

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS 1900 EL GRECO



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

SEACEX

Sociedad Estatal
para la Acción
Cultural Exterior



Castilla-La Mancha



**DOMENIKOS
THEOTOKOPOULOS 1900
EL GRECO**

**2 SEPT/2 NOV 2009
MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES
MÉXICO D. F.**

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

Ministro

Miguel Ángel Moratinos Cuyaubé

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional

Soraya Rodríguez Ramos

Secretario de Estado para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Antoni Nicolau i Martí

MINISTERIO DE CULTURA

Ministra

Ángeles González-Sinde Reig

Subsecretaria de Cultura

Mercedes Elvira del Palacio Tascón

Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

María Ángeles Albert de León

Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes

Elena Hernando Gonzalo

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR DE ESPAÑA, SEACEX

Presidenta

Charo Otegui Pascual

Directora General

María Isabel Serrano Sánchez

Proyectos

Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente

Javier Sevillano Martín

Comunicación y Relaciones Institucionales

Alicia Piquer Sancho

Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Arte Contemporáneo

Marta Rincón Areitio

Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

Jurídico

Adriana Moscoso del Prado Hernández

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA

Presidente

José María Barreda Fontes

Consejera de Cultura, Turismo y Artesanía

María Soledad Herrero Sáinz-Rozas

Director General de Promoción Cultural

Rafael de Lucas Vegas

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta

Consuelo Sáizar

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Directora General

Teresa Vicencio Álvarez

Subdirectora General de Patrimonio Artístico Inmueble

Alejandra Peña

Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Magdalena Zavala Bonachea

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Paloma Ruíz

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Dirección

Roxana Velásquez Martínez del Campo

Las relaciones hispano-mexicanas conforman una arteria central en la política y la acción exterior española, que se ha reforzado y nutrido en los últimos años con el Acuerdo de Asociación Estratégica. Entre España y México ha existido siempre una intensa circulación artística y cultural, que ha transformado al océano Atlántico en un corredor de creatividad y de diálogo intercultural.

Con la muestra *El Greco 1900*, el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, la Junta de Castilla-La Mancha y el Museo del Palacio de Bellas Artes, trasladamos a México la figura de un pintor universal.

Compartimos la modernidad y la genialidad de este conjunto de obras conocida como el *Apostolado*, que supusieron una potente innovación iconográfica y que, siglos más tarde, continúan siendo una poderosa fuente de inspiración artística. Porque son creaciones que siguen desplegando una luz atemporal sobre la neutralidad de los fondos, una luz viva en los pliegues, en las ondulaciones de unas pinceladas que dan cabida a la complejidad de la psicología humana.

Esta muestra, que fue rescatada de la desmemoria por Benigno de la Vega Inclán y por el profesor Bartolomé Cossío, es una manera de aproximarse a las raíces de algunas de las vanguardias artísticas del siglo xx. Y quiere ser, también, una manera de aproximarnos, un esqueje que germinará en México para estrechar, más si cabe, los lazos entre nuestras orillas, para acercarnos como solo puede hacerlo la cultura.

Miguel Ángel Moratinos

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España

Ángeles González-Sinde

Ministra de Cultura de España

Resulta excepcional la oportunidad de exhibir en México a uno de los genios del arte universal: Domenikos Theotokopoulos, conocido como el Greco. Es la primera vez, y posiblemente la única, en la que los cuadros de este gran artista salen de España para ser apreciados por el público mexicano.

El Greco, según la época, ha sido señalado como místico, manierista, protoexpresionista, protomoderno, astigmático, quintaesencia del espíritu español y pintor griego. El redescubrimiento de su importancia se inicia a principios del siglo xx a la luz de la modernidad artística.

La exposición consta de 43 piezas, en su mayoría originales del gran pintor cretense, junto con otras de miembros de su taller, seguidores y otros artistas. Incluye obras del acervo del Museo del Greco de Toledo, España, así como de distintas colecciones públicas.

El catálogo *El Greco 1900* nos ofrece la oportunidad de comprender mejor la obra excepcional del artista. Además, nos sitúa en la ciudad de Toledo de 1900, momento crucial para la recuperación de su figura.

Agradezco la generosidad del Gobierno español para que esta exposición llegue a México, a través del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, el Ministerio de Cultura y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.

El Museo del Palacio de Bellas Artes se honra en recibir a Domenikos Theotokopoulos, el Greco, con esta muestra que da fe de su genio y de sus aportaciones al arte universal.

Consuelo Sáizar

Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Todo pueblo debe afirmarse sobre su esencia, sobre su cultura. La cultura determina la convivencia. Los códigos lingüísticos, iconográficos, visuales, ideológicos y éticos marcan las relaciones entre las personas, y todo ello perfila la identidad colectiva del pueblo al que pertenecemos.

De acuerdo con esta interpretación, es aparentemente sencillo establecer fronteras entre los territorios como ámbitos neoculturales. Sin embargo, la cultura es, como los ríos, una corriente dinámica de vida que une tierras y gentes, aunque entre las tierras y las gentes se extienda un mar grandioso. El arte no tiene fronteras que impidan su contemplación y goce. Son muchas las obras que trascienden el espacio y el tiempo, de manera que cada persona, con independencia de su origen o de su adscripción geográfica, es capaz de conocerlas y disfrutarlas como propias.

Es el caso del Greco, emblema de la ciudad de Toledo, seña identitaria de lo hispánico, pero también referencia de cualquier ser humano cuya sensibilidad le permita disfrutar del arte.

La figura de Domenikos Theotokopoulos enlaza con las corrientes pictóricas que le precedieron y con las que le siguieron en el tiempo. Su estilo y su concepto son testimonio de la España postridentina y del Toledo de la misma época, a la vez que superan esas circunstancias espaciales, temporales e ideológicas, que han propiciado que jóvenes artistas contemporáneos tomen al Greco como maestro en la distancia, a medio camino entre la tradición y la ruptura hacia nuevos cauces expresivos.

Para el Gobierno de Castilla-La Mancha, uno de los diecisiete que integran la España del siglo XXI, es una satisfacción y un orgullo poder ofrecer su colaboración para acercar las obras de los grandes artistas, como el Greco, al mayor número de personas. Y más si, como en el caso que nos ocupa, se trata de mostrarlo a la contemplación de esos habitantes del territorio de La Mancha que son los mexicanos, en feliz expresión acuñada por Carlos Fuentes para definir a los centenares de millones de personas que, a un lado y otro del mar océano, utilizamos el español como cauce habitual de expresión, comunicación y entendimiento. “Somos el territorio de La Mancha. Mancha manchega que convierte el Atlántico en puente, no en abismo. Mancha manchada de pueblos mestizos. Luminosa sombra incluyente. Nombre de una lengua e imaginación compartidas. Territorios de La Mancha –el más grande país del mundo–”. Esta exposición del Greco es ese puente que nos une en el gozo del mismo arte y del mismo artista.

En los inicios de un camino que debe culminar con la conmemoración del cuarto centenario de su muerte, en 2014, este excelente catálogo es una contribución más a ese proceso de conocimiento e interpretación que nos revela el alcance de este pintor universal y constituye, sin duda, una referencia bibliográfica de indudable valor. Exposición y catálogo suponen una puerta de entrada al mundo prodigioso y global de un artista en el que, con total seguridad, nos encontraremos a gentes de las más variadas procedencias, países y culturas, pero que sentimos al Greco como algo propio.

José María Barreda Fontes

Presidente de Castilla-La Mancha

Actualmente, el mundo reconoce en Domenikos Theotokopoulos el Greco (1541-1614) a uno de los pintores más originales de la historia y al gran genio del manierismo español. Lamentablemente, tras su muerte en abril de 1614, su arte cayó en el descrédito y la incompreensión por casi trescientos años. No fue sino hasta finales del siglo *xix* y principios del *xx*, que los artistas volvieron a interesarse en su trabajo y los estudiosos se dieron a la tarea de rescatar del olvido al pintor cretense.

Pioneros de tales esfuerzos fueron el doctor Manuel Bartolomé Cossío y el anticuario Benigno de la Vega Inclán, quienes realizaron el primer catálogo completo de su obra y fundaron, en 1910, el Museo-Casa del Greco, en Toledo, España, con la intención de exhibir el conjunto de lienzos que habían logrado reunir y restaurar años antes.

Hoy, México se congratula de presentar en uno de sus recintos culturales más emblemáticos, el Museo del Palacio de Bellas Artes, la exposición *El Greco 1900*, que se enmarca en el programa de exposiciones internacionales de 2009, con el cual el Instituto Nacional de Bellas Artes busca acercar el trabajo de grandes exponentes del arte universal al público de nuestro país.

La exposición ofrece la oportunidad excepcional de admirar el valioso acervo del Museo-Casa del Greco, junto con otras piezas significativas provenientes de diversas colecciones públicas y privadas del mundo.

Asimismo, el proyecto curatorial propicia el diálogo entre grandes creaciones del Greco –que traslucen su personal estilo, caracterizado por figuras sumamente alargadas y expresivas, y por un novedoso manejo del color–, con otras de igual talante realizadas por sus colegas, alumnos o seguidores. Entre ellos Joaquín Sorolla, Alonso Sánchez Coello, Juan Bautista Martínez del Mazo o Luis Tristán.

La publicación que el lector tiene en sus manos deja testimonio de dicha exposición y también da cuenta de lo acontecido en aquella ciudad del Tajo de albores del siglo *xx*, donde germinó la revaloración histórica de Domenikos Theotokopoulos.

La obra, bajo los sellos de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Junta de Castilla-La Mancha, se enriquece con los textos de los especialistas Ana Carmen Lavín y José Redondo Cuesta.

Ana Carmen Lavín recorre todo el siglo pasado y presenta algunos de los elementos que han contribuido a configurar el “mito” de tan singular artista; mientras que Redondo Cuesta recrea la trayectoria del pintor, desde su natal Creta, su paso por Italia y su consagración en la España del Siglo de Oro.

Sin duda, el presente volumen constituye una valiosa aportación para el conocimiento del “griego de Toledo”, de su obra, de su vida y de la enorme influencia que ha tenido en el desarrollo de la plástica universal.

Teresa Vicencio

Directora General del Instituto Nacional de Bellas Artes

Entre los muchos espacios que, siguiendo a Pierre Nora, pueden definirse como lugares de la memoria, la Casa y el Museo del Greco en Toledo son, sin duda, uno de los más significativos y, a la vez, complejos. Entre sus muros se despliega la historia reconstruida de un momento crucial de la creación artística española y europea, cuando el fuego del Renacimiento, convertido en manierismo, preparaba el paso a la nueva rotundidad del Barroco. Esa historia es también la del auge y el inicio del declive de una ciudad, la mítica urbe imperial, y una nación desbordada por su monarquía, la España de los Austrias, que en los cuadros, los muebles y la propia configuración de ese peculiar recinto toledano encuentran una de las más elocuentes plasmaciones visuales de la conciencia espiritual y el entramado social que la sustentaban. Todo ello aparece reflejado en la trayectoria del artista cretense que sirve de eje a esa fascinante aventura por el pasado. Pero la historia que alienta en las miradas y los gestos de sus obras es también la de la recuperación de varias memorias superpuestas o entrelazadas.

La memoria, en primer lugar, del propio Greco, prácticamente olvidado tras su muerte en Toledo en 1614 y recuperado a partir de 1908 por la acción conjunta de un grupo de historiadores y mecenas españoles que, de acuerdo con la moda decadentista del momento, recrearon una casa de artista del Siglo de Oro que sirviera de reactivo de esa Toledo cuyo elogio y nostalgia trazaría Marañón y que arrastraría al propio Baroja por el místico ensueño de su *Camino de perfección*. De esa forma, Toledo eludió la fatídica asociación con la muerte que Rodenbach había conferido a Brujas. Pero la memoria que salvó del olvido al creador y al marco urbano del que llegó a erigirse en símbolo, era también la de un estilo personal e intransferible. Pese a sus deudas con Tintoretto y la escuela veneciana, filtradas por las formas miguelangelescas de su decisiva estancia romana, la originalidad y la fuerza de ese estilo hicieron que su redescubrimiento, mientras se prolongaba el eco del simbolismo y se intuían las primeras vanguardias, supusiese el deslumbramiento de la mirada contemporánea ante aquellas enigmáticas miradas lejanas que, a caballo entre los siglos *xvi* y *xviii*, habían transformado la forma de entender la expresión y la propia imagen, fuese divina o terrenalmente transfigurada en el retrato. Al respaldar esta ambiciosa iniciativa que ahora se presenta en la ciudad de México, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España vuelve a confirmar su voluntad de colaboración con las más diversas instituciones españolas y mexicanas, a través de un discurso científico que, por primera vez, nos permite comprender el proceso del descubrimiento de una figura como el Greco, así como su interés por difundir aspectos y dimensiones de nuestra cultura necesitados de profundización. Pocos periodos como el Siglo de Oro español nos permiten entender la riqueza del mestizaje, de la apertura al exterior –frente a convencionales imágenes de anquilosamiento– y, también, el precio de la libertad y de la imaginación, en este caso cristalizadas en un lugar de la memoria que remite a una ciudad y a un proceso de conocimiento, como todos, llamado a sugerir nuevas miradas y a plantear nuevos retos.

Charo Otegui Pascual

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

El nombre del Greco está asociado a España antes que a Grecia, pero sobre todo a los recovecos medievales y mudéjares de Toledo, ciudad indefectiblemente ligada a las espectrales figuras y los vibrantes colores del pintor cretense. Allí se ubica la casa que tradicionalmente se había considerado de su propiedad y la cual se convirtió en el Museo del Greco en 1910, a partir del redescubrimiento de su obra.

Desde 2006, dicho recinto se encuentra cerrado por remodelación y, gracias a ello, el Estado español, mediante sus instancias culturales, ha tenido el gran acierto de permitir por primera vez la salida de España de su acervo, para disfrute del público mexicano. Domenikos Theotokopoulos fue un pintor itinerante. Su horizonte geográfico se extendió más allá de su natal Grecia, al traspasar las fronteras de la Europa continental, hasta llegar a España como destino final. Su estética es una conjunción entre la profusión cromática y los sorprendentes contrastes lumínicos de la escuela veneciana, junto a la monumentalidad y el sólido modelado del arte italiano. El espíritu cosmopolita y el perfil humanista que desarrolló gracias al contacto con diversas culturas lo convirtieron en creador impetuoso y revelador de artificios, posteriormente asimilados por el arte moderno. El comisariado científico de esta muestra está a cargo de Ana Carmen Lavín, gerente del Museo del Greco, y José Redondo Cuesta, profesor asociado de la Facultad de Humanidades de Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha. El recorrido de la exposición comprende cinco secciones que darán a conocer la colección del museo, así como la forma de trabajo del taller del artista, tan popular en la España de la época. Destaca en el conjunto una de las tres versiones que ejecutó del *Apostolado*, conformado por trece piezas, algunas de ellas inacabadas pero firmadas en su totalidad.

Adicionalmente al acervo del Museo del Greco, se incluyen piezas del Museo Nacional del Prado, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el Museo de Santa Cruz de Toledo, la Colección Caja Castilla-La Mancha de Toledo, el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona y el Museo Soumaya de la ciudad de México, a quienes expreso mi gratitud por haberse desprendido temporalmente de sus tesoros.

Organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, *El Greco 1900*. *El Greco* constituye un gesto notable de colaboración entre España y México. A su presidenta, Charo Otegui Pascual, agradezco la confianza depositada para llevar a cabo esta exposición que contó con el generoso apoyo de los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de Cultura de España, así como de la Junta de Castilla-La Mancha. Al equipo del Museo del Palacio de Bellas Artes, mi reconocimiento por su sólido empeño para ofrecer continuamente proyectos de calidad indiscutible dentro de este espacio museístico.

Roxana Velásquez Martínez del Campo

Directora del Museo del Palacio de Bellas Artes, México

ÍNDICE

EL GRECO ENTRE DOS SIGLOS Ana Carmen Lavín Berdonces **21**

1900: El redescubrimiento del Greco y su conversión en mito nacional **22**

Mitómanos y mecenas: Cossío y Vega Inclán **26**

Grandes mitos, grandes museos: La Casa y el Museo del Greco **33**

Turismo, mito y nación: La política cultural del nacionalismo alfonsino **42**

El cuerpo del mito **44**

La apropiación del mito: El homenaje de 1914 **46**

Reescribiendo el mito **51**

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS, LLAMADO EL GRECO José Redondo Cuesta **53**

Estado de la cuestión

La personalidad del pintor **54**

El pintor: Sus etapas artísticas. Creta, Italia, Venecia, Roma **57**

Etapas española **62**

El papel innovador del Greco en el arte español de su época **68**

EL GRECO CONSERVADO Rafael Alonso Alonso **81**

La técnica del Greco **85**

El *Apostolado* del Museo del Greco **87**

Las lágrimas de San Pedro **91**

Las lágrimas de San Pedro del Museo del Greco **91**

Los retratos **93**

Retrato de Antonio Covarrubias **93**

Don Antonio **94**

Don Diego **94**

Juan de Ávila **95**

San Bernardino de Siena **96**

La Vista y plano de Toledo **97**

OBRA EXPUESTA **101**

BIBLIOGRAFÍA **189**

EL GRECO ENTRE DOS SIGLOS

De la construcción de un pintor al nacimiento de un mito

Ana Carmen Lavín Berdonces

1900:

El redescubrimiento del Greco y su conversión en mito nacional

“Se encuentran colocados estos retratos en la antesala que precede al gran salón del museo. Son ocho, cinco de ellos están a la izquierda de la puerta de entrada; a la derecha los otros tres. Les designo por nombres que no tienen. Señalarlos por su número solamente, me parece frío y sin expresión” [BAROJA, P. 1900].

Con este relato de Pío Baroja comenzaba la historia de uno de los más famosos cuadros del imaginario colectivo de todos los españoles: el *Caballero de la mano en el pecho*, que ese martes, 26 de junio de 1900, dejaba de ser un anónimo retrato catalogado con un escueto n.º 242 en los inventarios del Museo Nacional del Prado, pasando a ser nominado en un acto creador del escritor noventayochista, y convertirse así en una de las más famosas pinturas del arte universal; en ese momento, el primero de los museos nacionales no contaba con una sala dedicada al Greco y sus cuadros colgaban de las paredes sin título, sin nombre, con un aséptico número de catálogo [fig. 1].

La situación no tendría nada de especial si recordamos que unos setenta años antes, en 1828, cuando se decidió decorar la fachada del museo con los medallones de grandes artistas, ningún académico sugirió que el griego figurara entre ellos; es más, incluso el director del museo, Federico de Madrazo, manifestaba un profundo rechazo hacia las pinturas del Greco que no dudaba en transmitir a sus alumnos [AZORÍN, 1901]. En 1902, cuando el museo decide organizar la primera exposición dedicada al pintor, Salvador Viniegra, en el catálogo de la misma, indica el temor de la academia ante la influencia de la modernidad de la pintura del cretense; esta resistencia a la consagración del cretense como uno de los grandes genios de la pintura se irá venciendo en un lapso de veinte años, y el buque insignia de los museos españoles acabará dedicando una sala al griego en 1920 [RUIZ GÓMEZ, L. 2008: 211] ante las insistentes peticiones de críticos [LÓPEZ MARTÍN, F. 1918], artistas e intelectuales; para entonces el Museo del Greco en Toledo, expresamente construido por el marqués de Vega Inclán para honrar al pintor, ya contaba con diez años de andadura y en él se celebraba al pintor como el gran artista español por excelencia.

Esta revalorización del Greco es considerada como uno de los redescubrimientos más espectaculares de la historia del arte y se produjo tanto por la evolución del gusto estético como por un complejo proceso político de “nacionalización de la cultura” [STORM, E. 2003]. La recuperación de la pintura del Greco y su revalorización como uno de los grandes genios de la pintura universal había comenzado ya durante el Romanticismo, cuando se presentaba como pintor que encarna al artista libre, original y de espíritu rebelde, siguiendo los valores románticos por excelencia, y en contraposición a la interpretación neoclásica [ÁLVAREZ LOPERA, J. 1987, 1999 y 2005].

Sin embargo, a lo largo del siglo xx, la reconstrucción del pintor ha ido oscilando entre las más dispares teorías de la mano de los autores más divergentes ideológicamente, conformando una imagen tan distorsionada que muchas veces nos enfrentamos a un Greco del que –como Marías (2008) señala– no sabemos a ciencia cierta si es un personaje o un ente de ficción.

“...Si ya Theotokopoulos había sido convertido prácticamente en vida en un mito historiográfico por sus contemporáneos, constituye uno de los ejemplos más curiosos tanto de las oscilaciones del gusto y la valoración de un pintor a lo largo del tiempo, como de los cambios de interpretación –incluso radicales– a los que las obras y personalidad de un artista pueden verse



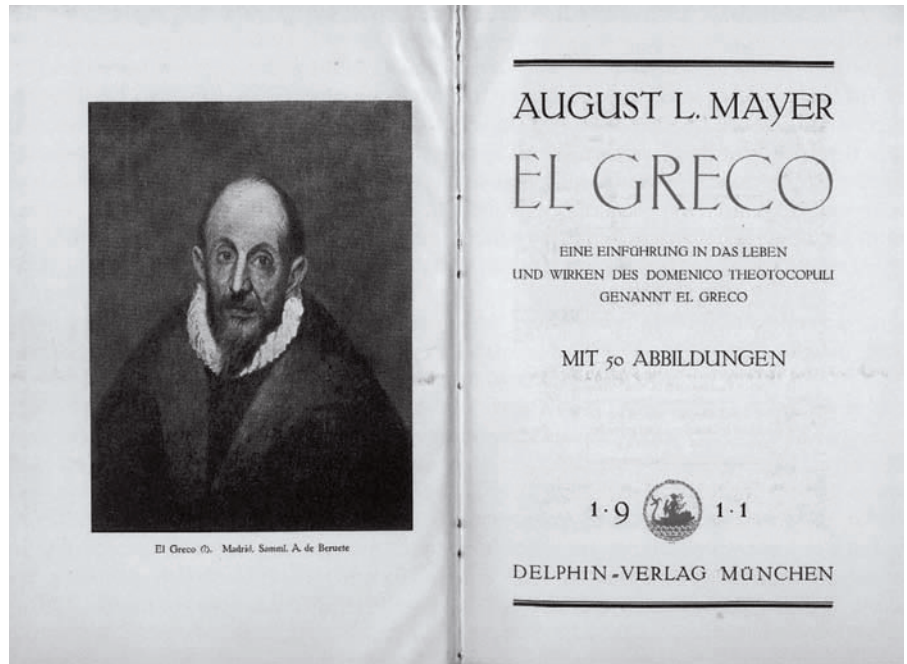
Fig. 1 - Vista parcial de una de las salas de retratos del Museo Nacional del Prado hacia 1912. Casa Lacoste.

sometidas... el Greco ha podido ser visto –de manera exclusiva más que acumulativa– como cretense oriental o castizo español, y también como italiano; como ferviente, ascético, místico y católico latino o mundano y frío practicante, o como fiel griego ortodoxo, o tráfuga desde esta a aquella instalación religiosa, pero también como judío, o como converso... Asimismo pueden ser divergentes sus interpretaciones como ‘pintor extravagante’ a la búsqueda de originalidad, para distinguirse de su maestro Tiziano y de sus colegas italianos o españoles; como loco o por lo menos, como enfermo físico, modificada su normal percepción a causa del astigmatismo; como devotísimo representante de las más diferentes corrientes religiosas... o, por el contrario, como pintor que filosofa y teoriza...” [MARÍAS, F. 2008: 101].

Entre los impulsores del estudio y “descubrimiento” del griego en el cambio de siglo destacan pintores como Rusiñol, Martín Rico o Zuloaga, quien a sus diecisiete años copiaba obras del Greco llegando a tener catorce cuadros del cretense; intelectuales ligados a la Institución Libre de Enseñanza como Cossío, Giner de los Ríos o Beruete, el primero de los cuales escribió la gran monografía científica sobre el cretense que lo situó entre los grandes maestros de la escuela española junto a Murillo, Velázquez, Ribera y Zurbarán; noventayochistas como Baroja, Azorín y Unamuno; investigadores como Rafael Doménech; o ilustres hispanistas como Maurice Barrés, Huntington o el poeta Rilke, que contribuyeron a darle una dimensión internacional al proceso.

Este redescubrimiento del pintor en 1900 corre paralelo al nacimiento de la moderna nación española [SERRANO, C. 1999] y a la propia conversión del pintor en mito de la cultura hispana. La construcción de España, convertida en género literario, arqueológico [PEIRÓ, I. 1995] y artístico, producirá la construcción de las “escuelas artísticas nacionales” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 1987], y al descubrimiento del Greco precederán los de Velázquez y Goya, consolidando así la tríada de los genios de la pintura hispana. Pero la “hispanización” del Greco no fue obra exclusiva de españoles ni tuvo un significado inequívoco; así, Hadjinicolaou [1990 y 1999] analiza el proceso, paralelo al que sufre en España, de helenización del cretense en Grecia.

Fig. 2 - Biografía del Greco por August Mayer, publicada en 1911. Fue la primera biografía del pintor en alemán.



En los diversos trabajos que se empiezan a dedicar al pintor, se va notando la cada vez mayor influencia de los discursos nacionalistas por lo que el Greco se va a ir convirtiendo en el pintor que romperá con la “excesiva influencia extranjera en el arte de los Austrias” para inspirarse en el “espíritu nacional”. En la nacionalización del pintor será determinante la obra de Cossío, quien en 1908 convertirá al Greco en un héroe nacional; los influjos progresistas provenientes de su vinculación a la Institución Libre de Enseñanza y su marcado darwinismo le hacen afirmar que el Greco supo “adaptarse rápidamente a su nuevo medio” y que, inmerso en el ambiente toledano e imbuido del espíritu español, evoluciona hasta convertirse en el primer intérprete del arte nacional; esta revisión afectó al contenido y a la intensificación de la interpretación nacionalista del cretense y, como subraya Storm [2003: 75], *la historia, es decir, la construcción de un pasado adecuado, sirvió para legitimar la propia posición ideológica o artística de cada uno de los estudiosos del Greco.*

Así, por ejemplo, para Zuloaga el individuo no era un ser aislado, sino un ente vivo que se forma, o incluso es determinado, por su entorno (determinismo ambiental) y por ello ve en el pintor, irremediamente influenciado por el espíritu nacional, la síntesis espiritual de lo “esencialmente español”. Nada más lejano a la interpretación que harán Rusiñol o el crítico Meier-Graefe; el primero, en una fiesta modernista en Sitges [MILICUA, J. 1996], lo identificará no con Castilla o España, sino como el precursor de las grandes corrientes internacionales, en un intento de acercar el nacionalismo catalán a la modernidad europea; de este modo, el pintor griego llegó a formar parte de la progresía y del modernismo catalán. El segundo, ante el creciente clima nacionalista en Alemania en vísperas de la Primera Guerra Mundial, lo propondrá como ejemplo a seguir para los pintores alemanes [fig. 2] de su tiempo, y así es como Kandinsky y Marc presentaron en 1912 al Greco en el almanaque *El jinete azul* [POSADA, T. 2008: 157].

En la nacionalización del pintor, cuyo proceso obviamente no ha concluido, jugó un papel importante la ciudad de Toledo [fig. 3] y su ambiente cultural [CARROBLES, J. 2008: 20]. La

ciudad del Tajo mostraba en el cambio de siglo una cierta indolencia hacia la obra del griego [MUÑOZ, J. 2008: 59]; el pintor Martín Rico, que nos legará una de las primeras vistas de la Casa del Greco cuando todavía era una casa de vecinos, denunciaba la mala conservación de los cuadros diseminados por la ciudad imperial, *por la ignorancia que se tiene en el valor artístico de los mismos* y, como buen liberal, añade que por la incultura y desidia de algunos curas, doliéndose también como otros muchos viajeros por las dificultades que encuentra para su contemplación [GARCÍA RODRÍGUEZ y GÓMEZ ALFEO 2002: 209].

Este ambiente es magistralmente descrito unos años más tarde por el ilustre escritor y articulista navarro Félix Urabayen desde el hotel Castilla, en cuya vivienda situada en el tercer piso se citaban los mejores pintores del momento (Regoyos, Beruete, Andrade, González Bilbao, etc.) y cuantos viajeros ilustres visitaban la ciudad. En dos de sus obras –*Toledo, Piedad y Toledo la despojada*– se radiografían los diversos focos intelectuales de la ciudad, el expolio patrimonial que la misma está sufriendo o el capítulo que el autor dedica al Greco en la primera de las novelas, fruto evidente del interés que el estudio del cretense estaba adquiriendo.

Fig. 3 - Vista panorámica de Toledo hacia 1900. IPHE-AM 0244C y 0245C



El interés que se empezará a generar a través de este foco de intelectuales es tal que constituirán un grupo conocido en la ciudad como “los del Entierro del Conde de Orgaz” dedicado a su estudio y constituido por José Sancho Adellac, catedrático de instituto, Ventura Reyes Prosper, profesor del instituto de Toledo y primer cicerone de Urabayen en la ciudad, el doctor Román Delgado, Ángel Vegué Goldoni, el forjador Julio Pascual, Francisco San Román, Ventura Comendador y el mismo Urabayen. Todos decidieron estudiar al pintor y, con ellos, otros intelectuales venidos de Madrid a Toledo como Maura, Cossío, Zuloaga, Azorín, Vegué Goldoni y otros ateneístas. El mismo Cossío, en una larga carta a Urabayen, reconocía que *“solo los poetas pueden intuir las cosas antes que los eruditos las descubran y comprendan”* [FERNÁNDEZ DELGADO, J. 1988: 38].

Mitómanos y mecenas: Cossío y Vega Inclán

Entre la legión de mitómanos adoradores del pintor griego que empezaban a abundar en la ciudad del Tajo destacaba D. Benigno Vega Inclán [fig. 4]. El marqués, había cultivado su afición a la pintura de los grandes maestros en la vanguardia parisina, en la que vivió alternando estancias en París, Nueva York, Sevilla, Dresde o Berlín. La impresión que el Greco le había causado le lleva a realizar enfervorecidas copias, como la del *San Sebastián* del Museo Nacional del Prado, en aquel momento propiedad de su amigo el marqués de Casa Torres, o a acercarse al círculo de intelectuales institucionistas que estudian al pintor, principalmente a Cossío. Será a través del historiador cuando Vega Inclán tome contacto con ese ambiente de reivindicación grequiano, postulado por una intelectualidad que convierte al griego en depositario de todos los valores del alma castellana y del espíritu nacional. De ese momento data el interés del marqués-mecenas por el Greco y comienza a dar forma a la idea de crear un centro en Toledo dedicado al pintor. Este será el punto de partida de una serie de interesantes proyectos culturales que culminarán en la creación y posterior donación al Estado del Museo del Greco, la Casa de Cervantes en Valladolid [URREA, J. 2006] o el Museo Romántico en Madrid [TORRES, B. 1999].

La controvertida figura [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2000] del II Marqués de la Vega Inclán (1858-1942), mecenas y marchante de arte en la España alfonsina, puso en marcha, además de los citados museos, la Comisaría Regia de Turismo [MENÉNDEZ, M.^a L. 2006], germen del futuro Ministerio de Turismo, de la que fue nombrado Comisario Regio entre 1911 y 1928; con una modernidad visionaria, fue el impulsor de la red de paradores nacionales, de la construcción de hoteles como el Alfonso XIII de Sevilla, de la reconstrucción del barrio de Santa Cruz [ORDIERES, I. 1995: 149] y de la organización de infraestructuras necesarias para el desarrollo turístico de nuestro país. Giner de los Ríos lo definía como *“un hombre de fina sensibilidad que trabajó para conseguir que los poderes públicos en la época de la monarquía, se interesasen por el arte y el folclore español [...] sin caer nunca en la ‘España de pandereta’, supo resaltar, tanto en sus interiores como en el mobiliario, las telas, la cerámica... todo lo típico de cada región”*. Poseedor de una personalidad arrolladora, [TRAVER TOMÁS, V. 1965], gran carisma y excelentes contactos entre la alta clase social de la época, el rey Alfonso XIII vio en su persona y sus proyectos la fuerza propagandística que necesitaba para revitalizar el sentimiento nacional a través del arte tras el desastre noventayochista: historicismos tradicionalistas, regionalismos y neoplaterescos constituyen el *leit motiv* de la arquitectura oficial del régimen alfonsino [ORDIERES, I. 1992], y Eladio Laredo, artífice del Museo del Greco, uno de sus arquitectos más señalados.

Alfonso XIII ya había dado variadas muestras de apoyo a un tipo de pintura y arquitectura que desarrollara un sentimiento nacionalista de regeneración de la patria hundida tras el desaste del 98; así, no dudará en ayudar a que Sorolla exponga en la Hispanic Society de Nueva York en 1909, ya que, con cifras cercanas a los ciento sesenta mil visitantes mensuales, el acontecimiento era presentado en una España moralmente derrotada como la nueva conquista del continente americano; años más tarde Sorolla concluirá este fin dejando para siempre una de sus obras maestras en el centro del imperio norteamericano: la serie de las regiones de España. Esta constante exaltación de lo típico, esta afirmación nacionalista a través de una aparente pluralidad regionalista, será uno de los caminos que seguirá el historicismo tradicionalista [ORDIERES, I. 1992: 134] y nacionalista difundido por la monarquía; el paralelo arquitectónico, fuertemente contestado por el Modernismo, lo encontramos en edificios de corte neoplateresco, defendidos a ultranza por los sectores



Fig. 4 - Fotografía de Vega Inclán y Sorolla en el estudio del pintor, posando para el futuro cuadro del Patronato del Museo del Greco. IPHE-AM 8848B

más reaccionarios de la academia, como el arquitecto Vicente Lampérez, que en una de sus conferencias realizará un alegato nacionalista con un discurso teórico centrado en la defensa contra la influencia de las corrientes extranjeras citando, entre varios, dos edificios emblemáticos de Toledo: el Hotel Castilla y la Casa del Greco. Todo ello nos da una idea de hasta qué punto la política cultural de la monarquía alfonsina puso en marcha un entramado en el que arquitectos, pintores, mecenas, edificios, lienzos, exposiciones y monumentos formaban parte de un proyecto nacionalista que Vega Inclán, influenciado ideológicamente por la capacidad creadora de mitos de la generación del 98, desarrollará en torno al Greco.

A este respecto, su amistad con Bartolomé Cossío fue determinante en su trayectoria vital. Vega Inclán acompañaba al investigador en sus paseos por Toledo a la búsqueda de las obras del cretense para la monografía que preparaba; debido a la ausencia de datos sobre el pintor, Cossío recurrió a varias personas, entre ellas al marqués y a Beruete, para localizar sobre el terreno todas las obras posibles para incluirlas en su libro. Los “hallazgos” eran fotografiados por Moreno, como vemos en el volumen fotográfico que acompaña la publicación original del estudio de Cossío. Estos “rastreadores” al servicio de Cossío aprovecharían de paso sus descubrimientos para incrementar sus colecciones o para actuar de intermediarios entre los propietarios de los cuadros del Greco y sus posibles compradores. Vega Inclán fue uno de los colaboradores más allegados, pero la influencia que Cossío ejerció sobre él, reorientó su actividad desde el comercio del arte hacia un mecenazgo que concluirá

con la creación y donación al Estado del Museo del Greco. La participación de Cossío en todo este proceso fue fundamental aunque suele quedar obviada por los investigadores que siempre citan su monografía pero olvidan el otro producto cultural que derivó de su obra: el proyecto museográfico inclaniano de la Casa y el Museo del Greco; no olvidemos que Cossío impartía su magisterio desde la cátedra denominada “Museo Pedagógico”, y su participación en el proyecto del Greco lo dotó de calidad y prestigio entre el mundo académico. Como buen intelectual librepensador, comprendió las ventajas de mostrar la obra del cretense de forma didáctica y pedagógica en las salas de un museo, el de su amigo Vega Inclán. Este, a su vez, prestaba una gran ayuda al estudioso localizando obras del pintor en Andalucía, Toledo y Madrid principalmente, ambientes donde el marqués se desenvolvía con soltura y tenía acceso a través de sus amistades –como por ejemplo los hermanos Bilbao en Sevilla– a colecciones particulares. Podemos reconstruir sus pasos a través de los escritos que se dirigen desde 1900 hasta 1907 conservados en la Real Academia de la Historia. Como señala Menéndez [2004: 337], “*queda patente la responsabilidad de Cossío en la reorientación de la trayectoria vital del marqués al vincularlo tan estrechamente a su monografía sobre el Greco, artista que catalizó sus desvelos coleccionistas y mercantiles junto con Goya*”.

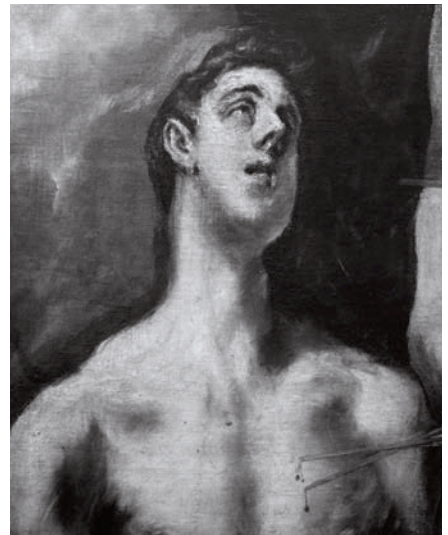
La actividad mercantil de Vega Inclán es uno de los aspectos más controvertidos del personaje. No cabe duda que, junto con Ricardo Madrazo, fue uno de los mayores marchantes de arte del momento, centrando su actividad en la pintura de los grandes maestros, exhibidos a través de las grandes exposiciones antológicas: el Greco, Velázquez, Goya, Murillo, Zurbarán, etc. Esta actividad, fundamental entre 1900 y 1918, dejará paso a su afán coleccionista y, finalmente, a su mecenazgo cultural; muchas de las piezas vendidas tenían como fin el pago de las obras de los museos y colecciones que donó al Estado. Las exposiciones conmemorativas de estos años serán el escaparate de venta de numerosas obras de propiedad privada que, tras su exhibición, pasarán a manos de ricos coleccionistas, en su mayoría americanos. La decadente Europa exudaba arte y la pujante América tenía el dinero necesario para reflotar las decrépitas fortunas nacionales con la venta de sus obras de arte heredadas durante generaciones. Uno de los principales y poco escrupulosos compradores de obras en España será el matrimonio Havemeyer. Su interés por el Greco les lleva a comprar el *Cardenal Niño*

Fig. 5 - Retrato de Paravicino.

IPHE-AM 5221C

Fig. 6 - San Sebastián.

IPHE-AM 5333C



de Guevara y la Vista de Toledo a la condesa de Añover (donados en 1929 al Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Entrarán en contacto con el marqués de la mano de Madrazo y les malvenderá, acuciado por la necesidad de liquidez para las obras del Museo del Greco, el Retrato de la condesa de Chinchón que era de su propiedad, como relata en una carta a Sorolla el 16 de mayo de 1909 [CS/7161]: “Vendí el goya a la havemeyer por poco dinero pues me acosaba la necesidad para mi eterna cabronada de Toledo”.

Centrándonos únicamente en las obras del Greco, pasaron por sus manos decenas de ellas; solo de algunas han quedado rastros de su participación en la venta. Sabemos que en 1902 encuentra en Sevilla *La familia del Greco* (hoy atribuido al hijo del Greco, Jorge Manuel, y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), propiedad de Goyena y subastado en París ese mismo año, con la más que probable participación del marqués. Da cuenta de ello en una carta al mismo desde Sevilla el 19 de enero de 1902: “En el tintero tenía mi felicitación a vd. por D. Manuel y año nuevo que deseaba mandar con la Familia del Greco. Di con el fotógrafo y me promete buscar cristal y darme una prueba. Aparte de lo quebradizo del cristal y más aún la palabra del sevillano, creo podérsela enviar por fin” [RAH ILE 62-1206]. Cossío nunca pudo llegar a verlo, dada la celeridad de su venta, aunque sí otros muchos que le iba enviando Vega Inclán a medida que los encontraba: “...vengan Grecos me pide vd. en el final de la suya que recibo ahora. Ahí van grecos...” [carta desde Sevilla el 27 de enero de 1902, RAH ILE 61-1182]. En este caso se trataba de la Cabeza de Paravicino [fig. 5] (hoy considerada una copia del xvii) que comprará a Pilar Urzaiz en 1902 y revenderá a su amigo el marqués de Casa Torres, que ya poseía otros lienzos del cretense que habían sido propiedad de Vega Inclán, como el *San Sebastián* [fig. 6] (hoy en el Prado), *Las lágrimas de San Pedro* y *La Inmaculada* de la colección Thyssen. El *San Sebastián* estaba en el comercio cuando lo adquiere Casa Torres, cediéndolo para la exposición de 1902; Cossío lo cita en su monografía como propiedad de Vega Inclán, que lo posee en 1908, volviendo después a manos de Casa Torres. Los vaivenes del citado cuadro entre ambos marqueses indican su afición a intercambios o cesiones temporales con cierta asiduidad, algo a lo que Vega Inclán era muy aficionado no dudando en ceder o regalar cuadros a sus allegados [MENÉNDEZ, M.^a L. 2004: 332], todo ello sin olvidar la fascinación que este cuadro ejercía sobre el marqués que lo copiará (la copia se conserva en los fondos del Museo Romántico, Madrid).

El cuadro de *La Inmaculada* –que se venía denominando *Asunción*, hasta que Mayer identifica su temática en 1911– procedía de una colección particular de Cádiz, de la que pasó a Miguel Borondo de Madrid y después al marqués de Casa Torres, que también la cedió para la exposición del Prado en 1902. Vega Inclán poseía la obra en 1905 cuando escribe a Cossío: “Ruego a usted tenga la bondad de mirar las dimensiones que tomé de mi Ascensión del Greco que creo recordar son 109 x 83 que necesito para la medida del marco” [carta desde Sevilla el 31 de marzo de 1905, RAH ILE 63-1211]. De él pasa a ser propiedad del anticuario Luis Navas de Madrid, luego a la galería Heinemann de Múnich y a la colección Nemes de Budapest, habiéndolo vendido en 1913 por ciento cincuenta y cinco mil francos. Hacia 1929 von Neves se la vendería al barón Thyssen.

En 1905 comprará en París *Las lágrimas de San Pedro*, procedente, de la colección Taladriz de Valladolid. Debido a su empeño en dar a conocer al cretense fuera de España, intentará venderlo en Berlín y por ello lo envía al director del museo, von Bode, a quien afortunadamente no le interesó. Al no poderle dar salida, acabará depositando el lienzo en la Casa del Greco, donde todavía continúa. Algunas de las obras que consigue estos primeros años pasarán por la Casa del Greco, en cuya rehabilitación está trabajando. Además de

las tres anteriores, que en varios momentos pasaron por las salas del museo, depositará también un *Ecce Homo*, adquirido en el comercio madrileño y que conservó el marqués hasta poco después de la Guerra Civil siéndole incautado en 1940 (n.º 13.270 de la Junta de Incautación), un *Grupo de cabezas de tres ángeles*, fragmento de un lienzo mayor que había cedido su propietario Plácido Francés para la exposición de 1902, donde lo vería el marqués, y que en 1907 estaba en las paredes del museo; posteriormente se lo regalará a su amigo Gregorio Marañón, en cuya colección continúa. Vega Inclán depositará también el *San Francisco de Asís* que compra a Salazar en Sevilla hacia 1904 y que actualmente se considera obra de taller.

Fue suya la *Mater Dolorosa*, hoy en la Fundación Thyssen de Lugano. Aún la conservaba en 1915 cuando consulta a Cossío sobre la conveniencia de exponerla en la alcoba de la Casa Cervantes [MENÉNDEZ, M.ª L. 2004: 489]. Adquirió el marqués otros cuadros del cretense en los primeros años del siglo xx. En 1902 comprará en Sevilla, o en el Puerto de Santa María, la *Cabeza del cardenal Niño de Guevara*, que depositará en el museo de Berlín, donde le gustaría que se hubiera quedado, al igual que *Las lágrimas de San Pedro*, anteriormente citada [carta a Cossío del 12 de agosto de 1902: "En Berlín dejé al cardenal. Probablemente se lo quede el museo, se lo merecen"]. RAH ILE 62-1206], siendo finalmente adquirido por R. Khan en París, quien lo detentaba a finales de 1907. En noviembre de 1903 se halla en Granada en tratos con Leopoldo Eguilaz [RAH ILE 63-1210, carta a Cossío desde el Carmen de Benalua en Granada el 25 de noviembre de 1903], el anciano propietario del *Retrato de Julián Romero de las Hazañas* [fig. 7], que lo había adquirido en 1890 de los descendientes del retratado; conseguirá comprarlo Vega Inclán para revenderlo en París en la Rue Laffite, donde seguía a finales de 1907, fecha en que lo adquiere Errazu (pasará al Museo Nacional del Prado formando parte de su legado).

Comprará también a Enrique Salazar en Sevilla un *San Francisco* y el *hermano León*, que poco después colgará en la Casa del Greco (actualmente se considera obra de taller), y al anticuario madrileño Lafora el *Retrato del cardenal don Gaspar de Quiroga*, procedente del toledano convento de Santa Úrsula, donde colgaba a la intemperie. Lo compró en 1907 para vendérselo a Beruete que ya lo tenía en su poder ese mismo año. Igualmente en esa fecha pasa a estar depositado en las salas del museo el *Retrato de Dama*, una de sus primeras adquisiciones que cedería en 1901 para ser expuesto en Guildhall con la intención de subsanar el desconocimiento sobre el artista entre el público londinense [MENÉNDEZ, M.ª L. 2004: 487]. Había adquirido la tabla en la colección Golfín de Valladolid, y posteriormente será vendido a la colección Johnson de Filadelfia, donde permanece.

Una pieza muy especial que aparece presidiendo el cuadro del Patronato del Museo del Greco de la Hispanic Society, es una *Escultura de la Virgen con el Niño*; el marqués cariñosamente la llamaba la *Virgencita del Greco*, aunque en la actualidad sabemos que tanto la escultura como el retablo que la alberga son de escuela española fechados hacia 1525. La compró en el mercado de antigüedades de Toledo, y sentía por ella tal cariño que acabó regalándosela, al igual que el *Estudio de tres cabezas de ángeles*, a Gregorio Marañón, una de sus últimas amistades, tan importante que incluso anota en su diario personal el día en que se conocieron (Archivo Vega Inclán, Museo Romántico). Actualmente esta obra sigue en la colección de los herederos del doctor Marañón. Fue suyo también un estudio de *Cabeza de Santiago el Menor*, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes en Budapest y se considera obra de escuela. Ignoramos dónde lo compró, pero de él pasó en 1913 a von Nemes en Budapest, al barón Herzog y finalmente al museo. Igualmente adquirió un retrato de *Antonio de Covarrubias* que estuvo en el Museo del Greco y que pasó en 1941 al Louvre por un



Fig. 7 - Retrato de Julián Romero de las Hazañas. IPHE-AM 5390C
 Fig. 8 - Detalle de Retrato de general joven, perteneciente al Museo del Greco. IPHE-AM 20803B

intercambio con el gobierno francés. Una de sus adquisiciones tardías fue el supuesto *Retrato de don Juan de Austria*, hoy catalogado como *Caballero con armadura* [fig. 8] y no considerado obra del cretense, aunque para Cossío sí lo era [carta de 19 de febrero de 1935, Archivo Vega Inclán, Museo Romántico]; permanecerá colgado en su casa hasta su muerte en 1942, pasando en 1953 a las salas del Museo del Greco.

Este es el pequeño conjunto de obras del Greco que podemos probar que pasaron por sus manos, aunque también nos consta que hubo obras que no pudo conseguir, como el *San Luis Rey de Francia* vendido al Louvre en 1903 por una cantidad que él no podía pagar. Igualmente sabemos que intentó vender, como Madrazo, el *San Ildefonso* del retablo de la Caridad de Illescas, del que enviará en 1911, a través de la pintora inglesa Harvey, una copia del mismo al marchante americano Ehrich [MENÉNDEZ, M.^a L. 2004: 492]. Su actividad como marchante le lleva a enviar a Norteamérica para su clientela pintura española de primera fila, que había ido acopiando en sus múltiples “exploraciones” sobre todo por Andalucía. De la venta de estas obras y de muchas otras, que sospechamos, obtendrá el dinero necesario para reinvertirlo en los proyectos de sus museos y mantener su alto nivel de vida. Todos los indicios apuntan a que el alcance de su actividad mercantil de venta de pintura fue enorme, especialmente con obras del Greco y de Goya, siendo relacionado con transacciones en las que no tenemos certeza de que participara. Curiosamente, Vega Inclán no amasó una fortuna con la compra-venta de arte e invirtió todos sus ingresos en sus fundaciones y en difundir la riqueza cultural española. Estas circunstancias y su vocación de mecenas le redimen de su faceta más oscura de marchante.

Tres hitos marcarán las actuaciones de Vega Inclán como recuperador de la figura del Greco: en 1908, antecedendo a la creación del Museo del Greco, se organiza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la exposición con dieciséis obras del cretense [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2008: 117] que habían sido salvadas de la destrucción gracias al

Fig. 9 - Inauguración de la exposición dedicada al Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando presidida por don Alfonso XIII.



mecenazgo del marqués; el rey inauguró la muestra [fig. 9] con los cuadros restaurados por Salvador Martínez Cubells, que pasarán a formar parte de la colección permanente del recién creado y donado museo en 1910. En 1911 se abre al público el Museo del Greco en Toledo, y en 1914 se celebrará la conmemoración del tercer centenario de la muerte del Greco; la ciudad entera se engalanó para el evento que finalizó con la multitudinaria inauguración del monumento dedicado al artista situado en el Paseo del Tránsito. Culminaba así el proceso de creación y exaltación de un mito que había comenzado con la recreación de la casa que imaginariamente habitó.

Grandes mitos, grandes museos: la Casa y el Museo del Greco

“En una reunión en la que Cossío lee su trabajo a un grupo de amigos antes de salir publicado, al referirse a las averiguaciones hechas sobre la probable ubicación de la casa que habitó el Greco en Toledo, Vega Inclán, que se encontraba presente, comprendió con gran intuición lo que esto podía significar. Inmediatamente adquiriría el ruinoso solar que era conocido en Toledo por ‘las ruinas del Palacio del Marqués de Villena’ [ORDIERES, I. 1992: 103]; de esta manera tan ilustrativa, en 1905 se origina la creación de la Casa del Greco. Nació así el santuario dedicado al mito recién creado, un espacio consagrado a glorificar al genial cretense, que pasará a convertirse en centro de peregrinación del incipiente turismo que se moverá hasta Toledo buscando las obras del Greco.

El proceso de adquisición de las fincas que hoy conforman el conjunto del Museo del Greco fue labor de varios años, así como las obras de restauración y construcción. Puede verse con detalle el tema en la guía de Gómez Moreno [1968] y más recientemente en Lavín [2007] y Redondo Cuesta [2007]. La primera compra, la de la casa, se había fraguado rápidamente en agosto de 1905, cuando el marqués visitaba a su hermano Jorge en Toledo, teniendo que cancelar la visita que tenía prevista realizar a Cossío en la Quinta de Betanzos, donde pasaba el verano acompañado de Giner de los Ríos [RAH ILE 63-1211]. De la edificación original de dicha casa, muy deteriorada, solo quedaba en pie el patio que inspirará a Martín Rico para uno de sus cuadros; el estado original puede colegirse de la fotografía de archivo conservada cuando todavía era una casa de vecinos y de las noticias que nos da Cossío, que describe la edificación como *“casa de vecindad muy pobre venía siendo y por ruinoso tuvo que desalojarse gubernativamente en el verano de 1905, desplomándose gran parte de ella al poco tiempo. Adquiriéndola entonces uno de los más apasionados e integrantes ‘grecó-filos’, mi amigo el marqués, el cual ha vuelto a levantar la parte derruida y está ocupado en hacer habitable toda la vivienda, respetando cuanto de antiguo había, utilizando, para las indispensables reconstrucciones, materiales antiguos toledanos”*.

Vega Inclán propondrá a Eladio Laredo, un arquitecto conocido por su dominio de los estilos historicistas, no solo la rehabilitación del edificio, sino también la recreación del ambiente de las estancias, en un proyecto pionero en el momento; el mismo Laredo, famoso ya por sus edificaciones y por su recuperación del mudéjar, será el encargado de restaurar la Sinagoga del Tránsito, actual Museo Sefardí [LÓPEZ y PALOMERO, 2006 y PALOMERO, S. 2007] que estuvo bajo la tutela del Patronato del Museo del Greco y de las Fundaciones Vega Inclán desde 1911 hasta 1968.

Laredo, sobre un complejo de ruinas de casi dos mil metros cuadrados formado por la casa [fig. 10], los restos de un palacio, galerías de bóvedas arruinadas y las ampliaciones de varias casas compradas en las calles San Juan de Dios y Alamillos del Tránsito, diseñará un complejo compuesto por la casa recreada del pintor, que el marqués mantuvo para su uso privado hasta su fallecimiento, el museo donde se expondrán las obras del Greco y unos jardines salpicados de restos arqueológicos que cobijaban la entrada a un complejo de galerías subterráneas que la imaginación popular atribuía al judío Samuel Levy. Para la reconstrucción de la casa, Laredo utiliza restos de materiales de otros edificios, especialmente los provenientes de una casa sita en la plaza del Pozo Amargo, derribada expresamente para aprovechar sus elementos constructivos [ESPRESATI, C. 1912]. Coloca una reja renacentista proveniente del palacio Marchena de Sevilla en la cocina y de Burgos trae las columnas que instalará en los jardines bajos. De la misma manera restaura artesanalmente las magníficas yeserías del patio al que se abren todas las estancias de la casa y la rodea de un jardín

trasero a modo de cigarral toledano con vegetación autóctona y fuentes moriscas. Asimismo, emprende remociones en el conjunto de cuevas del jardín [carta de Sorolla a Beruete, el 30 de mayo de 1909 CS/801], donde encontrará unas setenta piezas de cerámica talaverana, algunas de las cuales expondrá en la cocina y los sótanos del jardín. Quizá lo más chocante era descubrir que Vega Inclán pretendía enterrarse en una de las estancias bajas de la casa [MENÉNDEZ, M.^a L. 2004: 370], contribuyendo con ello a acentuar el carácter sacro del edificio que estaba restaurando; esta sala será decorada a modo de oratorio con la colocación de un frontal de azulejos como altar y varias tablas hispanoflamecas arropadas entre alfombras, cerámicas y mobiliario. Sobre todo ello disertará en el VII Congreso Nacional de Arquitectos [*Noticia de algunas de las obras de construcción, consolidación y propaganda de la España artística, monumental y pintoresca*, Madrid, 1919: 4-7].

Poco importaba que el Greco no hubiera habitado en la casa y, ante las justificadas dudas que ponía de manifiesto Cossío, Vega Inclán le escribe: *“Sigo confuso y pesaroso al no compartir con vd. la creencia de que sea inocente y sin consecuencia el que usted estampe en la portada de la Casa del Greco un signo de duda y desconfianza... claro que vd. no puede ni debe afirmar, pero sí creer o no creer. Y usted cree y ha cimentado la casa del Greco con sus admirables investigaciones y hallazgos, sobre una base muy sólida de pruebas documentales y de indicios justificadísimos, ¡a qué entonces ese signo de duda que hará dudar al creyente y alimentará la fiera del escepticismo, la envidia y la indiferencia nacional [...] yo bien sé que en el texto del libro dirá usted lo que deba decir, pero en la síntesis gráfica de la Casa del Greco usted enturbia y arroja una sombra. Y por qué rehusar una denominación tan sincera y justificada [...] Afinando como usted afina en cuestiones de tacto, nadie apreciará mejor hasta dónde es necesaria la crítica concienzuda de un cuadro y cuando empieza o acaba la oportunidad de que nadie ponga en tela de juicio lo que hoy*

Fig. 10 - Vista parcial de la Casa y el jardín del Greco. IPHE-AM 0226C





Fig. 11 - Vista de las salas del estudio.
IPHE-AM 0412C

es un homenaje y mañana será un culto consagrado [...] pero hoy, mi querido Cossío al no sentirme empujado y sostenido por usted, hoy siento gran descorazonamiento y mientras no descuelgue usted de la Casa del Greco ese signo injusto y peligroso, veré esta casa con disgusto y yo me consideraré un impostor y toda mi labor como la de un invento mentecato” [carta desde Toledo, 14 de enero de 1907. Fundación Giner de los Ríos. Cossío 1/4/6/577]. Finalmente, el estudioso comprenderá el impacto que podría tener la reconstrucción vegainclaniana en los estudios sobre el Greco y cómo podría ayudar a difundir la obra del cretense entre la población, decidiendo así minimizar el tema de que jamás hubiera habitado el inmueble, hecho que, como buen estudioso, sancionará a través de la ambigüedad de sus palabras en el prólogo que escribe años después al libro de San Román.

Desde el principio, la idea de Vega Inclán será la de imbuir al visitante mediante sensaciones, en el espíritu de una época y de un personaje: “Quería que la casa adquiriese vida, que no fuera solo el recuerdo de un pasado, sino el testimonio real de su época que solo las obras del artista inmortal podrían aportar” [TRAYER, V. 1965: 88]. La idea de recrear el ambiente en el que vivió el Greco se lleva a cabo a través de la reconstrucción de la vivienda y de su amueblamiento en un concepto novedoso y pionero de museo de ambiente. Como señala Ordieres [1992:104]: “la reconstrucción de Laredo, bajo la sutil dirección de Vega Inclán, es totalmente novedosa. Es una búsqueda del tiempo pasado en los aposentos [fig. 11], el mobiliario, los enseres, tomando siempre como base la personalidad del pintor cretense y su sociedad. El despacho, el oratorio, el estudio, la cocina –que tan famosa y reproducida sería–, todo, es una rememoración, una recreación objeto por objeto, llevado a la práctica de manera sencilla y a la vez muy pensada, trayendo al primer plano de la imaginación del espectador ‘el misterio de sus personajes’. Esta alusión al ‘misterio’ es una pista que hay que retomar para comprender el ánimo del marqués y de

su colaborador Laredo al acometer esta obra tan original en su tiempo, y que encarna una innegable tendencia tardorromántica; estamos en los años en que se están fraguando los nacionalismos de corte tradicionalista. Este subterráneo romanticismo nos remite, por su paralelismo, a la relación existente entre el novelista Washington Irving y la Alhambra. Vega Inclán partía ya con ventaja ante la carga llena de connotaciones emotivas que tenía el lugar. Las leyendas populares toledanas sobre los grandes tesoros ocultos del judío Samuel Levy o las prácticas nigrománticas del marqués de Villena tienen gran semejanza con las leyendas refundidas por el novelista americano sobre el palacio árabe granadino. Por ello mismo, el grabado del patio de Levy de Martín Rico está en la misma línea que los realizados por tantos artistas románticos, especialmente Roberts y Villaamil en la Alhambra”.

A todo ello debemos añadir la opinión del propio Vega Inclán, que aborrecía los museos tradicionales que consideraba fríos e incapaces de transmitir emociones: “Mi opinión es que

Fig. 12 - Cocina de la Casa del Greco.
IPHE-AM 0380C



se procure que el futuro museo no sea un almacén como lo son la mayor parte de los museos del mundo. No basta enseñar las cosas, es preciso hacerlo en las debidas condiciones. Un museo debe, ante todo, tener ambiente. Un museo no puede ser una anaquelera de una tienda o los nichos de una sacramental. Hay que dar intensidad a la exhibición de arte que se hace. El gran éxito del Museo del Greco en Toledo ha obedecido al ambiente propicio del que se ha rodeado. Un velázquez sabe mejor si se ve sentado en un sillón y bajo un artesanado que sea de época que si se hace en una habitación de moderna elegancia” [entrevista a Vega Inclán en *El Norte de Castilla*, 8 de septiembre de 1912].

Las diversas estancias –especialmente la cocina [fig. 12] y el estudio del pintor– serán cuidadosamente adornadas con una selección de piezas de la época o elaboradas

y compradas *ad hoc*, de manera más o menos acertada y ecléctica; Cossío nos habla de la consecución del ambiente a través de los originales de las obras del Greco, las reproducciones fotográficas y los libros; el fin último será siempre el de crear una ilusión óptica, generando un sentimiento de cercanía al visitante de forma que, si el Greco no hubiera vivido así y allí mismo, sí podría haberlo hecho de una forma muy similar. Este montaje de inspiración neorromántica invitaba a sentir y a pensar en el griego en un ejercicio de evocación histórica; de hecho, en todo momento mantiene ese carácter antiguo y evocador merced a los artesonados, azulejerías, herrajes, yeserías..., lo que unido al mobiliario comprado y utilizado por el marqués, resultaba para el visitante muy cercano a lo que se creía que era la época y la figura del Greco a principios del siglo xx a la luz de las investigaciones de Cossío, que marcan una visión del cretense y de su obra identificada con la esencia del alma castellana. Esta casa “resucitada más que conservada”, en palabras del propio Cossío, era un puro ejercicio intelectual de principio a fin y estaba “*a medio camino entre el Romanticismo y la Castilla eterna*” [MORENO GARRIDO, A. 2004: 217].

Este monumento vivo dedicado al espíritu de un pintor se convirtió en un mito en el panorama artístico español desde su creación; tanto Vega Inclán como Laredo intuyen la necesidad ideológica del momento histórico de recrear ambientes y personajes con unas connotaciones míticas, ideológicas y culturales identificadas con el espíritu de españolidad y la grandeza perdida [ORDIERES, I.1992: 25]; por ello escarban en el pasado para seleccionar aquellos símbolos que sirvieran a sus intereses propagandísticos y, por ende, a los de la monarquía; de ahí proyectos como el Museo del Greco, la Casa de Cervantes o la restauración de la Alhambra, se convierten en hitos de la grandeza española y baluartes de la proyección turística en el extranjero de la mano de la Comisaría Regia de Turismo. En 1911, al año siguiente de la inauguración del museo, comienza a funcionar el falso histórico, escasamente corregido en las publicaciones de la época. En ese momento, el paraje era ciertamente evocador y comenzaba a atraer a miles de visitantes a medida que se iba acrecentando el turismo en Toledo al reclamo de las obras y la figura del griego, y aunque las galerías de pintura del museo constituían el núcleo central de la visita, la casa, el espacio privado de Vega Inclán dedicado al homenaje del cretense, se reservaba para ocasiones y visitantes especiales en una hábil estrategia de relaciones sociales [fig. 13] puesta en marcha por el marqués; sirva de muestra un pequeño ejemplo recogido por Santiago Camarasa [1927: 30-32]: “*Respecto a visitas de personalidades, muchos de estos viajes se realizaron oficialmente (en 1910 el rey de Portugal, en 1913 el presidente de la República Francesa, en 1918 el príncipe de Mónaco, en 1921 los reyes de Bélgica, y en 1922 el sah de Persia), pero los más fueron de incógnito, particularmente. ¡Si la cocinita del Greco pudiera hablar!, ¿cuántos grandes hombres habrán almorzado en aquel recogido aposento, en aquel simpático y singular rincón de la morada del gran artista acompañados por el marqués de la Vega Inclán? [...] elogiará la atención del Comisariado de Turismo en todas estas vistas, congresos y excursiones, que cuida hasta el último detalle y que atiende, incluso personalmente, como obsequio suyo con lunchs, refrescos y otros refrigerios, en cualquiera de sus monumentos, Casa y Museo del Greco y sinagoga del Tránsito [...] Así se hace patria*”.

Gestada la Casa del Greco, Vega Inclán acomete el proyecto de crear un museo monográfico dedicado a la exhibición de la pintura del Greco; para ello decide ocupar uno de los solares medianeros a la casa, que albergaba un antiguo palacio en estado ruinoso, y volverá a encargar a Eladio Laredo la edificación, esta vez, de un museo de nueva planta para acoger varios lienzos del pintor depositados en San Juan de los Reyes y que estaban a punto de desaparecer debido al estado tan calamitoso en el que se encontraban.

Fig. 13 - Visita oficial al museo guiada por Vega Inclán, en primer término y con sombrero en la mano.



Para su construcción derribará lo que quedaba del palacio y aprovechará sus elementos constructivos y decorativos. El debate, que se había suscitado por el constante expolio de cuadros del Greco, y que llegará hasta el Congreso de los Diputados, animará a Vega Inclán a ofrecer en cesión gratuita este edificio a la nación española con el fin de exponer dignamente las numerosas obras del cretense en un museo creado ex profeso para ello, ya que la vecina casa no reunía las características necesarias para un centro museístico. Conseguiría con ello el marqués, no solo una reputada fama de mecenas y el apoyo de destacados miembros del Gobierno, sino introducir las tesis liberales institucionistas sobre conservación de patrimonio y en contra de la venta de piezas fundamentales del mismo, en un momento en que políticos conservadores, como el conde de Guendulain, defendían la intocable propiedad privada para poder vender los grecos de la Capilla de San José.

Según Traver, *“no era aquello, sin embargo, la realización completa de la idea del marqués. Quería que la Casa del Greco adquiriese vida [...], las casas próximas, los edificios históricos, todo aquel conjunto evocador, casi totalmente abandonado debía albergar instituciones culturales y servir de cobijo a algunos de los bellos oficios muy olvidados... imagina, junto a la casa, un museo, una biblioteca, un centro de estudios y conociendo dónde puede encontrar la primera materia que precisa, derriba muros, levanta otros, adapta viejas cámaras y va formando locales con aquellas adiciones que estima adecuadas para sus planes”*; con un concepto sumamente adelantado a su tiempo de *“complejo cultural dinamizador”*, Vega Inclán va conformando una institución en la que se diferencian claramente los edificios destinados a la casa, privada y regida por el marqués, y el museo bajo tutela estatal; sobre este último, además, alberga la intención de convertirlo en un centro de estudios y de exposición que *“abarcase la pintura desde el Greco hasta Vicente López”*, materializando así los deseos reales de convertir el centro en un museo de pintura española y no solo del Greco –el propio rey sugerirá la denominación de Museo Castellano–, al igual que en la vecina Sinagoga del Tránsito, en la que una vez finalizada la respetuosa restauración que estaba poniendo al descubierto una sala adosada al templo, también pensó en crear un centro de estudios hebráicos, en un loable intento de potenciar el conocimiento de culturas menospreciadas.

Además de la colección de obras del Greco, cuya restauración costeará el propio marqués, amueblará y decorará el edificio antes de cerrar la donación. Ya en 1907, el duque de Tamames (sesión del Congreso de los Diputados, 31 de octubre de 1907) presenta la oferta de ceder al Estado un edificio y solares en las inmediaciones de lo que pudo haber sido la vivienda del Greco, para albergar veinte lienzos [fig. 14] que se encontraban en San Juan de los Reyes en situación de abandono; en 1909 los cuadros restaurados por Martínez Cubells formarán parte de una exposición monográfica en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, justo antes de volver a Toledo y quedar adscritos al flamante y nuevo Museo del Greco.

También en 1907, el marqués ya había instalado la colección de grecos que todavía mantenía en su poder: *San Sebastián*, *Grupo de ángeles*, un *Ecce Homo*, un *San Francisco*, el *Retrato de Dama* y *Las lágrimas de San Pedro*; de todos ellos solo este último ha permanecido en el museo. A ellos se añadirán el resto de grecos que estaban siendo restaurados [fig. 15] en el Museo Nacional del Prado por expreso deseo del ministro, como se pone de manifiesto en la carta que dirige a Sorolla desde Sevilla en 8 de septiembre de 1908 [CS/7235]: “Además he sacado dieciséis grecos del Museo de Toledo que ya están en el Prado para que Villegas los forre, pues al ministro le ha dado fatiga que lo hiciese yo... y mañana iré a Huelva pues estoy sacando todo lo castizo que encuentro de nuestros maestros más o menos conocidos del XVII y creo que con un poco de buen deseo y con la ayuda de los hombres de buena voluntad (usted, Aureliano y Cossío) en Toledo no solo se hará el Museo del Greco, sino que puede ser la base de un Museo de Pintura Española”.

A pesar de la importancia del proyecto de creación y donación del Museo del Greco para Toledo, la ciudad le causó a Vega Inclán más de un sinsabor, de lo que se queja amargamente a su querido Sorolla desde San Sebastián [carta de 16 de mayo de 1909, CS/7161]: “La exposición del Greco un acontecimiento, pero lo pintoresco ha sido la protesta en masa de Toledo contra la exposición y sobre todo contra mí, por el arreglo de los cuadros y por erigirles un Templo en Toledoⁱⁱⁱⁱ”. Comenzará así un largo desencuentro



Fig. 14 - Primer montaje de las salas del Apostolado en el Museo del Greco. IPHE-AM 0393C

Fig. 15 - Estado en que se encontraban los grecos antes de que Vega Inclán los restaurara. *San Bartolomé*. IPHE-AM 5326C



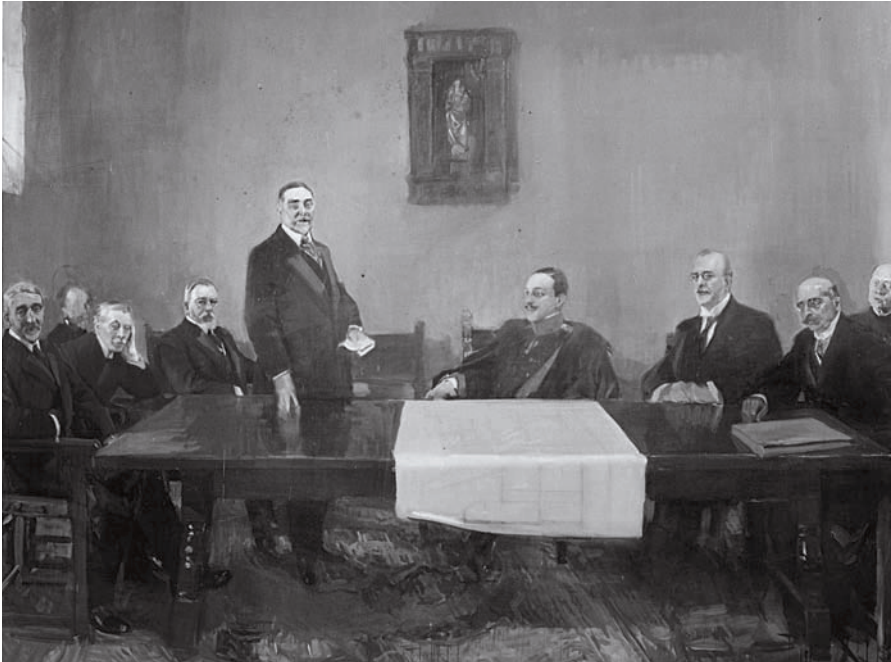
entre la ciudad y uno de sus mecenas más importantes que continúa hoy día, ya que, a pesar de haber sido el artífice de la ciudad turística que Toledo es hoy y de haber articulado este turismo en torno a su pintor más ilustre, donando un edificio y una colección, el marqués sigue siendo un desconocido en la ciudad que tanto admiró.

En el mes de abril de 1910, tras admitir la oferta de cesión al Estado, se creará el Museo del Greco por Real Orden de 27 de abril de 1910 y el 12 de junio de ese mismo año se inaugura y se abre al público solemnemente con asistencia de autoridades y personalidades. Pocos días más tarde D. Alfonso XIII, a quien acompañaban su Caballero Mayor el marqués de Viana, el ministro de Instrucción Pública, D. Julio Burell, el marqués de la Vega Inclán y el escultor D. Joaquín Bilbao, conservador del Museo, realizan una visita oficial al centro, que siempre obtuvo el favor real mediante asignaciones presupuestarias a través del erario público.

Asimismo, se constituye un patronato [fig. 16] (Real Orden de 27 de abril de 1910) formado por D. Aureliano de Beruete, como crítico de arte; D. Joaquín Sorolla Bastida, como pintor; el conde de Cedillo, como académico de la Historia; D. Manuel Cossío, como autor de un estudio magistral acerca del Greco; D. José Ramón Mélida, como académico de San Fernando, y D. José Villegas, como director del Museo Nacional de Pintura y Escultura; según Traver, “*años después, retrató Sorolla, al Patronato en un cuadro que estuvo largo tiempo expuesto en el museo y está hoy en la Hispanic Society*”. La obra, que en realidad estuvo muy pocos años en las salas del museo, fue donada por el marqués a la Hispanic Society, llegando a Nueva York en el año 1933 junto con un lote de aproximadamente veinte mil fotografías [LENAGHAN, P. 2008: 141], muchas de ellas de Moreno, temeroso quizá el marqués de la seguridad de un lienzo donde aparecía el rey, en plena instauración de la Segunda República.

Por disposiciones posteriores de 31 de mayo y 8 de junio, se nombrará al marqués presidente del patronato del museo y a Archer Huntington patrono, y el 9 de septiembre de 1911 el ministro de Instrucción Pública D. Amalio Gimeno confirmará el objetivo de

Fig. 16 - Foto del Patronato del Museo del Greco. IPHE-AM 20805B



constituir un gran centro de estudio y exhibición de arte español, en el que la selecta biblioteca a cargo del conde de Cedillo constituía un fondo excepcional sobre historia del arte y temas locales; parte de esta magnífica biblioteca, que todavía conserva fondos tan importantes como *Las Obras Completas de Jenofonte* –probablemente anotadas por el propio Greco y por Covarrubias–, se disgregó entre los distintos centros Vega Inclán, pasando en gran parte a la biblioteca del Museo Romántico de Madrid.

El museo se irá ampliando en sucesivas fases; así en 1914, coincidiendo con los fastos de celebración del tercer centenario de la muerte del Greco, Vega Inclán da cuenta [VEGA INCLÁN, B. 1914: 20-24] de la creación de cuatro nuevas salas en las dos plantas del edificio. Además, se lleva a cabo el montaje de las salas bajas con una serie de magníficas fotografías, realizadas por Moreno, de todos los cuadros del Greco conocidos hasta el momento, así como la compra de varias obras. En el año 1921, se lleva a cabo la inauguración de una nueva sala [SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. 1921] con quince cuadros, de los cuales cuatro fueron donación suya y los once restantes, más una escultura en madera y unos capiteles románicos, lo adquirió todo “*con la menguada consignación que el Museo tenía para su mantenimiento*”. El crecimiento del museo se cerrará con la construcción entre 1924 y 1925 de una capilla absidal adosada hacia los jardines donde instala un artesonado mudéjar que había recuperado de un derribo y que, finalmente, albergará el magnífico retablo de *San Bernardino*.

Entre 1911 y 1930 el museo irá consolidándose en el panorama de la ciudad, alcanzando cotas de visitantes inimaginables reflejadas en los escritos de Camarasa sobre el turismo en Toledo; los devotos del mito cretense acudían a la ciudad del Tajo en oleadas a venerar su obra, y la casa que Vega Inclán había ofrendado como el mayor homenaje al artista, pasaba a ser “*un altar donde reverenciarle devotamente todos los hombres del mundo*” [CAMARASA, S. 1927: 12].

Turismo, mito y nación: la política cultural del nacionalismo alfonsino

Un nuevo santuario para un nuevo mito nacía en Toledo uniéndose a la incipiente visita turística de la ciudad. Porque el comienzo del turismo en Toledo es el inicio del turismo en España, y el Greco es la base sobre la que empieza a asentarse todo el entramado. La trilogía turismo-Toledo-Greco de la mano del marqués de la Vega Inclán y bajo el auspicio del rey Alfonso XIII, hará furor desde la inauguración del museo, lanzando a la adormecida ciudad a la obtención de una nueva fuente de riqueza, que aumentaba de forma fabulosa en paralelo el número de sus visitantes. Según datos de los estudios de Santiago Camarasa [1927: 26], *“tenemos pues un principio de estadística con un millar de turistas en 1909, que suben a cuatro mil en el 1911, y continúa en enorme progresión creciente en los años siguientes; en 1912 se triplica la cifra y vuelve a triplicarse en el que sigue, llegando hasta cuarenta mil. La Gran Guerra paralizó muchísimo el turismo, pero no totalmente en Toledo, pues nunca, aun en los momentos más activos del desastre europeo, faltaron turistas en la ciudad toledana [...] aunque reduciéndose a unos quince mil [...] en 1924 llegaban a ochenta mil y en 1925 a más de cien mil [...] en los últimos años más de la tercera parte de los turistas venían en automóvil”*.

La relación entre el incipiente turismo en España centrado alrededor de algunos mitos nacionales, como el Greco, ha sido objeto recientemente de un exhaustivo estudio doctoral, en el que la autora define la casa-museo de Toledo como *“el primer negocio turístico-cultural privado de la España moderna”* [MORENO GARRIDO, A. 2004: 207]. El papel que juega Vega Inclán como comisionado real es fundamental, ya que, como gran europeísta ligado a la Institución Libre de Enseñanza, conectaba directamente con un monarca muy sensibilizado al papel nacionalizador de la cultura y al desarrollo de lo que el turismo podía significar para el país, tanto a nivel económico como de imagen exterior. Prueba de ello es que, para la exposición sobre Turismo de Londres, España participó con un pabellón diseñado por Eladio Laredo y el cartel anunciador de la exposición reproducía una figura femenina del Greco. La anglofilia real, potenciada por su matrimonio, otorgó al marqués el papel de consejero directo en temas culturales; sus actuaciones son muy significativas en el campo de la restauración, donde sigue los postulados conservacionistas y arqueologizantes de la escuela inglesa de Ruskin, cuyos valores se dejan sentir en la restauración de la Sinagoga del Tránsito en Toledo, o con una sensibilidad más pintoresquista y postulados nacionalistas, en sus *“recreaciones ambientales”* [ORDIERES, I. 1995: 147], una de las cuales sería el barrio de Santa Cruz de Sevilla, por iniciativa de Alfonso XIII, propietario de buena parte de esa zona urbana, la Casa del Greco en Toledo o la Casa de Cervantes en Valladolid.

Vega Inclán intuye la necesidad ideológica de recrear ambientes cargados de connotaciones culturales muy determinadas y simbólicas tomadas del pasado, e inicia una novedosa forma de recuperación de nuestro patrimonio histórico, ideologizada y canalizada a través de organismos y actividades oficiales. En palabras de Ordieres [1992: 25]: *“Al marqués de la Vega Inclán podría definírsele como el alma de una manera de ver y mostrar la ‘esencia’ de la españolidad artística que pervivirá durante medio siglo de vida cultural en nuestro país y de la que hoy percibimos todavía ciertos influjos. Su actuación consistirá en retomar los principales mitos de la historia cultural española –el Greco, Cervantes, la cultura árabe-andaluza– y otorgarles una nueva dimensión propagandística proturística hasta la fecha insospechada”*.

El significado ideológico y la proyección exterior que obtuvo la Casa del Greco se manifestó en una doble vertiente: por un lado, supuso un fuerte impulso a las artesanías tradicionales y a las artes decorativas hispánicas, ya que se propaga el gusto por las azulejerías, rejerías,

cerámicas, mobiliario, etc., con un claro componente ideológico. La casa, reproducida hasta la saciedad en numerosas publicaciones, será inspiración para construcciones norteamericanas que desarrollarán una arquitectura híbrida de elementos platerescos, mudéjares y coloniales o de trasatlánticos de lujo como el *Carinthia*, que reprodujo en uno de sus salones de fumar el patio de la casa. Según M.^a Elena Gómez Moreno, directora la Casa del Greco en los años setenta, fue “la primera reconstrucción de un ambiente histórico intentada en España que suscitó una corriente, casi una moda, que se extendió a Norteamérica, coleccionista e imitadora del mobiliario y demás artes suntuarias españolas del siglo XVI. Fue por entonces, influido en gran medida por la Casa del Greco, cuando se desarrolló el “estilo español”, mezcla de mudéjar y plateresco. Como resultado de ello, todo el arte colonial de las misiones californianas comienza a valorarse, estudiándose concienzudamente.

Por otro lado, la casa sirvió de foco de influencia en la ciudad del Tajo para visitas ilustres y propaganda turística. En vida del marqués, la casa funcionó como un centro social y de transacciones de obras de arte; testigo de ello son las numerosas vistas de Alfonso XIII acompañado de ilustres políticos u otros miembros de la realeza de la época [CAMARASA, S. 1926: 7], o la celebración de lecturas poéticas y homenajes, como el otorgado a Maurice Barres en 1924 [*Revista Toledo* 1924, n.º 208]. El incipiente turismo canalizado a través de la Comisaría Regia llegaba a Toledo con la guía de viajes de moda del momento, la Baedeker, publicada en 1908 y que dedicaba un apartado a la casa, dispuesto a rendir su homenaje ante la ilusión ensoñadora que había ideado Vega Inclán y a la que Eladio Laredo había dado forma.

Como ya se ha apuntado, la Casa y el Museo del Greco no fueron las únicas experiencias donde se aunó el arte y el desarrollo turístico en clara simbiosis con la política de la época; otro gran mito hispano, como Cervantes, siguió un proceso paralelo al del Greco de mitificación, recreación de su santuario-museo y posterior homenaje. Alfonso XIII, animado por Vega Inclán y en un gesto simbólico, compró la casa donde había vivido el escritor en su estancia vallisoletana, mientras que Huntington adquiere las propiedades colindantes; al igual que la del Greco, se encontraba en mal estado y fue objeto de un cuidadísimo proyecto de restauración y recreación simbólica de ambientes en todas sus estancias, incluyendo el jardín, rehabilitado con un estilo español y donde se expusieron al aire libre muestras de ruinas arqueológicas, en concreto capiteles, uno romano, otro románico, otro califal y un cuarto renacentista, como “*síntesis ornamental de la arquitectura patria*”. El conjunto fue complementado por un monumento levantado al escritor aprovechando los fastos de su homenaje con motivo del tricentenario de su fallecimiento, en un paralelismo absoluto con lo que dos años antes se había organizado para las celebraciones mortuorias del cretense. La carga ideológica de ambas actuaciones era clara: los noventayochistas habían “redescubierto” las figuras del Greco y del Quijote cervantino en paralelo; ambos eran adalides de una españolidad muy maltrecha tras el desastre de la guerra con Norteamérica y la pérdida de las últimas colonias, que habían condenado al país a ser una potencia de segundo orden; la compra y posterior restauración de la Casa del Greco y de la de Cervantes y la intervención, en mayor o menor grado, del rey en ambos casos, se podía presentar como la salvación de la ruina y posterior reconstrucción de los valores nacionales de la mano de la monarquía, preservadora así de la cultura hispana y de la nación.

La creación de casas-museo glorificadoras de mitos se convertirá en una moda que se prolonga hasta nuestros días; abundan los ejemplos desde 1914, año en que Zuloaga, tan vinculado al círculo de Vega Inclán, adquirirá la casa natal de Goya en Fuendetodos, pasando por el montaje de la de otro ilustre escritor, Lope de Vega, en Madrid, ya en los años cuarenta, pero que tomará como modelo la Casa del Greco, hasta nuestros días en los que asistimos

al montaje de las casas-museo de todos los libertadores iberoamericanos (con clarísimas ideologías nacionalistas) o, más cerca de nosotros, la creación de nuevos “falsos mitos” –casi siempre ligados al desarrollo turístico– como la Casa de Dulcinea en el Toboso, recién inaugurada al albur de las celebraciones cervantinas de 2005. Sorprende ver la vigencia de un modelo de museo ligado al cambio de siglo y con unas implicaciones ideológicas tan polémicas.

El cuerpo del mito

Nada más inaugurar el complejo de la Casa y el Museo del Greco a modo de “santuario” de peregrinación turística, se gesta la idea de organizar un gran homenaje al griego con motivo del tercer centenario de su muerte, ya que como señala Moreno Luzón [2007: 26], “*una de las cualidades más sobresalientes de las conmemoraciones nacionales reside en su preferencia por los muertos, el recuerdo de las fechas clave y de los personajes heroicos...*”; nada mejor que la aplicación de parámetros antropológicos de estudio para detectar las similitudes entre este proceso de “heroización” y el de otros personajes religiosos o mitológicos, y el Greco, como muerto ilustre, repite el modelo: necesariamente, en su camino hacia la gloria, había que localizar su tumba y sus restos, puesto que el santuario necesitaba unas reliquias que venerar y que exhibir en solemne procesión durante los actos del homenaje, antes de ser aclamado como “mito, santo o icono de la cultura hispana universal”.

La idea de convertir al Greco en un mito nacional no pudo escapar a la fiebre del culto al muerto tan común en la España de la época, que, imbuida de un espíritu nacionalista, buscaba elementos aglutinadores y de “homogenización” de masas, en un momento en que se erigen grandes monumentos funerarios y se retoma el proyecto del Panteón de Hombres Ilustres, procediendo al traslado de los restos mortales de sus actuales moradores desde sus lugares de enterramiento, o se procesionan los restos de Colón o de los Reyes de Navarra, por citar dos ejemplos, en sendos procesos de exaltaciones nacionales.

El primero en emprender este camino es el toledano Francisco de Borja San Román, que dona a la biblioteca de la Comisión de Monumentos de Toledo dos ejemplares de su último estudio titulado *El sepulcro de los Theotokopoulos en san Torcuato de Toledo* a través de su padre, miembro de la citada comisión; según el acta de la sesión extraordinaria del 22 de enero de 1912 [Archivo del Museo de Santa Cruz en Toledo]; en la misma solicita “*emprender por cuenta propia una serie de investigaciones encaminadas al descubrimiento de los restos mortales del cada día más estimado artista Dominico Greco, comenzando si fuera posible por practicar algunas excavaciones en el solar de la demolida iglesia de San Torcuato, hoy de propiedad particular, si no mienten los informes, a donde se cree fueron trasladados desde el convento de Santo Domingo el Antiguo, todo al amparo de la novísima ley de 7 de julio de 1911*”.

En la misma sesión ya se comienza a hablar del centenario, indisolublemente unido a la búsqueda de los restos: “*Dijo también que el 7 de abril de 1914 se cumplirá el tercer centenario de su muerte y que la Comisión de Monumentos no debe dar lugar a que se anticipe cualquier otro organismo, o individualidad, por importante que sea, en la conmemoración de una fecha por muchos conceptos digna de solemnizarse públicamente haciendo uso de su iniciativa con el fin de que se celebre en esta ciudad con el debido esplendor dicho centenario, para lo cual convendría ir estudiando con tiempo los medios de llevar a cabo el pensamiento y de interesar a las colectividades más o menos obligadas a contribuir a su realización e indicando como uno de los principales números del programa de*



Fig. 17 - Buscando los restos mortales del Greco en el solar del desaparecido convento de San Torcuato. Foto de la revista *Vida Manchega*.

fiestas la erección de una estatua del ilustre fundador de la escuela toledana de pintura en la plaza del Tránsito, lugar donde en otro tiempo se alzara la casa en que vivió y murió este incomparable artista y la urbanización de aquella barriada de la antigua e histórica ciudad, necesitada más que otra alguna de radicales reformas y de obras de embellecimiento”.

Asimismo, se observan las reticencias de los miembros de las Comisiones Provinciales de Monumentos al acatamiento de la recién estrenada Ley de Excavaciones de 1911, comportamiento habitual en casi todas las corporaciones [LAVÍN, A. C. 1997], destinada a controlar el expolio y primera de una serie de medidas destinadas a proteger el patrimonio histórico [LAVÍN y YÁÑEZ 2001], tan maltratado desde comienzos del siglo XIX: “[...] y llamando la atención sobre las dificultades que pudiera ofrecer lo perceptuado por la nueva ley de excavaciones, que dista mucho de favorecer los anhelos de las Comisiones Provinciales de Monumentos, y la falta de consignación en el presupuesto vigente del crédito necesario para sufragar los gastos que ha de originar la exploración del terreno donde se supone deben hallarse las cenizas del gran pintor [...] manifestando que la excavación que ahora se intenta debe caer fuera de la Ley de 1911 por no buscarse en ella ningún yacimiento arqueológico [...] apuntando la idea de que acaso pudieran ejecutarse las obras con peones del ayuntamiento [...] Aceptada la propuesta se nombró una subcomisión formada por San Román, Álvarez Ancil y Martín para llevar a la práctica las excavaciones y los trabajos preparatorios del tercer centenario del Greco”.

Comienza así la búsqueda de los restos del cretense en el solar que ocupó el antiguo convento de San Torcuato [fig. 17], posteriormente desamortizado y derruido, no sin pocas dificultades [actas de la sesión de 12 de marzo de 1912], hasta que finalmente, tres meses más tarde, “el Sr. San Román dijo que las excavaciones practicadas en busca de los restos mortales del Greco en lo que fue iglesia del destruido convento de San Torcuato han dado por resultado inmediato el hallazgo de la cripta a donde debieron ser trasladadas las cenizas del gran pintor desde Santo Domingo por su hijo Jorge Manuel, sin que haya podido hacerse otra cosa más que limpiarla y extraer de ella numerosas cargas de tierra y no pocos escombros procedentes del derribo del edificio entre los que se veían algunas partículas

óseas de imposible identificación. Las exploraciones se han hecho en días perdidos y con peones facilitados graciosamente por la Alcaldía de la ciudad y bajo la dirección del vocal arquitecto señor Martín, pero sería preciso remover todo el solar del convento demolido para dar por fracasado el intento... [actas de la sesión de 20 de junio de 1912]. Finalmente, el proceso concluye sin que se pudieran localizar los restos del pintor.

Muchos años más tarde, el artista Guerrero Malagón retomará el asunto y, sosteniendo que los restos del Greco no fueron trasladados de su cripta original en Santo Domingo el Antiguo –en contra de la opinión de San Román, del que dice hace una errónea interpretación de los documentos–, se lanzará igualmente a su búsqueda, pero esta vez en el mencionado convento, procediendo a bajar a la cripta y concluyendo el proceso también de forma infructuosa, aunque afirmando que los exiguos y deshechos restos óseos, aislados por un tabique en una segunda bóveda, debido a un enterramiento posterior y a la reutilización del sepulcro, sí pertenecen al Greco y a la primera mujer de su hijo Jorge Manuel, Alfonsa de Morales [GUERRERO MALAGÓN 1982: 45].

La “muertomanía” no fue una plaga de principios de siglo que afectó solo al Greco; baste recordar la delirante búsqueda de los restos de otro pintor ilustre, Velázquez, en la plaza de Ramales en Madrid durante 1999, para preguntarnos si dentro de poco volveremos a remover el polvo de la historia o si dejaremos descansar a los muertos en paz.

La apropiación del mito: el homenaje de 1914

En el cambio de siglo se desató una fiebre conmemorativa sin precedentes en toda Europa. Así, en Alemania e Italia se festeja a Shiller, a Dante y a Miguel Ángel; en Bélgica a Rubens y Francia aclama a Rousseau y Voltaire; España no quedará al margen de este movimiento y en 1881 se homenajeará a Calderón, y al año siguiente a Murillo y santa Teresa; las tres conmemoraciones tuvieron un tinte marcadamente conservador y clerical que suscitó fuertes críticas, especialmente en Sevilla en el caso de Murillo; tras la convulsión por el desastre del 98 –año en que se homenajeará a Velázquez– y la eclosión de los nacionalismos periféricos, el movimiento regeneracionista que imbuirá la política española, alentará una “centenariomanía” destinada a crear un sentimiento nacional común en los ciudadanos a través de iconos unitarios que pudieran llegar a despertar señas de identificación en todo el territorio nacional. Hacia 1900 se rebuscará entre las viejas glorias patrias con ahínco y se seleccionan los individuos que van a ser conmemorados en función de la tendencia política –conservadora o progresista– en el poder, en un proceso análogo al actual con un instrumento creado *ad hoc* para ello: la Sociedad Estatal para las Conmemoraciones Culturales.

A finales del siglo XIX había comenzado todo un culto al Greco; muchos pintores buscaban sus cuadros y se inspiraban en su estilo y sus técnicas, pasando a formar parte del bagaje de las vanguardias europeas; por tanto, como acertadamente analiza Storm [2003: 78], *“sorprende que en España no existiera mucho interés por celebrar la conmemoración de un pintor aclamado internacionalmente como uno de los padres del arte moderno y que, además, tuviera lugar en el momento en que el nacionalismo alcanza en muchos países su punto culminante: la primavera de 1914. La idea de festejar el centenario de su muerte había surgido en 1910 cuando se inaugura la Casa del Greco. No obstante, hasta cuatro meses antes de la fecha convenida no se hizo nada más que constituir una junta organizadora. Normalmente un centenario hubiera sido el punto culminante en un proceso como la nacionalización del Greco. Esta vez no fue así por falta de preparación y por la*

manera en que se festejó finalmente. Las fiestas se celebraron únicamente en Toledo y casi todas las personalidades estuvieron ausentes [...] Probablemente los escritores y pintores renovadores que antes habían reivindicado la herencia del Greco no se sentían identificados con el centenario ya que las fiestas estuvieron dominadas por las élites tradicionales: las reales academias, las autoridades locales y el clero”.

De hecho, el centenario se presentó como una fuente de problemas desde sus inicios por la pugna de poder mantenida entre la Comisión de Monumentos de Toledo y el Patronato del Museo del Greco por capitalizar la organización, patente desde 1912 [actas de las sesiones de la Comisión de Monumentos de 22 de enero, 30 de octubre y 29 de noviembre]; de hecho, en las sesiones de 10 de abril y de 13 de diciembre de 1913 se da cuenta de la intención del Patronato de la Casa del Greco de celebrar por su cuenta el tercer centenario, en oposición al proyecto de la Comisión de Monumentos y se invita a este cuerpo artístico a que designe dos individuos de su seno que se asocien, *“abogando por la conveniencia de dejar el campo libre al señor marqués de la Vega Inclán para que se lleve la gloria”.*

Finaliza el año 1913 sin que la comisión constituida para la organización del centenario se reuniera: las riendas de dicha organización estaban en manos del Patronato del Museo, pero Beruete había muerto en 1912, siendo sustituido por Sorolla, que se encontraba viajando por todo el país para concluir el encargo de la Hispanic Society de la serie de las regiones de España. Vega Inclán levantaba la suspicacia de los miembros de la comisión, y solo cuando el conde de Cedillo –miembro del Gobierno conservador– toma las riendas, el centenario se empieza a preparar; pero era ya demasiado tarde para darle una dimensión internacional, tal y como hubiera sido la intención de los más progresistas. Por eso se manifiestan problemas hasta con la financiación, ya que el Ministerio de Instrucción Pública había prometido una subvención de cincuenta mil pesetas para sufragar los gastos, cantidad que finalmente tendrá que aportar de sus fondos el Museo del Greco [TRAVER, V. 1968: 134], como complemento a lo recaudado en la ciudad mediante una cuestación popular, rigurosamente seguida por la prensa. De hecho, los actos se circunscribieron a la ciudad de Toledo, y la única actividad que se celebró en Madrid fue una conferencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 29 de marzo de 1914.

Por su parte, la Comisión de Monumentos seguía criticando la ineficacia de la Junta Organizadora y del Patronato del Museo del Greco que en enero de 1914 ni siquiera había publicado una crónica del centenario [actas de 30 de enero de 1914, intervención de San Román], hecho que se subsanará con la edición en marzo de ese año de un *Opúsculo de divulgación gratuito* que se repartía en los trenes que llegaban a Toledo.

El 5 de abril, Domingo de Ramos, comenzó el centenario en Toledo con dianas que recorrieron la población y con la apertura a las once de la mañana de una pequeña exposición en la Casa del Greco; esta muestra, de la que apenas tenemos datos, debería haber sido una gran exposición, al estilo de las celebradas en Madrid en 1902 y 1909; sin embargo no tuvo apenas incidencia. Sabemos por la prensa que constaba de veintidós cuadros y ciento veintisiete fotografías: *“La exposición de cuadros y fotografías consta de tres salas independientes unas de otras; en una de ellas se han colocado cientoveintisete fotografías de obras originales del renombrado pintor griego que existen esparcidas por el extranjero. En otra sala se exhiben veintidós cuadros originales del Greco, que se han traído para que puedan figurar en la exposición y que se hallan catalogados y forman juego con varios muebles de época. En la tercera sala se hallan expuestos los cuadros que se conservan en el Museo del Greco. Dicha exposición que ha sido un verdadero acierto de la comisión organizadora, ha sido también muy elogiada y dice más que todo cuanto decirse*

Fig. 18 - Asistentes a las conferencias durante los actos del centenario. Foto aparecida en la revista *Vida Manchega*.



Grupo obtenido en la primera conferencia celebrada en Toledo con motivo del centenario al Greco: 1 Sr. Cossío, Conferenciante; 2 Conde de Codillo, Presidente de la Comisión; 3 Gobernador civil; 4 Vegue, Profesor de Arte; 5 Alvarez Alcíd; 6 Ovejero; 7 San Román; 8 Reyes, Director del Instituto donde se verificó el acto, y 9 D. Rafael Ramírez de Arellano, Secretario del Gobierno civil. FOT. POR E. RODRIGUEZ

pueda sobre la verdadera personalidad artística del pintor. Una vez verificado el acto oficial de la inauguración, se consintió la entrada al público que momentáneamente invadió las salas a las que nos referimos. Las comisiones e invitados pasaron después al patio del museo, donde fueron obsequiados con un bien servido lunch” [*La Decisión*, periódico semanal e independiente. Toledo 11 de abril de 1914, n.º 75]. Creemos que algunas de las fotografías localizadas en el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural Español, tanto de obras del Greco como de la instalación fotográfica que aparece en las salas del museo, puedan pertenecer a esta exposición, siendo difícil precisar su fecha exacta y teniendo en cuenta que también en el museo se ofreció durante muchos años una exposición de todas las fotografías de las obras del Greco conocidas hasta ese momento, realizadas por Moreno y montadas por Lizárraga, conformando así el primer germen del centro de documentación e investigación sobre el cretense. De hecho, una de las pocas noticias encontrada [*Revista del Centenario*, n.º 5, 4 de abril de 1914: 19] dice lo siguiente: “Para la exposición de obras del Greco se han traído de Madrid varias reunidas por el Patronato del Museo del Greco y en dicho museo se han recibido ya un Cristo pintado en pequeña cruz de ébano y cantoneras de plata, en una hermosa caja de don Manuel E. Codez, de Madrid, un San Juan incluido en las colecciones ya conocidas que pertenece al vecino de Ajofrín y Toledo señor Martín Maestro y que mide un metro de altura, más otra obra que bien encajonada ha llegado de París”. Con ello, y ante la ausencia de un catálogo, es imposible fijar –al menos por el momento– los lienzos del Greco que figuraron en dicha muestra.

Esa misma tarde se celebraron en el paraninfo del instituto dos conferencias [fig. 18], una a cargo de Aureliano de Beruete y Moret, sobre el Greco como retratista y otra del señor Garnelo, miembro de la Academia de Bellas Artes. Ya desde el mes de febrero se habían estado impartiendo conferencias: así, el 13 de febrero, Cossío disertó sobre la vida y obra del Greco, y el día 22 José Ramón Mélida habló sobre las relaciones del Greco con el arte antiguo; ambos eran miembros del Patronato del museo. Durante el mes de marzo Narciso Sentenach, Federico Latorre, Rafael Doménech, Ventura Reyes y Germán Beritens departieron sobre la técnica pictórica, las bellas artes, sus reformadores y el Greco, el espiritualismo y realismo del cretense y su supuesto astigmatismo, respectivamente. Por

la tarde se ofreció un concierto en el Paseo de la Vega y la noche del primer día festivo concluyó con una animada recepción en el Ayuntamiento –cuya fachada había sido engalanada con una artística decoración– todo ello amenizado por un concierto de la banda del Segundo Regimiento de Ingenieros.

Durante los tres días que duraron los fastos, el cartel festivo, maravillosamente diseñado por José Vera, con la aprobación de Sorolla, fue el siguiente: día 5 de abril, exposición de cuadros y fotografías en el Museo del Greco, conferencias en el Paraninfo del Instituto, recepción en el Ayuntamiento; día 6 de abril, sesión académica por las de la Historia y Bellas Artes, vigilia en Santo Domingo el Antiguo, concierto musical; día 7 de abril, solemnes exequias en la catedral, procesión cívica, inauguración del monumento al Greco e himno en su glorificación, fiesta literaria en el Teatro Rojas en el que tomarán parte los eminentes actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

El segundo día, San Román y Ramírez de Arellano disertaron en una sesión conjunta de las dos Reales Academias, para pasar a venerar al difunto en Santo Domingo el Antiguo, hecho que sería completado al día siguiente en la catedral con la Misa de Réquiem de Mozart. Las fiestas finalizaron con una procesión cívica, presidida por el nuncio, el



Fig. 19 - Inauguración de monumento al Greco en el paseo del Tránsito

governador civil, el obispo auxiliar, el gobernador militar y el secretario de la delegación de Grecia. Seguidamente, en el Paseo del Tránsito, se bendijo el monumento al Greco [fig. 19] que había sido levantado por Capuz y Laredo en estilo grecorromano, con la oposición de Vega Inclán, que se negaba a que la escultura fuera financiada a costa del presupuesto del Museo del Greco; de hecho, el asunto se enredó de tal manera que el escultor tuvo que recurrir a la mediación de Sorolla para poder cobrar sus honorarios. De esta escultura, señala Storm [2003: 78]: *“El solo hecho de elegir un estilo clásico para honrar en piedra al Greco era muy significativo. El pintor, que antes había sido definido como un rebelde contra todo academicismo y clasicismo, ahora era celebrado con un monumento neoclásico por un conjunto de académicos, notables locales y clérigos”*. En todos los actos

se dio una visión muy conservadora del Greco, potenciando la imagen de pintor ascético y místico, emblema de la iglesia católica, castizo y nacional; las obras que se ensalzaron fueron las consideradas más “realistas”, principalmente *El entierro del Señor de Orgaz* y los retratos, camuflando con habilidad toda referencia a las pinturas de su última etapa, a las que de forma velada se consideraba “obras deformadas”, ya que eran demasiado “avanzadas” para la imagen que se estaba proyectando del cretense.

Esta imagen, con la que las élites intelectuales liberales estaban en total desacuerdo, fue consecuencia del cambio de gobierno acaecido en octubre de 1913, cuando el gabinete del liberal Romanones fue sustituido por el del conservador Eduardo Dato. El resultado fue la absoluta indiferencia ante la celebración y su sistemática ausencia de la prensa nacional e internacional: el rey no hizo acto de presencia, apenas hubo representación extranjera, Vega Inclán se ausentó a Inglaterra, Cossío solo pronunció una conferencia, y pintores y escritores que habían demostrado su entusiasmo por el griego, como Rusiñol o Azorín, ni siquiera mencionaron los festejos en sus colaboraciones en prensa; de hecho, los rotativos madrileños apenas le dedicaron espacio en sus páginas, quedando el fenómeno restringido al ámbito de la ciudad del Tajo. De facto, casi todos los intelectuales que habían contribuido a la revalorización del Greco estaban ausentes, y a la falta de entusiasmo de estas élites –que en 1905 habían celebrado con fervor el centenario de Cervantes– se sumó la decepción general de los políticos reformistas, de modo que los sectores conservadores se acabaron apropiando de un héroe que nunca había sido suyo, al haber sido siempre las corrientes renovadoras las que aclamaban el programa estético del Greco, enlazándolo con las vanguardias europeas.

Algo parecido ocurrirá con el mito cervantino poco después de celebrar el tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en 1905; se prepararon nuevos festejos para el tercer centenario de su muerte en 1916, pero tuvieron que ser suspendidos por no parecer decorosos ante las masacres de la Primera Guerra Mundial; en este contexto se inscribe la creación de la Casa de Cervantes en Valladolid, adquirida por el monarca y musealizada por Vega Inclán, que en un proyecto análogo al de la Casa del Greco, la convierte en museo, biblioteca, centro de estudios y elemento de visita turística obligatoria.

El centenario no fue un gran acto de movilización social fuera de la ciudad imperial, pero sentó las bases del artista como un pintor de la tradicional sociedad católica española, sepultando la relectura progresista y revolucionaria que se había hecho hasta el momento del mismo. Sin embargo, el homenaje sirvió para institucionalizar al griego dentro de la academia y consagrarle como gran genio de la pintura española.

Reescribiendo el mito

Asistimos en el cambio de siglo a la lucha por la gestión de la memoria histórica, y el Greco, como uno de sus protagonistas, no escapó a este debate. La relectura del pasado para crear una conciencia nacional motivó la abundancia de conmemoraciones, festejos o construcción de monumentos, mausoleos, museos, etc., que contribuyeron a la sacralización de paisajes y edificios que se convierten en “*espacios sagrados para el nacionalismo, adornado de muchos rasgos de las religiones*” [MORENO LUZÓN, J. 2007: 27-28]. La gestión del pasado y de la forma de “recontarlo” fue uno de los caballos de batalla de todos los actores culturales, desde las Reales Academias [PEIRÓ, I. 1995] hasta las corporaciones locales, pasando por prensa, gobernantes, asociaciones excursionistas, culturales, etc., que en el cambio de siglo emprendieron múltiples políticas de la memoria “*destinadas a reafirmar sus propias versiones del imaginario españolista y a convencer con ellas a la población: políticas educativas*” [PÉREZ GARZÓN, J. 2000] “*y culturales, escuelas, museos, bibliotecas, archivos, excavaciones arqueológicas, iniciativas turísticas o exposiciones, erección de estatuas, establecimiento y celebración de fiestas y centenarios, homenajes a los héroes y caídos nacionales, etc.*” [MORENO LUZÓN, J. 2007: 28].

Entre los mitos que conforman el relato nacionalista de la historia de España estaba el Greco, y en los lugares sagrados de la memoria, su casa-museo y la ciudad de Toledo. En el cambio de siglo, los intelectuales del 98 habían identificado el paisaje de Castilla – convertida en región-símbolo– y su idioma con España, y dentro de este territorio, Toledo, la vieja capital del reino visigodo, la urbe guerrera y mística, la ciudad imperial magistralmente pintada por el Greco, pasa a ser depositaria de los valores de la España inmortal.

La similitud entre la apropiación del espacio sacro y mítico de Toledo que se hará en estos momentos con lo que el cretense plasma hacia 1610 en la *Vista y plano* [fig. 20] no puede ser más análogo: el Greco pintará Toledo como una urbe pujante llena de reformas urbanas, destinada a recuperar la capitalidad de un imperio, pero también plasma una ciudad mítica [MARTÍNEZ-BURGOS, P. 2008: 39], una Nueva Roma o Jerusalén, sede primada del catolicismo, bajo el manto de la Virgen y con la protección de San Ildefonso, patrón de la ciudad. La importancia de la pintura del Greco no solo radica en la “reinvención” de la *Historia de Toledo* [CÁMARA, A. 1993] y la sacralización y mitificación que hace de su espacio, convenientemente sesgado de elementos mudéjares, sino también en la construcción que hace de la *Idea de Toledo* [BROWN y KAGAN, 1982], aunando *urbs et civitas* [MARÍAS, F. 2001] en esta vista emblemática que es la plasmación de la memoria histórica que las élites toledanas de finales del siglo XVI querían transmitir. Toledo se proyecta en la *Vista* del Greco como espejo de un proyecto político del siglo XVI, de la misma forma que Toledo y el Greco van a encarnar todos los valores nacionales de una parte de las élites del siglo XIX y XX.

Desde los años de la Primera Guerra Mundial, pasando por la dictadura de Primo de Rivera, se observa cómo el nacionalismo conservador va ganando terreno, potenciando una visión del pasado militarista, tradicional y católica (se conmemorará el mito de la Reconquista, la Batalla de Covadonga o el Cid), cuyo proceso culminará durante la dictadura franquista, que se apropiará ideológicamente de los símbolos y mitos nacionales, desde los Reyes Católicos a Goya, Cervantes, los Austrias, El Escorial y, por supuesto, el Greco. Como señala Moreno Luzón [2007: 34]: “*La apropiación franquista del españolismo tuvo graves efectos sobre su futuro [...] los viejos mitos apenas funcionan desprestigiados por su asociación al régimen*”. El proceso es maravillosamente cantado por mi admirado Joaquín

Fig. 20 - Detalle de Vista y plano de Toledo. IPHE-AM 5343C



Sabina, que en la canción *Adivina, adivinanza* (1981), parodiando el entierro de Franco, hace desfilar a todos los mitos del nacional-catolicismo, desde el caballo del Cid, Colón, Santa Teresa, Don Pelayo o Agustina de Aragón. *Esta situación se percibe en nuestros días, donde los mitos de la identidad nacional levantan polémica (los mitos nacionales con más éxito son los que suscitan el consenso social y que a la vez resultan polivalentes, es decir soportan sin fracturarse múltiples interpretaciones) y existen muy pocos símbolos aceptados por la mayoría de los españoles, con excepción de la monarquía, con Juan Carlos I en un papel similar al de Alfonso XIII, o la fiesta del 12 de octubre.*

Durante el período democrático, hemos asistido a una nueva epidemia de conmemoraciones, como las de Carlos I, Felipe II o los fastos del descubrimiento de América en 1992, para culminar en el delirio cervantino del 2005, que han dado lugar al tándem de “*exposición obligatoria y fatídico coloquio*” [MORENO LUZÓN, J. 2007: 35]; en todos los anteriores eventos se proyectó una visión triunfalista, panamericanista y globalizadora de España a través de su lengua y de su herencia cultural, frente a las “amenazas” de los nacionalismos “periféricos”; puesto que las conmemoraciones representan siempre un acto de voluntad política y juegan un rol determinante en la proyección del modelo de estado de cada época, quiero finalizar con una reflexión para un futuro próximo: en el 2010 asistiremos al centenario de la creación del Museo del Greco –remodelado para ser un museo del siglo XXI y convenientemente actualizado en su discurso expositivo– y en el 2014, con toda probabilidad, volveremos a celebrar el IV centenario de la muerte del Greco; para ello, ¿qué visión daremos del cretense en el siglo XXI?, ¿lo convertiremos en un adalid del nacionalismo castellano-mancheño?, ¿un icono de Toledo?, ¿un extravagante hijo del individualismo posmodernista?, ¿un mito nacional?, ¿universal?... El eterno mito griego, en su santuario-museo renovado, será de nuevo entronizado en el paisaje sacro de Toledo.

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS, LLAMADO EL GRECO

Estado de la cuestión

José Redondo Cuesta

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA Capítulo 1

Álvarez Lopera, J. 1987: *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*,

ed. Fundación Universitaria Española

1999: “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco”, en *El Greco. Identidad y transformación*: 25-55, Museo Thyssen, Skira, Madrid

2000: “La Toledo de El Greco”, *Descubrir el Arte*, año II, n.º 20

2005: *El Greco: Estudio y Catálogo. Fuentes y Bibliografía*. Volumen I, Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico

2008: “El Greco y sus obras entre dos exposiciones”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid

Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha

Amador de los Ríos y Villalta, R. 1905: “Monumentos Arquitectónicos de España”. Toledo. Tomo I

Ayer y Hoy 1958: “Centenario de Vega Inclán”, n.º 64, p. 13

Azorín, J. Martínez Ruiz 1901: “El museo. Una sala para el Greco”, en *la Correspondencia de España*, miércoles 18 de diciembre de 1901. Madrid

Baroja, P. 1900: “Cuadros del Greco I. Los retratos del Museo Nacional del Prado”, en *El Globo*, martes 26 de junio de 1900. Madrid

Brown, J. y Kagan, R. 1982: *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*. Ed. Alianza

Cámara, A. 1994: “La pintura del Greco y la construcción de la Hª de Toledo en el Renacimiento”, en *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t.7: 37-55

Camarasa, S. 1926: *Turismo, Toledo, Greco*, Est. Tip. de A. Medina, Toledo

Carrobes Santos, J. 2008: “Toledo y el Greco a comienzos del siglo XX”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha

Catálogo de la exposición de Cuadros del Greco que con asistencia de S. M. El Rey se inaugurará el día 10 de mayo de 1909 en la Real Academia de San Fernando. Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía

Catálogo del Museo del Greco de Toledo 1912 Imprenta Artística de José Blass y Cía, San Mateo, 1. Madrid

Cossío, M. 1908: *El Greco*, Madrid, Tomos I y II

190? *El Greco*. Patronato Nacional del Turismo. El arte en España, n.º 10. Editorial Thomas, S.A., Barcelona

1913: *Excursion à Tolède*. Commissariat Royal de

Tourisme, Itinerarie de Voyages Populaires

Doménech, R. 1912: *La Casa del Greco*. Patronato Nacional de Turismo. El arte en España. Editorial Thomas, S.A. Barcelona

Espresati, C. G. 1912: *La Casa del Greco*. Conferencia pronunciada el día 16 de marzo de 1912 en la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid

Fernández Delgado, J. 1988: *Félix Urabayen: la narrativa de un escritor navarro-toledano*, ed. Caja Toledo

Garate, I. 1993: *El Museo de El Greco. Primera fase de las obras de rehabilitación*, ed. Ministerio de Cultura

García Rodríguez, F. y Gómez Alfeo, M. V. 2002: “La valoración del Greco por los críticos del 98”, en *Anales de Hª del Arte*, 12: 199-225

Guerrero Malagón 1982: *Los restos de Dominico Theotocopuli el Greco*, ed. Zocodover, Toledo

Gómez Moreno, M.ª E. 1966: *Visita a la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito*. Ed. Ministerio de Cultura

1968: *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Ed. Ministerio de Cultura

El Greco: Opúsculo de divulgación 1914: Junta Organizadora del III centenario. Tipografía artística C/ Cervantes 28. Madrid

Hadjinicolaou N. 1990: “Domenico Theotocopoulos 450 years later” en *El Greco of Crete*, Iraklion: 57-111, 75-83

1999: “El Greco Revestido de Ideologías Nacionalistas” en *El Greco. Identidad y transformación*: 57-83, Museo Thyssen, Skira. Madrid

Haskell, F. 2002: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona

Lavín, A. C. 1997: “La labor arqueológica de la Comisión de Monumentos de Navarra”, en *Príncipe de Viana*, n.º abril-agosto. Institución Príncipe de Viana, ed. Dptº de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra.

y Yañez, A. 2001: “La legislación española en materia de Arqueología: análisis y evolución en su contexto”, en *Patrimonio Cultural y Derecho* n.º 3

2007: “El Museo del Greco, memoria de un sueño”, en *Tesoros Ocultos, fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura

y Caballero, L. 2007: “Plan Museológico del Museo del Greco”, en *Plan Museológico y Exposición Permanente en el Museo*, ed. Ministerio de Cultura

- y Caballero, L. 2007:** “Una exposición comunicativa para un museo de Arte: el proyecto de exposición permanente del Museo del Greco”, en *Museos.es*, n.º 3, Ministerio de Cultura
- y Caballero, I. 2007:** “Plan Museológico del Museo del Greco”, *El Greco´s Studio, proceedings of the International Symposium*. Ed. Crete University Press
- Lenaghan, P. 2008:** “El Greco de Toledo en la Nueva York de Archer Huntington”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- López, A. y Palomero, S. 2006:** *Guía del Museo Sefardí*, ed. Ministerio de Cultura
- López Martín, F. 1918:** “Hay que honrar al Greco”, en *El Fígaro*, 29 dic.
- Marías, F. 1986.** *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IV vol. Ed. CSIC e Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos
- 2001:** *El Greco en Toledo*, ed. Scala, Londres
- 2008:** “De veras y falsas: las reconstrucciones del griego de Toledo”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- Martínez-Burgos, P. 2008:** “El paisaje de Toledo en la pintura del Greco. Fragmentos y enigmas”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- Martínez Gil, F. 2007:** *La invención de Toledo*. Ciudad Real, ed. Añil
- Menéndez, M.ª L. 2000:** “Sorolla, Benlliure y el II marqués de la Vega Inclán: interacciones amistosas y artísticas”, *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, centenario de un homenaje*, catálogo de la exposición de Valencia: 56-74
- 2004:** *Un mecenas en la España Alfonsina: el II marqués de la Vega Inclán 1858-1942*, UNED, tesis doctoral inédita
- 2006:** *El Marqués de la Vega Inclán y los Orígenes del Turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo
- Milicua, J. ed. 1996:** *El Greco y su revalorización por el Modernismo Catalán*, Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya
- Moreno Garrido, A. 2004:** *Turismo y Nación. La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos (España 1908-1919)*. Tesis doctoral inédita. UCM
- Moreno Luzón, J. 2007:** “Mitos de la España Inmortal: Conmemoraciones y Nacionalismo español en el siglo XX”, en *Claves de Razón Práctica*, n.º 174 julio-agosto: 26-35
- Moreno Nieto, L. 1997:** “En la ‘Casa del Greco’ no vivió nunca el Greco”. *Toledo, Tierras y Pueblos*, n.º 3: 13-16
- Muñoz Herrera, J. 1993:** *Imágenes de la Melancolía: Toledo (1772-1858)*, ed. Ayuntamiento de Toledo
- 2006:** “Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario”, *Archivo Secreto n.º 3*, ed. Ayuntamiento de Toledo
- 2008:** “En busca del Greco, visiones en Toledo”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- Ordieres, I. 1992:** *Eladio Laredo. El Historicismo Nacionalista en la Arquitectura*, ed. Ayuntamiento de Castro Urdiales
- 1995:** *Historia de la restauración Monumental en España*. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid
- Palomero, S. 2007:** *Historia de la Sinagoga de Samuel Ha Levi y del Museo Sefardí de Toledo*, ed. Ministerio de Cultura, Madrid
- Peiró, I. 1995:** *Los guardianes de la Historia*, ed. Ins. Fernando el Católico, Zaragoza
- Pérez Garzón, J. 2000:** *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, ed. Crítica, Barcelona
- Posada Kubissa, T. 2008:** “El redescubrimiento del Greco en Alemania: El Greco pintor moderno. Carl Justi, Julius Meier-Graefe, August L. Mayer”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**
- 1914:** *Sesión Pública celebrada el 29 de marzo de 1914, en honor de Dominico Theotocópuli (El Greco) con motivo del tercer centenario de su muerte*. Imprenta de San Francisco de Sales
- Redondo Cuesta, J. 2007:** “La “otra” colección pictórica del Museo del Greco”, en *Tesoros Ocultos, fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura
- Reyero, C. 1999:** *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, ed. Cátedra
- Ruiz Gómez, L. 2008:** “Septiembre de 1920: una sala para el Greco en el Museo Nacional del Prado”, en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha
- San Román Fernández, F. 1910:** *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*, ed. Librería General de Victoriano Suárez
- 1912:** *El sepulcro de los Theotocopuli en San Torcuato de Toledo*. Librería General de Victoriano Suarez, Madrid, 31 p.
- Sánchez, I. 2004:** “Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación”, *Archivo Secreto n.º 2*: 198-241, ed. Ayuntamiento de Toledo

Sánchez Cantón, F. J. 1921: *Nueva Sala del Museo del Greco*. ed. Comisaría Regia de Turismo

Segovia, E. y Zaragoza, T. 2005: *Los Moreno, fotógrafos de Arte*, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid

Serrano, C. 1999: *El Nacimiento de Carmen. Símbolos, mito y nación*, Madrid, Taurus

Storm, E. 2003: “La Nacionalización de El Greco”, en *Claves de la Razón Práctica* n.º 137, noviembre: 74-79.

2004: “Las Conmemoraciones de héroes nacionales en la España de la Restauración: el Centenario del Greco de 1914”, en *Historia y política* n.º 12: 79-104

Toledo, Revista de Arte: año II, n.º 51 (julio de 1916). *Olvido Injusto*

Toledo, Revista de Arte: año VIII, n.º 182 (abril de 1922). *Una hora en la Casa del Greco*

Toledo, Revista de Arte: año IX, n.º 191. *Pro-Toledo. Algo de Turismo. Visitantes Ilustres*

Toledo, Revista de Arte: año X, n.º 203. *Toledo en el centro Español de Londres*

Toledo, Revista de Arte: año X, n.º 208 (año 1924) *El Homenaje a Barrés. La ciudad de Toledo rinde solemne pleitesía al gran literato francés*

Tormo, E. 1934: *El Homenaje español al Greco en Creta, su patria. Crónica de un día en Fodele*, ed. Hauser y Menet; tirada aparte del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

Torres, B. 1999: “El fundador del Museo Romántico: el Marqués de la Vega Inclán y el 98”, *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*, ed. Dykinson

Traver Tomas, V. 1965: *El Marqués de la Vega Inclán. Primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística y Popular*. Dirección General de Bellas Artes. Fundaciones Vega Inclán

Urabayen, F. 1920: *Toledo, Piedad*, Ed. Espasa Calpe (2º ed 1925)

1924: *Toledo, la despojada*, Ed. Espasa Calpe

Urrea, J. 2006: *Museo Casa de Cervantes de Valladolid: Historia y Guía*, ed. Ministerio de Cultura

VV. AA. 2002: *Arredondo, pintor de Toledo Catálogo de exposición*, ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha

VV. AA. 2003: *Enrique Vera, el paisaje y la luz. Catálogo de exposición*, ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha

VV. AA. 2004: *Angel Andrade, la aventura del paisaje 1866-1932. Catálogo de exposición*, ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha

Vega Inclán, B. 1914: *Ampliación al Catálogo del Museo del Greco y Noticia de las obras ejecutadas hasta la fecha por su Patronato*

1915: *Notas de las gestiones practicadas por la Comisaría Regia de Turismo de Orden de S.M. El Rey don Alfonso XIII, antes de la Constitución definitiva del Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla*

1915: *La Comisaría Regia de Turismo en la Alambra de Granada*

1923: *Notas sobre Turismo Hispano-Americano dedicadas al primer Congreso Nacional de Comercio Español en Ultramar*. Publica la Presidencia del Consejo de Ministros Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística

Fuentes Documetales

Archivo del Museo de Santa Cruz de Toledo

Archivo del Museo Romántico, fondo Vega Inclán (AVI)

Archivo del Museo Sorolla, correspondencia Sorolla (CS)

Archivo del Museo del Greco

Archivo de la Real Academia de la Historia, fondo de la Institución Libre de Enseñanza (RAH ILE)

Archivo de la Fundación Giner de los Ríos

Archivo General de la Administración (AGA)

Archivo Moreno. Instituto del IPHE-AM

*El presente artículo es una versión revisada y ampliada del aparecido en el catálogo de la exposición El Greco. Toledo 1900, Madrid, 2008, ed. Ministerio de Cultura y CCM

BIBLIOGRAFÍA Capítulo 2

- Alonso Alonso, R. 2002:** “Técnica y cronología de los Apostolados de El Greco y su taller”, en *El Greco. Apostolados*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza: 35-59
- Álvarez Lopera, J. 2005a:** *El Greco: Estudio y catálogo. Fuentes y Bibliografía*, vol. I, ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico
- Álvarez Lopera, J. 2005b:** “La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideración e influencia”, en *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo Nacional del Prado
- Álvarez Lopera, J. 2007:** “Sobre Tintoretto y el Greco”, en *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional*, Museo Nacional del Prado, 2007, Museo Nacional del Prado, 2009: 77-83
- Calvo Serraller, F. 2005:** *Los géneros de la pintura*, ed. Taurus
- Cossío, M. B. 1884** [ed. 1985]: *Aproximación a la pintura española*. Estudio preliminar y notas de Ana M.^a de Cossío, ed. Akal
- Cossío, M. B. 1908:** *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez ed., 2 vol.
- Garrido, C. 1997:** “La Anunciación del retablo del Colegio de doña María de Aragón: el proceso de creación del Greco”, en *La Anunciación de El Greco. El Ciclo del colegio de María de Aragón*, Bilbao-Madrid
- Garrido, C. 1999:** “La Anunciación de la Virgen del periodo italiano de El Greco en el Museo Nacional del Prado: Examen de su técnica de ejecución”, en *El Greco in Italy & Italian Art*, University of Crete: 139-148
- Hadjinicolaou, N. 2007:** *El Greco y su taller*, Atenas, Museo de Arte Clásico
- Longhi, R. 1914:** “Il soggiorno romano del Greco”, en *L'Arte*, XVII
- Marías, F. 1997:** *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, ed. Nerea
- Marías, F. y Bustamante, A. 1981:** *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, ed. Cátedra
- Martínez, J. 1988:** *Discursos practicables del Nobilísimo arte de la pintura*, ed., prólogo y notas por Julián Gállego, ed. Akal
- Martínez-Burgos, P. 1990:** *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid
- Martínez Burgos, P. 2005:** *El Greco. El pintor humanista, obra completa*, ed. Libsa, Madrid
- Muñoz González, M. J. 2008:** *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Fundación Arte Hispánico
- Pacheco, F. 1990:** *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, ed. Catedra
- Palomino de Castro y Velasco, A. 1986:** *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial
- Pérez de Tudela, A. 2000:** “Una carta inédita de El Greco al cardenal Alessandro Farnese”, *Archivo Español de Arte*, LXXIII, n. ° 291, julio-septiembre: 267-268
- Portús, J. 1998:** *La Sala Reservada del Museo Nacional del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554-1838*, Museo Nacional del Prado
- Revenga Domínguez, P. 2002:** *Pintura y sociedad en el Toledo Barroco*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
- Roteta de la Maza, A. M. 1985:** *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos
- Ruiz Gómez, L. 2007:** *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*, Museo Nacional del Prado
- Salas, X. y Marías, F. 1992:** *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo
- Sánchez, A. y Ruiz Gómez, L. 2006:** “La restauración de la Adoración de los pastores del Greco”, en *Boletín del Museo Nacional del Prado*, tom. XXIV, n. ° 42: 90-105
- Sigüenza, J. 1963:** *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*, Madrid, 1605. Reed: *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, ed. Aguilar
- Spear, R. E. 2007:** “San Sebastiano e le replique di Reni”, en *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San sebastiano a confronto*, VV.AA., Silvana Editoriale, Milano: 33-49
- Wethey, H. E. 1967:** *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 2 vol.

“En siete del (mes de abril de 1614) falescio dominico greco no hizo testamento recibio los sacramentos enterrose en Santo Domingo el antiguo, dio belas”.
Archivo Parroquial de la iglesia de Santo Tomás, Toledo [Libro de entierros de 1601 a 1614, fol. 335].

De esta manera se ponía fin a una de las carreras artísticas más excepcionales de todos los tiempos. El Greco encarna en su pintura una de las evoluciones más complejas y alucinantes que podemos encontrar a lo largo de toda la historia del arte. En el arte occidental no hay un caso parecido de un artista nacido fuera de esta tradición figurativa, en el Oriente mediterráneo, en el antiguo Imperio Bizantino (un mundo cultural que seguía produciendo iconos repitiendo las fórmulas milenarias de Bizancio) y que terminaría conquistando ese lenguaje occidental en la categoría de genio. Nuestro artista no solo llegará a dominar todos los recursos figurativos de Occidente de manera magistral (la perspectiva, la volumetría en las figuras, la psicología de los personajes, etc.), sino que, no contento con eso, llegará a crear en su madurez un estilo propio tan personal e inconfundible que hoy es capaz de reconocer cualquier persona por escasos conocimientos que tenga en historia del arte y que, en nuestro mundo contemporáneo, sería la envidia de cualquier empresa de *marketing* cuyo objetivo primordial es crear para sus clientes una imagen de marca propia.

La personalidad del pintor

¿Cómo era físicamente nuestro protagonista? Por ahora no se ha podido identificar, a ciencia cierta, ningún autorretrato de los mencionados por la documentación. Los documentos de época nos informan de que, al menos, en dos ocasiones el Greco se autorretrató, pero estos retratos no nos han llegado o, por ahora, no han logrado ser identificados. El retrato anónimo de un anciano del Metropolitan de Nueva York, que durante muchos años se interpretó como retrato del pintor en su ancianidad, hoy se prefiere identificarlo como un retrato del hermano del pintor, Manusso Theotokopoulos. En la carta escrita por Giulio Clovio al cardenal Alessandro Farnese recomendándole que acogiera en su palacio romano a nuestro pintor como un empleado más a su servicio, Clovio menciona que, entre otras obras, había “fatto un ritratto di se stesso che fa stupire tutti questi pittori di Roma” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 83]. En esta ocasión el Greco se habría autorretratado a la edad de treinta años. En el inventario de bienes de Jorge Manuel, hijo del Greco, hecho por él mismo en 1621 con motivo de su matrimonio, en el asiento n.º 189 se registra “un retrato de mi P[adr]e, con su quadro guarnecido” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 347]. Sin embargo, hay prácticamente unanimidad entre la crítica en considerar un autorretrato del Greco las facciones del anciano, calvo y de barba blanca [fig. 21], que mira fijamente al espectador dentro de la gran composición de la *Pentecostés* que formó parte del retablo mayor del colegio de doña María de Aragón (Museo Nacional del Prado). Esta identificación quedaría corroborada por el hecho de que este mismo anciano, mirando también fijamente al espectador, aparece representado en la copia que del *Martirio del san Mauricio* para la basílica escurialense hizo el hijo del pintor, Jorge Manuel, para presidir la capilla funeraria de la familia Theotokopoulos en el desaparecido monasterio de San Torcuato de Toledo (Jorge Manuel realizó, al menos, dos copias del *Martirio de san Mauricio*, y en las dos incluyó las facciones de su anciano padre: una de estas versiones se conserva en el Museo Nacional de Arte de Rumanía, en Bucarest, y la otra versión se encuentra actualmente en paradero desconocido).

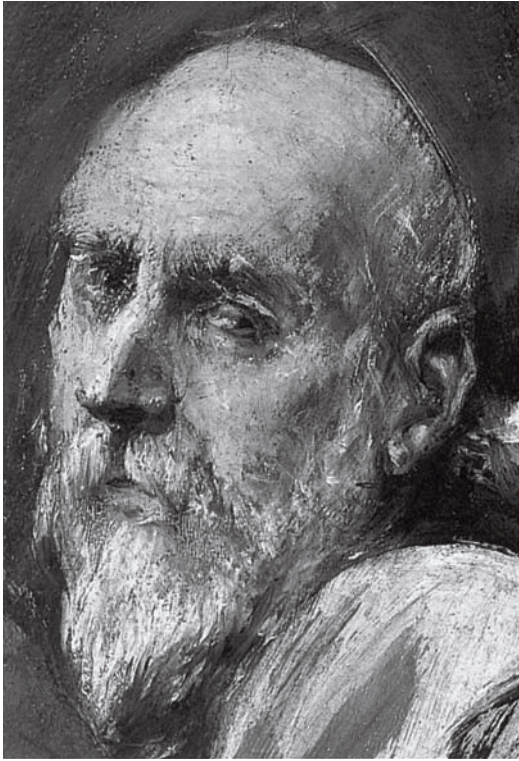


Fig. 21 - Probable autorretrato del pintor. Detalle. *Pentecostés*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Conocemos relativamente bien la personalidad artística del Greco; aparte de su obra, el pintor nos dejó resumido su ideario artístico en las breves anotaciones manuscritas, realizadas en los márgenes de las páginas, sobre dos libros artísticos fundamentales en el Renacimiento y que el Greco debió releer una y otra vez en su nutrida biblioteca: las *Vite* de Vasari y el *De Architectura* de Vitruvio [MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. 1981; SALAS, X. y MARÍAS, F. 1992]. El que conservemos el ideario teórico de un artista escrito de su propio puño y letra es verdaderamente excepcional en el panorama artístico español. Pero por desgracia, conocemos muy mal los aspectos humanos y la vida íntima y familiar de Domenikos Theotokopoulos. No conservamos cartas personales del pintor, como ocurre en el caso de Goya, en las que se retrata nítidamente su fuerte y hosca personalidad. También en otro de los grandes, en Velázquez, nos falta ese transcurso íntimo. La documentación de la época apenas nos informa de la vida íntima y familiar de nuestro personaje. Sabemos que no llegó a casarse con la misteriosa Jerónima de las Cuevas, la única mujer que aparece en su biografía y de la cual solo sabemos que era mujer soltera y vecina de Toledo. Esta relación fuera de los cánones sociales de la época se explicaría por la más que probable existencia de un matrimonio anterior del pintor en su Creta natal. Así parece confirmarlo el documento más antiguo alusivo al pintor y datado en 1563: el artista, de veintidós años, se encuentra en Creta y se alude indirectamente que su hermano Manusso y el propio Greco tenían sus propias *familias*. De la esposa cretense no vuelve a saberse nada, o moriría antes de 1567 o sería abandonada por el artista ese año al iniciarse el periplo italiano. Casi con toda probabilidad, la familia Theotokopoulos era cristiana ortodoxa. Al parecer, tras la muerte de su padre en plena juventud, de la manutención y educación del pintor se encargó su hermano

Manusso. Después de este *flashback* juvenil, volvamos al presente toledano. En 1578 nació, fruto de su relación con Jerónima de las Cuevas, el único hijo que tendría el pintor: Jorge Manuel Theotokopoulos [Toledo, 1578-1631], pintor y arquitecto, discípulo del padre y que por unos años se haría cargo del taller del Greco a la muerte del maestro en 1614. El Greco retrataría a su querido hijo al menos en cuatro ocasiones (en *El entierro del señor de Orgaz* es el joven que porta el hachón de luz; en el retrato del Museo de Bellas Artes de Sevilla, retratado en su oficio de pintor; en el grupo de caballeros cobijados por la Virgen dentro del cuadro de *La Virgen de la Caridad* de Illescas y finalmente en el rostro del *San Bernardino* del Museo del Greco en Toledo). Las fuentes artísticas clásicas solo nos ofrecen breves pinceladas de su personalidad, aunque suficientes para intuir a un personaje, desde luego, nada convencional: la documentación y las fuentes italianas (como Giulio César Mancini) lo presentan como un joven soberbio y enormemente ambicioso que se había atrevido a criticar, e incluso sustituir por una pintura nueva, el fresco sixinio del *Juicio Final* del ya divino Miguel Ángel. En realidad, esta sería una de las primeras *boutades* documentadas del artista, quien a lo largo de toda su carrera mostrará un ansia irreprimible de provocar a su interlocutor. En 1572, el pintor fue despedido por el cardenal Farnese de su servicio, aunque desconocemos el motivo de esta caída en desgracia ante una de las casas nobiliarias más poderosas de Roma. ¿Tendría que ver con esa fuerte y difícil personalidad? En la carta escrita por el pintor y remitida personalmente a su patrono para pedir explicaciones por su despido, aparentemente impropio, el Greco hace gala de una soberbia y altivez a todas luces impropias de la época donde la jurisdicción señor-criado era infranqueable y de las que, podemos estar seguros, el cardenal consideraría intolerables. Las palabras utilizadas por el pintor no tienen desperdicio: “non mi trovo tale che meritasse esser trattato à q[u]este modo [...], neanco meritava senza colpa mia esserne poi scacciato et mandato via di q[u]esta sorte, come ho detto non trovo in me occasione, ne causa per la q[u]ale saperla per sodisfattion mia, et del mondo” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 85]. Por su lado, las fuentes españolas lo presentan como un hombre igualmente soberbio: “Entró en esa ciudad [Toledo] con grande crédito en tal manera, que dió a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras”,

Fig. 22 - Dormición de la Virgen.
Iglesia de la Dormición, Ermoupolis,
isla griega de Siros.



así se refiere a él Jusepe Martínez [MARTÍNEZ, J. 1988: 270]. También aparece como una persona que ganó mucho dinero y que fue todo un sibarita en los aspectos más prosaicos de la vida: “Ganó muchos ducados, más los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia” [MARTÍNEZ, J. 1988: 271]. Y otra constante en las fuentes es resaltar su extravagancia, tanto personal, como sobre todo artística, de nuevo nos dice Jusepe Martínez “fue de estravagante condición como su pintura” [MARTÍNEZ, J. 1988: 271]. Junto a extravagante la otra cualidad que más resaltan todas las fuentes es la de su erudición y su gran formación teórica e intelectual con comentarios del tipo: “*gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura*” (cuenta Francisco Pacheco que lo visitó en Toledo en 1611). Jusepe Martínez añade que “*fue famoso arquitecto y muy elocuente en sus dichos*” [MARTÍNEZ, J. 1988: 271]. Si a esto se añade la importante biblioteca que sabemos llegó a reunir, el que hablara cuatro idiomas (su griego natal, latín -como cualquier persona culta en la época- italiano y español), su larga estancia italiana, y si a ello contraponemos el famélico panorama artístico coetáneo español donde nuestros artistas han dejado de realizar el preceptivo viaje formativo a Italia e incluso encontramos artistas casi analfabetos, nos podemos imaginar lo insólito (y a la vez lo exótico) de la figura del Greco en el panorama artístico español.

El pintor: sus etapas artísticas

Creta

La etapa cretense es una de las menos conocidas de toda la creación artística del pintor. Domenikos Theotokopoulos nace en 1541 en la ciudad de Candia (actual Heraklion), capital de la isla griega de Creta. Creta por entonces formaba parte (lo era desde el siglo XIII) de los dominios orientales de la Serenísima República de Venecia. Su hermano Manusso era precisamente un funcionario (recaudador de impuestos) de la metrópoli. El primer dato documental que relaciona al pintor con Creta data de 1563, el Greco tiene veintidos años, y aparece ya como *maestro pintor*. Es decir, en este año tenía abierta en Creta tienda o taller propio. Se habría convertido en maestro seguramente hacia 1561 ya que la maestría o suficiencia profesional se concedía en la isla hacia los veinte años. Aunque se han propuesto muchos nombres de pintores cretenses como posibles maestros del Greco, hoy desconocemos totalmente el taller cretense donde nuestro protagonista aprendería los rudimentos del arte de la pintura. En 1983 Mastoropoulos daba a conocer a la crítica un descubrimiento fundamental para asentar definitivamente las claves de la formación cretense del Greco: se trataba del descubrimiento de un icono con el tema de la *Dormición de la Virgen* [fig. 22], en la isla griega de Siros, que aparecía firmado con la siguiente inscripción: “DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS o DÉIXAS” (“Domenikos Theotokopoulos lo creó”); con esta obra quedaba definitivamente confirmada la etapa de formación cretense de nuestro artista y su iniciación en los talleres artísticos de Creta. De la etapa cretense, por ahora, aparte de la citada *Dormición de la Virgen*, se han identificado otros dos iconos, solo con la firma de “Domenikos”: *San Lucas pintando a la Virgen* y *La Adoración de los Reyes Magos*, ambas en el Museo Benaki de Atenas. Estas obras, si se miran con atención, son iconos, pero ya no iconos bizantinos; en ellas se ve ya un incipiente interés del artista por introducir los motivos formales del arte occidental, todo ello conocido por los grabados y las pinturas italianas que llegaban a Creta. El tríptico de la Galleria Estense de Módena, situado, a modo de bisagra, entre los periodos de Creta y Venecia, representaría perfectamente el paso del progresivo abandono del artista de los códigos del arte oriental y el progresivo dominio de los recursos del arte occidental.

Italia

Si hay algún aspecto que hoy todavía queda por aclarar en el devenir artístico y personal del estudiantísimo Greco, este es sin duda alguna el de su estancia italiana. Con veintiséis años, en 1567, el Greco marcha a Italia, donde permanecerá una década, hasta 1577, primero en Venecia y luego en Roma (con la posibilidad de una segunda estancia veneciana dentro de la etapa romana), pero siguen siendo muy pocos los datos documentales de estos años. Apenas sabemos fehacientemente de la estancia italiana del Greco. En la etapa italiana, por las obras identificadas hasta ahora, el pintor se dedicó al pequeño formato, abandonó la técnica de pintura al temple propia de los iconos adoptando la pintura al óleo, y cultivó los siguientes géneros pictóricos: la pintura religiosa destinada a la devoción privada (en tres diferentes soportes: lienzo, tabla y cobre) y la pintura de gabinete (retratos y temática profana como *El soplón*).

Venecia

De la etapa veneciana desconocemos todos sus detalles. Solamente se ha encontrado un documento que certifica la estancia del Greco en la ciudad de los canales. El 18 de agosto de 1568 el maestro Theotokopoulos enviaba desde Venecia al cartógrafo Georgios Sideros, residente en Creta, una colección de dibujos. El documento no especifica ni siquiera el tipo de dibujos enviados, pero cabe suponer que estarían relacionados con la disciplina cartográfica del destinatario. Hacia 1567 el Greco abandonaría su Creta natal para establecerse en Venecia. Este era el tradicional viaje de formación emprendido por los pintores cretenses. Pero lo habitual es que estos pintores, tras unos años de formación, volvieran a la isla aplicando al arte de los iconos las novedades del Renacimiento italiano. Lo verdaderamente excepcional fue la decisión del Greco de quedarse en Italia para convertirse en un pintor enteramente occidental. Todo lo demás que se ha dicho de la estancia veneciana del pintor sería mera especulación. El punto capital de la misma, el presunto discipulado de nuestro pintor en el taller de Tiziano, no ha podido ser documentado.

En Venecia aprenderá los principios básicos de su arte pictórico, los de la escuela veneciana, a los cuales se mostrará ya fiel a lo largo de toda su vida: básicamente el pintar sin dibujo previo (este aspecto lo llevará a su máximo desarrollo ya en España), fijando la composición en la tela mediante sucintas pinceladas de pigmento negro y convirtiendo el color en el recurso formal más importante de su código artístico. Esta forma madura de pintar ha sido magníficamente descrita por Rafael Alonso [ALONSO ALONSO, R. 2002]. Por el estudio de las reflectografías infrarrojas de algunas de sus obras italianas, en esta etapa el Greco sí que utilizó un dibujo previo elaborado como queda de manifiesto en la tablita de *La Anunciación* del Museo Nacional del Prado [GARRIDO, C. 1999: 142-143]. En las obras realizadas en la etapa veneciana, por ahora solo se han identificado composiciones religiosas de pequeño formato, como *La Última Cena* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), o *La Adoración de los Reyes Magos* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), vemos los balbuceos de un pintor neófito occidental (de treinta años) en el aprendizaje del nuevo código artístico del Renacimiento (las figuras resultan poco sólidas y la recreación espacial no es convincente). En este periodo el Greco utilizó masivamente grabados para idear sus composiciones.

Roma

En 1570 el Greco se traslada a Roma, *caput mundi et caput artis*. No conocemos los motivos exactos de este traslado, aunque cabe suponer este viaje como la etapa última dentro de su periodo de formación artística con su deseo de conocer la capital artística de Europa. En Roma pasa al servicio del cardenal Alessandro Farnese, recomendado por Giulio Clovio, artista al servicio del palacio Farnese. Giulio Clovio era un pintor especializado en el campo de la miniatura que en 1565 había entrado al servicio del cardenal. Nacido en Croacia, tierra donde se hablaba griego, Clovio era un compatriota del joven Greco que apostó por él. El Greco retrató a Clovio en uno de los escasísimos cuadros de época italiana que están firmados (Nápoles, Museo di Capodimonte). El Greco debió de pasar a formar parte del círculo de intelectuales que giraban en torno a la “corte” Farnese. Entre estos intelectuales (aparte del ya mencionado Giulio Clovio), el Greco debió de tener una especial relación de amistad con el bibliotecario de los Farnese, Fulvio Orsini. A la muerte de este, ocurrida en 1600, el inventario de sus bienes recogía siete obras del Greco: entre ellas, cuatro tondos de cobre, uno de los cuatro era un retrato del cardenal Farnese (no conservados o no identificados), el paisaje *Vista del Monte Sinaí* (Heraklion, Museo Histórico, Creta) o el *Retrato de Giulio Clovio* (Nápoles, Museo di Capodimonte).

No sabemos qué trabajos pictóricos realizó nuestro artista para su *padrone* y si el Greco participó en las grandes empresas artísticas patrocinadas por los Farnese. De nuevo la documentación silencia cualquier información. Únicamente dos obras del pintor aparecen a principios del siglo XVII inventariadas en las colecciones Farnese: *La curación del ciego* (Parma, Galleria Nazionale) y *El soplón* (Nápoles, Museo di Capodimonte). Estas dos pinturas pudieron ser encargos personales del cardenal, o de cualquier otro miembro familiar, pero no se encuentran documentadas.

En julio de 1572 el todopoderoso cardenal Alessandro Farnese despide de su servicio a nuestro pintor. De nuevo la documentación nos es esquiva, y como ya se ha apuntado, todavía no sabemos los motivos de este despido. El 6 de julio de 1572 el Greco escribía una carta al cardenal afirmando no encontrar causa alguna para ser expulsado. Al haberse quedado sin protector, el Greco no tuvo más remedio, si quería sobrevivir artísticamente en la Ciudad Eterna, que abrir taller o tienda propia para ejercer libremente la profesión, para lo cual, como era preceptivo (en Toledo no lo sería por inexistente), tuvo que inscribirse en la Academia romana di San Luca abonando los dos escudos de ingreso que marcaba el protocolo de la institución. La inscripción académica la realizó el 18 de septiembre de 1572. Esta es la última (y a la vez única) fecha documentada que hasta ahora tenemos del Greco en Roma. Mancini precisa que, en Roma, el Greco tuvo ya a su servicio un joven discípulo, el pintor sienés Lattanzio Bonastri. En el lapso de tiempo comprendido entre esta fecha de 1572 y el definitivo viaje a España (hacia 1576), la mayor parte de la crítica sitúa al Greco en Roma, con posibles y habituales viajes a Venecia. La crítica señala el fuerte venecianismo de las últimas obras italianas del pintor (caso de *La Anunciación* del Museo Thyssen-Bornemisza), lo que ha hecho defender a algunos autores una hipotética segunda estancia del pintor en Venecia antes de su salida para España; de nuevo nos movemos en el terreno de la especulación.

En Roma, el Greco aprendió una lección fundamental: Miguel Ángel. La monumentalidad y los volúmenes del genial florentino fascinaron a nuestro pintor e inmediatamente estos recursos se incorporaron a su código artístico. Ahora las pequeñas tablas heredadas de la etapa veneciana se pueblan de unos nuevos personajes hercúleos: *La Piedad* (Filadelfia, The

Philadelphia Museum of Art) o *Cristo crucificado*, un óleo sobre cobre, soporte que sabemos que utilizó en más de una ocasión en la etapa romana (Texas, colección particular) [fig. 23]. Con respecto a Miguel Ángel, el Greco sintió una especie de admiración “esquizofrénica”; por un lado, admiraba su poderoso dibujo y su faceta de arquitecto y escultor. En las notas grequianas a las *Vite* de Vasari, en el capítulo dedicado a Miguel Ángel, al mencionar los dibujos realizados por Buonarroti para Tomaso Cavalieri (un *Ganímedes raptado por Júpiter*, un *Ticio torturado* y la *Caída de Faetón*) al comentario de Vasari sobre lo excepcional de estos dibujos calificándolos de raros y sin precedentes, el Greco añadió al margen: “y lo mejor que sapava [sic] hazer era esto y sin comparación” [SALAS, X. y MARÍAS, F. 1992: 45 y 90]. Por otro lado, al Greco no le gustaba la pintura de Miguel Ángel, a la que criticará abiertamente por no saber representar (a ojos de un veneciano convencido) la carnalidad y voluptuosidad propias de lo humano, así como lo atmosférico y ambiental propios de la naturaleza, llegando a decir que Miguel Ángel no había sabido pintar retratos “ni hacer cabellos, ni cosa que imitara carnes” por ser “falto e impedido de semejantes delicadezas”. Al pintor y teórico sevillano Francisco Pacheco le llegó a confesar que Miguel Ángel había sido “un buen hombre que no supo pintar” (al romanista Pacheco los globos oculares se le debieron salir de sus órbitas ante tal “sacrílego” comentario). Frente a ello, en la biografía vasariana dedicada a Tiziano, el Greco anotó que Tiziano “vino a ser el mayor conocedor e imitador de la naturaleza” [SALAS, X. y MARÍAS, F. 1992: 112].

Otra importante aportación que la estancia romana provoca en nuestro artista es su despertar a la cultura más erudita. En el palacio romano de los Farnese, un grupo de estudiosos de la Antigüedad agrupados alrededor del bibliotecario de la familia, Fulvio Orsini, practicarán una especie de “arqueologismo literario”. De este ambiente erudito surgirá

Fig. 23 - Cristo crucificado.
Texas, colección particular.

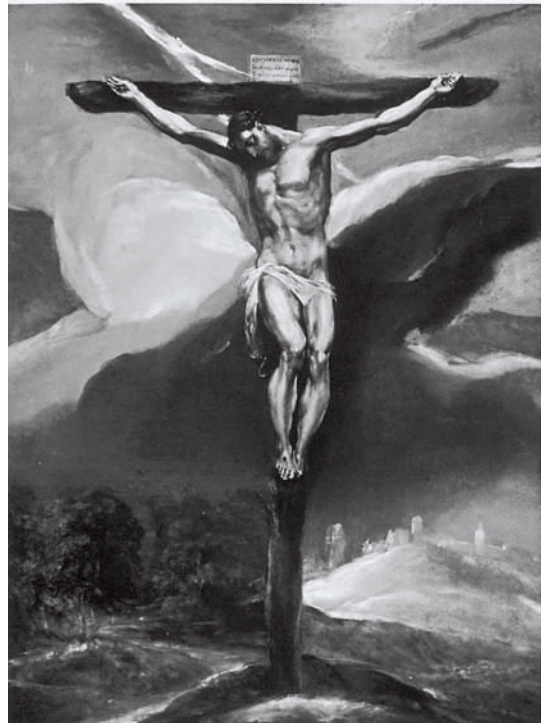


Fig. 24 - *El soplón*.
Nápoles, Museo di Capodimonte.



el cultivo de un género pictórico inventado por el humanismo renacentista: el género de la *ekfrasis*. Se trataba de un género pictórico que pretendía recrear obras maestras artísticas de la Antigüedad, perdidas y solo conocidas por descripciones literarias. El cuadro de *El soplón* [fig. 24], que representa a un muchacho soplando una candela, en realidad, es un ejercicio de *ekfrasis* en el que nuestro artista versiona un célebre cuadro del pintor griego Antífilo, rival del famoso pintor Apeles, y que Plinio, el Viejo, describía en su *Historia Natural*. Además *El soplón* sería un *tour de force* donde el joven artista quiere demostrar a los pintores romanos su dominio en la representación de la luz en un contexto nocturno. Este tema ya había sido incluido en cuadros de composición en el taller veneciano de los Bassano. La novedad del Greco consistió en convertirlo en tema autónomo. En la etapa española volvería a reflexionar sobre esta misma temática, complicando el asunto representado como bien vemos en la pintura conocida como *Una fábula* del Museo Nacional del Prado, fechada en torno a 1600.

La etapa italiana se cerraría con la espléndida *La Anunciación* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid [fig. 25], con la que el maestro nos muestra ya su definitiva conquista del lenguaje artístico occidental, además de su absoluto dominio de los recursos formales característicos de la pintura veneciana. Esta obra se encuentra ya en un nivel de calidad similar a cualquier gran maestro de la escuela veneciana.

A principios del siglo XVII la pintura que el Greco había dejado en Roma era bastante admirada y estudiada, independientemente de que en la Ciudad Eterna se hubiera perdido la memoria del pintor (Mancini en 1620 ya no recordaba su nombre griego de pila, recordando solo su famoso apelativo *Il Greco* que España heredaría). Mancini, en sus *Considerazione sulla Pittura*, señala al relatar la vida del pintor Alessandro Casolani: “[vino] a Roma a estudiar le cose di Raffaello e d’altri valent’huomini che vivean in quei tempi o che di poco eran morti, come era Federigo, Muciano, il Greco, Tadeo Zuccaro, il Sermoneti et altri”. Es decir, el Greco se encontraba ya en el *top ten* artístico de Roma. Aunque no sabemos qué obras del Greco pudo estudiar en Roma

Fig. 25 - *La Anunciación*.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



este joven artista, puesto que nuestro pintor no tuvo encargos públicos, y sus obras destinadas a recintos privados tendrían un acceso muy reducido. Aunque también hay que puntualizar que, ya desde esos momentos tan tempranos, nos encontramos con juicios negativos hacia la pintura del Greco entre la intelectualidad italiana del incipiente Barroco, se iniciaba ya la caída en desgracia del pintor ante la crítica artística, caída en desgracia que se prolongaría hasta finales del siglo xix. Es el caso del célebre poeta Giambattista Marino que en su obra *La Galleria* (Venecia, 1620) incluye un poema titulado *Di pittura goffa* del Greco. *Pittura goffa* se puede traducir por pintura necia y para referirse al propio Greco el poeta empleará la expresión “Sciocco pittor”, es decir, “loco pintor” [LONGHI, R. 1914: 109].

Etapa española

Se ha especulado mucho, y se sigue especulando al carecer de hechos documentados fiables, con los motivos de la salida del Greco de Roma y su llegada a España en 1576. O bien el mercado romano no colmó las expectativas del pintor, o bien el pintor no ofreció nada nuevo a un mercado artístico tan saturado como el de la Ciudad Eterna. Lo que siempre se ha especulado es que en Roma, en el seno del palacio Farnese y debido al carácter claramente filoespañol de esta egregia familia nobiliaria en la geopolítica europea, el pintor entró en contacto con la numerosa colonia de españoles cercana a Fulvio Orsini: Benito Arias Montano, bibliotecario del monasterio de El Escorial (estuvo en Roma en el verano de 1575), el erudito toledano Pedro Chacón (en Roma desde 1571) y, en especial, Luis de Castilla (en Roma entre 1571 y 1575), hijo de don Diego de Castilla, deán de la catedral de Toledo y quien le proporcionaría los primeros encargos toledanos. Conocida la ambición del Greco, la primera idea que tendría nuestro pintor en su mente sería asentarse en Madrid para

terminar trabajando para la corte. Sin duda alguna, los amigos españoles de Roma le habrían hablado de las numerosas oportunidades artísticas que ofrecía la corte española de Felipe II, embarcada en un proyecto tan ambicioso como era la decoración del Real Monasterio de El Escorial. Finalmente el Greco tendría que rendirse a la evidencia; la corte madrileña en un primer momento no le proporcionó encargos y tuvo que ir allí donde lo contrataban: Toledo.

El ensamblaje entre los periodos italiano y español del Greco sigue manifestando una incoherencia flagrante. Todos los cuadros religiosos asignados al periodo italiano son pinturas sobre tabla, o cobre, de muy reducido tamaño, y que, como ya hemos indicado, fueron realizadas para la devoción privada de clientes particulares. Los otros géneros que cultivaba en Italia, retratos y temas profanos como *El soplón*, son también de formato pequeño o mediano. Sin embargo, en 1577 el Greco aparece en España pintando para la iglesia del monasterio toledano de Santo Domingo el Antiguo y para la sacristía de la catedral de Toledo monumentales cuadros de altar, formato hasta ahora desconocido en su producción (*La Asunción* del Museo de Chicago mide cuatro metros de alto y *La Trinidad* del Prado tiene tres metros de altura). ¿Dónde y cómo ha dado el Greco el paso de una pintura “íntima” a una pintura monumental que manifiesta muy distintas ambiciones artísticas? Esta es una transformación que no ha sido todavía convincentemente explicada: ¿experimentaría ya con el gran formato en los últimos años italianos? ¿No habrá en Italia cuadros de gran tamaño, anónimos o atribuidos a otros artistas, pero que en realidad pudieran ser de nuestro pintor, algo así como un “eslabón perdido” en la cadena evolutiva del arte del Greco? Una vez más caemos en la mera especulación. Entre 1577 y 1580 realiza toda una sucesión de obras maestras donde lleva al gran formato todo lo aprendido en Italia: la riqueza cromática y los ricos contrastes lumínicos de su admirada escuela veneciana (los retablos del monasterio toledano de Santo Domingo el Antiguo, *El Expolio* de la catedral toledana) [fig. 26] y la monumentalidad y el sólido modelado de Miguel Ángel (*La Trinidad* del Prado o el *San Sebastián* de la catedral de Palencia). La imagen de Cristo en *La Trinidad* del Prado o la musculosa figura del *San Sebastián* de la catedral de Palencia evocan las poderosas anatomías del florentino. Por otro lado, la composición de *La Asunción* del Museo de Chicago (en su día presidió el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo) se ha considerado siempre un homenaje a la gran obra, del mismo asunto, que Tiziano había realizado para la iglesia de Santa Maria dei Frari de Venecia.

En los primeros años españoles el pintor no dejaría de intentar asentarse en la corte y entrar al servicio de Felipe II. La oportunidad que esperaba se le presentó en 1580 cuando el rey le encarga para su amada basílica escurialense el *Martirio de san Mauricio* y *la legión tebana*, donde todavía se conserva [fig. 27]. Un año antes, en 1579, el pintor Juan Fernández de Navarrete, *el Mudo*, había muerto sin llevar a término el gran proyecto que le había encargado el monarca: de los treinta y dos lienzos de altar para la basílica escurialense solo pudo realizar siete. En Madrid se debió pensar que en el círculo artístico escurialense no había nadie capaz de realizar grandes cuadros de altar. Alguien recordaría entonces los monumentales retablos pictóricos que el pintor griego de Toledo acababa de presentar en la Ciudad Imperial. No sabemos ni quién ni cómo se llegó a formalizar el contrato con nuestro pintor. El *Martirio de san Mauricio* no gustó al monarca por ser excesivamente esteticista y de compleja lectura. El pintor desplaza a un segundo plano la representación del martirio y sitúa en el primer plano a unos santos heroicos y dialogantes. Estamos muy lejos del requerimiento que se le había hecho a Navarrete, *el Mudo*, de que dichos santos movieran a devoción y se pudiera rezar ante ellos. La pintura estaba muy lejos del lenguaje sencillo y catequético que propugnaba la Contrarreforma y de la cual Su Majestad Católica será su más firme partidario en Europa.

Fig. 26 - *El Expolio*. Toledo, Sacristía de la catedral Primada de Toledo.
 Fig. 27 - *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



En el debate artístico contemporáneo del *docere-delectare*, es decir, si una pintura debe servir solo para deleitar a los estetas o bien debe enseñar a los que la contemplan (la Contrarreforma era firme partidaria del catequético *docere*), el Greco apostó en este caso concreto del *Martirio de san Mauricio* por querer solo deleitar y con ello se equivocó de estrategia estrepitosamente. En las notas manuscritas del pintor al *Tratado* de Vitruvio, el Greco habla de las dificultades de muchos de los grandes artistas por llegar al éxito, entre otras causas apunta la falta del “favor de los príncipes” [MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. 1981: 131-132]. Sin embargo, como se sabe, el Greco fue magníficamente pagado por el rey (ochocientos ducados), cuando la versión martirial que sustituyó a la obra del Greco, el *San Mauricio* de Cincinnati tan solo fue valorado en quinientos cincuenta ducados, tasación que implícitamente reconocía la mayor calidad artística de la obra del Greco. Sin embargo, qué extraño resulta que nuestro pintor no hiciera lo imposible (en realidad no lo sabemos) para conquistar a Su Majestad con una de las dotes artísticas más excepcionales con la que la naturaleza había dotado a nuestro pintor y que no tenía rival en la corte (y mucho menos en el resto de España) como era su capacidad retratística, su oficio de retratador, en el lenguaje de la época. El Greco, introductor del retrato psicológico en la escuela española, punto que más adelante desarrollaremos, ¿cómo habría pintado al monarca más poderoso de la Europa de la época?, ¿habría conseguido el Greco traspasar la gravedad habsbúrgica y captar al Felipe mortal como haría Velázquez con su nieto Felipe IV? Qué perniciosa puede ser la especulación.

A medida que avanza la etapa española, conseguido un absoluto dominio del arte occidental, se ha señalado cómo el artista parece ser que vuelve los ojos a sus orígenes bizantinos y comienza a reflexionar sobre este código figurativo abandonado en Venecia,

interesándole ciertos aspectos de este arte sin tiempo como se ha definido al arte bizantino. Entre 1586 y 1588 el Greco pinta su obra maestra, *El entierro del señor de Orgaz* (Toledo, Iglesia de Santo Tomé) [fig. 28]. Las líneas básicas de la composición parecen derivar de uno de los iconos del ciclo festivo bizantino, el que representaba la *Dormición de la Virgen*. Por otro lado, la diferenciación tan radical de tratamiento entre la escena inferior terrestre (de un gran naturalismo) y la superior celestial (idealizada y con figuras desmaterializadas en luz) se encuentra en pinturas cretenses donde los personajes sagrados se representan en estilo bizantino y, por ejemplo, los donantes, de forma renacentista. Una obra como la *Alegoría de la Santa Liga* o *El Sueño de Felipe II* [fig. 29] nos habla también de esta revisión que un ya maduro Greco hizo de su pasado artístico y de las nuevas posibilidades expresivas que podía conseguir con este “revival neobizantino”.

Hacia 1590 pinta otra obra maestra, *La Piedad* de la colección Niarchos [fig. 30], conocida por ello como *Piedad Niarchos*. Es esta una de las escasísimas obras grequianas de las que



Fig. 28 - El entierro del señor de Orgaz.
Toledo, Iglesia de Santo Tomé.
IPHE-AM 5170C

no se han conservado réplicas, ni siquiera las habituales seriadas por el taller. El tratamiento de la composición es originalísimo y muy cinematográfico; el Greco, mediante un zoom visual, ha concentrado toda la acción solo en las figuras que llegan a ocupar todo el plano visual sin apenas referencias escénicas. Al desaparecer toda referencia escenográfica en la parte inferior de la composición (no hay suelo) y transcurrir la acción en el mismo plano visual en el que se encuentra el espectador, el pintor consigue que los fieles entren de inmediato en la acción trágica que se desarrolla en un espacio tan reducido y asfixiante. Parece que en cualquier momento, el espectador (uno mismo) va a irrumpir en la acción para ayudar a la Virgen a sobrellevar el pesado cuerpo del Redentor. De esta manera, el espectador se

convierte en un personaje sagrado más que asiste a la *Passio Christi* (lector-espectador, si eres mujer, te conviertes en una más de las “Marías evangélicas”. Por el contrario si eres hombre puedes elegir entre los tres Santos Varones que según el guión evangélico asistieron al descendimiento de la Sagrada Mortaja: José de Arimatea, Nicodemo y el joven san Juan Evangelista). Estamos ante un claro ejemplo de pintura interactiva.

Finalmente, avanzada la década de 1590 el Greco experimenta la última y definitiva transformación en su arte. Este punto de inflexión lo marcan las pinturas del retablo del Colegio de doña María de Aragón realizadas entre 1596 y 1600 (Museo Nacional del Prado y Museo de Bucarest). A partir de aquí, el Greco abandona cualquier atisbo de naturalismo en su pintura y se inicia en la representación de un mundo interior y subjetivo (como pocos artistas han conseguido en la historia) donde exagera toda una serie de recursos formales: estira la figura humana hasta el infinito, convirtiéndola en un ser espectral; funde cielos y tierras en un nuevo mundo que no obedece a ninguna ley física, las luces (artificiales) tienen vida propia, los personajes muestran actitudes unas veces extáticas y otras convulsas, y llega a la genialidad de pintar el movimiento, trescientos años antes de que lo hiciera el Futurismo: por ejemplo, la secuencia plano a plano, casi cinematográfica, de los movimientos de los dedos de una mano (en el apóstol situado en el primer plano, de espaldas y vestido de verde, en la *Pentecostés* del Prado); el crepitar de las llamas del fuego en la zarza ardiendo de *La Anunciación* del colegio de doña María de Aragón (Museo Nacional del Prado); el movimiento de alas de los ejércitos angelicales que pueblan sus rompimientos de gloria y a cuyas plumas consigue conferir una textura pilosa y avícola; o incluso llegando a representar algo tan inmaterial y abstracto como la música, arte que amó tanto el Greco, ya que las cuerdas de sus instrumentos musicales no están representadas por líneas únicas y definidas, sino por varias y borrosas para

**Fig. 29 - Alegoría de la Santa Liga o
El sueño de Felipe II.
Madrid, Real Monasterio de San
Lorenzo de El Escorial.**



Fig. 30 - *La Piedad*. Herederos de la colección Stravos Niarchos.



parecer que vibran). Trabajo pictórico realizado todo él mezclando directamente los colores en la tela sin valerse de mezclas previas en la paleta. La valentía y libertad creativa no pueden ser mayores. Un ejemplo soberbio de todo ello lo encontramos en la *Inmaculada Ovale* del Museo de Santa Cruz en Toledo, sin duda alguna, una de las obras maestras del pintor [fig. 31]. Si la *Inmaculada Ovale* es la obra maestra del estilo último del pintor en su versión colorista, el *San Bernardino* del Museo del Greco en Toledo [fig. 32] es la obra maestra de la otra tendencia cultivada por el artista en estos años de madurez: la monocromía (el más difícil todavía). Ahora se reducen todas las partes de la composición, figuras y paisajes, a una sola gama cromática (gris y azul plateado) aplicada con una riquísima variedad de matices que paradójicamente termina por convertir la monocromía en policromía. A su vez, los elementos compositivos quedan esencializados en simples formas geométricas (en el caso de la figura del *San Bernardino* en triángulos).

Este último estilo del pintor, en realidad la versión particular de nuestro artista del concepto inventado por Tiziano de la *pintura a borrones*, como cabe suponer, no fue comprendido por sus contemporáneos. Fray Juan de Santa María en su obra *Tratado de República* (Madrid, 1615) resume muy bien esta crítica contemporánea a la libertad estilística manifestada por el pintor en su madurez: “como pintura de mano del Griego, que puesta en alto, y mirada de lexos, parece muy bien, y representa mucho; pero de cerca todo es rayas y borrones” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005b: 246]. Francisco Pacheco criticará también este último estilo maduro del pintor: “Algunos acaban bien el bosquejo y lo dexan [...]; otros lo manchan no más y lo dexan confuso [...], usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quién creerá que Dominico Greco traxese los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre” [PACHECO, F. 1990: 483]. Su yerno Velázquez, en su estilo maduro (estilo que apenas conoció Pacheco, que moriría en 1644), sería el adalid de este concepto de pintura de borrones.

Fig. 31 - *Inmaculada Ovalle*.
Toledo, Museo de Santa Cruz
(depósito de la Parroquia de San
Nicolás de Bari, Toledo)
Fig. 32 - *San Bernardino*.
Toledo, Museo del Greco



El papel innovador del Greco en el arte español de su época

La figura de Domenikos Theotokopoulos ha sido innovadora en muchísimos aspectos dentro del contexto artístico español contemporáneo. Uno de estos aspectos se referiría a la propia técnica pictórica. El Greco fue uno de los primeros artistas (junto con Navarrete, *el Mudo*, en El Escorial) en introducir en España un nuevo soporte para el arte de la pintura: el lienzo de lino en sus dos versiones: tafetán y mantelillo veneciano [BRUQUETAS, R. 2002: 237]. Desde luego fue el primero en introducir el soporte textil en el ámbito toledano. Recordemos que la escuela veneciana fue la primera en reivindicar el lienzo de lino para la pintura (frente al soporte de tabla medieval), soporte que no todo el mundo artístico aceptó en un primer momento. Vasari en la biografía dedicada a Tiziano, al comentar la monumental *Asunción* de Santa Maria dei Frari critica que se hubiera pintado en tela “porque se veía poco”. Para los venecianos, el fuerte relieve de la urdimbre textil de la tela era un elemento más de expresión artística. También se caracterizó el Greco por utilizar pigmentos de primerísima calidad, algo que no era habitual entre los pintores españoles. Cuando en 1580 Felipe II le encarga el *Martirio de san Mauricio* (monasterio de El Escorial), el inicio de la obra se retrasa porque el pintor quiere conseguir azul ultramarino o lapislázuli, el pigmento más caro en la historia de la pintura. El Greco no solo utilizó el azul ultramarino en el *Martirio de san Mauricio* por ser encargo real; su uso se detecta en otras muchas obras, como la del retablo del colegio de doña María de Aragón, complementado con pinceladas de azurita. Respecto al uso del azul ultramarino o lapislázuli en España, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*

precisa: “El azul (entendemos) por el de Santo Domingo [azurita], no el ultramarino, que ni se usa en España ni tienen los pintores della caudal para usarlo” [PACHECO, F. 1990: 485]. Se ha comprobado por los análisis de pigmentos que el Greco seleccionó los mejores materiales colorantes para sus obras. Para los azules, el azul lapislázuli o la azurita. Para el verde, el resinato de cobre y la malaquita. Para el rojo, la laca orgánica o laca veneciana, etc. Este contacto con los materiales pictóricos de primera calidad el Greco lo tuvo en Venecia, que en el siglo *xvi* era la principal industria europea de materiales artísticos, entre otros, productos fabricaba el azul lapislázuli (a partir del mineral importado de Afganistán) o los pinceles de mayor calidad en todo el viejo continente.

Nuestro pintor también introdujo importantes innovaciones en el repertorio temático que cultivó. El Greco, al llegar a Roma en 1570, conocerá de primera mano el nuevo movimiento espiritual de la Contrarreforma católica emanado del Concilio de Trento (1545-1564) y que fue la respuesta de la Roma papal a la Europa protestante. Fue uno de los primeros pintores en Europa en tratar temas tan propios de la Contrarreforma como el de los santos penitentes (Magdalenas, san Pedros, san Franciscos, etc.), modo pictórico de aludir al sacramento de la Penitencia que era rechazado por los protestantes (de hecho, el Greco fue uno de los primeros, sino el primero, en convertir al humanista y afable san Francisco de Asís en el santo eremita y asceta característico del Barroco. E, igualmente, convirtió al intelectual santo Domingo de Guzmán en un santo penitente, algo insólito hasta entonces en la iconografía cristiana.

Estos aires de innovación se acrecientan si nos centramos únicamente en el contexto español, donde aspectos singulares de su personalidad y su quehacer artístico resultarían insólitos para la vieja y conservadora sociedad española. Y todo ello aumentado al infinito si nos ceñimos al mercado local toledano. Está documentado que en la Ciudad Imperial, durante los siglos *xvi* y *xvii*, no existió el preceptivo gremio o cofradía de pintores (con la tradicional advocación a san Lucas) en el seno del cual los practicantes del arte de la pintura se unían para defender sus intereses profesionales [REVENGA DOMÍNGUEZ, P. 2002: 27-30]. Por supuesto, nunca se planteó en la ciudad del Tajo la posibilidad de crear una academia artística como sí hubo en la corte o en Sevilla. Igualmente, por la documentación conocida hasta ahora, durante los siglos *xvi* y *xvii* los artistas toledanos se mantuvieron al margen de la reivindicación profesional más importante en la España de la época: la distinción de la actividad pictórica como actividad artística y no oficio mecánico [REVENGA DOMÍNGUEZ, P. 2002: 39]. El Greco trajo a España la dignidad de artista (la de un creador que trabaja con el intelecto) cuando en nuestro país el artista era considerado un mero artesano que trabajaba con las manos (algo que no cambiará hasta el siglo *xviii* con la Academia Ilustrada). De hecho, esta posición de vanguardia del pintor, que defendía el carácter intelectual del arte de la pintura en la España gremial de la época, fue honrosamente reconocida por los prácticos y teóricos posteriores del arte español. Así, Palomino, justo un siglo después de la muerte del Greco, escribe en la biografía dedicada al cretense lo siguiente: “y así le debemos inmortales gracias a Dominico Greco todos los profesores de esta facultad (de la Pintura) por haber sido el que rompió con tal fortuna las primeras lanzas en defensa de la inmunidad de esta arte; y en cuya ejecutoria se fundaron los demas juicios” [PALOMINO, A. 1986: 101]. Ponz también se hace eco de esa defensa máxima de la liberalidad de la pintura llevada a cabo por nuestro pintor; al describir el hospital de la Caridad de Illescas muestra “la curiosidad de ver en aquella iglesia las obras [...] que executó para ella Dominico Greco; en cuya ocasión defendió tan constantemente este Profesor las preeminencias debidas a las bellas artes” [PONZ, A. tomo I, carta I, párrafo 12: 9-10]. Vemos ya en fecha tan temprana un

lugar común en la naciente historiografía artística. Consciente de su dignidad intelectual y de su valía artística (sin rival en el mercado local toledano), la primera consecuencia tangible de todo ello fue un alzamiento de los precios de su pintura (la calidad se paga), que muchos de sus comitentes no vieron razonable y de ahí los numerosos litigios del artista en las tasaciones de su obra. Jusepe Martínez hace referencia a este aspecto: “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” [MARTÍNEZ, J. 1988: 271]. Esto último, como hemos apuntado, no era cierto ya que la mayoría de los comitentes del Greco se manifestaron renuentes a pagar los altos precios del maestro.

El Greco fue un magnífico creador de composiciones. Y no solo esto; tuvo además una imaginación y originalidad desbordantes a la hora de concebirlas. Pasó de valerse de grabados en la etapa italiana (de diferentes grabados extraía diferentes motivos que luego unía, a manera de puzle, en la composición propia) a concebir composiciones de una extraordinaria originalidad como *La Verónica* del Museo de Santa Cruz en Toledo, de la cual se ha dicho muchas veces que parece una aparición fantasmal (en cuya concepción no resulta ajeno el pasado bizantino de nuestro pintor) o, incluso, insufló esa originalidad a composiciones muy asentadas y definidas en la iconografía clásica cristiana (un buen ejemplo de esto lo encontramos en *La oración en el huerto*) [fig. 33]. Los apóstoles durmientes que acompañan a Jesús en Getsemaní parecen estar metidos dentro de una futurista cápsula-burbuja construida con material (sería más correcto inmaterial) de una nube. En esta concepción tan original es clave, como se ha dicho ya, el pasado bizantino del artista. Los autores de la historiografía clásica española no pasaron por alto esta originalidad compositiva. Ponz, al enumerar precisamente *La oración en el huerto* del Greco que se conservaba en el palacio soriano de los Medinaceli, la califica “de extraña composición” [PONZ, A. carta tercera, párrafo 4: 48].

Por otro lado, nuestro pintor introdujo nuevos géneros pictóricos no cultivados hasta entonces por la pintura española; pensemos en el género del paisaje que después trataremos; o cultivó temas que, si bien ya estaban presentes en la escuela española, nuestro artista los trató con una inusitada valentía. Respecto a este último aspecto no podemos dejar pasar por alto el tratamiento del desnudo, masculino, que el Greco nos ofrece en el magnífico *San Sebastián* de la catedral de Palencia, pintado en sus primeros años en España [fig. 34]. Si en el arte español el más sublime desnudo femenino lo encontramos en la *Venus del espejo* de Velázquez (Londres, National Gallery), el más bello desnudo masculino en la pintura española estaría representado por este *San Sebastián* del Greco. El efebo y musculoso san Sebastián está inspirado claramente en alguna de las figuras de la Capilla Sixtina, que sabemos que el pintor habría estudiado atentamente en su estancia en Roma. La figura también está inspirada en la estatuaria clásica (*Laocoonte*), la elección de una gama cromática propia de una grisalla estaría incidiendo en esa relación con el arte escultórico. Pocas veces se ha representado en el arte clásico español un desnudo, masculino, tan desnudo. La enorme carga erótica que destila este Adonis cristiano es llevada a su grado máximo con un recurso, nada inocente, como es el de tapar las partes pudendas del santo con un reducidísimo perizoma, que no solo es mínimo y casi transparente, sino que parece que está a punto de desprenderse de la cadera y convertirse en un desnudo integral. El Greco es partidario de un viejo principio en la teoría de la sensualidad consistente en que se es más eficaz insinuando que mostrando (este sutil principio marca la delgada línea existente entre el artístico erotismo y la vulgar pornografía). Por otro lado, un desnudo integral, huelga decirlo, habría sido impropio

Fig. 33 - *La oración en el huerto*. Toledo (Ohio), Museum of Art



en una pintura sagrada en la España de la época. Tan impropio como este desnudo prácticamente integral. No podemos más que sonreír al recordar aquí las celeberrimas palabras del fraile jerónimo de El Escorial José de Sigüenza al precisar que “los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser este” [SIGÜENZA, J. 1963: 265]. Curiosamente, una obra maestra tan rotunda como el *San Sebastián* palentino no aparece mencionada en la historiografía clásica española: no la citan ni Palomino, ni Ponz, ni Ceán Bermúdez. Habrá que colegir que, por su subido erotismo, la pintura pudo estar escondida durante siglos de la mirada siempre indiscreta del público. No debemos olvidar que en el contexto en que se pinta este *San Sebastián* se está difundiendo por España la nueva espiritualidad trentina. Como se sabe, tras el Concilio de Trento, los concilios eclesiásticos provinciales insisten en que la Iglesia regule los asuntos relacionados con el decoro (sin duda alguna, la palabra de moda entonces en los comentarios sobre arte religioso) en las representaciones sagradas. Por ejemplo, en los cánones conciliares de Valencia, de 1565, se amenaza con la excomunión a quien “pinte imágenes de santos con belleza provocativa ni con trajes lascivos ni deshonestos” [PORTÚS, J. 1998: 39]. Desde luego, el Greco hubiera podido ser excomulgado por causa justificada. Además, curiosamente todos los teóricos de la época o del posterior Barroco (ya sean hombres de Iglesia o artistas) solo relacionan la lascivia o lo deshonesto que puede haber en la desnudez humana con el desnudo femenino; excepcional es la referencia al desnudo masculino. Juan de Cárdenas escribía en 1675 que “sabe un pintor disponer la imagen de un San Sebastián desnudo, de suerte, que provoque a devoción, y no a indecencias” [PORTÚS, J. 1998: 57]. La teoría artística del desnudo en la España de la época de la Contrarreforma y el Barroco no deja de ser curiosa. Autores tan eruditos, como Francisco Pacheco, verán imprescindible la inclusión del desnudo en ciertas historias bíblicas (*Susana y los Viejos*, *José y la esposa de Putifar*, etc.), pero en este caso

Fig. 34 - *San Sebastián*.
Palencia, Catedral



desaconsejándose la copia del natural. Pacheco señala en su tratado que el pintor de un desnudo solo debe tomar del natural el rostro y las manos, para el resto del cuerpo, en vez de utilizar modelos vivos, el pintor debía valerse “de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuarias antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durer” [PORTÚS, J. 1998: 33]. José García Hidalgo, a finales del siglo XVII, seguía manteniendo este mismo ideario, remitiendo a los prácticos del desnudo a las estampas de desnudos femeninos que ilustraban su propio tratado [PORTÚS, J. 1998: 35]. No podemos pasar por alto el fuerte carácter homoerótico que se desprende del *San Sebastián* palentino. En torno a la figura del Greco hay toda una rumorología acientífica que incide en una supuesta condición homosexual del pintor, pero nada podemos precisar al respecto. Spear ha estudiado la más que probable condición homosexual del pintor boloñés del barroco Guido Reni partiendo de sus numerosas versiones del tema de *san Sebastián* [SPEAR, R. F. 2007: 33-49]. El Greco trataría en otras dos ocasiones futuras el tema del *Martirio de San Sebastián*. Una versión la llevaría a cabo en torno a 1600 (cuadro que fue propiedad de la familia real de Rumanía y hoy se encuentra en paradero desconocido) siendo protagonista ahora un San Sebastián andrógino y con una mirada llena de ensoñación. La tercera y última versión conocida del tema es el *San Sebastián* del Museo Nacional del Prado que muestra ya la estilización y el expresionismo propios de los últimos años del pintor.

Respecto a la introducción de nuevos géneros pictóricos en la pintura española, el Greco fue el primer artista en cultivar en nuestro país un nuevo género pictórico que había nacido con el Renacimiento, pero que no alcanzaría independencia propia hasta el siglo XVIII (en España hasta el siglo XIX): se trata de la pintura de paisajes. El fraile José de Sigüenza emplea ya a principios del siglo XVII el término moderno de *paisaje*, y dice a propósito: “Otros cuadros hay de un alemán o flamenco llamado Joachim (Patinir) de excelentes paisajes

al óleo". Aunque el término utilizado generalmente por la tratadística española hasta bien entrado el siglo xvii será el de "pintura de países" y "pintura paisista" [CALVO SERRALLER, F. 2005: 256]. El escaso cultivo de este género en España se debió seguramente a una visión excesivamente antropocéntrica del mundo, considerándose que lo único digno de ser pintado era el hombre y la acción humana. La naturaleza tendría un interés secundario en tanto que escenario de esa acción humana. Hasta el siglo xviii la concepción clasicista que dominará el arte valoró el paisaje como un género jerárquicamente inferior. Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* especifica el lugar físico marginal donde debe exponerse este género pictórico: "si fuera casa de campo o de recreación, será muy a propósito pintar caza, volaterías, pescas, países, frutas, animales [...]; y si fuere compuesto debajo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido y doctrina al curioso con alguna filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación". La tratadística de arte hasta el siglo xviii no será partidaria del paisaje en estado puro, el país debía contar una "historia". La teoría clásica del arte lo que quería era domesticar la naturaleza. Los paisajistas en los siglos xvi y xvii (Claudio de Lorena, Poussin, Salvator Rosa, etc.) elaboraban sus paisajes en el estudio a partir de pequeños apuntes que habían tomado del natural. El efecto que producen la mayoría de las veces es el de un telón teatral. El Greco revoluciona el género del paisaje. Fue uno de los primeros pintores en la historia en no conformarse con vistas elaboradas en el taller, sacando el caballete al campo y enfrentándose directamente al escenario natural. En el siglo xvii eso mismo haría Velázquez (de nuevo el binomio Greco-Velázquez) en los jardines de la Villa Médici en su primer viaje a Italia (Museo Nacional del Prado). Hasta mediados del siglo xix (y por influencia francesa) ningún otro pintor español repetiría esa forma de trabajar *in situ* en la naturaleza. Los paisajes del Greco tienen siempre un mismo protagonista: el perfil urbano de la Ciudad Imperial y su entorno natural. A pesar de su tendencia innata a la estilización, el Greco capta asombrosamente y de manera admirable los elementos naturales que tiene delante: la humedad de la hierba, el rumor del agua, los rayos y los truenos que anuncian la inminente tormenta, las hojas agitadas por el viento. Muestra igualmente (salvo en casos excepcionales motivados por necesidades compositivas) un rigor topográfico en el urbanismo de la ciudad que ha sido ponderado incluso por arqueólogos. Aunque el caserío de la ciudad, fruto del personal estilo del pintor, a veces queda reducido a simples figuras cúbicas (caso del barrio de las Covachuelas en la *Vista y plano de Toledo*, un auténtico trozo de pintura que parece salido directamente de las vanguardias de principios del siglo xx, Cézanne, Picasso, etc.). La obra cumbre de esta temática sería la célebre *Vista y plano de Toledo* del Museo del Greco, fechada en los últimos años de la carrera del pintor [fig. 35]. Como tantas veces se ha repetido, en esta obra aparece representado el callejero más antiguo de una ciudad española. Sin duda alguna este sentido cartográfico el Greco lo aprendería en su estancia veneciana. Recordemos que la documentación menciona que el pintor, estando en Venecia, envió a su Creta natal unos dibujos propios que iban destinados a un cartógrafo. El Metropolitan de Nueva York conserva otra *Vista de Toledo*, aunque mucho más sencilla de composición que la compleja *Vista y plano de Toledo*. Los inventarios realizados en 1614 y 1621 mencionan diversas pinturas de paisajes, siendo sintomático que en esos inventarios el término *Toledo* ("otro toledo") sea sinónimo de paisaje, lo que evidencia que fue la ciudad del Tajo la auténtica protagonista de esta temática. Aunque solo conservamos dos paisajes del pintor, en sentido literal, gran parte de la pintura religiosa del Greco se desarrolla teniendo como marco la ciudad y el entorno natural de Toledo, ambos elementos indisolubles. Recordemos la *Inmaculada Ovale* del Museo de Santa Cruz, *San José y el Niño Jesús* de la capilla de San José en Toledo, etc.

Otra absoluta novedad en nuestro país debió resultar el modo de trabajar de su taller. Uno de los capítulos más importantes e imprescindibles para valorar, en toda su complejidad, la obra del Greco, es el relativo al taller del maestro. Recientemente se ha dedicado una exposición monográfica a dicho asunto [HADJINICOLAOU, N. 2007]. El tema del taller del Greco sigue siendo un tema abierto a la investigación. Por un lado, hay poca documentación que arroje alguna luz sobre el asunto. Aparte de personalidades conocidas como Luis Tristán o el hijo del pintor, Jorge Manuel Theotokopoulos, la documentación nos ofrece otros nombres que integraron el taller del maestro, pero hoy solo son eso, nombres (caso del italiano Francisco Preboste). No conservamos cuadros firmados por estos discípulos que vinieran a servir de referencia para asignarles pinturas concretas que integran ese maremágnum de cuadros reunidos bajo la etiqueta Taller del Greco. Únicamente el pincel de Jorge Manuel ha sido identificado en el taller, debido a que su estilo fue siempre seco y de una extraordinaria pobreza, conservándose obras firmadas, como la réplica del *Expolio* que conserva el Museo Nacional del Prado. Pero, en el caso de Tristán, las primeras obras que conservamos fueron realizadas cuando el pintor crea su propio taller una vez que regresa de su viaje a Italia, desarrollando un estilo ya inmerso en el primer naturalismo barroco. Pero no conservamos (o no se han identificado todavía) obras firmadas de una etapa más juvenil, por lo cual resulta imposible individualizar la participación de Tristán en el taller del maestro.

En la España de la época (también lo sería respecto a la España barroca e incluso posterior), el modo de trabajar del taller grequiano fue una absoluta novedad. No ha habido otro pintor en la historia del arte clásico español que mejor haya mercantilizado su obra. El Greco organizó su taller como una empresa artística encaminada a obtener la máxima rentabilidad económica. A partir de la década de 1580 (cerradas definitivamente las comitencias de la catedral toledana y de la corte madrileña), y para responder a la amplia demanda del mercado toledano y también nacional (tenemos documentado el envío de obras del Greco a la ciudad de Sevilla [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 151] el maestro establecerá un taller perfectamente organizado y con numerosos ayudantes para dar respuesta a quien va a ser desde entonces su principal clientela: conventos y particulares que demandarán obras de pequeño y mediano tamaño destinadas a un ámbito recoleto y privado de devoción. El maestro ideará un amplísimo repertorio iconográfico de temas que el taller comenzará a

Fig. 35 - Vista y plano de Toledo.
Toledo, Museo del Greco.
 IPHE-AM 5300C



seriar una y otra vez. El tema conocido del *San Francisco con el hermano León* ha sido la composición más exitosa de todos los tiempos en el arte español [fig. 36]. Para comprender el *modus operandi* del taller grequiano debemos aludir a la visita que en 1611 el sevillano Francisco Pacheco realizaba al Greco en Toledo, visita descrita por Pacheco en su *Arte de la Pintura*: “Dominico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras y, lo que excede toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al olio, en lienzos más pequeños en una cuadra que, por su mandato, me mostró su hijo” [PACHECO, F. 1990: 440]. Por un lado, vemos que el Greco importó de Italia (su uso no era exclusivo de Venecia como a veces se ha dado a entender) el uso de pequeños maniqués de barro o madera (serían algo parecido a las esculturas del *Epimeteo* y *Pandora* del Prado o del *Cristo resucitado* del hospital Tavera en Toledo), que el Greco revestía con telas, les haría adoptar posturas complicadas y les aplicaría una iluminación dirigida. Por otro lado, la visita de Pacheco menciona la famosa cuadra con todos los originales de cuanto había creado en toda su carrera. El estudio sistemático de la producción del Greco en los últimos años (una vez que intensas campañas de restauración han posibilitado la lectura correcta de las mismas, algo que el estudioso Wethey no tuvo a su alcance) ha deparado grandes sorpresas. Entre otras, que esos “originales” (mal llamados borrones hasta hace pocos años en la historiografía) que guardaba el pintor en una estancia de su casa, a manera de archivo pictórico (como los negativos en un archivo fotográfico) de las creaciones que salían del taller, y que la bibliografía tradicional siempre creyó que se trataban de obras originales del maestro, en realidad eran realizadas, normalmente, por el taller a partir de la composición de gran tamaño que realizaba el maestro. Las radiografías han corroborado esto último, dado que es en las composiciones grandes donde se aprecian los cambios compositivos experimentados por el pintor. Las radiografías de las obras de pequeño (o mediano formato) no presentan cambios compositivos, se limitan a copiar la composición de gran formato creada por el Greco. Aparte, salvo contadas excepciones (la tablita de *La Adoración del nombre de Jesús*, National Gallery de Londres, la tablita del *Expolio* hasta hace unos años en la colección Stanley Moss de Nueva York, y muy pocas más) las réplicas pequeñas o medianas no alcanzan la calidad pictórica de los originales autógrafos de gran formato. Dentro de estos “originales” archivados existieron, según la documentación y las obras que nos han llegado, fundamentalmente dos dimensiones diferentes estandarizadas por el taller: obras muy pequeñas (unos 57 x 75 cm) pintadas sobre tabla o lienzo (*La Coronación de la Virgen* de la Pinacoteca de Atenas o la ya mencionada *Adoración del Nombre de Jesús* del museo londinense). Otro gran conjunto dentro de estos “originales” estaba representado por obras de mediano tamaño (unos 115 x 50 cm) pintadas sobre lienzo. Es el caso de las versiones del *Bautismo de Cristo* y la *Adoración de los pastores* de la Galleria Nazionale d’Arte Antica en Roma, copiadas y reducidas por los discípulos antes de que las grandes pinturas homónimas, autógrafas, fueran entregadas por el maestro al desaparecido colegio de doña María de Aragón (hoy en el Museo Nacional del Prado). Lo mismo cabe decir de la discreta réplica que conserva la Fundación Selgas-Fagalde de la soberbia *Inmaculada Ovale* del museo toledano de Santa Cruz. No sabemos el distinto uso que el taller del Greco pudo dar a estos “originales” según fueran sus dimensiones. Cada vez más la crítica es partidaria, dentro de las numerosas composiciones seriadas por el taller, de reducir la autografía del maestro a una sola versión, o como mucho dos, la que podríamos llamar versión príncipe o cabeza de serie, mientras que el resto de ejemplares de la serie presentaría una clara intervención del taller con desigual, o nula, participación del maestro.

El Greco, perfecto conocedor de los entresijos del mercado (hay que publicitarse al más bajo costo para llegar a potenciales clientes y conquistar así nuevos mercados), llegó a utilizar la estampa (de nuevo, algo insólito en el arte español) para divulgar sus creaciones y llegar a más mercados (a la manera que había hecho Tiziano –la mayor industria pictórica del Renacimiento– o luego haría Rubens –la mayor industria pictórica del Barroco–) para lo cual nuestro artista contrataría a principios del siglo XVII al grabador flamenco Diego de Astor (ca. 1585-después de 1650). En el inventario de bienes redactado a la muerte del Greco en 1614 se recogen “diez planchas de cobre ya talladas” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 297]. En el posterior inventario de 1621, que registra los bienes de Jorge Manuel, se enumeran doce planchas. Sabemos por el nuevo inventario de 1621 que en el taller del Greco, ahora de Jorge Manuel, se contabilizaban junto a la preceptiva colección de estampas copiando pinturas de otros artistas “otras zien estampas hechas en casa” [ÁLVAREZ LOPERA, J. 2005a: 347]. De estas estampas de fabricación doméstica, hasta ahora solo se han identificado cuatro, todas ellas de Diego de Astor sobre composiciones del maestro. Todas las estampas aparecen firmadas por el Greco en caracteres griegos, como si fueran pinturas, lo que evidencia su función publicitaria de largo recorrido: *La Adoración de los pastores*, fechada en 1605, (reproduce la pintura homónima conservada en el Colegio del Patriarca de Valencia); *Santo Domingo penitente* (reproduce una composición perdida del Greco, hoy conocida solo por versiones del taller); *San Pedro y San Pablo* (que reproduce la composición conservada en el Museo Nacional de Estocolmo) y *San Francisco y el hermano León* [fig. 37], que reproduce la conocidísima composición grequiana cuya cabeza de serie sería la versión conservada en Monforte de Lemos, Lugo). Precisamente el teórico del arte barroco, Jusepe Martínez, achacará el poco prestigio de los pintores españoles en Europa al escaso cultivo del arte de la estampación en nuestro país. Jusepe Martínez, en boca del pintor Eugenio Cagés, enumera las causas de la poca estimación internacional de los pintores españoles: “La tercera (causa) es que todas las naciones menos esta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios [...], y como vos sabéis en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España, que si lo que hasta ahora hay obrado, se grabara la centésima parte de lo admirable que hay, superava a muchas provincias, así en pintura como en escultura y arquitectura” [MARTÍNEZ, J. 1988: 279-280].

Al igual que ocurre hoy en día, la masificación de la producción artística era criticada, también entonces, por los sectores más puristas y ortodoxos del mundo del arte (de nuevo su odiado Vasari). El Greco, como tantas otras veces, no pudo callar su opinión al respecto. En las marginalias del Greco en las *Vite* vasarianas, esta vez en las incluidas en la biografía del pintor Perino del Vaga (1500-1547), uno de los principales discípulos de Rafael, que llegó a formalizar un amplísimo taller de colaboradores, aspecto que es criticado por Vasari porque, como señala el autor toscano, entonces el artista pierde el control y calidad de su producto, el Greco anotó indignadísimo: “pero que es lo que dice y hasta dónde llega la desvergüenza” [SALAS, X. y MARÍAS, F. 1992: 95]. En esta misma biografía de Perino del Vaga, al comentario vasariano de que este artista (Perino) llegó a controlar todas las obras que se realizaban en Roma debido a que ajustaba los precios al máximo, nuestro Greco puntualiza manuscritamente: “yo me pasmo de que los que saben pintar, que no caigan en semejante vileza y simplicidades” [SALAS, X. y MARÍAS, F. 1992: 95].

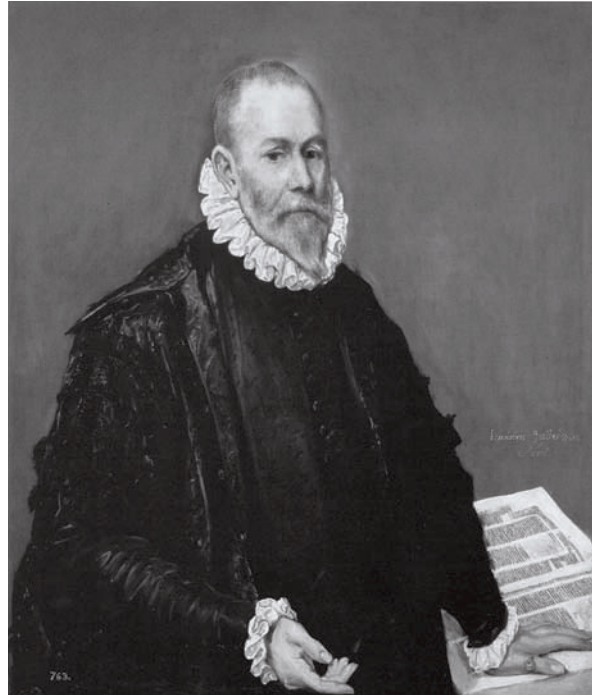


Fig. 36 - *San Francisco y el hermano León*. Monforte de Lemos (Lugo), Fundación de Nuestra Señora la Antigua.
 Fig. 37 - *San Francisco y el hermano León*. Grabado calcográfico. Diego de Astor sobre composición del Greco. Madrid, Biblioteca Nacional.

La cosa no queda aquí. Para rentabilizar todavía más el taller, el Greco contratará la realización de retablos enteros (no solo de los lienzos como era costumbre en los pintores españoles), sino que también contratará el diseño de las trazas del retablo, la realización de la mazonería, las esculturas y la policromía del conjunto, con lo que las ganancias se multiplicaban extraordinariamente. El Greco cobró por *El Expolio* dos mil quinientos reales, por *El Entierro del Conde de Orgaz* trece mil doscientos reales y por el conjunto de los tres retablos (los tres de trazas muy sencillas) de la capilla de San José en Toledo treinta y un mil trescientos veintiocho reales; así se ve claramente las posibilidades económicas de contratar conjuntos retablísticos.

Otra importante aportación del Greco al panorama artístico español fue la gran modernización que insufló al género del retrato hispano. Conocido es el escaso prestigio que el género del retrato tuvo en la teoría artística española del Renacimiento y del Barroco. El retrato ocupaba uno de los últimos puestos en la jerarquía de los géneros pictóricos, conjuntamente con la naturaleza muerta o el paisaje. Esa jerarquía de géneros iba encabezada por las grandes composiciones narrativas basadas en la historia sagrada y en la mitología clásica (lo que en la época se denominaba *pintura de historia*). Al fin y al cabo, y aunque hoy nos pueda parecer incomprensible, para un hombre del siglo XVII representar con verosimilitud un rostro humano carecía de dificultad alguna. Un ejemplo paradigmático de este pensamiento artístico lo encontramos en un teórico y pintor de la época como es Francisco Pacheco, paradójicamente un gran cultivador del retrato. A primera vista resulta ya muy sintomático que Pacheco, en su *Arte de la Pintura* teorice sobre el retrato en el mismo capítulo en que trata de los bodegones; dicho capítulo va encabezado con el siguiente título: “De la pintura de animales y aves, pescaderías

Fig. 38 - Retrato probable del médico Rodrigo de la Fuente. Madrid, Museo Nacional del Prado.



y bodegones y de la ingeniosa invención de los retratos del natural”, comienza diciendo: “Cosa cierta es, si habemos de hablar científicamente y con puntualidad, que la grandeza desta arte (la pintura) no está atada a esta limitación del retratar [...], tanta abundancia de preceptos en el debuxo y colorido aspiran a cosas mayores y más dificultosas que hacer una cabeza del natural” [PACHECO, F. 1990: 522]. Cuando el Greco llega a España en la década de 1570, el cultivo del retrato entre los pintores españoles era casi inexistente salvo en el ámbito cortesano donde ejercía como pintor de cámara Alonso Sánchez Coello. Fuera del retrato áulico, apenas existía en España el retrato. El retrato cortesano de Sánchez Coello y luego sus seguidores en el género (Juan Pantoja de la Cruz, Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando...) carecía de profundidad psicológica. Se nos presenta un elenco de personajes faltos de vida interior, que parecen autómatas a la espera de que un pigmalión les insufla vida accionando un resorte oculto. La gravedad y solemnidad de la etiqueta española marca de frialdad, en el fondo de vacuidad, el inicio del género del retrato en España. El Greco es el introductor en nuestro país del retrato psicológico, aquel que muestra algo tan sutil, y por ello tan difícil de captar, como la vida interior de las personas. El Greco tiene la capacidad de bajar de sus pedestales jerárquicos a sus retratados y entablar con ellos un diálogo de tú a tú, donde el ser humano no se esconde bajo subterfugios varios: bufetes, cortinajes, uniformes militares, aparatosos trajes, etc. Se ha repetido muchas veces que en el *Retrato de Antonio de Covarrubias* el pintor llega a captar hasta la sordera con la que tuvo que convivir en su ancianidad este personaje, uno de los mejores amigos toledanos del pintor (versiones en el Museo del Greco y Museo del Louvre). Este retrato llega a unos niveles extremos de sinceridad por la manera tan descarnada, sin ambages, con la que el pintor consigue mostrarnos el particular mundo interior (la autarquía intelectual innata a la sordera) del que pasaba por ser uno de los hombres más cultos y eruditos de la España de Felipe II.

Paradójicamente será un griego el creador del concepto esencial de retrato hispánico [fig. 38]. En su etapa española el Greco reduce al mínimo los recursos compositivos y formales de sus retratados. El *less is more* (el menos es más) del arquitecto Mies van der Rohe pero aplicado a la pintura y trescientos años antes. Desaparece cualquier referencia ambiental, quedando el personaje recortado sobre un fondo gris que es pura abstracción. Los personajes visten el negro traje español; esta austeridad compositiva hace concentrar toda la atención del espectador en la cabeza del retratado, un rostro que traduce una intensidad psicológica hasta ahora desconocida en los retratistas españoles. Contribuye a crear esta sensación de palpitante vida interior el captar las facciones insertas siempre en rostros sorprendidos en pequeños giros de cabeza (de nuevo captación de una acción en movimiento) y donde el pintor juega con las asimetrías de los elementos anatómicos (especialmente de los ojos) y con una representación facial poco nítida, borrosa, como si nuestra mirada estuviera desenfocada. Un complejo recurso formal más que contribuye a esa elaborada idea de captar una acción en movimiento. Ahora la paleta de colores se reduce a una misma gama cromática (negro, gris, blanco), pero con una riqueza de matices infinita, por ejemplo en los negros (negro más negro sobre fondo gris plateado, combinación cromática de extraordinaria elegancia). Este carácter monocromático en el vestir masculino de la época, moda impuesta por España en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se debió al descubrimiento en América por los españoles del palo campeche, planta que proporcionaba un tinte negro de una calidad extraordinaria hasta entonces desconocida en la industria textil (donde los paños negros terminaban por degradarse en colores parduscos) y que vino a revolucionar dicha industria al permitir telas teñidas de un intenso y estable color negro. El negro campeche, un tinte que alcanzaría precios astronómicos, se convirtió en el máximo signo de distinción en el vestir masculino. El Greco, y luego Velázquez, hicieron de la necesidad virtud sabiendo plasmar en el lienzo como nadie la infinita riqueza de matices del negro campeche. No ha habido otros pintores en la historia del arte que mejor representen el dificultoso color negro. El Greco funda las premisas del retrato español y será Velázquez su más inmediato admirador y seguidor (consta documentalmente que Velázquez tuvo en sus aposentos palatinos del Alcázar de Madrid retratos del Greco). Cossío ya vio esta relación de pincelada entre el Greco y Velázquez en una fecha tan temprana como 1884 en su *Aproximación a la pintura española* (quedó inédito), al que podemos considerar el primer manual de historia de la pintura española: “y el que desee saber donde están en España los precedentes del maravilloso toque de Velázquez, tan franco, tan libre y a la par tan real y acertado, que contemple las vestiduras sagradas del XVI con que están ambos santos cubiertos [se refiere a los personajes de san Agustín y san Esteban de *El entierro del señor de Orgaz*]” [COSSÍO, M. B. 1884 [ed. 1985]: 110]. A partir de Velázquez, este concepto de retrato queda incardinado de manera indeleble a la escuela española pasando a Goya (*Retrato de Juan Bautista de Muguiro*, Museo Nacional del Prado), a Sorolla (*Retratos de Aureliano de Beruete*, padre e hijo, Museo Nacional del Prado), a Picasso (la serie del *Mosquetero*), a Antonio Saura (sus series *The King*, dedicada a Felipe II, o la de *Torquemada*), a Antonio López, Manolo Valdés...

Domenikos Theotokopoulos morirá en Toledo el 7 de abril de 1614, a la edad de setenta y tres años, en pleno auge ya de una nueva corriente artística venida de Italia: el Naturalismo tenebrista iniciado en Roma por Caravaggio en torno al año 1600. Se trataba de un estilo que apostaba por captar la realidad tal y como era (incluso en su fealdad), un nuevo lenguaje diametralmente opuesto al arte alambicado y manierista cultivado por nuestro pintor, lenguaje que a principios del siglo XVII había quedado desfasado.

EL GRECO CONSERVADO

*Las restauraciones y la técnica pictórica de
las obras del Museo del Greco*

Rafael Alonso Alonso

No es fácil crearse una imagen justa de los personajes fuera de su contexto histórico. Hoy, la figura de don Benigno de la Vega Inclán nos parece discutible, con luces y sombras. Al parecer, el marqués de la Vega Inclán, al crear la Casa y el Museo del Greco en Toledo, no solo buscaba reivindicar la figura del pintor y dar a conocer su obra. También creó un lugar de encuentro, su casa, donde recibía a intelectuales, políticos y gente en buena posición que acrecentaban su prestigio social.

Lo más discutible es que en el museo se exponían cuadros del Greco, de colecciones privadas, que estaban a la venta, junto con otras antigüedades. Algunas de esas obras después se venderían a millonarios americanos, que las sacaron de España. Sabemos que don Benigno actuó de intermediario, o vendió, algunas obras importantes del Greco que hoy son las joyas de los museos americanos. No fue el único. También lo hizo Zuloaga, que poseyó al

Fig. 39 - San Andrés antes de la restauración, 1900-1905.

IPHE-AM 5320C



Fig. 40 - San Andrés después de la restauración de Salvador Martínez Cubells.

IPHE-AM 5359C



Fig. 41 - San Judas Tadeo antes de la restauración, 1900-1905.

IPHE-AM 5309C



Fig. 42 - San Judas Tadeo después de la restauración de Salvador Martínez Cubells.

IPHE-AM 5308C





Fig. 43 - *San Bartolomé* en proceso de restauración, 1988. Toledo, Museo del Greco.

menos catorce grecos, Beruete, y otros “amantes del arte”, que pensaron que, además de ser rentables estas operaciones, darían a conocer y valorar al artista.

Pero, lo que sí tenemos que agradecer al marqués es que salvara de la ruina y destrucción total muchas obras del Greco y su entorno. Entre ellas destaca, por su importancia, el *Apostolado*. Estos cuadros en estado ruinoso, con las telas rotas y desgarradas, desclavados de los bastidores, con el lienzo deformado, sucios y con pérdidas de pintura (como vemos en las fotografías que reproduce Cossío, en la primera edición del catálogo del Greco de 1908), estaban colgados en la escalera del claustro de San Juan de los Reyes, entonces Museo Provincial. Eran cuadros que provenían de la desamortización.

Don Benigno consiguió que le cedieran dieciséis cuadros para restaurarlos y exhibirlos en el museo que quería crear. Gracias al mecenazgo del marqués de la Vega Inclán se salvaron estas obras de una pérdida irreparable.

La restauración la realizó Salvador Martínez Cubells entre 1908 y 1909, llevando a cabo un trabajo muy bien ejecutado y respetuoso. El trabajo consistió en el reentelado de los lienzos, como primer paso para reparar las roturas y desgarros de las telas. Había varios cuadros con roturas importantes: *San Andrés* [fig. 39], *San Judas Tadeo* [fig. 41], *San Pedro* y, sobre todo, *San Bartolomé*. Este último tenía la tela rajada por varios sitios y con una importante pérdida del soporte original, en el centro del cuadro. La pérdida se solucionó con un injerto de lienzo antiguo, de unos 10 x 5 cm aproximadamente, y con el reentelado de todos los lienzos se salvaron estas trece pinturas.

Después limpió los cuadros, eliminando barnices viejos y suciedad acumulada en la superficie, y cubrió las pérdidas de color con óleo desengrasado. Los criterios de restauración empleados por Martínez Cubells fueron correctos y respetuosos [fig. 40 y 42]. No repintó nada más que lo necesario para neutralizar las pérdidas. Tuve ocasión de comprobarlo cuando volví a restaurar las pinturas entre 1988 y 1989 en el Museo Nacional del Prado, por encargo de la directora del Museo del Greco, doña Consolación Pastor [fig. 43]. Se realizaron las radiografías y análisis de las pinturas en el Gabinete Técnico del Museo Nacional del Prado, bajo la dirección de doña Carmen Garrido. La nueva restauración de la colección del Museo del Greco fue

Fig. 44 - *San Andrés* en proceso de restauración, 1988. Toledo, Museo del Greco.
Fig. 45 - *San Pedro* en proceso de restauración, 1988. Toledo, Museo del Greco.



necesaria porque los cuadros estaban en malas condiciones, con levantamientos de la capa pictórica y pequeños puntos con saltados de color, por falta de adherencia al soporte [fig. 44]. Los cuadros habían sufrido mucho como consecuencia de los cambios ambientales que se producían en las salas del museo toledano, hasta ese momento sin climatizar.

Limpié los barnices oxidados y opacos, y volví a realizar la reintegración pictórica de las faltas antiguas, porque las de Martínez Cubells se habían oscurecido con el paso de los años [fig. 45]. La conservación de las pinturas es, sin embargo, muy buena.

Los cuadros restaurados por Martínez Cubells se expusieron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1909. En 1910 pasaron al Museo del Greco, que se abriría al público en 1912.

La técnica del Greco

Para transmitir su creación intelectual, el Greco va a emplear una técnica precisa, compleja, pero perfectamente planificada. La seguirá paso a paso, para construir sus obras desde dentro hacia fuera, creando una estructura interna que va a dar coherencia a las pinturas. Nada es casual y todo se encamina a un resultado final. Esa elaboración de los cuadros del cretense, desde el fondo del lienzo hasta la superficie final de la pintura, la podemos visualizar y entender completamente al estudiar el *Apostolado* del museo toledano.

El Greco parte del lienzo de lino, que prepara con una capa ligera de sulfato de calcio y cola. Esta capa blanca tiene como finalidad cubrir la trama del lienzo, para impermeabilizarlo y proteger las fibras textiles. Una vez conseguida esta unidad estructural, el artista vuelve a dar una segunda capa ligera de imprimación de color rojizo anaranjado. Esta capa de color, que no cubre el dibujo de la trama del lienzo, va a ser fundamental, porque será el punto de partida para la ejecución de la pintura. El Greco va a emplear ese color de la imprimación como tono medio, que quedará a la vista en algunas zonas de la pintura o se va a transparentar a través de las veladuras de color posteriores. Esta es la base sobre la que va a pintar y que condicionará el resultado final del cuadro [fig. 46].

Domenikos va a comenzar su obra con una idea muy clara de lo que quiere pintar. Empezará dibujando la composición directamente sobre el lienzo preparado, con grandes trazos sueltos de pincel de color negro. Situará las figuras, definiendo los caracteres generales de



Fig. 46 - *San Mateo* (detalle)
Toledo, Museo del Greco.

Fig. 47 - *San Juan Evangelista* (detalle)
Toledo, Museo del Greco.

la composición. Simultáneamente, junto a los trazos negros, que son el oscuro máximo, con toques de blanco va a situar las zonas de luz máxima de las figuras [fig. 47]. Incorporará algunos pequeños toques de color carmín. Con un pincel seco va a arrastrar el color blanco desde la zona más iluminada hacia la zona de sombra. Ese arrastre de color sobre la imprimación rojiza dará lugar a un difuminado, una gradación del tono lumínico por transparencia que matizará el claro-oscuro y le permitirá un modelado volumétrico de las figuras [fig. 48]. Sobre esa primera mancha de base va a continuar el mismo proceso, aplicando nuevos toques de color

Fig. 48 - *San Mateo*.
Toledo, Museo del Greco.



Fig. 49 - *San Mateo* (detalle).
Toledo, Museo del Greco.
Fig. 50 - *San Bartolomé* (detalle).
Toledo, Museo del Greco.



más enriquecido, que volverá a arrastrar con el pincel una y otra vez. Así conseguirá matices de color que irán dando definición a las figuras [fig. 49].

En las carnaciones irá aplicando toques de pincel, con colorido cada vez más rico, que volverá a fundir con pinceladas entrecruzadas, consiguiendo matices de color luminosos y vibrantes. Las pinceladas serán cada vez más pequeñas y precisas, buscando obtener matices y concretar detalles. Es un trabajo complejo, que el Greco hará con precisión y firmeza y que otorgará a sus obras una coherencia estructural de la que carecen las pinturas de sus discípulos [fig. 50]. El taller solo reproduce el resultado final aparente de las pinturas, pero sin esa elaboración interna. Cuando vemos las obras de Domenikos, entendemos perfectamente qué hay debajo de los volúmenes de los pliegues de las telas, cuál es la estructura de huesos y tendones, las articulaciones, o la tensión de los músculos de una mano, por ejemplo. Todo se explica con pinceladas aparentemente sueltas y simples.

Los volúmenes de las telas los construye progresivamente, realizando primero una grisalla y después superponiendo el color, por medio de veladuras transparentes, para conseguir el efecto premeditado. Sobre esa base irá trabajando los matices de color y la degradación lumínica, incorporando más pigmento en las sombras.

El Apostolado del Museo del Greco

El Museo del Greco, en Toledo, conserva una colección de pinturas, de Domenikos Theotokopoulos, que son referencia imprescindible para el estudio de la producción de su etapa final. Entre esas pinturas se encuentra el conjunto de trece cuadros que forman el *Apostolado*. El Greco creó unos prototipos, una galería de personajes enérgicos, fuertemente caracterizados. Trató de fijar, o reflejar, personalidades muy diferentes, pintadas con un dinamismo insuperable.

Esta colección es el legado del Greco, en el que nos explica, paso a paso, cómo es el proceso técnico de ejecución de sus pinturas. Podemos ver desde el esbozo inicial de un cuadro, *San Bartolomé*, hasta llegar al resultado final de la obra, pieza única acabada, de la que el maestro se siente satisfecho, y la firma, *El Salvador*. Las obras no acabadas de este conjunto no son las menos bellas o importantes. Antes bien, para nuestro gusto estético actual, quizás esas obras inacabadas son las que más nos impresionan y emocionan. La inmediatez, la vibrante emoción desnuda, que nos revela el proceso creativo del artista, nos sacude y estremece.

De los trece cuadros del *Apostolado* del Museo del Greco, están completamente terminados *El Salvador*, *San Pablo* y *San Pedro* [fig. 53]. Los dos primeros con firma completa, y *San Pedro* firmado solo con las iniciales. Los demás cuadros quedaron en un estado de ejecución más o menos avanzado. *San Bartolomé* es la mancha inicial, sin las veladuras de color en los ropajes y con la mano derecha realizada por otro pintor [fig. 51]. *San Mateo*, que ya está en una segunda fase, recibió la primera veladura de color transparente en las vestiduras. En la misma fase de manchas y primeras veladuras quedaron *San Andrés* y *San Judas Tadeo*. Más avanzados, a falta de matices, están *San Juan Evangelista*, *Santiago el Menor* y *San Felipe* [fig. 52]. Prácticamente



Fig. 51 - *San Bartolomé* (detalle).
Toledo, Museo del Greco.

Fig. 52 - *Santiago el Menor*.
Toledo, Museo del Greco.

acabados *Santo Tomás* y *Santiago el Mayor*. El único cuadro del conjunto, técnicamente desconcertante, es *San Simón*. El colorido sucio y negruzco en las sombras y la construcción superficial, pobre de concepto, tanto en la cabeza como en las manos, me lleva a pensar que el cuadro fue “acabado” por otro pintor.

En el *Apostolado* del Museo del Greco tenemos una magnífica demostración de cómo es la fase inicial, de la grisalla de la pintura, en el cuadro que representa *San Bartolomé*. En esta obra podemos ver toda la fuerza creativa inicial del artista. La potente pincelada,

Fig. 53 - *San Pablo*.
Toledo, Museo del Greco.



controlada por una mente lúcida, que sabe lo que busca y lo trasmite con esa luminosidad deslumbrante. Es el momento único e irrepetible de la creación gozosa del artista, que el Greco nos deja ver en esta obra singular.

La segunda fase de la realización de las pinturas será la incorporación del color a los vestidos de los personajes. Va a superponer a la grisalla una veladura de color diluido, transparente. Esa veladura no será uniforme. En las partes más luminosas del volumen de las telas, llevará menos pigmento de color y dejará aflorar el blanco subyacente de la grisalla. Por el contrario, en la zona de sombra, se acumulará más pigmento y, en las zonas más oscuras, el efecto se acentuará con pinceladas de color empastado, para lograr el oscuro máximo.

Este segundo estado nos lo ilustran a la perfección los cuadros que representan a *San Mateo*, *San Andrés* y *San Judas Tadeo*, otras tres obras magníficas. La imponente figura de Mateo tiene aplicada la veladura inicial azul en la túnica y carmín en el manto. Vemos que el blanco que ilumina los volúmenes de los pliegues está debajo del color y que las sombras, el pigmento azul y el carmín, se ven más densos. En la fase posterior esos volúmenes se deberían definir mejor, matizar y acentuar la intensidad de las sombras, con la aplicación de pinceladas de pigmento.

En este cuadro de *San Mateo*, tal como está planteado, ya podemos intuir el resultado final de la pintura. El libro es fundamental, en primer término, no es estático, balancea las páginas según avanza el santo, mientras transcribe el texto. La mano izquierda es solo un soporte que se funde con la cubierta del libro, que no tendrá definición de color, es solo un tono neutro. Por el contrario, la mano derecha está planteada con luz y color. Solo es la mancha inicial, pero elocuente. Suspendida en el aire, sujeta la pluma preparada para escribir el texto [fig. 54]. Esa pluma es solo un toque de color blanco y el color de la imprimación, apenas se encuentra



Fig. 54 - *San Mateo* (detalle).

Toledo, Museo del Greco.

Fig. 55 - *San Judas Tadeo* (detalle).

Toledo, Museo del Greco.

delimitado por el color negro del fondo. Es la cantidad mínima de materia pictórica, pero suficiente para explicarlo todo, aplicada con toque preciso e intencionalidad. Esta seguridad de construcción es aún más evidente en la prodigiosa cabeza del santo. Esbozada con pincelada rápida, nerviosa y precisa, sitúa, estructura y define todos los elementos del rostro. Con poquísimos materiales, usando la imprimación como color, nos explica cómo es la densidad, el volumen y la calidad del cabello y barba.

San Andrés y *San Judas Tadeo* se encuentran en la misma fase de ejecución, y podemos hacer el mismo análisis técnico que en el anterior, con el mismo resultado admirable. Da la impresión de que estos tres cuadros fueron pintados a la vez y quedaron interrumpidos en un mismo estado. Tal vez, la parte peor resuelta sean las manos de san Judas, abocetadas, con el dibujo sin precisar, como si la estructura interna de las manos no hubiese sido analizada y resuelta aún con precisión. Las manos no empuñan con seguridad el palo de la alabarda [fig. 55].

Algo más elaborada está la figura de san Juan Evangelista. La cabeza, manos y copa han avanzado en su ejecución. Sobre la mancha inicial se han concretado volúmenes y definido detalles por medio de pinceladas entrecruzadas y arrastres de color. Todo se va definiendo y concretando, al mismo tiempo que el colorido se enriquece con variedad de tonalidades y matices.

Este joven nervioso e impulsivo viste túnica verde de resinato de cobre casi acabada. Sobre el hombro izquierdo, se pliega el manto rosado, describiendo con precisión los volúmenes escultóricos, a la vez que nos muestra toda la variedad de matices que se pueden conseguir mediante las veladuras de laca-carmín, sobre la base de la grisalla.

Santiago el Mayor es una figura más blanda y sosa, con la cabeza ya terminada. Todos los detalles de la cara y la barba están resueltos por medio de pinceladas pequeñas de color brillante. La mano derecha parece acabada. La izquierda, que porta el bastón, no estoy seguro de que esté sin terminar, aunque parece estar abocetada. Tal vez el Greco quiso dar un sentido de movimiento, al situarla en primer término, avanzando hacia el espectador, en ademán de caminar.

También esa condición de ejecución nerviosa y abocetada la tiene la figura monumental de san Felipe. A la cabeza del santo le faltan las veladuras y pinceladas de color, que unifiquen la superficie pictórica y definan con más precisión los volúmenes y detalles anatómicos. Las manos son un alarde de dibujo y delicadeza de colorido.

Una de las figuras más bellas del *Apostolado* del museo es, por el colorido delicado, composición elegante y dibujo cuidadísimo, la que representa a *Santo Tomás*. Tal vez a falta de algunas veladuras y acabados finales, sobre todo en las manos. Pero sin duda una de las pinturas más inspiradas [fig. 56].

Por último, tenemos los cuadros que podemos considerar completamente acabados: *El Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo*. En los dos apóstoles podemos ver todos los detalles definitorios, mediante toques de color, analizando y precisando toda la volumetría de las cabezas, con caracterizaciones tipológicas muy diferenciadas, tanto en lo anatómico como en lo psicológico. Esas características se han ido definiendo con pinceladas cada vez más pequeñas y enriquecedoras del colorido. Las manos de ambos apóstoles son definitorias de la diferencia de personalidades y temperamentos. Las manos huesudas y nerviosas de Pablo se resuelven por medio de pinceladas alargadas, numerosas, que dan la sensación de manos temblorosas, ágiles. Las manos de Pedro son contundentes, regias y voluminosas.

Fig. 56 - *Santo Tomás*.
Toledo, Museo del Greco.
Fig. 57 - *San Pedro*.
Toledo, Museo del Greco.



Agarran la realidad con fuerza y concreción, a la derecha el manto y a la izquierda las llaves [fig. 57]. La fuerza y contundencia de esas manos está resuelta de forma aparentemente sencilla. Con pinceladas precisas define el volumen y la estructura interna de la mano. De un golpe de vista sabemos cómo es la estructura ósea, cómo van colocados los músculos, las fuerzas que tienen esas manos, y hasta la textura de la piel. Todo esto, que parece sencillo y rápido de ejecución, el Greco lo hace mediante un estudio analítico planificando su trabajo. Nos explica en esta serie de apóstoles cómo va realizando el proceso, hasta el estado final de estos tres cuadros perfectos. Define con precisión cómo la luz resbala sobre los amplios volúmenes de los pliegues. Las transiciones del color se matizan con tonalidades sutiles.

En el cuadro de *El Salvador*, el Greco hace la trasposición de la iconografía bizantina con técnica refinada, plena de sutileza y elegancia. La mirada hipnótica de Cristo, la abstracción de la trascendencia, nos subyuga de modo que, ante su contemplación, parece que todo se aquieta, reposa y se serena. La matización del color, la elegante armonía de la figura nos lleva al sosiego siguiendo el camino de esa mano izquierda del Cristo, acariciando el globo del mundo, mientras bendice con la derecha.

Las lágrimas de San Pedro

No llevaba una década en España y Domenikos Theotokopoulos se había quedado sin la posibilidad de tener clientes o mecenas importantes, que le pudieran encargar obras de gran empeño. Felipe II no le encargaría ninguna obra más para El Escorial, porque su arte no se acomodaba a la rigidez seca y cerrada que el rey quería imponer como defensor de la doctrina de Trento. Con el Todopoderoso Cabildo de la catedral de Toledo se enemistó, después del pleito sobre la única obra que le encargó: *El Expolio*. También tuvo pleitos con el cuadro de *El entierro del señor de Orgaz*, y por consiguiente no tendría buena imagen ante el clero parroquial, que le consideraría un artista problemático.

No le quedó más opción que dedicarse a pintar cuadros de tamaño medio para la devoción privada y conventual. La solución fue crear una serie de imágenes religiosas, dentro de la espiritualidad y enseñanza trentinas, que se podrían vender fácilmente. Creó una serie de prototipos de penitentes arrepentidos: Magdalena, san Jerónimo, san Pedro. Otros santos orantes solitarios que tenían muchos devotos conventuales: las seis o siete composiciones diferentes de san Francisco, de las que puede haber casi un centenar de réplicas, y otras de santo Domingo. Temas gratos como la Sagrada Familia, o el Cristo entregando su espíritu en la cruz, sin sufrimiento, en éxtasis, casi soñando, del que también hay numerosas réplicas. Para las sacristías se hicieron réplicas de *El Expolio* y los *Apostolados*.

Pero el Greco siempre fue consciente de que él era un gran artista, como los maestros de Italia. Por ese motivo no podía dedicarse a ser un mero artesano; su oficio era crear. Hizo lo mismo que había visto hacer a Tiziano, Tintoretto y otros maestros venecianos: creó un taller con ayudantes que repetían hasta la saciedad sus temas para satisfacer a una clientela devota, que entendía poco de arte.

El Greco, según mi experiencia, rara vez repitió dos veces una creación suya. Lo normal es que las réplicas las hiciera el taller; como mucho él dibujaba, planteaba la mancha inicial, y después lo terminaba el ayudante. En algunas composiciones de varias figuras, como expolios o sagradas familias, pueden intervenir varias manos. El Greco podía iniciar una obra y terminarla un ayudante, pero nunca he visto el caso contrario.

Para complicar más las cosas él no tuvo reparo en firmar obras ejecutadas por sus ayudantes, como marca de fábrica, porque lo que certificaba era su creación, no la ejecución. Por este motivo hay que diferenciar la obra de mano del Greco, obras del maestro con el taller, obras del taller y copias. Poner luz en este campo es difícil, pero en estos últimos años las cosas se van aclarando.

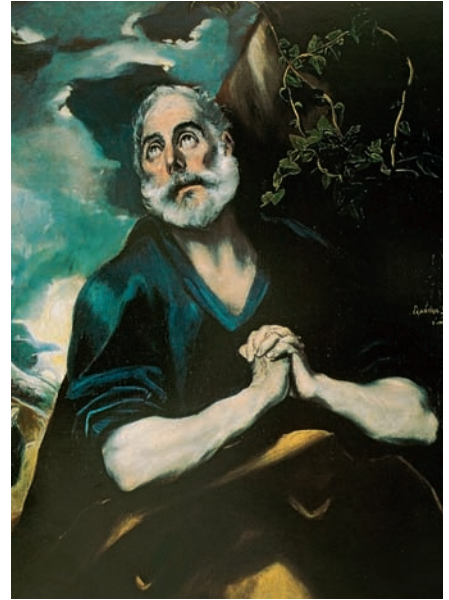
Las lágrimas de San Pedro del Museo del Greco

Esta obra es la única pintura del Greco que el marqués de la Vega Inclán dejó en su testamento al museo. Al parecer la adquirió en París en un mal estado de conservación. Hasta su última restauración (1992-1993) estuvo cubierta de repintes fuertes, que pretendían cubrir los daños de roturas y desgastes, pero que enmascaraban su calidad pictórica y hacían difícil su valoración. Al limpiar la pintura y levantar los repintes, podemos apreciar su gran calidad y valorarla mejor [fig. 58].

Es un cuadro que, fuera del ámbito toledano, no ha despertado mucho entusiasmo entre la crítica. Sobre todo desde que Wethey no lo incluyó en su catálogo, y prefirió otras versiones que están en colecciones fuera de España. Aparte de intereses personales, la subjetividad personal de todos, la verdad es que la obra estaba en mal estado y podía dar lugar a juicios erróneos.

Fig. 58 - *Las lágrimas de san Pedro* durante la restauración de 1992-1993, con todos los daños antiguos a la vista. Toledo, Museo del Greco.

Fig. 59 - *Las lágrimas de san Pedro*. The Bowes Museum, Barnard Castle.



Esta pintura es la obra del Greco más antigua del museo y es, en mi opinión, la de mejor calidad de las siete versiones que conozco, además de ser totalmente autógrafa. Aparte de la radiografía y el estudio del laboratorio del Gabinete Técnico del Museo Nacional del Prado, me baso en la calidad pictórica y la coherencia de todas las partes del cuadro. La ejecución de la cueva del fondo, perfectamente definidos los planos, matices de color, transparencia de la materia pictórica, con veladuras y empastes magistralmente controlados para servir de fondo definitorio espacial. El dibujo de la anatomía de la cabeza, cuello y brazos, está sabiamente estudiado y resuelto, encajando y definiendo las estructuras anatómicas con el cuidado y empeño característicos de las obras de su primera etapa toledana. Que está pintado en esa época lo corrobora el amarillo claro del manto (óxido de estaño y plomo) y el tono malva de la cinta que sujeta las llaves, que el Greco solo usará en ese primer periodo.

En cuanto al manto amarillo, está ejecutado con pinceladas densas y rotundas, con la gráfica expresiva de la que solo él es capaz. Ese manto cubre parte del torso y el brazo derecho del santo, pero podemos adivinar el volumen del cuerpo debajo, hay una estructura interna y una volumetría coherente. Esa es una de las diferencias con las obras del taller; ellos pintan las telas pero no saben decirnos qué es lo que hay debajo. En sus obras sabemos lo que hay porque él tiene un sentido estructural que va desde el interior hacia fuera. Lo mismo pasa con las anatomías, resueltas con pocas pinceladas, sueltas y seguras, que son suficientes para decirnos cómo están colocados huesos, músculos y tendones, con sus funciones. La escena del fondo, con la aparición del ángel a María Magdalena, la resuelve en una abstracción luminosa genial.

Teniendo en cuenta lo dicho por ahora, en mi opinión, esta es la obra original del maestro de la que se hacen las réplicas de taller. La versión de Barnard Castle es un modelo más antiguo [fig. 59]. Trata el mismo tema, pero la composición de la figura y los ropajes son diferentes, así como la ejecución, muy pobre para ser del Greco. Creo que la de Toledo es de calidad muy superior a la versión de Barnard Castle, con fallos de dibujo muy importantes, inconcebibles en el Greco. En esa época el pintor está bajo el influjo del dibujo escultórico de Miguel Ángel y sus pinturas tienen un sentido de volumetría escultórica. El cuadro del Museo del Greco tiene

contracciones en la capa pictórica, ha perdido muchas veladuras y matizaciones en la figura, por lo que resulta algo seca y dura. Es una obra magnífica en un estado de conservación deficiente, sobre todo si se compara con los otros Grecos de la colección del museo.

Los retratos

La aportación de Domenikos Theotokopoulos a la historia del retrato español es fundamental. Antes de él, el retrato era cortesano, lo que implica que sea algo distante y convencional. Eran retratos idealizados de personas que no expresaban sentimientos propios, sin una personalidad definida y que se escudaban tras una mirada distante.

Con la llegada del Greco a Toledo, se va a crear una tipología nueva en la pintura española. Él va a retratar a los caballeros toledanos, a los amigos con los que convive, con una mirada cercana y analítica. Les va a mirar directamente a los ojos para conocerlos, va a traspasar la máscara de sus rostros para indagar en sus almas. Mirando ese interior va a representarlos como individuos únicos, con su propia personalidad.

El Greco nos va a dejar una galería de retratos individuales, o colectivos como en *El entierro del señor de Orgaz*, que son el origen del verdadero retrato español moderno. Esa introspección le hará único hasta ese momento y abrirá el camino hacia un realismo veraz y profundo, que a través de Velázquez y la escuela española de pintura del siglo XVII, llegará hasta Picasso.

La mirada analítica profunda, que será característica durante toda la carrera del Greco, va a utilizar sabiamente un recurso estético muy importante, que acentuará el sentido de inmediatez y veracidad del retrato: la asimetría del rostro. La diferencia de forma y altura de colocación de los ojos en el rostro, que es real, la va a acentuar y manipular para conseguir un efecto casi hipnótico de la mirada del personaje. Eso hará que la mirada del retratado enganche y comunique con el espectador con fuerza, estableciendo un diálogo directo con el cuadro. Es difícil pasar y permanecer indiferente ante un retrato suyo.

Indudablemente los pintores venecianos, Tintoretto y Tiziano principalmente, fueron sus maestros en el campo del retrato. Tintoretto pintó una serie de retratos de comerciantes y aristócratas venecianos con una inmediatez admirable, sin tabúes ni prejuicios.

El Greco va a emplear una técnica prodigiosa para pintar sus retratos. Evolucionará desde el retrato de Clovio, colorista, de pincelada apretada, precisa y descriptiva, típicamente veneciano, hasta las maravillosas abstracciones, casi monocromáticas de retratos como el del doctor de La Fuente, Antonio de Covarrubias o el cardenal Tavera.

Retrato de Antonio de Covarrubias

El Museo del Greco poseyó tres retratos de los Covarrubias, dos eran de don Antonio y uno de don Diego. En 1941 el *Retrato de Antonio de Covarrubias*, de más calidad, seguramente pintado primero y más elaborado, pasó al Museo del Louvre, cedido por el Gobierno español, a cambio de *La Dama de Elche*, *El tesoro de Guarrazar*, *La Inmaculada Sout* de Murillo, e importantes documentos históricos (Simancas).

Los dos hermanos eran hijos del famoso arquitecto don Alonso de Covarrubias. Don Diego, a quien el Greco no conoció personalmente, falleció en 1577. Don Antonio, el gran humanista, formó parte del círculo de amistades del Greco, que además de hacer estos dos retratos mencionados, no lo incluyó entre los asistentes en *El entierro del señor de Orgaz*.

Don Antonio

Este delicado retrato es una de las pinturas de la etapa final del maestro y, seguramente, la segunda versión del retrato, más sintética y abstracta. Quizás sea posterior a su muerte en 1602 [fig. 60]. Este anciano sereno, ensimismado, de gesto bondadoso y sentimiento profundo, un tanto hermético en su propio mundo, mira más hacia adentro que al mundo que le rodea, que lo deja indiferente. Está pintado con el cariño y la cercanía de alguien muy próximo, con el que se han compartido tantas vivencias. El Greco no necesitó casi nada para hacer este retrato, solo blanco y negro, que mezcla directamente sobre el lienzo con pinceladas entrecruzadas, consiguiendo matices plateados preciosos. Añadirá algo de ocre para la cara y unos toques de carmín. Poca materia para decir mucho. La pincelada delicada, sutil de matices y transparencias, nos describe una construcción precisa de la estructura de la cara, mientras que el cabello y la barba se arremolinan contrastando con fuerza.

Fig. 60 - *Retrato de Antonio de Covarrubias.*

Toledo, Museo del Greco.

Fig. 61 - *Retrato de Antonio de Covarrubias (Detalle).*

Toledo, Museo del Greco.



El cuello blanco purísimo de la camisa, sabiamente empastado con blanco de plomo, sirve de soporte a la noble cabeza [fig. 61]. El cuerpo no es casi nada, una pelliza resuelta en restregones blancos y negros, directos, para conseguir una gama de tonos grises, casi neutros. No tienen importancia, sin detalles ni adornos, solo la noble cabeza, inteligente, serena, ya a punto de despedirse de los amigos sin angustias ni prisas, cumplido el deber.

Don Diego

Es un buen ejemplo para demostrarnos lo que supone la abstracción expresionista del Greco al crear un retrato. Domenikos no conoció a don Diego, que había muerto en 1577, y tuvo que servirse de otro retrato, posiblemente pintado por Sánchez Coello, que también guarda el museo toledano [fig. 63]. Aquí podemos ver y comparar la forma tan diferente de pintar y dar vida al retratado. Todo lo que en el supuesto Coello es rutina y amaneramiento aburrido, en Domenikos se transforma en pinceladas vibrantes, colorido luminoso, expresividad y dinamismo [fig. 62].



Fig. 62 - *Retrato de Diego de Covarrubias*, El Greco. Toledo, Museo del Greco.

Fig. 63 - *Retrato de Diego de Covarrubias*, Alonso Sánchez Coello. Toledo, Museo del Greco.

Ciertamente la cabeza es una demostración de su técnica pictórica y oficio, pero adolece de la falta de estudio del natural, de la verdad que tiene el retrato de su hermano.

La riqueza de matices, empastes y transparencias con que interpreta los mismos detalles del roquete blanco, las puntillas y vainicas del cuadro que le sirvió de modelo, son una demostración de oficio y técnica pictórica.

Juan de Ávila

Este enigmático retrato, atribuido al Greco por unos, y puesto en duda por otros, es una obra difícil de clasificar a primera vista. El retrato de este sacerdote de mirada bondadosa, aspecto rústico, pintado con fuerza e inmediatez, nos hace pensar en el maestro.

Cuando el Greco pinta sus retratos, adapta su técnica a la tipología del personaje. Desde la mancha inicial, en las radiografías vemos que todos los retratos están planteados de forma diferente, buscando captar la personalidad del retratado desde el inicio. A la vista de la radiografía de este cuadro, es imposible en este caso descartar rotundamente que sea obra autógrafa del cretense [fig. 64 y 65]. La mancha de color del fondo, con la luz en torno a la cabeza, el empaste del cuello de la camisa y el planteamiento de la cabeza y la ropa parecen suyos. Pero mirando atentamente la pintura, la cara tiene una tonalidad más terrosa, las sombras y el pelo son más opacos, la pincelada está más insistida y es muy densa. Sin embargo, la intensidad de la mirada, la precisión del dibujo y modelado de la cabeza tienen mucha calidad. En la ejecución de las manos hay más dudas; son torpes, de pinceladas bastas, demasiado opacas y empastadas. Esos acabados de las carnaciones me hacen pensar en pintores de la generación siguiente, ligados ya a la corriente naturalista.

No podemos olvidar que el Greco deja muchas obras sin terminar, que acaban sus ayudantes. Es lo que llamamos una obra del Greco con intervención del taller, que podría ser este caso. Pero no podemos decir que es una obra de taller únicamente, porque la estructura interna que nos revela la radiografía nos obliga a pensar en el maestro. Por esta razón, yo pienso que es una obra iniciada por el Greco y retocada por otro pintor contemporáneo.

Fig. 64/65 - Retrato de san Juan de Ávila y radiografía. Toledo, Museo del Greco.



San Bernardino de Siena

Es una de las obras maestras del Greco, bellísima y emocionante. Es una pintura realizada como en estado de gracia del pintor, inspiradísima y ejecutada con una decisión y valentía que emociona a todo el que la contempla. Todo en esta obra está maravillosamente ejecutado.

No sé si el Greco tuvo mucha relación con el franciscanismo, aunque san Francisco fue uno de sus temas preferidos (pintó al menos siete versiones diferentes del santo), o tal vez sea porque había varios conventos de frailes y monjas franciscanos en Toledo, que serían clientes suyos. Esta figura de san Bernardino es inusual. El cuadro, concebido para el retablo del colegio franciscano que llevaba su nombre, tiene un punto de vista muy bajo, lo que hace que la figura del santo se agigante majestuosamente sobre el horizonte, como una llamarada, envuelto por un cielo cargado, a punto de descargar una de esas espectaculares tormentas sobre Toledo. Todas las partes del cuadro están realizadas con tanta fuerza, precisión de pincelada, riqueza de matices y empastes, que da la sensación de obra perfecta. La expresiva cabeza, la mirada humilde y recatada, es todo un tratado de espiritualidad y mística.

Ese santo tiene tanta serenidad y paz interior que no necesita nada de este mundo, que apenas roza el suelo con el pie desnudo. No pesa y la sombra que proyecta el hábito sobre el suelo parece más bien el aire que circula y casi le hace flotar. Está casi a punto de entrar en el cielo que le rodea.

El paño del hábito, que tiene el grosor, el peso y la textura real de la lana, no podía ejecutarse con más sabiduría en todas sus partes, con los pliegues, dobleces, volúmenes y caídas. Las pinceladas de blanco y negro, que se mezclan directamente sobre el lienzo, no pueden ser más expresivas y precisas. Abstrae rigurosamente lo esencial de la materia del tejido, no hace falta tocar el hábito para saber cuál es su peso, su aspereza, el tacto, y yo diría que casi su olor. El cordón de lana blanca ciñe el hábito, que reviste la poca carne de este asceta [fig. 66]. Cuando desciende sobre la faldilla, proyecta la sombra lineal negra, dejando que el aire circule entre la tela y la cuerda. Qué prodigio de ejecución, el cordón y la sombra, y qué luminosidad la del hábito con los riquísimos empastes de color.



Fig. 66 - *San Bernardino de Siena* (detalle). Toledo, Museo del Greco.
 Fig. 67 - *San Bernardino de Siena* (detalle). Toledo, Museo del Greco.

El paisaje, apenas una insinuación de la lejana realidad mundana, es un fragmento de la vista de Toledo [fig. 67]. Lo único material mundano, que Bernardino rechazó, está situado al lado del prodigioso pie que le une a la tierra: las tres mitras de los obispados que rehusó. Otra lección de técnica precisa para describir otras texturas diferentes, las sedas y los ricos bordados de los adornos. Debajo, la firma rotunda de Domenikos satisfecho de su obra.

La Vista y plano de Toledo

Esta maravillosa pintura es una obra singular, no solo dentro de la producción del Greco, sino en la historia de la pintura española. Por primera vez el pintor va a plantar su caballete frente a un paisaje, una ciudad, para reproducirlo minuciosamente en todos sus detalles: su arquitectura, su entorno paisajístico, y hasta su atmósfera. Ya demostró Manuel Romero que el cuadro tiene el punto de vista tomado desde la cúpula del hospital Tavera, cuyo administrador, Salazar de Mendoza, fue propietario del cuadro.

Teniendo este punto de vista, el Greco, ya anciano, con toda su maestría acumulada por la experiencia, se va a enfrentar a su querida ciudad para hacer “un retrato”, con toda la sutileza, elegancia y maestría que era capaz. Es una pintura casi inmaterial ya desde el soporte y la imprimación del lienzo. Hay una cantidad mínima de imprimación, la imprescindible para tapar el poro del lienzo de mantelillo. No llega a cubrir por completo la trama de la tela. Esa falta de materia en la base, un efecto buscado por el Greco que tan bien funciona estéticamente, hace que la pintura sea extremadamente frágil. Con cualquier movimiento impreciso o cambio ambiental, que haga que las fibras textiles se muevan o se contraigan, la imprimación alojada entre los hilos salta, puesto que es una materia discontinua con poca adhesión.

También es mínima la cantidad de pintura que emplea para ejecutar la obra. El cielo está resuelto con unos restregones de blanco de plomo y azurita, que no cubren la imprimación rosácea. Si el Greco juega siempre con el color de la imprimación como tono medio, aquí el tono es tan protagonista como el color propiamente dicho, al óleo. El efecto logrado es maravilloso, es el aire y el cielo nebuloso real que envuelve Toledo. Tan verdad que se respira.

Bajo ese cielo vaporoso está la ciudad, que con las líneas verticales de los perfiles de los edificios, iluminados lateralmente por la luz matinal, nos transmiten la sensación de peso y

estabilidad. Los edificios, de estructura cúbica, se asientan sobre el peñasco que sirve de base a la ciudad. Los montes y colinas que la rodean se diluyen suavemente en su entorno, cubiertos de verde tierno de resinato de cobre, delicadamente matizados sobre el tono de la imprimación, con ligeros toques y veladuras de ocre, negro y matices blanquecinos. Todo es armonía, equilibrio y serenidad. Es el lugar perfecto para que descienda la Virgen, situada sobre la aguja de la torre de la catedral primada, para hacer un regalo a su obispo.

En el lado izquierdo el caserío desciende hacia el río, y se cierra con el conjunto del puente de Alcántara y el castillo de san Servando, que tantas veces pintó el Greco de fondo de sus cuadros. Pero así como en *Toledo en tormenta*, del museo neoyorquino, y en los fondos paisajísticos de los cuadros religiosos, esa vista del río con el castillo, el puente y el perfil de la ciudad, la interpreta libremente, e incluso se manipula incluyendo, desplazada la torre de la catedral, en este cuadro Domenikos reproduce literalmente las cosas como son hasta hoy.

El Greco, que siempre busca recursos pictóricos diferentes que se adapten a sus necesidades expresivas, también aquí usará nuevas invenciones técnicas. Va a estructurar las casas y los edificios con formas cúbicas, con una estructuración geométrica de planos,

Fig. 68 - Vista y plano de Toledo (detalle).
Toledo, Museo del Greco.



remarcando las líneas verticales de los perfiles para dar estabilidad y solidez a los edificios. No hay mucha diferencia con los planteamientos de Cézanne en sus paisajes, incluso el colorido es muy parecido. El Greco lo hizo primero, Cézanne tres siglos después, dando lugar al cubismo. Por eso, con toda razón, Picasso, que siempre afirmó que el Greco fue su primer maestro, decía que Domenikos había sido el primer pintor cubista de la historia [fig. 68].

También en la ejecución del caserío el Greco empleó la materia mínima aplicada en pequeñas pinceladas minuciosas, para ejecutar de forma sumaria pero precisa los edificios. En la radiografía, la definición estructural es mínima, solo pequeñas manchas de los trazos de blanco de plomo. Es una pintura tan ligera e inmaterial en la estructura como en la superficie pictórica visible. Es como un momento de paz y sosiego al final de su vida ajetreada.



Fig. 69 - *Vista y plano de Toledo*. (detalle). Toledo, Museo del Greco.

En la mitad inferior del cuadro tenemos tres elementos preciosos. En el lado izquierdo, una magnífica figura desnuda, la alegoría del “áureo Tajo”, tan típica del Greco en todos sus planteamientos, que parece un alarde de su técnica pictórica del momento, llena de fuerza expresiva en la ejecución de la pincelada.

En el lado opuesto, un joven nos muestra el plano de la ciudad [fig. 69]. Es una figura solamente esbozada, que quedó sin terminar. Es otra buena muestra, junto con el *Apostolado*, para estudiar la técnica del Greco y su forma de trabajar. Sobre la imprimación rosácea, dibuja directamente con el pincel y color negro diluido, los elementos básicos de la figura para situarla. Con unos toques de blanco situará las luces, arrastrando con una brocha seca el color para conseguir una degradación de tonos, a la vez que modela y estructura la figura. Unos restregones de resinato de cobre darán colorido al jubón que viste el joven. Después de plantear la figura, vuelve a insistir en la construcción de la cabeza: al arrastre de blanco y negro inicial, añadirá otros toques de blanco, negro y carmín, y seguirá modelando las formas de la cabeza. Pinceladas más precisas, con materia y color, van definiendo los detalles. Las pinceladas serían más precisas y coloristas hasta acabar por completo el retrato. Las manos que sujetan el plano son muy interesantes. Mientras la mano izquierda está ejecutada con precisión, bien definida por la inmediatez del primer plano, la derecha solo está situada, sin resolver ni precisar la posición definitiva de los dedos. Pero el cuadro quedó sin terminar en el taller del maestro. Seguramente fue Jorge Manuel quien dibujó el plano de la ciudad, tan preciso que aún hoy podemos reconocer los edificios y las calles actuales.

Para la inmensa turba ¿qué es el Greco?
Un pintor lúgubre, oscuro, verde, azul, amarillo,
en quien las carnes parecen carnes de muertos
y las lacas rojas, coágulos de sangre recién vertida...

Emilia Pardo Bazán