic". En Davies (Ed.), *El Greco*, cat. de la expo. [Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, National Gallery, 2003-2004], Londres, National Gallery Company, 2003, pp. 250-283.

DAVIES, David, y ELLIOT, J., *El Greco,* Londres, National Gallery Company, 2003.

DAVIES, David, "From the Letter to the Spirit: Levels of Meaning in *The Burial of the Count of Orgaz".* En Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain,* Rethymno, University of Crete. Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005, pp. 123-149.

DALMACE, Michèle, "Crónicas reales: una crónica de mujeres regias". En cat. expo. *Equipo Crónica. Crónicas Reales,* (Palma / Cuenca) 2007, Madrid, Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, 2007, pp. 13-27.

DEMINA, Natalia, "Iván Ivánovich Schukin (Ignacio Zuloaga)". En cat. expo. *El Hermitage en el Prado,* Madrid, 2011-20012, Madrid, Museo Nacional del Prado/ Museo Estatal del Hermitage / Acción Cultural Española, 2011, p. 286.

DENIS, Maurice, *Du symbolisme au classicism. Thèories.* París, O. Revault d´Allones, 1964, p. 159.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, "La Última Cena". En cat. expo. *Corpus, historia de una presencia,* Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 60-61.

DIEGO, Estrella de, *Remedios Varo,* Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

DIEHL, Gaston, *El Greco*, Barcelona, Daimon, 1967.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte,* Barcelona, Editorial Reverté, 2002.

DOMÉNECH, Rafael, *La Casa del Greco*. Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de Rafael Doménech. Director del Museo de Arte Decorativo de Madrid. Barcelona, Edición de la Comisaria Regia del Turismo / Hijos de J. Thomas, 1914, Col. "El Arte en España".

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "Bizancio después de Bizancio: la escuela cretense y El Greco". En cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003, pp. 260-265.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "El Expolio". En cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003, pp. 308-309.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "El entierro del Conde de Orgaz (parte baja)". En cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2003, pp. 314-315.

ESCLASANS, Agustín, *El Greco y su tiempo,* Barcelona, Editorial Juventud, 1953.

ESPONERA, Alfonso, *María Magdalena. Según Vicente Ferrer, Luis de Granada y Lacordaire,* Madrid, Edibesa, 2005.

ESTELLA, Margarita M., "La escultura toledana en la época de El Greco. Giraldo de Merlo", *El Toledo de El Greco,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

FAEMA, José María, *Picasso,* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006.

FAERNA, José María, *Picasso,* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006. p. 10.

FALLAY D´ESTE, Lauriane, "Degas (1834-1917), una pintura decididamente moderna", *Goya. Revista de Arte,* Números 204, Madrid, Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, mayo-junio 1988, pp. 352-360.

FANFANI, Amintore, *El Greco y Teresa de Ávila,* Madrid, Ed. Swan, 1988.

FARINA, Violetta, *Arte del siglo XX,* 2 vols., Florencia, Scala, 2009.

FERNÁNDEZ BALBUENA, F., "La pintura del Greco", *España Médica*, Madrid, III, nº 87, 20 junio 1913, pp. 12-13

FERNÁNDEZ BALBUENA, F., "La pintura del Greco. contestación al Sr. Beritens", *España Médica*, Madrid, III, nº 94, 1º septiembre 1913, pp. 1-3.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1999.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, Mª Almudena y CARRASCO SANZ, Milagros, *El Entierro del Señor de Orgaz*, Toledo, P55 Servicios Culturales C. B. y Parroquia de Santo Tomé, 2010.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Demetrio, (Ed.), *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003.

FIGAREDO, Rubén y NAVARRO, Eduardo, *ZAJ. Colección Archivo Conz*, Madrid, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2009.

FINALDI, Gabriele, "Anatomía de una serie: los cuadros de la Purificación del Templo". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 51-60.

FONTBONA, Francesc, "La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996, pp. 44-51.

FORADADA Y CASTÁN, José, "Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotoccópoli", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1876, nº 8 y 9, pp. 137-139 y 153-156.

FRANCASTEL, Pierre, *L´impressionisme*, París, Denoël, 1974, pp. 173-175 (1ª ed.: 1937).

FRASCARA, Jorge, *El poder de la imagen*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2006.

FUSI, Juan Pablo y CALVO SERRALLER, Francisco, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.

GALASSI, Susan Grace, *Picasso´s Variations on the Masters. Configurations with the Past*, Nueva York, 1996.

GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996.

GANS, Richard, (Ed.), *El Greco. Homenaje de recordación y tributo de loa*, Madrid / Barcelona / Sevilla, Imprenta particular de Richard Gans, 1924.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F., *Iglesias de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Medio Ambiente y Desarrollo Regional, 1998.

GARCÍA HIDALGO DE QUINTANA, José, [1691], *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura…*Madrid. Reedición, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, Madrid, Instituto de España, 1965.

GARCÍA-OSUNA, Carlos, "Los años decisivos y penitenciales de José Caballero". En cat. expo. *José Caballero, los años cincuenta*, (Madrid, Barcelona, 2003), Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2003. pp. 3-8.

GARCÍA REY, Verardo, "Obras de artistas extranjeros en Madrid y su provincia", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* Ayuntamiento de Madrid, año VI, nº 22, abril 1929, pp. 166-186.

GARCÍA REY, Verardo, "Artistas madrileños al servicio del arzobispado de Toledo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* Ayuntamiento de Madrid, VIII, nº 29, enero 1931, pp. 76-87.

GARCÍA NIETO, José, "*El Griego*, de Jesús Fernández Santos", ABC, 21 septiembre 1985.

GARCÍA-VICENTE, Saturnino, *Baroja, Marañón, Toledo y otras narraciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

GARNELO Y ALDA, José, *El Greco. Análisis estético de su cuadro "El Entierro del Conde de Orgaz"*, (conferencia dada en Toledo el día 5 de abril de mil novecientos catorce con motivo de las fiestas del tercer centenario de la muerte del insigne artista), Madrid, Imprenta de Artes Gráficas Mateu, 1914.

GARRIDO, Carmen, "El retablo de María de Aragón: estudio técnico". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco.* Madrid, 2000, pp. 101-116.

GARRIDO, Carmen, "Reflexiones sobre la técnica y la evolución de El Greco". En cat. expo. *El Greco. Últimas Expresiones,* Granada / Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Fundación Caja de Granada, 2001, pp. 67-80.

GAUTIER, Théophile, [1845], *Voyage en Espagne,* 2 ª ed, París, 1858. Reed. París, Gallimard, 1981. Versión española de Enrique Mesa, *Viaje por España,* Madrid, Calpe, 1920.

GAYA, Ramón, *Obra Completa,* Valencia-Madrid, Editorial Pre-Textos, 2010.

GERARDIN, Lucien, *La biónica*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 11.

GIL-PECES RATA, Felipe, "Iconografía mariana en la catedral de Sigüenza", *Ábside, Boletín de la asociación de amigos de la catedral de Sigüenza.* Número 6., Sigüenza, 1988.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco, "Paisaje", hacia 1885. Publicado en *La Lectura*, Madrid, 1915, I, pp. 361-370.

GIORGI, Rosa, *El Greco*, Madrid, Electa Bolsillo, 2000.

GIORGI, Rosa, *Santos*, Barcelona, Electa, 2005.

GLENDINNING, Nigel, "El impacto Velázquez". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 89-110.

GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

GOLDSCHMITT, August, "El Greco und sein Manierismus", *Suddeutsche Monatshefte*, nº 5, mayo 1911.

GOMBRICH, E. H., *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Greco. El visionario de la pintura,* Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *¡Rebeca!* (1936), Madrid, Espasa-Calpe, 1947. p. 63.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Ramón en su torre", *ABC*, 3 de julio de 1962.

GÓMEZ-MENOR, José Carlos, "En torno a algunos retratos de El Greco", *Boletín de Arte Toledano*, Toledo, I, nº 2, 1966, pp. 77-89.

GÓMEZ-MENOR, José Carlos, "En torno a la figura de Jerónima de las Cuevas (Un nuevo autógrafo del Greco)", *Arte Español*, XXV, nº 2, 1963-67, pp. 96-103.

GÓMEZ-MENOR, José Carlos, *Vida y obra del Greco*, Toledo, Zocodover (Col. Miradero), 1982.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El Greco*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1943.

GÓMEZ MORENO, María Elena, *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa de El Greco en Toledo*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1968.

GÓMEZ-SANTOS, Marino, *Marañón y Toledo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel, *La España Negra*, Barcelona, Ediciones de La Central, 2010.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Pinazo, su vida y su obra (1849 a 1916)*, Valencia, 1920.

GORDILLO, Luis, "Desde El Greco", en *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Madrid, 1990, p. 80.

GOYANES CAPDEVILA, José, *El Greco, pintor místico*, Madrid, Gráficas Uguina, 1936.

GUERRA, Ramón, *El Escorial. Guía de Pintura*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996.

GUERRERO MALAGÓN, Cecilio, *Los restos de Dominico Theotocopuli "El Greco"*, Toledo, Editorial Zocodover, 1982.

GUDIOL, José, *El Greco*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.

GUINARD, Paul, *Greco. Étude biographique et critique*, Geneve, Skira, 1956.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, "Picasso y las exposiciones nacionales". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 199-234.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1982.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, "El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo", *Anales Toledanos*, XVI, 1983, pp. 63-138, y XXV, 1988, pp. 109-147.

GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España Negra*, Granada, Editorial Comares, 2000.

HADJINICOLAOU, Nicos, "Estado actual de los estudios sobre El Greco". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán,* Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996, pp. 16-23.

HADJINICOLAOU, Nicos, "El Greco revestido de ideologías nacionalistas". En Álvarez Lopera, José (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 57-83.

HADJINICOLAOU, Nicos, (Ed.), *El Greco in Italy and Italian Art,* Candía, Universidad de Creta, 1999.

HADJINICOLAOU, Nicos, "Le Greco défenseur de l´art byzantin". En *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi.* A cura di Loredana Olivato e Giuseppe Barbieri, Vicenza, Terra Ferma, 2002, pp. 381-391.

HADJINICOLAOU, Nicos, "La Crucifixión del Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 307-334.

HADJINICOLAOU, Nicos, "El Greco at the End of the 20th Century: Impressions from Reading the Exhibitions Catalogue *El Greco-Identity and Transformation".* En Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain,* Rethymno, University of Crete. Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005, pp. 279-312.

HADJINICOLAOU, Nicos, (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain,* Proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 octubre 1999. Rethymno, University of Crete, Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005.

HAUSER, Arnold, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y origen del arte moderno.* Madrid, Guadarrama, 1965.

HARRIS, Enriqueta, "A decorative scheme by El Greco", en *The Burlington Magazine*, LXXII, nº 421, abril 1938, pp.154-164.

HARRIS, Enriqueta, "El Greco´s Holy Family with the Sleeping Christ-Child and the Infant Baptist, an image of Silence and Mistery", en *Hortus Imaginum. Essays in Western Art,* Edited by Robert Enggass and Marilyn Stokstad, University of Kansas, 1974, pp. 103-111.

HARRIS, Nathaniel, *Michelangelo*, Bristol, Parragon Book Service Limited, 1995.

HERNÁNDEZ –SONSECA PÉREZ, *La luz de El Greco en la Catedral Primada,* Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2011.

HERRERO GARCÍA, Miguel, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, "Revista de Filología Española", C.S.I.C., Anejo XXVII, 1943.

HUESO, Ángel Luis, *Catalogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950.* Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

HURTADO, Diego, *El Señor de Orgaz. Don Gonzalo Ruiz de Toledo y el Milagro de su Enterramiento*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2001.

HUSTVEDT, Siri, "¿Por qué Goya?". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 149-169.

IGLESIAS FIGUEROA, Fernando, "El Greco", en *Toledo. Colección Estampas de España,* Madrid, Tipografía Artística, 1928, pp. 23-30.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, "Seis pinturas de Vázquez Díaz". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre,* Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 20-27.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, "Daniel Vázquez Díaz. Retrato de su tiempo". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 44-67.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, (Ed.), *La Guía del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

JOHNSON, Ron, "Picasso´s *Demoiselles d´Avignon* and the Theatre of the Absurd", *Arts Magazine*, Nueva York, octubre de 1980, 55, 2.

JORDÁ, Josep María, "Els *Grecos* del *Cau Ferrat*", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, Octubre de 1933, III, p. 289-295.

JORDÁN, Ángel, "Val del Omar, un soñador para un cine", *Triunfo*, 4 de mayo de 1961.

JORGE, Ricardo, "El Greco. Nova contribuçao biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli", *Revista da Universidade de Coimbra,* I, nº 4, 1912, pp. 648-694.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Elogio de las Bellas Artes pronunciado en la Academia de San Fernando,* [Discurso leído el el 14 de julio de 1781 con motivo de la distribución de premios a los alumnos de la Academia de San Fernando. "Biblioteca de Autores Españoles", T. XLVI, pp. 350-363. Reimpresión: Madrid, Ed. Atlas, 1963.

JUARROS, César, "La locura del Greco", *Esculapio*, Madrid, II, nº 21, 20 abril 1914, pp. 9-10.

JUSTI, Carl, "Los comienzos de El Greco", *Estudios de Arte Español*, vol. II, Madrid, La España Moderna, s. a., p. 238. Versión española de Carl JUSTI, "Die anfaenge des Greco", *Zeitschrift für bildende Kinst*, Neue Folge, VIII, nº 8, 1897, pp. 177-184.

KAGAN, Richard L., "La Toledo del Greco". En Brown, J. (Ed.), *El Greco de Toledo*, Madrid, 1982, pp. 35-73.

KAGAN, Richard L., "El Greco y la ley". En J. Brown (Ed.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, 1984, pp. 125-142.

KAGAN, Richard L., "El Greco y su entorno humano en Toledo". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 99-115.

KAGANÉ, Liudmila, "San Pedro y San Pablo (El Greco)". En cat. expo. *El Hermitage en el Prado,* (Madrid) 2011-20012, Madrid, Museo Nacional del Prado/ Museo Estatal del Hermitage / Acción Cultural Española, 2011, p. 206.

KAMINSKI, Marion, *Titian*, Köln, Könemann, 1998.

KANDINSKI, Vasili, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, 1ª ed. París, 1970. (Formado por artículos de Kandinsky de 1912-1938). Reedición, Barcelona, Paidós, 2009.

KANDINSKI, Vasili, *De lo espiritual en el arte,* 1ª ed. Munich, 1912. Reedición, Barcelona, Paidós, 2010.

KANDINSKI, Vasili, *Punto y línea sobre el plano,*1ª ed. Munich, 1926. Reedición, Barcelona, Paidós, 2010.

KANDINSKI, Vasili y MARC, Franz, *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter),* 1ª ed. Munich, 1912. Reedición, Barcelona, Paidós, 2010.

KAPLAN, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo,* Madrid, 1988, p. 201.

KATZ, David, *War Greco astigmatisch?*, Leipzig, 1914; Versión española: *¿Fue El Greco astigmático?*, Traducción y notas de J. V. Viqueira, Madrid, Imprenta Clásica Española, Ed. Biblioteca Corona, 1915.

KELEMEN, Pál, *Nueva visión del Greco*, Buenos Aires-Barcelona, Emecé Editores, 1967.

KITAURA, Yasunari, *El Greco. Génesis de su obra,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

KLINGSOR, Tristan L., *Cézanne*, París, Rieder, 1923, p. 16.

KNAPPE, Karl Adolf, *Dürer. The complete engraving, etching and woodcuts. El Tránsito de la Magdalena (Bartsch nº 121),* Londres, Alpine Fine Arts Collection (U.K.) Ltd. S.A., p. 235.

KRAUβE, Anna-Carola, *Historia de la Pintura. Del Renacimiento a nuestros días*, Colonia, Könemann, 1995.

KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura,* 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1990.

LACRUZ NAVAS, Javier, *Equipo Realidad. (Jorge Ballester / Juan Cardells), 1966-1976,* Zaragoza, Mira Editores, 2006.

LAESSOE, Rolf, "A Source in El Greco for Picasso´s *Les Demoiselles d´Avignon*", *Gazette des Beaux Arts*, París, octubre de 1987, CX, 1425.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo,* Milán, Rizzoli, 1969.

LAPLANA, Josep de C., *Santiago Rusiñol. El pintor, l´home,* Barcelona, 1995, p. 219.

LASSAIGNE, Jacques, *El Greco,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1973.

LAZAR, Bela, *Los pintores impresionistas*, Barcelona, Labor, 1925, p. 73.

LEFORT, Paul, "Dominico Theotocopuli surnommé Le Greco", En *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Espagnole*. Por Charles Blanc, W. Bürger, P. Mantz, L. Viardot y P. Lefort, París, Vve. Jules Renouard, 1869.

LENAGHAN, Patrick, (Ed.), *The Hispanic Society of America. Tesoros,* Nueva York, The Hispanic Society of America, 2000.

LOGA, Valerian von, "Los cuadros de la Hispanic Society of America", *Museum,* Nueva York, 1913.

LÓPEZ-ABAD, Luciano, "El Entierro del Conde de Orgaz. Una lección de Filosofía", *Anales Toledanos,* Toledo, XXVII, 1990, pp. 235-238.

LÓPEZ GARCÍA, Antonio, "Mi visión del arte del pasado". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 289-302.

LÓPEZ MARTÍN, Francisco y SUÁREZ BERMEJO, Juan Carlos, "Una mitra en la catedral de Toledo: Nuevas aportaciones y descubrimiento en El Entierro del Señor de Orgaz", *Toletana*, 13, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2005, pp. 249-270.

LÓPEZ MARTÍN, Francisco y SUÁREZ BERMEJO, Juan Carlos, "El Entierro del Señor de Orgaz: Identificación de los personajes retratados como San Esteban y como caballero de Santiago con actitud declamatoria", *Toletana*, 16, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007, pp. 287-310.

LÓPEZ MARTÍN, Francisco, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia (s. XVII).* Trabajo de Investigación para la consecución de la Suficiencia Investigadora y DEA en Historia del Arte, Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha. Mayo de 2007.

LÓPEZ MARTÍN, Francisco, *El Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia.* Madrid, Bubok, 2007.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, "Vísperas de la realidad. La fotografía española de los sesenta". En cat. expo. *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado,* (Segovia) 2005, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005, pp. 71-92.

LUBAR, Robert S., "Narrar la Nación: Picasso y el mito de El Greco". En BROWN, Jonathan, (Ed.), *Picasso y la Tradición Española*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999. pp. 38-71.

LUBAR, Robert S., "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 445-462.

LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración,* T. III, Madrid, Imprenta Real, 1829. Ed. facsímil: Madrid, Turner, 1977.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Escultura y pintura". En VV.AA., *San Pedro Mártir el Real*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 39-50.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "San Pedro Mártir, escenario de la exposición". En cat. expo. *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 35-42.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "San Jerónimo doctor de la Iglesia". En cat. expo. *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 198-199.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Santiago peregrino". En cat. expo. *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 270-271.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Imposición de la casulla a San Ildefonso". En cat. expo. *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 240-241. Y en cat. expo. *Corpus, historia de una presencia,* Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 72-73.

LLORENTE Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951),* Madrid, Visor, 1995,

LLORENS, Tomás, "Equipo Crónica: la amistad y la palabra". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 57-68, y en cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Oviedo) 1989, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, pp. 11-22.

LLORENS, Tomás, BOROBIA, María del Mar, y VELA, Concha, *Guía del Museo Thyssen Bornemisza,* Madrid, Lunwerg Editores, 1993.

LUBAR, Robert S., "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, p. 447.

McLUHAN, Marshall y POWERS, B. R., *La Aldea Global,* Barcelona, Gedisa Editorial, 2005.

McLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación,* Barcelona, Paidós, 2009.

McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin, *El medio es el masaje. Un inventario de efectos,* Barcelona, Paidós Studio 65, 2010.

MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Tomo XIV, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, calle de Jesús y María, núm. 28, 1849.

MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de, "Dominico Theotocopuli (El Greco)", *Almanaque de la Ilustración [Española y Americana] para el año bisiesto de 1880*, Madrid, año VII, 1879, pp. 23-25.

MANCINI, Giulio, [1621], *Considerazioni sulla Pittura.* Edizione critica e introduzione di Adriana Maruchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

MANET, Edouard, *Viaje a España*. Recopilación de ocho cartas escritas por Manet durante su viaje a España en 1865. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

MANN, Richard G., "Los retablos para el Hospital de San Juan Bautista de Afuera (Toledo)". En J. Brown (Ed.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas,* Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 93-124.

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

MANN, Richard G., "La Asunción de la Virgen: creación y recepción de una obra maestra". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 139-173.

MARAÑÓN, Gregorio, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

MARAÑÓN, Gregorio, *El Toledo del Greco*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Contestación del Sr. Francisco Javier Sánchez Cantón. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

MARAÑÓN, Gregorio, *Elogio y nostalgia de Toledo,* Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1983. [Capítulo "El Greco y Toledo].

MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio, "El retablo mayor de la catedral de Sigüenza. Nuevas aportaciones documentales", *Ábside, Boletín de la asociación de amigos de la catedral de Sigüenza.* Número 21, Sigüenza, 1993.

MARCHÁN FIZ, Simón, "El *principio collage* y el arte objetual". En *Del arte objetual al arte concepto*, Madrid, Akal, 1986. p. 159.

MARÍAS, Fernando, "Giraldo de Merlo. Precisiones documentales", *Archivo Español de Arte*, LIV, nº 214, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, abril-junio 1981, pp. 163-184.

MARÍAS, Fernando, y BUSTAMANTE, Agustín, *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

MARÍAS, Fernando, "Arquitectura y ciudad. Toledo en la época del Greco". En cat. expo. *El Toledo de El Greco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 37-43.

MARÍAS, Fernando, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631).* 4 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.

MARÍAS, Fernando [et alt] *El Toledo de Felipe II y El Greco*, Toledo, Consejería de Educación y Cultura / Museo de Santa Cruz, 1986.

MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989.

MARÍAS, Fernando, "El Greco y el punto de vista: la Capilla Oballe en Toledo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, III, 1991, pp. 83-92.

MARÍAS, Fernando, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.

MARÍAS, Fernando, *El Greco. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / Alianza Editorial, 1998.

MARÍAS, Fernando, "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón". En Álvarez Lopera, José (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 153-173.

MARÍAS, Fernando, "El Greco y los artistas de Italia: Venecia 1567-1570", en Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco in Italy and Italian Art*, Candía, Universidad de Creta, 1999, pp. 47-66.

MARÍAS, Fernando, "El Greco en el Colegio de doña María de Aragón: reconstruyendo un retablo en su contexto". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco*, Madrid, 2001, pp. 57-74.

MARÍAS, Fernando, *El Greco en Toledo*, Londres, Scala / Aldeasa, 2001. Edición inglesa: *El Greco in Toledo*, Londres, Scala / Aldeasa, 2001.

MARÍAS, Fernando, "El Despojo de Cristo: una pintura del natural". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 117-137.

MARÍAS, Fernando, "Las Meninas de Velázquez: de retrato regio a metapintura e icono pop". En cat. expo. *Equipo Crónica. Crónicas Reales*, (Palma / Cuenca) 2007, Madrid, Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, 2007, pp. 29-45.

MARÍN VALDÉS. Fernando A., "Textos biográficos y críticos en torno a Aureliano de Beruete". En *Aureliano de Beruete, 1845-1912.* Catálogo de la Exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983, pp. 85-101.

MARÍN VIADEL, R., *El Realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1981.

MÁRQUEZ, Manuel, "El astigmatismo del Greco", *Esculapio,* , Madrid, II, nº 21, 20 abril 1914, pp. 5-8

MÁRQUEZ, Manuel, *Con motivo del pretendido astigmatismo del Greco*, Barcelona, Imp. La Neotipia, 1929.

MARTÍN GAMERO, Andrés, "Bellezas incógnitas" en *El Duende*, Toledo, 27 de agosto de 1882, 9, p. 1-2.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El concepto de retablo en El Greco". En BROWN, Jonathan, y PITA ANDRADE, José Manuel, (Eds.), *El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 115-118.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.

MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José, *Fábrica Toledana de Ornamentos Sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.

MARTÍNEZ, Jusepe, [ca. 1675 / 1866], Reed. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.

MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, Gregorio, *Manual de Liturgia Sagrada*, Tomo II, Segunda Edición, Editorial del Corazón de María, p. 33-34.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Conventos de Toledo*, Madrid, Ediciones El Viso, 1990.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística", *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, U.N.E.D., 1988, pp. 91-102.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "Ut Pictura Natura: La imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI", *Norba-Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, IX, 1989, pp. 15-27.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte sagrado en el siglo XVI español*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma, el cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536", *Ensayos Humanísticos*, Serie Homenajes, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997, pp. 285-302.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "La arquitectura. Espacios, formas y estilos". En VV.AA., *San Pedro Mártir el Real*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 27-38.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II", *Reales Sitios*, nº 135, 1998, pp. 39-45.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro. Ascetas, melancólicos y místicos", *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, U.N.E.D., Serie VII, Historia del Arte, T. 12, 1999, pp. 149-172.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma", *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, nº 24, 2003, pp. 13-34.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *El Greco. El Pintor Humanista. Obra Completa*, Madrid, Editorial LIBSA, 2005.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, "Devoción, decoro y ortodoxia: la pintura de El Greco en el contexto espiritual de la Contrarreforma, 1577-1600". En Hadjinicolaou (Ed.), *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, Rethymno, University of Crete. Institute for Mediterranean Studies / FORTH, 2005, pp. 205-220.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, "El triunfo de la buena muerte. El significado del Entierro del señor de Orgaz", *Historia 16*, Madrid, año IX, nº 101 (septiembre 1984), pp. 33-40.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

MARTÍNEZ de la PEÑA, Domingo, "El Greco en la Academia de San Lucas (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)", *Archivo Español de Arte*, t. XI, 1967, pp. 97-105.

MARTINI, Vega de, y MORILLAS ALCÁZAR, José M, "La mirada reflexiva. Le tracce di El Greco nella pittura del "Secolo D`Oro", *Estratto da: Rivista Storica del Sannio*, 14, 3ª Serie-Anno VII, II sem. 2000, Arte Tipografica, 2001.

MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, *Pintura Toledana de la Segunda Mitad del Siglo XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

MAURER, Gudrun, *Goya en tiempos de guerra*. *Guía de la exposición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, [1776], *Arte de pintar*, 1ª ed. Valencia, 1854. Edición de Aurora León: Madrid, Cátedra / Universidad de Huelva, 1996.

MAYER, August Liebmann, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli gennant El Greco*, Munich, Delphin Verlag, 1911.

MAYER, August Liebmann, *Dominico Theotocopuli, El Greco*, Munich, Nueva York, 1926.

MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen / Hermann Blume Ediciones, 1993.

MEDINA DE VARGAS, Raquel, *El Greco*, Madrid, Susaeta Ediciones, 2000.

MEIER-GRAEFE, Julius, *Impressionisten. Guys, Manet, Van Gogh, Pisarro, Cézanne*, Munich, 1907, pp. 189-196.

MÉLIDA, Enrique, "La Escuela de Madrid. I: Introducción", *El Arte en España*, Madrid, 1862, I, p. 39-44.

MENA MARQUÉS, Manuela B., *Goya. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Alianza Editorial, 1999.

MENA MARQUÉS, Manuela B., "La Fábula o Alegoría moral". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 335-361.

MENA MARQUÉS, Manuela B., "El espacio de Las Meninas de Velázquez, entre el pasado y lo contemporáneo". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 111-139.

MEREDIZ, José A., *La transformación española de El Greco*, Madrid, Plutarco, 1930.

MILLÉ Y JIMÉNEZ, Juan, "La epístola de Lope de Vega al Doctor Gregorio de Angulo", *Bulletin hispanique*, Abril-Junio 1935, pp. 161-162.

MINGO, DE, Adolfo y MARTINEZ-BURGO, Palma, El Greco en el cine. La construcción de un mito, Toledo, Celya, 2013

MIQUEL I BADIA, Francesc, "XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés", en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1 de febrero de 1899, 32, p. 1263-1265.

MIRALLES, Francesc, *Pere Pruna*, Barcelona, Lunwerg, 1998.

MONREAL Y TEJADA, Luis, y HAGGAR, R. G., *Diccionario de términos de arte,* Barcelona, Editorial Juventud, 1999.

MORALEDA Y ESTEBAN, Juan, "Los dictados del Greco*", Centenario del Greco. Revista dedicada a la memoria del insigne pintor*, nº 1, 2 marzo, Toledo, Imprenta Gómez-Menor, 1914.

MORENO, Ana, *Guía didáctica de la exposición Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento,* Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza, 2007.

MORENO VILLA, José, "Temas de arte. Cézanne y El Greco, arrebato y ley", *El Sol*, 26 de septiembre de 1925.

MORILLAS ALCAZAR, José María, "José Caballero y la revista *La Rábida*: un vinculo cultural a través del atlántico". En Márquez Macías, Rosario (ed.), *Huelva y América. Cien años de americanismo. Revista "La Rábida" (1911-1933),* Universidad Internacional de Andalucía, 2011, pp. 89-105.

MULCAHY, Rosemarie, *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. "A la mayor gloria de Dios y del Rey"*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

NAVARRETE PRIETO, Benito, "Iconografía de los Apostolados". En cat. expo. *El Greco. Apostolados*, La Coruña, 2002, pp. 29-34.

N´DRI, Amon Paul, "La lucha con el ángel en el *Post*-Teatro", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, (20), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 199-215.

OCAÑA, María Teresa, "Picasso y El Greco". En cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996, pp. 52-61.

O´CONNOR, Francis V., "An interviw with Jackso Pollock", en *Jackso Pollock* , Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967, p. 80.

ONIEVA, Antonio J., *A new complete guide to the Prado Gallery*, Madrid, Editorial Mayfe, 1974.

OPISSO, Alfredo, "Alejo Clapés", *Hispania*, Barcelona, 15 de julio de 1902, 82, p. 295.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *El Pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993.

ORS, Eugenio d´, "Poussin y El Greco". En *El Nuevo Glosario*, T. V: *Poussin y El Greco y otras notas de Estética.* Madrid, Caro Raggio, 1922, pp. 11-19.

ORS, Eugenio d´, [1922], *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte,* Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 1ª edición 1989 y 2ª edición 1998.

ORS, Eugenio d´, [1922], *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético.* Prefacio de José María Valverde, Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 2001.

ORS, Eugenio d´, [1922], *Tres horas en el Museo del Prado* (Edición a cargo de Ángel d´Ors y Alicia García Navarro), Madrid, Tecnos, 2004.

ORTIZ, Blas, *La Catedral de Toledo 1549*, Toledo, Antonio Pareja editor, 1999.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, *José Val del Omar: escritos de técnica, poética y mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 2010.

OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Colonia, Taschen, 2011.

OTERO GONZÁLEZ, Laureano, "Breves notas sobre el retablo de la Capilla Mayor de la catedral de Sigüenza", *Ábside, Boletín de la asociación de amigos de la catedral de Sigüenza.* Número 3, Sigüenza, 1987.

PABLO, Vicente E. de, *El verdadero Greco. Su obra sublime, drama, ruta trágica y misticismo,* Buenos Aires, Edición del autor, 1969.

PACHECO, Francisco, [1649], *L´Art de la peinture*, présentation et traduction de l´espagnol par Lauriane Fallay D´Este, París, Klincksieck, 1986.

PACHECO, Francisco, [1649], *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1638). 1ª ed. Sevilla, 1649. Reed. *Arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.

PAJARES, Gema, "Ángeles Santos: nunca creí que fuera un genio", *El Cultural*, Madrid (31 de enero de 1999).

PALACIO, Alfonso, *Luis Fernández,* Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

PALAU I FABRE, J., *Picasso vivent*, Barcelona, 1984, p. 138.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (T. I y II). *El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles.* 3 tomos. Madrid, 1715-1724. Reimpr., Madrid, Aguilar, 1988.

PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1978.

PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2004.

PANTORBA, Bernardino de, *El Greco. Semblanza,* Madrid, Antonio Carmona, 1946.

PARAVICINO, Fray Hortensio Félix, *Oraciones Evangélicas y Panegíricos Funerales que a diversos intentos dixo el Reverendissimo Padre Maestro Fray Hortensio Felix Paravicino sacadas a luz por el Padre Frai Christóval Nuñez….* Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1641.

PARAVICINO, Fray Félix de, *Obras posthumas divinas y humanas, de Don Félix de Arteaga*, Madrid, por Carlos Sánchez, 1641.

PARDO BAZÁN, Emilia, "Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado *El Greco*", *La Vanguardia*, Barcelona, año XV, nº 4383, 23 julio 1895, p. 4. Reprod. en "El Eco de Sitges" y en "La Voz de Sitges", el 28 de julio de 1895.

PAU PEDRÓN, Antonio, *Rilke en Toledo*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.

PENA, María del Carmen, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98,* Madrid, Taurus, 1982.

PEÑALOSA, J. J., El Greco. "El Entierro del Conde de Orgaz. Venturas y desventuras", Toledo, Editorial Azacanes, 1999.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis, *Toledo en la pintura. De El Greco a Canogar,* Toledo, Almud Ediciones de Castilla-La Mancha, 2011.

PERERA, Arturo , "El porqué de la pintura del Greco. Apuntes para una hipótesis", *Arte Español,* Madrid, XIX, 1953, pp. 137-146.

PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad.* Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La Imprenta en Toledo*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1887. Edición facsímil, Librerías Paris-Valencia, Valencia, 1994.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Las series dispersas del Greco". En Brown J. (Ed.), *El Greco de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 149-175.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, pp. 161 ss.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *El Greco conocido y redescubierto.* Cat. de la expo. celebrada en Sevilla, Hospital de los Venerables, marzo-abril 1998 / Madrid, Salas de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, mayo-junio 1998 / Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, junio-julio 1998. Madrid, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Fundación Central Hispano y Museo de Bellas Artes de Asturias, 1998.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Los Apostolados de El Greco". En cat. expo. *El Greco. Apostolados*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002, pp. 15-28.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "El Greco. Apóstoles". En cat. expo. *El Greco. Apóstoles*, Valladolid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 13-17.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Luis Tristán*, Madrid, Real Fundación de Toledo / Fundación BBVA, 2001.

PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte Español, Vol. I, Notas del Archivo de la catedral de Toledo*, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero Don Francisco Pérez Sedano. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1914.

PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, *Historia y Arte. La catedral de Sigüenza*, Madrid, José Quesada, 1899.

PEREZ VILLANUEVA, Joaquín y ESCANDELL BONET, Bartolomé (Dirs.), *Historia de la inquisición en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos / Centro de Estudios Inquisitoriales, 2000, 3 Vols.

PHILLIPS, Duncan, "El Greco, Cézanne, Picasso", *Art and Understanding*, vol. I, núm. 1, noviembre 1929, pp. 96-105.

PICASSO, Pablo Ruiz, *El Entierro del conde de Orgaz*, 1ª ed. Barcelona, 1969. Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso / Ayuntamiento de Málaga, 2004.

PIGNATTI, Terisio y PEDROCCO, Filippo, *Veronés*, Madrid, Akal, 1992.

PISA, Francisco de, [1605], *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo e historia de sus antigüedades.* Toledo, Pedro Rodríguez, 1605. Edición facsímil: Toledo, 1974.

PISA, Francisco de, [1612], *Apuntamientos para la Segunda Parte de la "Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo".* 1612. Manuscrito, Biblioteca Provincial de Toledo. 1ª ed.: *Apuntamientos para la II Parte de la "Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo"*, Según la copia manuscrita de D. Francisco de Santiago Palomares, con notas originales autógrafas del Cardenal Lorenzana. Estudio preliminar, transcripción y notas de José Gómez-Menor Fuentes. Toledo, I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, 1976 ("Clásicos Toledanos", Serie IV, Vol. 4).

PITA ANDRADE, José Manuel, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII.* Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del académico electo Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 26 de febrero de 1984, y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalís. Madrid, 1984.

PITA ANDRADE, José Manuel, "El Greco en España". En Álvarez Lopera (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 119-151.

PITA ANDRADE, José Manuel, "La Adoración de los pastores del Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 283-306.

PITA ANDRADE, José Manuel y ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco*, Barcelona, Carroggio, 1985.

PITA ANDRADE, José Manuel y ALMAGRO GORBEA, Antonio, "Sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de doña María de Aragón". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco*, Madrid, 2000, pp. 75-88.

PIZARRO LLORENTE, Henar, *Un gran patrón en la Corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004.

PIZARRO LLORENTE, Henar, "Los miembros del Cabildo de la Catedral de Toledo durante el Arzobispado de Gaspar de Quiroga (1577-1594)", *Hispania Sacra LXII*, 126, julio-diciembre 2010, pp. 563-619.

PLA CARGOL, Joaquín, *El Greco y Toledo*, Gerona, Dalmau Carles Pla, 1939.

PLANA MENDIETA, Elisa, Exposición "La mirada crítica del pop. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad". En *La mirada singular*, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 2006.

POLENTINOS, conde de, "El convento de San Hermenegildo de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLI, Madrid, 1933.

PONZ, Antonio, [1772-1794], *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 tomos, Madrid, D. Joachin Ibarra, Reed. *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947.

POSADA KUBISSA, Teresa, *August L. Mayer y la pintura española*, Madrid, CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

PRADA PAREJA, Javier de, *El joven Picasso*, Madrid, Entrelíneas Editores, 2011.

PRO, Diego F., *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*, Buenos Aires, 1949, pp. 21-22.

PUERTAS, Pablo y PORTÚS, Javier, *El Greco*, Madrid, Aldeasa / TF Editores, 1995.

PUPPI, Lionello, "El Greco en Italia y el arte italiano", en Álvarez Lopera, José (Ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Skira, 1999, pp. 97-118.

PUPPI, Lionello, "¿Adán y Eva o Epimeteo y Pandora? Reflexiones sobre El Greco escultor". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 363-379.

QUESADA, María Jesús, "Unas cartas de Ignacio Zuloaga", *Goya. Revista de Arte,* Números 211-212, Madrid, Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, julio-octubre 1989, pp. 24-33.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *Pintura Flamenca. Siglos XV y XVI,* Madrid Museo del Prado, 1995.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *Pintura Flamenca (II) y Holandesa del siglo XVII*, Madrid Museo del Prado, 1995.

QUIROGA RODRÍGUEZ, María, "Cartafol do Museo", *La Voz de Galicia,* 11 de febrero de 2010.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, "Giraldo de Merlo", *Arte Español*, Madrid, año IV, nº 5, 1915, pp. 251-263.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Catálogo de Artífices de Toledo*, 1920, Reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2002.

RAMÍREZ DE ARELLANO, RAFAEL. *Las Parroquias de Toledo.* 1921. Reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial de Toledo. Toledo, 1997.

RAMÍREZ, Juan Antonio, "El Bosco en la vanguardia". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 37-68.

RAMÓN PARRO, Sixto, *Toledo en la mano,* 2 vols., 1857, Reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1978.

REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *Jacopo Tintoretto,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Ediciones Bremen, 2002.

REVUELTA TUBINO, Matilde, *Museo de Santa Cruz de Toledo*, 2 tomos, Toledo, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

REWALD, John, "Une Copie par Cézanne d´après le Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, febrero 1936.

RICHARDSON, John, "Picasso´s Apocalyptic Whorehouse", *The New York Review of Books*, Nueva York, 23 de abril de 1987, XXXIV, 7.

RICHARDSON, John, *Picasso. Una biografía. Vol. I, 1881-1906*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

RICHARDSON, John, *Picasso. Una biografía. Vol. II, 1907-1917*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, II (último), Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 950-951.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814", en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, LX, 1985, pp. 299-372.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "Santa María Magdalena Penitente". En *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, (Segovia), catedral de Segovia, Santa Iglesia Catedral, Fundación Las Edades del Hombre, 2003. p 405.

RODRÍGUEZ BOLONIO, Felipe, *El Entierro del Conde de Orgaz. Mensaje y Técnica*, Barcelona, Ediciones Savir, 1986.

RODRÍGUEZ TRANCHET, Rafael, *La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar*, Tesis doctoral, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Universidad Complutense, 1995. pp. 181-193.

ROBERTSON, Clare, "El Greco e Italia: arte, patrocinio y teoría". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 85-98.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo, *Los Primados de Toledo 1666-1709,* Toledo, Ediciones Parlamentarias de Castilla-La Mancha, 2006.

RODRÍGUEZ, Alfredo, FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel y CASTAÑEDA, Isidoro, *Catálogo del Archivo de la Capilla de San Pedro en la Catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007.

ROMERO, Pedro G., "Algunas notas para la lectura de *Fuego en Castilla* de José Val del Omar". En VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, (Granada / Madrid, 2010-2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero, 2010. pp. 124-151.

ROMERO DE CASTILLA Y PEROSSO, Francisco, [1873], *Apuntes históricos sobre el Archivo General de Simancas*, Copia facsímil, Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1995.

ROSENTHAL, Norman, "Goya en el Prado: nuestro contemporáneo". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 141-147.

ROUSSEAU, Pascal , "El arte nuevo nos sonríe: Robert i Sonia Delaunay a Ibèria (1914-1921)", *Robert i Sonia Delaunay*, Barcelona, Museo Picasso, 2000. En Robert S. LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX", op. cit., p. 448.

RUBIN, William, "The genesis of *Les Demoiselles d´Avignon"* en *Studies in Modern Art. Les Demoiselles d´Avignon*, Nueva York, 1994, pp. 13-144.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Greco,* Madrid, Aldeasa / TF Editores, 2000.

RUIZ GÓMEZ, Leticia (Ed.), *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco,* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 16 y 17 de octubre de 2000), Madrid, Museo Nacional del Prado, TF Editores, 2001.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, "El Greco: un pintor insólito en el panorama pictórico español en torno a 1600". En *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco,* Madrid, 2000, pp. 13-23.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Greco y la pintura española del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, "El Greco en el Museo Nacional del Prado", *Catálogos de la Colección*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Greco. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / TF. Editores, 2011.

RUSIÑOL, Santiago, "Impresiones de arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 1897.

SÁINZ MORENO, Javier, *Ricardo Arredondo, maestro secreto de Pablo Picasso en Toledo*, Madrid, Javier Sáinz Moreno, Colección Taxodium, 2011.

SALAS, Xavier de, "Some Notes on a Letter of Picasso", *The Burlington Magazine*, Londres, noviembre de 1960, pp. 482-484.

SALAS, Xavier de, *Miguel Ángel y El Greco*, Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 1967 y contestación del Sr. D. Francisco Javier Sánchez-Cantón, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967.

SALAS, Xavier de, y MARÍAS, Fernando, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

SALAVERT FABIANI, Vicente, "La Leyenda Negra", en *Historia 16, Nº 167*, Madrid, Historia 16, 1990.

SALTILLO, marqués del, "La herencia de Pompeyo Leoni", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLII, Madrid, 1934.

DALÍ, Salvador, "El Greco", *Studium*, Instituto de Figueras, 1919.

SÁNCHEZ LUENGO, Antonio J., "Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional", Revista *Museos.es*, nº 5-6, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009-2010, pp. 108-121.

SÁNCHEZ, José Antonio y PRIETO, Zara, *Teatro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Dalí y los grandes maestros del Prado". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, p. 236.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli.* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, "El sepulcro de los Theotocópuli en San Torcuato de Toledo", *Revista Archivo de Investigaciones Históricas,* Madrid, nº 5, noviembre 1911, pp. 365 y ss.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El sepulcro de los Theotocópuli en San Torcuato de Toledo. Más datos acerca de la sepultura del Greco.* Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja. "De la Vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núms. VIII-IX, 1927, pp. 1-121.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja. "Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 1934, pp. 1-13.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega. Los Cómicos Toledanos y el Poeta Sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615.* Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocopuli.* Toledo, Zocodover, 1982.

SÁNCHEZ, Almudena, y RUIZ GÓMEZ, Leticia, "La restauración de la *Adoración de los pastores* del Greco", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXIV, Número 42, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 90-105.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Nueva Sala del Museo del Greco. Catálogo.* Madrid-Toledo, Imprenta Rico, 1921.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo I, siglo XVI, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1923.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo II, siglo XVII, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo III, siglos XVII y XVIII, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* Tomo V, siglos XII al XVIII, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 1941.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Cómo vivía Velázquez", *Archivo Español de Arte*. Nº 50, Madrid, 1942.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "La mujer en los cuadros del Greco", *El Escorial. Suplemento de Arte*, Madrid, nº 1, 1942, pp. 14-28.

SÁNCHEZ GALLEGO, Juan, *El Entierro del Señor de Orgaz,* Sevilla, Rosalibros, 2006.

SÁNCHEZ GARCÍA, Mariví, *Guerrero Malagón. Un pintor bajo el signo de Toledo*. Ayuntamiento de Urda, 2009. p. 82.

SÁNCHEZ LUENGO, José, *Los enigmas de Domenico Theotocopoulos "El Greco". Su tiempo, su vida y su obra.* Madrid, Hathor Editorial, 1988.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, "La influencia teresiana en la obra de El Greco", *Arbor*, Madrid nº 319-320, 1972, pp. 108-117.

SÁNCHEZ-PALENCIA, Almudena, "Los Theotocópuli y su mundo", *Anales Toledanos*, XVII, Diputación Provincial de Toledo, 1983, pp. 73-86.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Del juego al ocio". En cat. expo. *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado,* (Segovia) 2005, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005, pp. 45-70.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Dalí y los grandes maestros del Prado". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 235-247.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Salvador Dalí,* Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

SANPERE Y MIQUEL, Salvador, "Domenikos Theotokopoulos", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, Barcelona, año IV, nº 18, marzo-abril 1900, p. 393.

SANTOS, Fr. Francisco de los, [1657], *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Edición Facsímil, Madrid, Editorial Almiar, 1984.

SARABIA SANTANDER, Adolfo, *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.

SCHEFER, Jean Louis, *Sommeil du Greco*, París, P.O.L. éditeur, 1999.

SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art.* Vol. II: *The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, Conn., 1972. pp. 83-84.

SCHIZZANO MANDEL, Adrienne, "Texto/lectura/imagen: la lexía en la estructura del Entierro del conde de Orgaz", en *Il viaggio della traduzione*, ¿Atte? del Convegno Firenze, 13-16 giugno 2006, a cura di M. G. Profete, Firenze UP, 2007, pp. 231-243.

SCHLOSSER, Julius, *La Literatura Artística*, Madrid, Cátedra, 1986.

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, *El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614*, Colonia, Taschen, 2004.

SCHROTH, Sarah, "Retratando a los apóstoles: notas sobre el Apostolado de El Greco en el Museo del Prado". En VV.AA., *El Greco*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003, pp. 381-401.

SEGARRA, Francisco José, *El Greco*, Madrid, Treviana, 2008.

SERLIO, Sebastián, *Tercero y quarto libro de architectura (Toledo, Ivan de Ayala, 1552)*, Reproducción facsímil, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.

SERRANO, Cecilio, *Chinchón. Guía Histórica Ilustrada.* Madrid, Celeste Ediciones, 1996. p. 31.

SIERRA, Julio. *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610). Manuscrito de Halle.* Madrid, Trotta, 2005.

SIGÜENZA, Fray José, [1605]. *Historia de la Orden de San Jerónimo,* t. II. Madrid, 1605. Reedición: *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1927.

SIGÜENZA, Fray José, [1605], *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963.

SILVA MAROTO, Pilar, *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, Museo del Prado, 2001.

SOEHNER, Halldor, "Der Stand der Greco-Forschungen". *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* Berlín-Leipzig, XIX, 1956, pp. 47-75

SOEHNER, Halldor, "Greco in Spanien. Teil I: Grecos Stilentwicklung in Spanien", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* VIII, 1957, pp. 123-194.

SOEHNER, Halldor, "Greco in Spanien. Teil II: Atelier und Nachfolge Grecos; Teil III: Katalog der Gemalde Grecos, seines Ateliers und seiner Nachfolge in Spanichem besitz", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, IX-X, 1958-1959, pp. 147-242.

SOEHNER, Halldor, "Greco in Spanien. Teil IV: Die retabel Grecos", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XI, 1960, pp. 173-217.

SOLVAY, Lucien, *L'Art Espagnol*, París, Jules Renouard Editeur-Londres, Gilbert Wood & Co., 1887.

SON-UNG, Kim, *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Moderna y Contemporánea), Madrid, 2002.

SORRIBES, Pedro C., "Una excursión más", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Madrid, XXXVIII, primer trimestre 1930, pp. 54-63.

STIRLING MAXWELL, William, *Annals of the Artists of Spain,* 3 vols., Londres, John Olivier, 1848. 2ª ed. *Annals of the Artists of Spain,* 4 vols., Londres, John C. Nimmon,1891.

STOICHITA, Víctor I., "Lámpara descomunal": Goya y el cine". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 171-183.

STOICHITA, Víctor I., *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, 2009.

STORM, Eric, *El descubrimiento del Greco*, Madrid, CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

SUÁREZ BERMEJO, J. A., *La vida incógnita del Greco*, Barcelona, Ediciones G. P. ("Enciclopedia Pulga", nº 129).

SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego, "La Iglesia de la Santísima Trinidad de Toledo (Parroquia de San Marcos) obra de Jorge Manuel Theotocópuli", *Anales Toledanos*, XXXVIII, Diputación Provincial de Toledo, 2001, pp. 61-77.

THOMPSON, John B., *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2010.

TORAL, Cristóbal, *La vida en una maleta. Autorretrato de un pintor*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2003, 3ª edición 2007.

TORMO Y MONZÓ, Elías, *Aranjuez*, Madrid, Patronato Nacional del Turismo, 1920.

TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Jorge Manuel Teotocopuli*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1928.

TRAPIER, Elizabeth du Gué, "Jorge Manuel Teotocopuli", *Catalogue Series. Catalogue of Paintings (16 th, 17 th and 18 th Centuries)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1929, pp. 117-121.

TRAPIER, Elizabeth du Gué, "Paintings", *Handbook Museum and Library Collections*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1938, pp. 1-53.

TRAPIER, Elizabeth du Gué, "The son of El Greco", *Notes Hispanic*, III, Nueva York, 1943, pp. 1-47.

TRAPIER, Elizabeth du Gué, *El Greco. Early years in Toledo, 1576-1586*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1958.

TUSELL GARCÍA, Genoveva, "Catálogo de pinturas". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 30-41.

TUSELL GARCÍA, Genoveva, "Catálogo de dibujos". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 70-221.

UTRERA MACÍAS, Rafael, "José Val del Omar. Sobre Aguaespejo Granadino y Fuego en Castilla". En *Imagen, Memoria y Fascinación: Notas Sobre el Documental en España.* Madrid, Ocho y Medio, 2001. pp. 187-194.

UTRILLO, Miguel, *Domenikos Theotokopoulos "El Greco",* Barcelona, Establecimiento Gráfico Thomas, 1906.

VALLENTIN, Antonina, *El Greco,* Buenos Aires, Losada, 1956.

VALLE Y DÍAZ, Félix del, *Poética "El Entierro del Conde de Orgaz",* Toledo, Editorial Azacanes, 2000.

VANGUARDIA, LA, *La fiesta de Sitges*, Barcelona, La Vanguardia, 6 noviembre 1894, pp. 4-5, y 7 noviembre 1894, p. 5.

VARELA HERVÍAS, Eulogio, "Almoneda. 1758-1814", Diario de Madrid, *Arte Español*, XXII, Madrid, Real Sociedad de Amigos del Arte, 1959, pp. 189-205.

VARO, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos,* México / Madrid / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990. pp. 62-64.

VÁZQUEZ, Fr. Guillermo, "Un admirador del Greco en el siglo XVII", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. XXV, Madrid. 1917, p. 105.

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel, "Artículos de Daniel Vázquez Díaz". En VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006. pp. 224-230.

VEGA INCLÁN, Marqués de la, *Catálogo de la exposición de cuadros del Greco en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Imprenta artística de José Blass, 1909.

VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel, "El Cardenal Quiroga, retratado por El Greco", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, 1928, pp. 135-137.

VERGARA, Alejandro, *Patinir y la invención del paisaje,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

VERHAEREN, Émile y REGOYOS, Darío de, *España Negra,* Barcelona, Terra Incognita, 1999.

VILLAR, Emilio H. del, *El Greco en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1928.

VIOLA, Bill, "Quietud conmovedora". En *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007, pp. 303-321.

VORÁGINE, Santiago de la, [1264], "Santa María Magdalena", *La Leyenda Dorada,* Madrid, Alianza, 1999, pp. 382-392.

VOLLARD, Ambroise, *La vida y la obra de Pierre-Auguste Renoir*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 111-112.

VV.AA., "El Greco", en *Maestros de la pintura*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1973.

VV.AA., "Degas", en *Maestros de la pintura*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1973.

VV.AA., *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984.* Madrid, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

VV.AA., "Datos sobre la formación del Equipo Crónica". En cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid), 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 17-32, y en cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Oviedo) 1989, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, pp. 7-9.

VV.AA., *El Greco,* Madrid, Sarpe, 1990.

VV.AA., *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991.

VV.AA., *Rembrandt. El Maestro y su Taller*, Barcelona, Electa España, 1991.

VV.AA., *Los Primados de Toledo,* Toledo, Diputación Provincial de Toledo y Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993.

VV.AA., *Museo del Prado. Catálogo de pinturas (1819, 1821, 1824),* Madrid, Ed. facsímil del Ministerio de Cultura, 1993.

VV.AA., *Museo del Prado. Últimas adquisiciones 1982-1995,* Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1995.

VV.AA., *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas,* Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

VV.AA., *Colección Central Hispano, Volumen I: Del Renacimiento al Romanticismo, Volumen II: Del Realismo a la Actualidad,* Barcelona, Fundación Central Hispano, 1997.

VV.AA., *San Pedro Mártir el Real*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

VV.AA., *Guía. Hora y media en el Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, Fundación "Lázaro Galdiano", 1999.

VV.AA., *Real Fundación de Toledo. Museo Victorio Macho,* Toledo, Real Fundación de Toledo, 1999.

VV.AA., *Fotomontaje en la colección del IVAM*, Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura i Educació / Aldeasa, 2000.

VV.AA., *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco,* Museo Nacional del Prado, Madrid, Tf Editores, 2001.

VV.AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid,* Madrid, Comunidad de Madrid, Guía de Patrimonio Histórico, 2002.

VV.AA., *El Greco,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2003.

VV.AA., *La España de Manet,* Selección de textos y traducción: Carlos Melchor, Málaga, Edinexus Multimedia, 2003.

VV.AA., *Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e Investigación,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2003.

VV.AA., *Cristóbal Toral. Pinturas, acuarelas, dibujos y esculturas*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, Tf. Editores, 2003.

VV.AA., *Vázquez Díaz en las colecciones Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

VV.AA., "100 Obras Maestras del Museo Nacional del Prado", de la obra original *Enciclopedia del Museo del Prado,* (Madrid), Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007.

VV.AA., *El Museo del Prado y el arte contemporáneo,* Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2007.

VV.AA., *El Greco`Studio*, Crete, Institute for Mediterranean Studies / Forth, University of Crete, Crete University Press, 2007.

VV.AA., "El Greco", *Grandes Maestros de la Pintura,* Barcelona, Editorial Sol 90, 2008.

VV.AA., *El Greco. I due dipinti di Palazzo Barberini*, Roma, Gangemi Editore, 2009.

VV.AA., *Museo del Prado. El siglo XIX en el Prado,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

VV.AA., *El Greco,* Madrid, Tikal Ediciones, 2010.

VV.AA., *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968),* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

VV.AA., *Val del Omar. Elemental de España*, 5 DVD, Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga, Madrid, Cameo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, / Centro José Guerrero, 2010.

VV.AA., *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982),* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica,* (Madrid, 1972), Madrid, Galería Juana Mordó, 1972.

VV.AA., Cat. expo. *Picasso, 1881-1973. Exposición Antológica,* (Madrid / Barcelona, 1981-1982), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica* (Madrid, 1981), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco de Toledo,* (Madrid / Toledo, Ohio /Washington / Dallas, 1982-1983), Madrid, Alianza Editorial, 1982.

VV.AA., Cat. expo. *El Toledo de El Greco* (Toledo, 1982), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

VV.AA., Cat. expo. *Presencia del Museo del Prado en México* (México D. F., 1988), México D. F., Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988.

VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Valencia / Barcelona/ Madrid, 1989), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica 1965-1981,* (Oviedo, 1989), Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.

VV.AA., Cat. expo. *Velázquez,* (Madrid, 1990), Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, 1990.

VV.AA., Cat. expo. *Toledo en un hombre. Guerrero Malagón*, (Toledo, 1990), Toledo, Edita: Promociones y Congresos Monserrat, 1990.

VV.AA., Cat. expo. *La Colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d´Art de Catalunya*, (Barcelona, Madrid, 1992), Barcelona, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1992.

VV.AA., Cat. expo. *Pintores del reinado de Felipe III,* (exposición itinerante, 1993-1994), Madrid, Museo del Prado, 1993.

VV.AA., Cat. expo. *Pintores del reinado de Carlos II,* (exposición itinerante, 1996-1997), Madrid, Museo del Prado, 1996.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo Catalán*, (Barcelona, 1996-1997), Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, 1996.

VV.AA., Cat. expo. *Obras del Museo Nacional de Escultura,* (exposición itinerante, 1997), Valladolid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1997.

VV.AA., Cat. expo. *Felipe II, un príncipe del Renacimiento,*(Madrid, 1998-1999), Madrid, Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

VV.AA., Cat. expo. *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid.* ,(Madrid, 1998-1999), Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Museo Municipal de Madrid, 1998.

VV.AA., Cat. expo. *Guerrero Malagón 1909-1996,* (exposición itinerante, 1998), Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Identidad y Transformación. Creta. Italia. España,* (Madrid / Roma / Atenas, 1999-2000), Madrid, Skira, 1999.

VV.AA., Cat. expo. *Caravaggio,* (Madrid / Bilbao, 1999-2000), Madrid, Electa, Ministerio de Asuntos Exteriores, Museo Nacional del Prado, 1999.

VV.AA., Cat. expo. *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919.1957),* Santander, MAS / Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 1999.

VV.AA., Cat. expo. *Museos de Álava, un patrimonio desconocido,* (Madrid, 2000-2001), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

VV.AA., Cat. expo. *Goya. La imagen de la mujer,* (Madrid, Washington, 2001-2002), Madrid, Museo Nacional del Prado, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001.

VV.AA., Cat. expo. *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, (Ciudad Rodrigo, 2003-2004), Valladolid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2001.

VV.AA., Cat. expo. *Luca Giordano y España*, (Madrid, Palacio Real, 2002), Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Apostolados,* (La Coruña, 2002), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

VV.AA., Cat. expo. *Los Arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* (Toledo, 2002), Toledo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

VV.AA., Cat. expo. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, (Madrid, 2002), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

VV.AA., Cat. expo. *Vermeer y el interior holandés*, (Madrid, 2003), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *Manet en el Prado*, (Madrid, 2003-2004), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *Tiziano*, (Madrid, 2003), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, (Segovia, 2003), Segovia, Santa Iglesia Catedral, Fundación Las Edades del Hombre, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *Corpus, historia de una presencia*, (Toledo, 2003), Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada, Edita: Instituto Teológico San Ildefonso, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *José Caballero, los años cincuenta*, (Madrid, Barcelona, 2003), Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco* (Madrid, 2003), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura. Secretaría General Técnica, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Gurra Civil*, (Madrid, 2003), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco*, (Nueva York, / Londres, 2003-2004), Londres, National Gallery Company, 2003.

VV.AA., Cat. expo. *José Gutiérrez Solana*, (Madrid, 2004), Madrid, Turner, 2004.

VV.AA., Cat. expo. *Museo Nacional de Escultura. La Belleza Renacentista*, (Valladolid, 2004), Valladolid, Ministerio de Cultura, Amigos del Museo Nacional de Escultura, Diputación de Valladolid, 2004.

VV.AA., Cat. expo. *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX*, (Madrid / Bilbao, 2004), Madrid, BBVA, 2004.

VV.AA., Cat. expo. *El Retrato Español. Del Greco a Picasso*, (Madrid, 2004-2005), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

VV.AA., Cat. expo. *Durero. Obras maestras de la Albertina*, (Madrid, 2005), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

VV.AA., Cat. expo. *Museo Nacional de Escultura. La Realidad Barroca*, (Valladolid, 2005), Valladolid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Escultura, Diputación de Valladolid, 2005.

VV.AA., Cat. expo. *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado*, (Segovia, 2005), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005.

VV.AA., Cat. expo. *Picasso. Tradición y vanguardia*, (Madrid, 2006), Madrid, Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

VV.AA., Cat. expo. *Manolo Valdés* [*1981-2006*], (Madrid, 2006), Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

VV.AA., Cat. espo. *Equipo Crónica. Obra sobre papel 1965-1981*, (Valencia, 2006), Valencia, Institut Valencià d´Art Modern / Generalitat Valenciana, 2006.

VV.AA., Cat. expo. *Tintoretto*, (Madrid, 2007), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

VV.AA., Cat. expo. *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, (Madrid, 2007), Madrid, Edita: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2007.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco y su Taller*, (Atenas, 2007), Atenas, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX, Fundación N.P. Goulandris-Museo de Arte Cicládico, 2007.

VV.AA., Cat. expo. *Equipo Crónica. Crónicas Reales*, (Palma / Cuenca, 2007), Madrid, Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, 2007.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Apóstoles*, (Valladolid, 2007), Valladolid, Ministerio de Cultura, 2007

VV.AA., Cat. expo. *España. Arte Español 1957-2007*, (Palermo 2008), Milán, Skira, 2008.

VV.AA., Cat. expo. *El retrato del Renacimiento*, (Madrid, 2008), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

VV.AA., Cat. expo. *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70.* Madrid, Ministerio de Cultura / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco. Toledo 1900*, (Toledo, 2009), Toledo, Edita: Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2009.

VV.AA., Cat. expo. *Domenikos Theotokopoulos 1900 El Greco.* (México D. F., 2009), Madrid, Editan: Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España SEACEX, Instituto Nacional de Bellas Artes, Tf Editores, 2009.

VV.AA., Cat. expo. *Juan Bautista Maíno 1581-1649*, (Madrid, 2009-2010), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

VV.AA., Cat. expo. *Palladio el Arquitecto (1508-1580),* (Madrid, 2009-2010), Madrid, Obra Social Fundación "La Caixa", 2009.

VV.AA., Cat. expo. *Pasión por Renoir*, (Madrid, 2010), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

VV.AA., Cat. expo. *Turner y los maestros*, (Madrid, 2010), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

VV.AA., Cat. expo. *El Greco´s Pentecost in a new context*, (Dallas, 2010-2011), Madrid, Meadows Museum, Meadows Foundation / Museo Nacional del Prado, 2010.

VV.AA., Cat. expo. *Desbordamiento de Val del Omar*, (Granada / Madrid, 2010-2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro José Guerrero, 2010.

VV.AA., Cat. expo. *Antonio López*, (Madrid / Bilbao, 2011-2012), Madrid, Edita: Fundación Colección Thyssen – Bornemisza, 2011.

VV.AA., Cat. expo. *El Hermitage en el Prado*, (Madrid, 2011-20012), Madrid, Museo Nacional del Prado/ Museo Estatal del Hermitage / Acción Cultural Española, 2011.

WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso. 1881-1973*, 2 vols., Colonia, Taschen, 2007.

WETHEY, Harold E., *El Greco y su Escuela*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1967.

WITTKOWER, Rudolf, "El lenguaje gestual de El Greco". En *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 363-375. Versión en español de "El Greco`s Language of Gestures", *Art News*, LVI, 1, 1957, pp. 45-50.

WOODFORD, Susan, *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2011.

XIMÉNEZ, Fray Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764. Edición Facsímil: Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1984.

YARZA LUACES, Joaquín, *El Bosco y la pintura flamenca del siglo XV. Guía de sala.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000.

ZARCO DEL VALLE, Manuel R. *Datos documentales para la historia del arte español*. Vol. II. *Documentos de la catedral de Toledo*. Colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro en 1914, por D. Manuel R. Zarco del Valle. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1916. 2 tomos.

ZLOTESCU, Ioana (Ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas XVI,* Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.

ZUFFI, Stefano, *Tiziano*, Milán, Electa Bolsillo, 1998.

ZULUETA, Carmen, *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1968.