

ERYTHEIA

REVISTA DE ESTUDIOS BIZANTINOS Y NEOGRIEGOS

35 - 2014



HOMENAJE A EL GRECO
EN EL IV CENTENARIO DE SU MUERTE
(1614-2014)

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ε'πίτις

SEPARATA

ÍNDICE

<i>Dossier</i> El Greco: «Raíces bizantinas y modernidad occidental en Doménikos Theotocópoulos»	
P. BÁDENAS DE LA PEÑA, El Renacimiento en el Egeo: la Creta de Venecia .	11
M. CORTÉS ARRESE, Las raíces bizantizas de El Greco	31
G. VESPIGNANI, Griegos en Italia: de la caída de Constantinopla a El Greco (mitad siglo XV-mitad siglo XVI)	59
J. M. FLORISTÁN, La diáspora griega del Renacimiento en los territorios de la Monarquía Española: el caso de El Greco en Toledo	87
F. MARÍAS, Cuestionando un mito en Candía y Toledo: leyendo documentos y escritos de El Greco	121
* * *	
M. Γ. ΒΑΡΒΟΥΝΗΣ, Αγιολογική και λαϊκή παράδοση των στρατιωτικών αγίων της Σάμου Γρηγορίου, Θεοδώρου και Λέοντος (Δ΄ αι.)	155
D. SAKEL, Fragmentos de la <i>Crónica</i> de Jorge el Monje en Lesbos	167
Ó. PRIETO DOMÍNGUEZ, Magia y herejía en el patriarcado: el caso de Juan VII el Gramático	171
M. CABALLERO GONZÁLEZ, La interpretación climática del mito de Atamante en las obras de la emperatriz Eudocia y del copista Apostolio	209
E. BASDRA, Institutions in transition: The evolution of the law during the “long” 15 th century	235
P. BÁDENAS DE LA PEÑA-A. L. ENCINAS MORAL, Anónimo ruso sobre el viaje de Isidoro de Kíev al Concilio de Florencia	251
M. GONZÁLEZ RINCÓN, A Reading of Bergadis’ <i>Apokopos</i> : Its Boccaccian Models and Purgatory Theology	301
M. Á. EXTREMERA, Surviving the Fall: Greek Elites under Ottoman Rule in the Prephanariot Period (1453-1711)	381
G. MARÍN CASAL, Vikendios Damodós: precursor del griego vernáculo filológico y científico	411
M. GARCÍA-AMORÓS, Η Μικρά Ασία με το βλέμμα της Ιωάννας Σεφεριάδη (1919-1921): σελίδες από την αλληλογραφία της με τον Γιώργο Σεφέρη	459

Cuestionando un mito en Candía y Toledo: leyendo documentos y escritos de El Greco*

Fernando MARÍAS
Universidad Autónoma de Madrid-RAE
fernandomariasf@gmail.com

Permítaseme empezar esta conferencia con tres hechos bien documentados, dos de ellos fechados en el Toledo del siglo XVI, el tercero en la primera década del siglo XX, todos ellos soporte de los argumentos que presentaré de inmediato.

En primer lugar, en 1596 el pintor Antón Pizarro (act. 1594-†1622) firmó un contrato para realizar un retablo para el convento de la Concepción Francisca de Toledo, en el que se establecía que la figura del San Juan Bautista debería ser de la misma altura, tamaño, *bondad*, dibujo, modelado y sombras que la figura del mismo santo que Dominico Griego había pintado para el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo, pero que debía pintarse “conforme a lo que se haze en España”¹. Aunque este documento se publicó en 1932 y de nuevo en 1972, no llegó a entrar en el conjunto del *corpus* de documentos de El Greco hasta los años 1980², justamente cuando algunos de los viejos supuestos –o al menos aparentemente aún vigentes– comenzaron a ponerse en entredicho.

En segundo lugar, el 14 de febrero de 1603 El Greco apareció en el censo de los pintores que establecía la archidiócesis de Toledo y que controlaba su *Consejo de la gobernación*, que ejercía el derecho de administrar el proceso contractual y los encargos de obras artísticas por parte de las parroquias de la

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “El Greco y la pintura religiosa hispánica”, HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

¹ GARCÍA REY (1932): 135; ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ (1972): 20-28.

² PÉREZ SÁNCHEZ (1982): 133 y 153-154.

diócesis. En este listado, El Greco apareció no como un pintor desempleado, sino solamente como un artista que no tenía ningún contrato controlado por parte del Consejo. De forma no menos sorprendente, estaba registrado en la lista con otros artistas extranjeros, incluyéndose a Diego Rodríguez Sendín, Juan de Soto, Juan Asten, Juanetín de Rosellón, Alexandro Flamenco, Ambrosio Martínez Tercero, Alfonso de Ávila, Francisco Granello y... ¡Luis Tristán!³ E incluso entre ellos aparecía también su propio hijo, Jorge Manuel Theotocópuli, nacido en Toledo en 1578 de madre toledana y al que también se incluyó como artista extranjero.

Tales documentos indican por una parte que las obras de El Greco recibían una aprobación relativa, en el sentido de que podían presentarse como modelos pero, sin embargo, debían ser readaptados a lo que en Toledo se entendía como propio y no extranjero, una distinción que hoy en día no resulta demasiado clara aunque entonces habría tenido sentido para ser formulada y seguida por Pizarro, aunque el retablo de 1596 no haya llegado hasta nosotros; por otra parte, nos señalan que tanto El Greco como su hijo eran considerados oficialmente como extranjeros aunque les hubiera sido reconocida su vecindad en la Ciudad imperial.

Como veremos, el *wishful thinking* novecentista que llevó a la visión idealizada de un Greco que habría experimentado una radical e inmediata identificación con la ciudad de adopción no parece resistir el test del análisis histórico. Por el contrario, se eleva la figura de alguien que quiso permanecer aislado, que mantuvo su independencia, que permaneció sin implicarse en el tejido social y solo parcialmente comprendido por una limitada élite de amigos y entendidos. Si todavía es difícil precisar quiénes fueron los miembros de su taller o sus discípulos, queda claro al mismo tiempo que algunos aspectos de su pintura —modelos compositivos e iconográficos— se fueron paulatinamente filtrando en el quehacer de otros pintores de Toledo, en los años ochenta y sobre todo en los noventa. Tomemos, por ejemplo, a Luis de Velasco (ca. 1535-1606): su tríptico de la *Virgen de Gracia* con Fernando de Antequera, San Blas y San Antonio Abad y los laterales de San Felipe y Santiago, y San Cosme y Damián, pintado entre 1584 y 1585, no revela influencia alguna, mientras que su retablo de la Capilla de San Blas, representando a este santo junto al arzobispo Pedro Tenorio, de 1592, como sus figuras de San Marco y San Mateo, evidencia claramente el impacto de las figuras

³ GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES (1982): 48 y 115-116; ya había sido utilizado este material por GARCÍA REY (1931): 76-87.

de los santos Juanes que El Greco había pintado para Santo Domingo el Antiguo, así como la de los ángeles del retablo principal. El Greco tuvo por entonces similar efecto en el ya citado pintor Antón Pizarro.

Existe al mismo tiempo un reverso de este fenómeno en algunos de los comentarios que El Greco escribió en los márgenes de dos de los libros de su biblioteca personal, como veremos más adelante. En sus anotaciones a Giorgio Vasari, El Greco no hizo comentario alguno referente a los artistas españoles mencionados por el escritor italiano, sino que criticó a los españoles por su gusto erróneo, por ejemplo, por la clase de incrustaciones que tanto habían disgustado al mismísimo Miguel Ángel (“para los enbaydores despaña ven bien ésto”) [III, 502; V-M, VI, 308]. Y en sus notas a Vitruvio, El Greco llegó a afirmar que en España se confundía la carpintería con la arquitectura, y a considerar que el empleo de un material como el granito les bastaba para considerar arquitectura cualquier choza o construcción, probablemente una consideración despectiva dirigida hacia el monasterio del Escorial, diseñado por el arquitecto Juan de Herrera –con quien forzosamente tuvo que tener algún encontronazo– para el rey Felipe II.

Por último, si saltamos a los siglos XIX y XX y echamos un vistazo a los catálogos oficiales de la más alta institución histórico-artística del país, como el Museo Nacional del Prado, podremos llevarnos una buena sorpresa. Escritos por Pedro de Madrazo (1816-1898), hijo y sobrino de dos de los directores de la institución (respectivamente José de Madrazo y Agudo [1781-1859], director de 1838 a 1857, y Federico de Madrazo y Kuntz [1815-1894], director entre 1860 y 1868 y de nuevo entre 1881 y 1894), los catálogos se editaron en 12 diferentes versiones o ediciones entre 1843 y 1893 y 7 más hasta 1920, con adiciones de Salvador Viniegra y Pedro Beroqui. En 1907 el catálogo asignaba a El Greco a la escuela veneciana, y en 1910, dos años después de la publicación de la monografía de Manuel Bartolomé Cossío y ocho de la primera exposición que el Prado dedicó al artista griego, se le cambió sin explicación alguna a la escuela española –aunque los años que se daban a su nacimiento (1548) y muerte (1625) permanecieran intocables, a pesar de que la fecha correcta de su fallecimiento (1614) se conocía ya desde el siglo anterior y había sido republicada por el propio Cossío⁴. Aunque pudieran haber ignorado algunos detalles de su monografía,

⁴ MADRAZO (1907): 33-34 y (1910): 145-150.

su nueva instalación nacional había dejado un inmediato impacto sobre los catalogadores del museo.

Así, pues, la españolidad de El Greco no había sido algo tenido por descontado desde su propio tiempo o desde el siglo XVIII, ni siquiera hacia 1900. Y no solamente hemos cambiado de idea respecto a su instalación o su identidad nacional durante la última centuria o tendremos que modificarla en esta nueva, cien años después de la monografía de Cossío y las celebraciones del primer centenario de su muerte, que se conmemoró en 1914.

Catorce documentos relativos a El Greco se publicaron entre 1800 (por parte de Juan Agustín Ceán Bermúdez y Eugenio Llaguno y Amírola) y 1908 (Manuel B. Cossío), momento en que Cossío añadió 23 nuevos documentos que él mismo y otros investigadores habían encontrado entre 1899 y 1907 mientras trabajaban para su monografía, alcanzándose un número total en 1908 de 37. Hoy poseemos más de 500 documentos españoles sobre el artista, además de cuatro de Creta (1563-1566), uno de Venecia (1568) y cinco de Roma (1570-1573), todos ellos desconocidos en 1908 a excepción de un par de los romanos, que habían visto la luz a finales del siglo XIX. Sorprendentemente, para entonces El Greco no tenía pasado ni en su *corpus* de obras había pinturas de sus periodos en Creta o en Venecia –dependía de la cronología que se le asignara a alguna tabla segura de su mano, o de la atribución errónea de algún lienzo de la escuela veneciana– aun cuando sus primeros biógrafos hubieran insistido en que había sido un discípulo de Tiziano.

A pesar de la investigación archivística que había precedido y sobre todo seguido al texto de Cossío, su monografía favoreció la interpretación de las evidencias documentales (de hecho, Cossío era un pedagogo más que un historiador profesional⁵); su primer capítulo dedicado a “lo que se ignora de la vida de El Greco” tuvo que dar paso casi de inmediato, seis años más tarde, a un librito sobre “lo que se sabe de la vida de El Greco”, que incluía algunos de los nuevos documentos hallados en Toledo por Francisco de Borja San Román (1887-194), quien desarrolló sus investigaciones documentales sobre el pintor entre 1910 y 1931. Con él llegaron la publicación en 1910 y 1927 del testamento de El Greco de 1616 (algo sumamente extraño, considerando que el artista había muerto en 1614), su inventario de bienes de 1614 y el inventario de 1621 de los bienes de su

⁵ En el Ayuntamiento de Toledo y en los Hospitales Tavera y de Illescas.

hijo, Jorge Manuel Theotocópuli, que llevó a la reatribución de todas las obras citadas por Jorge Manuel en su taller al padre, aunque El Greco llevara muerto ya siete años, y a una obsesiva búsqueda de nuevas obras que atribuir al candiota que ampliaran su catálogo. Cossío, sin embargo, jamás incorporó realmente estos hallazgos a su texto, y ni siquiera los editores posteriores de su monografía, empezando por su propia hija Natalia Cossío de Jiménez (1894-1979), que publicó su versión inglesa abreviada (Oxford: The Dolphin Book Co., 1955) y otras muchas ediciones españolas reducidas, al abandonar el catálogo y los documentos de 1908, que vieron la luz desde al menos 1944 y han continuado hasta el presente.

Además, tenemos que considerar como importantísimo documento de primerísima clase las 18.000 palabras de las propias anotaciones del pintor en los márgenes de los dos libros citados, cuyo hallazgo y consecuencias quizá merezcan alguna explicación.

Algunos miembros de mi generación nos formamos a la sombra de la idea expresada por el filósofo español José Ortega y Gasset –“yo soy yo y mi circunstancia”– de que no existimos al margen de un contexto, que constituye parte de nuestra propia explicación. Más tarde el intelectual francés Jacques Derrida nos enseñó que nuestras labores, como las de todo el mundo, son susceptibles de ser deconstruidas y explicadas en el ámbito de las condiciones –ideológicas, sociales– de su producción⁶. En consecuencia, antes o después de la deconstrucción derridiana, éramos plenamente conscientes de la imposibilidad de separar la historia, en este caso del arte, de la historiografía, de la escritura como construcción por una parte personal, por otra coyuntural y por otra, de carácter metodológico, a partir de lo que considerábamos bases necesarias para refundar una historiografía del arte español que se nos presentaba como precaria y simplificadora, muchísimas veces arbitraria por subjetiva, inconsciente del peso ideológico del arte y escasamente fundada en la evidencia histórica y documental. La veíamos volcada hacia el estudio de los objetos artísticos en términos formales y hacia la definición de los caracteres estilísticos de la escuela nacional y de las escuelas regionales, sin preocuparse de las condiciones de los cambios que solo podían tener expli-

⁶ Recojo parcialmente algunas de las ideas presentadas en MARÍAS (2012a): 14-25 y (2012b): 8-14 y 241-245 (en inglés). Para una visión de conjunto, véase MARÍAS (1997), (2013) y (2001). También *El Griego de Toledo* (2014).

cación en el ámbito de las decisiones de los artistas y de su cultura, fuera esta visual o libresca.

Vienen estas reflexiones como preámbulo y explicación del descubrimiento en la Biblioteca Nacional de España, a finales de 1978, de un ejemplar del libro *De architectura* de Vitruvio, editado en Venecia en 1556 por el patriarca electo de Aquileia Daniele Barbaro, en cuyas páginas, en los márgenes y las zonas en blanco altas y bajas, una mano del siglo XVI –por su grafía inconfundible– había dejado una muy amplia serie de anotaciones. La identificación sin duda alguna del autor de esas notas (11.000 palabras) como el pintor Doménico Theotocópuli “El Greco” confería al hallazgo una nueva dimensión, pues el cretense era un importante artista de primera fila. Se abría ante nosotros la posibilidad de un estudio de esas anotaciones como producto de los artistas que concitaban mayor interés, y Agustín Bustamante y yo nos aprestamos a su transcripción y estudio⁷.

Para nosotros, el hallazgo de estas notas no conllevó tanto una sorpresa como la necesidad de una revisión importante de la figura de El Greco a medida que analizábamos lo que el artista había escrito, pero también lo que silenciaba, considerado el contexto de su propia escritura en el marco de otros autores, desde Francisco de Guevara y el portugués Francisco de Holanda al fraile jerónimo Fray José de Sigüenza (1606), al italiano Vicente Carducho (1633) y a Francisco Pacheco (1648), el suegro de Diego Velázquez. No había sorpresa porque para entonces el anterior director del Museo del Prado (1970-1978) Xavier de Salas Bosch (1907-1982), profesor nuestro durante la carrera, había comenzado a publicar (1966-1967 y después, en 1982) las notas del cretense a *Le Vite* del pintor e historiador italiano Giorgio Vasari, en concreto a la vida de Miguel Ángel, aunque su descubrimiento no parecía haber tenido excesiva trascendencia. La edición final que pude llevar a cabo años después de la muerte de Salas y que se publicó en 1992 permitió el conocimiento de un total de otras 7.000 palabras redactadas con vehemencia por el pintor⁸.

La figura de un artista lector apasionado y escritor polemista coincidía con algunos de los testimonios más antiguos sobre el pintor, amigo de las paradojas y de los dichos agudos, escritor de un tratado perdido, pero no tanto con la

⁷ MARÍAS-BUSTAMANTE (1981). Una visión de conjunto en MARÍAS (1999): 179-199.

⁸ Consúltese la edición completa de sus notas en DE SALAS-MARÍAS (1992). No citado, curiosamente, por CASPER (2014).

imagen recibida desde al menos 1908, que nos lo mostraba como un arrebatado pintor místico exclusivamente interesado en la formulación casi expresionista de su propio fervor religioso. Desde 1980 se nos hizo evidente que era necesaria una revisión del pensamiento y la figura de El Greco y, por consiguiente, también del arte del pintor, que no parecía, a partir de sus propias notas, ni tan español, ni tan místico o profundamente católico como se nos había querido presentar desde su primera interpretación de 1908 por parte de Cossío en un libro todavía canónico, pero al que hoy podríamos considerar en sentido estricto una interpretación sin documentación.

Si se me permite un minuto de autodeconstrucción, ahora todavía más que entonces se me hace evidente que el nuevo perfil que sugeríamos estaba en consonancia con algunas de las mayores preocupaciones de nuestra generación, formada en un contexto de anti-franquismo y contrario al nacionalismo más reaccionario; nos interesaba poder demostrar que El Greco –presentado tradicionalmente como el artista que inauguraba la escuela española⁹– en particular, y el arte español en general, no había estado tan aislado y ensimismado como se nos había hecho creer, sino que pertenecía al ámbito europeo con el que dialogaba; por otra parte, que las preocupaciones de algunos de estos artistas escapaban a las meramente religiosas y que la devoción no era el *leitmotiv* de su agenda, incluso que se podía ser tibio –como probablemente también Tintoretto y Velázquez– y lograr una pintura religiosa convincente desde un punto de vista tanto artístico como religioso para los creyentes. Una nueva lectura de sus anotaciones, producto de una visión mucho más joven como la de José Riello, no ha dejado de insistir en que su pensamiento en muchos aspectos hay que vincularlo con la postura teórica de artistas como Paolo Pino, Ludovico Dolce, Federico Zuccari, Giovanni Battista Lomazzo o Annibale Carracci¹⁰. Su práctica pictórica, impulsada por un deseo cognoscitivo, científico en los términos de la filosofía natural de la época, no solo se presentaba como objetivo la representación naturalista de lo visible, sino su diferenciación con respecto a lo invisible, uno de los elementos básicos de la imaginería religiosa cristiana.

Su poética, cargada de lirismo, voluntad naturalista en un nuevo sentido y conciencia de la realidad en términos perceptivos, se centró en la *pintura de lo visible y de lo invisible*, máxime en un mundo –de Creta a Toledo– en el que la

⁹ Véase ahora la revisión de PORTÚS (2012): 18-37.

¹⁰ RIELLO (2012): 189-197 y 259-263 (en inglés). *La biblioteca del Greco* (2014).

“realidad” de lo sobrenatural religioso exigía su representación pictórica. En el ambiente de Toledo, El Greco pudo transformar su pintura en un instrumento de conocimiento de las realidades –naturales o ficticias, imaginarias– de lo visible y lo invisible que la pintura religiosa le exigía, haciendo de lo invisible un objeto visualmente “tangible”, perceptible, tan visual como las realidades de color, luz y sombras que se tenían delante de los ojos, pero que por su propia formalización no podía confundirse con el mundo terrenal. Tengamos en cuenta que la religión cristiana requería la pintura de unas personas históricas corpóreas –Cristo, la Virgen María, los santos– pero también de personas y seres incorpóreos, desde Dios Padre a todas las criaturas y jerarquías de ángeles, o de cuerpos “resurrectos” y cuerpos de difuntos situados en el Cielo, en el Purgatorio o en el Infierno. Y además, existían historias religiosas en las que la presencia de lo divino en el mundo tenía que haber conmovido y transformado radicalmente la naturaleza, como en las epifanías o en la Encarnación del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen María. Todos ellos podrían representarse como personas de este mundo –como hacían muchos de sus contemporáneos, de Rafael de Urbino y Tiziano a Caravaggio– pero El Greco optó por imaginarlas, a través de su color, su textura o su forma y elegancia, como visualmente de otro mundo; este proceder le cargaría con críticas de sus propios contemporáneos, como el florentino Vicencio Carducho, pintor entre Madrid y Toledo y autor de un tratado de la pintura en el que silenció significativamente su nombre.

Parece evidente que jamás existió ningún tipo de estima por parte de Carducho, pues si citó en sus *Diálogos de la pintura* (1633) a los pintores activos en el monasterio de El Escorial y a otros artistas españoles, ni una referencia a El Greco, ni en este monasterio filipino o en el madrileño retablo de Doña María de Aragón o en sus obras toledanas, que Carducho tuvo que conocer bien:

«A esta Era [de Giorgione y Tiziano] siguieron en aquella Provincia [de Venecia] los Palmas, los Bassanes, Pablo Veronés, el Tintoreto, y los demás, cuya relación remito al Vasari, en sus libros de las vidas de los Pintores, adonde copiosa, y eruditamente trata desta materia. Y si bien algunos le han querido calumniar, de averse mostrado largo en escribir de los Italianos, más que de otras naciones, y en particular de los Toscanos; yo digo, que fue legalísimo; porque en hecho de verdad hasta su tiempo en ninguna parte del mundo se exercitaron las Artes del dibujo con tanta generalidad, con tanto cuidado, ni con tanto aplauso y asistencia, como en aquellas partes, principalmente en Florencia...»

Es evidente, de entrada, que las bien conocidas críticas de El Greco a los artistas florentinos no le habían gustado a Carducho. Además, éste pudo escribir que

«... la Pintura obrada la definiré, diciendo, que la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores. Diximos semejanza y retrato de todo lo visible, porque de lo invisible le es negada la imitación...»

Esto es, claramente le negaba a El Greco su intencionalidad de pintar lo “imposible”, como él mismo señaló, en una de sus anotaciones al libro del arquitecto romano Vitruvio, que “la Pintura trata del imposible”.

Sin embargo, si como hemos visto ni Cossío incorporó verdaderamente las novedades aportadas por San Román, ni otros autores tomaron en cuenta siquiera los libros inventariados en su biblioteca, testimonio preciso de unos intereses culturales plurales en cuanto a las disciplinas contempladas, no podíamos esperar un interés especial en este nuevo caso¹¹. Los libros de la biblioteca de El Greco habían podido listarse, pero hasta 1981 no se produjo un nuevo análisis de su verdadera significación. La razón de este silencio había que buscarla en que la aportación de la biblioteca, como autorretrato cultural de su poseedor, no cuadraba con los intereses de la figura del cretense forjada a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, convertida en mito intocable.

Por una parte, estaba en contradicción –como la mayoría de las notas manuscritas del Vasari y el Vitruvio– con la idea de El Greco surgida con Manuel B. Cossío (1857-1935) y, grupalmente, con la Institución Libre de Enseñanza, a la que se vinculó estrechamente un linaje interpretativo que desde Cossío, Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) y el Doctor Gregorio Marañón (1887-1960)¹²,

¹¹ Y ello a pesar del serio estudio de 1954 (VALLENTIN 1954a; cf. también VALLENTIN 1954b), traducido dos años después al español, de Antonina Vallentin (1893-1957), una intelectual judía polaca de Lwow nacida como Antonina Silberstein «Tosia», pintora, traductora, escritora y crítica artística, activa en Alemania y casada en 1929 con el escritor francés Julien Luchaire (1876-1962), aunque conservó el nombre del primer marido Vallentin. Había sido periodista en Berlín, amiga de Albert Einstein, Thomas Mann, Stefan Zweig y Lion Feuchtwanger, de H. G. Wells y André Malraux, y en 1940 publicó en París un planfeto sobre *Les atrocités allemandes en Pologne*. Escritora de biografías de Heine, Mirabeau, Leonardo da Vinci, Goya o El Greco. Su aportación quedó relegada al producto del *dilettante*. Sobre ella, cf. RABKIN (2003).

¹² Cf. MARÍAS (2010): 239-249. El Greco y Toledo se convirtieron en testimonio de la propia situación vital de don Gregorio y, por otra parte, en campo de cultivo de la voluntad de reconciliación de Ma-

se prolonga hasta nuestros días con Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), José Manuel Pita Andrade (1922-2009) y José Álvarez Lopera (1950-2008) –e incluso con Alfonso E. Pérez Sánchez (1935-2010)–, quienes encadenaban una línea de autorreferencialidad en términos de autoridad indiscutida e indiscutible. Quizá todos ellos mantuvieran un nexo de unión no solo ideológico, sino también religioso; frente al doctrinarismo católico, al lado de una posición política de derechas, de muchos de los extranjeros que se volcaron a la recuperación de El Greco –del francés Maurice Barrès (1862-1923) a los alemanes Julius Meier-Graefe (1867-1935) y Reiner Maria Rilke (1875-1926)– los españoles veían también a un artista católico y al mismo tiempo moderno, que podía conciliarse con sus deseos de renovación, desde posturas de un centro-izquierda liberal, de la actitud cristiana apartándola de la tradicional. Es tema, sin embargo, que ha de abordarse y estudiarse en profundidad. El hecho es que los libros que El Greco poseía en lengua española eran muy limitados en número y sesgo cultural; brillaban por su ausencia, por otra parte, los textos de aquellos autores que Cosío había querido como sus mentores religiosos, de Santa Teresa de Jesús a San Juan de la Cruz, de Fray Luis de Granada a Fray Luis de León, de San Juan de Ávila (a quien se había querido ver retratado por el pintor cretense) a San Ignacio de Loyola; pero tampoco aparecían los textos de Erasmo de Rotterdam ni de los erasmistas españoles, como el toledano Juan de Vergara, que habían definido un importante segmento de la espiritualidad más moderna y tenida por avanzada, pronto no solo considerada evangelista sino deslizándose hacia el protestantismo, de la España de comienzos del siglo XVI.

Es posible que no pase de casualidad, pero los textos de las notas de El Greco han sido sometidos a una suerte de *damnatio memoriae*, dejando casi su monopolio en mis propias manos, como si se tratara de una posible vía muerta;

raión en la España de Franco, tras la Guerra Civil y su propio exilio (1936-1943); si la convivencia de los cristianos, los hebreos y los cristianos nuevos denunciaría ayer la falsedad del odio viejo o nuevo, con su renovada presentación se defendería la posibilidad de la convivencia de antiguos cristianos viejos y nuevos, y de todos los españoles contemporáneos, vencedores o vencidos de la Guerra Civil. Maraión tenía que asentir a la vieja afirmación de Ortega y Gasset de las *Meditaciones del Quijote* (1916), para quien era necesario salvar la circunstancia para salvar al individuo, y éste jamás podría llegar a la salvación sin salvarse en su contexto social. No dejaban de ser –históricos y actuales– dos bellos ideales. Para la otra salvación, la del alma, tal vez a la que puede llegarse incluso con la fe del creyente que titubea, es posible que los lienzos del Griego de Toledo hubieran constituido un medio de reflexión personal, y que en ellos Maraión hubiera encontrado un entrañable refrigerio espiritual.

es como si se hubiera dado por sentado que una cosa era la teoría del pintor y otra su pintura, como si pudieran ser campos no inseparables y máxime cuando el artista ejecuta una obra tan metapictórica como la del cretense¹³. Pues curiosamente, por ejemplo, no se recogen en el regesto documental que Álvarez Lopera publicó en 2005 con pretensiones de fijar su catálogo, como si verdaderamente no se tratara de un documento de primerísima importancia¹⁴.

Por otra parte, con el historiador galés David Davies (1937), defensor a ultranza de un Greco neoplatónico desde 1976 –como buen discípulo de Enriqueta Harris Frankfort (1910-2006) y del círculo warburgiano de Londres– y erasmista desde 1984¹⁵, se ha intentado adelantar la cronología de estas notas, para distanciarlas de su práctica artística toledana y así poder lanzar la hipótesis de que el pintor habría cambiado de ideas en el transcurso de los años¹⁶. Las notas vitruvianas han sido fechadas en Toledo después de 1591¹⁷, y las vasarianas, después de 1586¹⁸; no obstante, Davies ha llevado las anotaciones vitruvianas hasta antes de 1589, mientras que fechaba las de *Le Vite* de Vasari en los primeros ochenta, sin aducir razones suficientes por una parte¹⁹, y en flagrante contradicción, por otra, con la psicología y el talante del pintor tal como los conocemos desde los documentos de los años cretenses y romanos a los toledanos. Nos parece sin importancia el hecho de que pudiera algún día demostrarse que las notas fueron escritas a comienzos de los años ochenta, algo casi imposible para las notas de *Le Vite*, pues habría sido difícil que el libro pasara después a las manos del pintor italiano Federico Zuccari (que abandonó España en 1588) en el monasterio del Escorial y, nuevamente en Toledo, a las del discípulo de El Greco Luis Tristán, en lugar de que Zuccari lo regalara en Toledo en 1586 a El Greco y de su propiedad pasara a la de Tristán.

En estas notas, sorprendentemente para el contexto español en que se redactaron, se evidenciaba su silencio respecto a las funciones religiosas de la pin-

¹³ Para este concepto, véase STOICHITA (1993) y (1995).

¹⁴ ÁLVAREZ LOPERA (2005).

¹⁵ HADJINICOLAU (2005): 279-312, ha contrapuesto estas diferentes posturas analizando dos textos: MARÍAS (1999): 179-199 y DAVIES (2003): 45-71. Véase también, en japonés y en inglés, como primera redacción, MARÍAS (1986): 48-72.

¹⁶ DAVIES (2003): 45-71.

¹⁷ MARÍAS-BUSTAMANTE (1979): 31-39 y (1981): 56-62; MARÍAS (1997): 187-195 y (1999): 179-199.

¹⁸ DE SALAS-MARÍAS (1992).

¹⁹ DAVIES (2003): 45-71 y 297, n. 136.

tura y se defendía la autonomía del artista –como personal inventor de formas y como colorista–, así como los fines primordialmente cognoscitivos –naturalistas y filosóficos– del arte de la pintura. No es de extrañar que no contentaran a la línea Pita Andrade-Álvarez Lopera y a toda aproximación al tema desde una activa confesionalidad católica, o a la que buscaba una inserción del pintor, a la manera de Davies, en la espiritualidad española del siglo XVI. Tampoco, sin embargo, les encajaba a las aproximaciones de otros historiadores, por ejemplo Jonathan Brown en 1982, aunque hubiera dispuesto de nuestro manuscrito desde antes de su publicación en 1981; no obstante, la idea que se habían forjado Brown y sus discípulos –de Richard G. Mann a Sarah Schroth y Susan J. Barnes– era la de un artista plenamente asimilado a su ambiente toledano, no tanto el heterodoxo, minoritario y puesto en entredicho, de los místicos, sino el de la Iglesia institucional toledana, la de sus arzobispos y dignidades eclesiásticas, volcada a la renovación contrarreformista²⁰. No obstante, no dejaba de ser extraño que El Greco hubiera incoado o sus clientes eclesiásticos le hubieran interpuesto hasta nueve pleitos, al no quedar contentos por el precio o por las quejas, de orden técnico o por razones iconográficas, que levantaron algunos de sus encargos, como el propio *Expolio* o la *Virgen de la Caridad* de Illescas, al inicio y final de su carrera; no gustaban muchos de los elementos iconográficos o estéticamente relevantes –“curiosos” en la terminología de la época– de sus obras²¹.

No obstante, no son estas notas de *Le Vite* de Giorgio Vasari (ca. 1586) y del *De architettura* de Vitruvio editado por Daniele Barbaro (ca. 1592) los únicos documentos significativos que se han ido publicando en las últimas décadas y que justifican el cambio de modelo de El Greco. Es evidente que ellas suman un total de unas 18.000 palabras, repartidas entre las notas a Vitruvio (ca. 11.000 palabras) y las de Vasari (ca. 7.000 palabras), y que nos compensan parcialmente de la pérdida de un tratado que se presentó al rey Felipe III por parte de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli, quien lo ayudó en su redacción final, que circuló por Madrid en el siglo XVII y que desgraciadamente no ha sido encontrado desde entonces. No obstante, lo más importante de ellas es su inmediatez, su espontaneidad, como reacción del pintor a lo que le irritaba en la

²⁰ Véase la sensata postura de ELLIOTT (2003): 19-29 y (2009): 303-326. También FERINO-PAGDEN (2001): 19-45.

²¹ Para el último, MARÍAS (1993): 191-198.

lectura de las vidas de los artistas y a lo que era a su juicio discutible de la doctrina vitruviana y de la interpretación que de ella diera el neoaristotélico veneciano Daniele Barbaro. Se trata de unas notas preparatorias, no de un texto fijado y con pretensiones de ser publicado en la España de Felipe III, en la que la corrección política y las expectativas de una recepción radicalmente negativa tal vez habrían limitado sus críticas y sus juicios. Si descontamos las falsas cartas que se le han inventado al candiota, no existirían otros documentos más ricos en el desvelamiento de su personalidad, orgullosa y contradictoria.

En este sentido, un nuevo documento recientemente hallado por Almudena Pérez de Tudela en Parma en 2000 vuelve a insistir en las antiguas consideraciones acerca de su personalidad que proceden tanto de los testimonios de sus contemporáneos del siglo XVI como de sus propias notas²². La carta, escrita por El Greco en Roma el 6 de julio de 1572, estaba dirigida al llamado Gran Cardenal Alessandro Farnese (1520-1589), nieto del papa Paolo III, vicesecretario de la Santa Iglesia Romana y gran mecenas, que lo había admitido en su residencia romana a instancias de Giorgio Giulio Clovio a su llegada a la ciudad en el otoño de 1570. El cardenal había visto frustradas menos de dos meses antes sus expectativas de ser elegido pontífice en el cónclave de mayo de 1572, que finalmente había elegido papa a Ugo Buoncompagni como Gregorio XIII, entre otras cosas a causa del veto de Felipe II y de su virrey el cardenal Antoine Perrenot de Granvelle a su candidatura.

²² Cf. PÉREZ DE TUDELA (2000): 267-268 y (2001): 175-188. Procede de Parma, Archivio di Stato, Carreggio Farnesiano, Estero, Roma, busta 367, s.f. Corrijo la transcripción según mi criterio. Cf. también MARIAS (2011): 105-134. El texto de la carta es el siguiente: «Illmo. Et Rmo. Sr. P[adro]ne. Oss[ervantissi]mo.: Subito dopo la partita di vs. Illma. il conte Ludov[ic]o [Todesco] suo mastro di casa mi dete licentia per ordine, secondo lui dice, di vs. Illma. Non posso lasciar di dolermi che essendo io chiamato da lei al suo servitio mossa dalla sua bontà, che sempre ha per usanza sostentare appresso di lei tutti quelli huomini che fa degni di anoverare trà la sua famiglia per l'eccellenza et rarità di qualche virtù, ben che io non mi reputasse degno di tanto honore. Et esaminandomi, et minutamente revedendomi non mi trovo tale che meritasse esser trattato à q[u]esto modo, conoscendomi huomo, che si come non ricercai da vs. Illma. tal favore, neanche 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 meritasse questo scorno. mi saria molto caro saperla per sodisfattion mia, et del mondo che di ciò se meraviglerà assai, et essendo come è falsa purgarla appresso V.S. Illma. come huomo che n'ho caro l'honor mio. Io sono per ubedire li comandamenti suoi, tanto in q[u]esta come in ogni altra cosa. Lasciando queste quattro righe per testimonio dell'animo mio prontissimo, et fedelissimo mentre restará questa vita, al nome, et alla sua casa Illma. alla quale prego dal sr. Dio ogni felicità, et grandezza. Di Roma 6 di luglio: 1572. Di V.S. Illma. et Rma. Humiliss[i]mo et devot[i]ss[i]mo. servo Domenico Teotocopuli».

Por la carta sabemos que “Domenico Teotocopuli” había sido expulsado de su habitación en el Palazzo Farnese por orden del cardenal y por intermediación de su mayordomo el conde Ludovico Tedeschi. Ignoramos la causa del despido del pintor por orden del cardenal, pues el pintor no da ninguna clave, pero alguna falta grave debiera haber cometido. No obstante, el cretense comenzaba su escrito señalando que su entrada a su servicio se había debido a la “excelencia y rareza de alguna de sus virtudes”, que debiéramos considerar artísticas; que él le había servido fielmente hasta la fecha; y que no conseguía entender la razón de su supuesta culpa, aunque pareciera desprenderse que se habría tratado de una falta por desobediencia ante alguna orden del prelado. Por ello, consideraba una enorme humillación para un hombre como él, que en tanto consideraba su honor, que se le expulsara de la casa, hecho que maravillaría a los que llegaran a conocerlo, sin recibir una justificación que le diera satisfacción. Aunque terminara su misiva con retóricas promesas de fidelidades eternas al cardenal y su casa, es evidente que el tono responde al de un individuo que se sentía sumamente ofendido en su honorabilidad y reaccionaba más con exigencias que con excusas y arrepentimientos ante la decisión de un príncipe de la Iglesia.

No sabemos si hubo respuesta, aunque más bien debió de ser indirecta, nuevamente a través del mayordomo, el conde Ludovico Tedeschi; ahora puede entenderse mejor la carta que éste enviara también desde Roma el 18 de julio de 1572 al cardenal²³, y que más que presentarnos al pintor –el *pittore greco*– haciendo de mensajero, llevando cartas desde la ciudad hasta la obra del Palacio Farnese de Caprarola, la residencia veraniega del cardenal que coronaba un pequeño pueblo situado en el camino de Viterbo, o trabajando en las decoraciones del mismo, es ahora testimonio de la reiterada “expulsión” de la casa cardenalicia de Roma. Nada hubo en su comportamiento que prefigurara una actitud de religiosa humildad y obediencia; y, si queremos extremar la lectura de los hechos biográficos de El Greco, incluso su partida hacia la España de Felipe II, a la búsqueda de un éxito no hallado en la casa y la Roma de los Farnese, podría interpretarse como una especie de venganza del pintor hacia su antiguo protector.

²³ PARTRIDGE (1971): 467-486, esp. 480, n. 61: “Al Card. Farnese, Ill.mo e Rev.mo mio Signore, Col pittore greco ho reiterato l’offitio fatto seco per prima...” Aunque recientemente –tanto por parte de BROWN (1982) como, de forma inverosímil, por parte de MARINI (1999a) y (1999b): 131-143– se ha interpretado este episodio como prueba de que El Greco había trabajado en el palacio de Caprarola, la carta no permite en absoluto tal deducción.

Con este documento de 1572 nos encontramos ya, a la manera de un *flash back* cinematográfico, muy próximos a la primera etapa de la vida y la obra del pintor, otra de las lagunas importantes que se han ido colmando en las últimas décadas, de las que nada se sabía en 1908 y muy poco se ha querido saber en las décadas siguientes.

El Greco, en realidad, no tenía para entonces ni pasado ni obra griega; hasta la aparición de *La adoración de los pastores* Benaki (1934, publicada por August L. Mayer en 1935), el *San Lucas* Benaki (por Dimitrios Sissilianos en 1935) y, sobre todo, el “Tríptico de Módena” (por Rodolfo Palluchini en 1937), no se empezó a atisbar una obra que no fuera de época romana, aunque con su bagaje veneciano intacto. Los documentos greco-venecianos de Constantinos D. Mertzios (1939, y más tarde de 1961-1962) cayeron casi en el vacío, a causa de los tiempos revueltos de los años de la II República española, la Guerra Civil de 1936-39 y la Guerra Mundial, la lengua de algunas de sus publicaciones y las dudas de los sucesivos historiadores que se ocuparon de estas tablas, o el rechazo a identificar con Theotokópoulos al Doménikos firmante. Harold E. Wethey rechazó incluso el tríptico desde su catálogo de 1962 hasta 1982²⁴, y Jonathan Brown lo seguía haciendo todavía en 2003. Solo la aparición de algunos documentos en 1975²⁵ y de *La Dormición de la Virgen* de Ermúpolis (Siros, 1983), las publicaciones (1986, 2000 y 2009) de Nikolaos M. Panagiotakes (1935-1997)²⁶, sobre todo, y las aportaciones críticas de Nicos Hadjinicolau (1938), comenzaron a desvelar definitivamente los primeros pasos del pintor, aunque han tardado en llegar a otros países²⁷, como otros descubrimientos no parecen haber tenido eco en Grecia, fiel a una interpretación de corte anglosajón en la que una supuesta tradición griega del neoplatonismo cristiano de la Antigüedad perviviría en la cultura religiosa de El Greco²⁸.

²⁴ Se negó que las firmas con el nombre de Doménikos fueran suyas, aunque hoy sabemos que solo hubo un Doménikos entre los 150 pintores listados en Creta en el siglo XVI.

²⁵ CONSTANTOUDAKI (1975): 292-308 y (1976): 43-47.

²⁶ Véase ahora como resumen de su obra PANAGIOTAKES (2009) [en griego, 2000].

²⁷ Habría que añadir también, en paralelo, las aportaciones de José Carlos Gómez-Menor en España, Domingo Martínez de la Peña, Maria Constantoudaki o Almudena Pérez de Tudela en Italia y Creta, como vemos.

²⁸ Hoy mismo, cf. CONSTANTOUDAKI-KRITOMILIDES (2012): 100-108, 104, donde se insiste en la influencia de las ideas de los escritos teológicos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, así como de la tradición del neoplatonismo cristiano, y donde ni se publica una sola palabra sobre la biblioteca y una sola línea sobre sus notas sobre arte, naturaleza y belleza. También D. Theotokopoulos... (2014).

Hoy, un siglo después de la obra de Cossío, la imagen histórica de El Greco ha cambiado sustancialmente, aunque se mantenga y no solo en el imaginario popular la versión más tradicional²⁹. Si entonces su biografía comenzaba, entre Venecia y Roma, en 1570, hoy se inicia en 1563, momento en que aparece en Candía como “maestro” junto a su hermano Manusso y sus respectivas familias (y en consecuencia aparentemente casado), y donde permaneció como tal ‘*maistro sgouráfos*’ (maestro pintor) hasta 1567.

Y aparece, curiosamente, no en el seno de una familia católica, como se venía suponiendo desde España, sino procedente de una de ciudadanos griegos ortodoxos, aunque al servicio de la República de Venecia. Si su obra pictórica se iniciaba en Venecia y a veces ni se le reconocía, ni se le reconoce hoy en algunos casos, como obra propia el “Tríptico de Modena” (ca. 1568-1569), ahora contamos con tres tablas firmadas en el estilo bizantino tardo-paleólogo, pero que ya incluían fórmulas occidentales tomadas de estampas, que podrían haber sido pintadas antes de su estancia en Venecia, que se prolongó entre 1567 y 1570, como la nueva *Dormición de la Virgen* (ca. 1567) de la iglesia de la *Koimesis* de Er múpolis, en la isla de Siros.

Sus firmas –“ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ” (“*CHEIR DOMENIKOU*”) y “ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ” (“*DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS O DEIXAS*”)– no se modificarían hasta su llegada a Roma, en que incluyó su topónimo KRES³⁰ –“ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ” o “ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ”–, como si en Venecia no hubiera sido necesario identificar a un griego como cretense o no lo hubiera querido precisar³¹. Y si siempre continuó firmando sus cuadros en caracteres y lengua griega,

²⁹ STORM (2006) (trad. esp. 2011: 19) mantiene todavía que «gran parte de la vida del Greco sigue sumida en la oscuridad. Sólo se conocen unos pocos datos», ignorando las aportaciones de Constantoudaki y Panagiotakes, por ejemplo, o las anotaciones que comenzaron a publicarse en 1966 por parte de Xavier de Salas.

³⁰ Véase el ejemplo de Nikolaos Zafuris, que firma como “kres” la *Déesis* de Corfú, The Antivouniotissa Museum. Citado por LYMBEROPOULOU (2007): 171-206. También CASPER (2012): 9-15.

³¹ Sabemos que en la década de los sesenta vivían en Venecia unos 4/5.000 griegos, la mayoría agrupados en la llamada *scuola* griega di San Nicolò desde su creación en 1498, dado que no se fundó hasta 1708 la *scuola* católica griega de San Spiridione. Nunca ha aparecido su nombre en la documentación relativa a aquella. Se dividían en diferentes patrias y, de hecho, en 1572 se decidió que debía haber representantes de las cinco “patrias” griegas: Chipre, Candía y el archipiélago; Nauplia y Malvasia; Zante y Cefalonia; Corfú; y la *Grecia Superiore* (la Grecia central y septentrional, principalmente del Peloponeso y del Epiro).

ahora en minúsculas, aunque sus documentos los firmara “a la italiana”, hemos de suponer que su autopresentación identitaria no sufrió una importante transformación a lo largo de su itinerario biográfico de Creta a Italia y España. De las notas a Vasari, por otra parte, hemos conocido su defensa del arte bizantino, de la llamada *maniera greca*, que consideraba menos censurable de lo que pensaba Giorgio Vasari³²; frente a la simplicidad que encontraba en la pintura de Giotto –que debió de contemplar en la Cappella Scrovegni de Padua o tal vez en San Francesco de Assisi–, El Greco veía el logro en la pintura griega de *difficultades ingeniosas o engañosas*. Es posible que Doménico, contemplando el fresco de *La estigmatización de San Francisco de Asís* de Giotto de la iglesia alta de Assisi, pudiera compararla sin complejos con la tabla del mismo tema del anónimo pintor cretense, de la 2ª mitad del siglo XV, conservada hoy en Atenas, en el Benaki Museum.

Es evidente que si analizamos libres de prejuicios algunas de estas tablas cretenses, como la pintada por Andreas Ritzos *Escenas de la Pasión en el Monograma IHS* (ca. 1480), del Byzantine & Christian Museum de Atenas, podríamos darnos cuenta de sus singularidades perceptivas, no tan simples, y sí en cambio entre el engaño y el ingenio. En la letra S, por ejemplo, el fondo dorado plano se convierte al mismo tiempo, en términos de la teoría de la *Gestalt*, en una estructura tridimensional que construye cubículos donde se alojan escenas diferentes, como la *Resurrección de Cristo* o el *Noli me tangere*; y en la Crucifixión de las letras *IHS*, se juega con una nueva espacialidad al crearse un espacio de tres planos en forma de biombo, acogiendo sutilmente en la *H* el madero horizontal de la cruz.

Al margen de los elementos griegos que pervivieron en la obra de El Greco desde Candía hasta Toledo, que no podemos olvidar y que se han subrayado una y otra vez desde 1929, sobre todo por parte de la historiografía alemana, inglesa o griega (desde August L. Mayer y David Talbot Rice hasta nuestros días), todavía podríamos establecer relaciones que no han sido señaladas y en las que la cultura visual tardobizantina constituiría un punto de partida para las composiciones toledanas en las que se diera una visión.

³² HADJINICOLAU (2002): 1-11 y (2008): 217-232. El pasaje en cuestión en *Le Vite*, Madrid, Colección de Salas, I, 199 [ed. Vasari-Milanesi, I, 645-646]: «Si supiera lo que es verdaderamente aquella manera griega que él di[éze?] de otra sorte la trataría en lo que dize digo comparán[édo?]la con lo que yzo Jotto [Giotto] que è cosa simple a comparaç[éion?] de lo que se ensenna [...] deficultades engen[éio?]sas en aquella».

Podríamos comparar la tabla cretense de la *Virgen (Madre della Consolazione) con el Niño* (ca. 1520), hoy en Ravenna, Museo Nazionale, y el lienzo del cretense de la *Aparición de la Virgen a San Lorenzo* (1578-1580), de Monforte de Lemos (Lugo, Museo de Nosa Señora da Antiga), o la *Virgen Galaktotrophousa con Santa Catalina y Santa Lucía* (ca. 1520), del mismo museo italiano, y *La Virgen con Santa Martina y Santa Inés*, que se conserva en la National Gallery of Art de Washington DC, procedente de la Capilla de San José de Toledo. Muchos de los elementos icónicos son semejantes, desde los tipos a sus gestos, de las indumentarias a los atributos martiriales que permitían el reconocimiento de los santos, aunque El Greco los ha llevado al ámbito de la pintura moderna gracias a su naturalismo en la descripción de las realidades materiales y visuales y al manejo en términos espaciales de lo que se presentaba antes como ficticiamente inmediato, ahora transformado en algo lejano al disminuir los tamaños –compárense las dimensiones de las cabezas– de la Virgen respecto a las medias figuras de las santas del último lienzo.

Si desde sus orígenes El Greco era un griego y en España se le conoció como “El Griego de Toledo”, otros rasgos de su personalidad señalados por sus contemporáneos están terminando por confirmarse. En 1675 Jusepe Martínez comentó la vida lujosa del pintor³³, que vivía por encima de sus posibilidades económicas, y en su propio tiempo, en 1611, Francisco Pacheco había señalado que El Greco parecía «trabajar para ser pobre»³⁴. Hoy una nueva documentación, todavía inédita pero de la que puedo adelantar sus conclusiones, aunque provisionales, ha venido a ratificar esta situación³⁵. Se trata de un documento de comienzos de 1603 por el que El Greco reconocía las deudas que había contraído entre 1595 y finales de 1602 con Francisco Pantoja, secretario del ayuntamiento de Toledo que había actuado como su prestamista. Según este documento, el pintor acudía todas las semanas, pero a veces todos los días e incluso en ocasiones dos veces al día, a retirar efectivo, en maravedís, de Pantoja:

³³ «... gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia».

³⁴ PACHECO (1649/1990): 483, refiriéndose al modo de El Greco de pintar retocando muchas veces lo que había hecho previamente.

³⁵ Archivo Histórico Provincial de Toledo, e.p. Gabriel de Morales, 1603. Pr. 2.667, fols. 951-966 (documento recuperado por José Miguel González Soriano y transcrito por Cloe Cavero de Carondelet) del que dio cuenta el Comercio.es de Toledo el 28 de agosto de 2010 y elcultural.es de *El Mundo*, 30 de agosto de 2010. Véase MARÍAS (2014 en prensa).

en 1595-1596 recibió 3.450 reales; en 1597-1598, 5.600; en 1599, 14.022; en 1600, 5.762; en 1601, 6.523; en 1602, 5.713, y en 1603, 134 reales. La suma total alcanzaba en febrero de 1603 el 1.874.510 de maravedís, 55.132 reales³⁶ o los 5.012 ducados de oro. A su vez, El Greco había saldado su deuda en la cantidad de 1.588.618 maravedís, 46.724 reales o 4.247,5 ducados. En consecuencia todavía adeudaba a Pantoja 285.892 maravedís, 8.408 reales o 764,5 ducados.

Este documento confirma, por una parte, lo que en el testamento del pintor, de 20 de enero de 1616, que ejecutó Jorge Manuel en nombre de su padre, casi dos años después de muerto, se decía: «... Declaro que el dicho mi padre tiene quantas dares e tomares con el dotor Gregorio de Angulo e con el Marqués de Villena e con Gaspar de Alcozer y con el maestro Torres y Bartolomé Ansaldo y con Luis Gutiérrez de Cárcamo y Jurado Sebastián López de Tapia y con García de la Peña vecinos desta dicha ciudad de Toledo e con otras personas mando se aleguen las susodichas quantas y echas si el dicho mi padre debiere algunas cantidades de maravedís se paguen y si se alcanzare a los susodichos se cobren de ellos». Es posible que el pintor hubiera saldado sus deudas con Pantoja, pero no con otros acreedores. Que murió endeudado.

Veamos algunas cantidades para hacernos una idea. Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), pintor de cámara desde 1596, recibía por ese cargo un salario –al que se añadía el pago de obras– de 80 ducados anuales. El pago más alto que recibió El Greco a lo largo de toda su carrera en Toledo, el gigantesco lienzo de *El entierro del Señor de Orgaz*, alcanzó los 1.200 ducados, seguido por *El Martirio de San Mauricio*, pagado por Felipe II, que ascendió a 800. La casa y corral del Marqués de Villena donde vivía en Toledo estaba constituida por una serie de casas viejas que eran alquiladas por piezas a diferentes familias, que pagaban por sus alquileres entre 5 y 30 ducados al año. En los años ochenta El Greco pagaba por sus casas unos 50 ducados, en los noventa, 230, y 175 en la primera década del nuevo siglo.

En 1603, El Greco se encontraba tras un periodo de siete años aparentemente en números rojos por una cantidad que requería para saldarla la pintura de un nuevo y enorme lienzo como el *San Mauricio*; y ello aunque hubiera ingresado en este periodo pagos del Hospital Tavera (6.800 maravedís abonados en 1597-1598 por Pedro Salazar de Mendoza) y de Juan Francisco de la Palma

³⁶ Aunque la suma diera 41.204 reales, es posible que no incluyera los intereses de los préstamos.

(otros 3.400 en 1602), y la importante cantidad de 228.565 maravedís (610 ducados) pagados por la Capilla de San José en marzo de 1601, por cuyos tres retablos había ganado la suma de 2.222,3 ducados. Con la última paga de 1599 no le habría servido para ajustar su saldo negativo.

Este resumen de su situación financiera, que seguimos en su conjunto con bastante detalle en mi monografía de 1997, debería devolvernos a la realidad. Más que un místico, El Greco tenía los pies bien asentados en el suelo y recorría todas las semanas el camino de su principal prestamista para obtener importantes cantidades de dinero con las que mantener activo su taller y una vida que estuviera en consonancia con sus pretensiones, casi aristocráticas.

Era un hombre orgulloso, de trato difícil y provocador, un individualista aislado que rechazaba los vínculos de grupo; era un humanista y letrado, pero autodidacta; un pintor reflexivo y científico, “filósofo” a contracorriente de los usos artísticos del momento, cuyo pensamiento teórico –como se desprende de sus anotaciones a los libros de Vasari y Vitruvio– condicionaría la variedad de registros expresivos que utilizó; investigador de la naturaleza global y perseguidor de la belleza; cultivador de su propia imagen como personaje misterioso, extranjero, original, independiente, *extravagante* como sinónimo, en su propio tiempo, de *caprichoso*.

Y empleamos el término de *extravagante* aplicado a nuestro pintor como sinónimo del individuo con un comportamiento personal, superfluo, particular y no universal, que se salía de los caminos trillados, caprichoso, pero no como sinónimo de loco y locura, usos muchos más tardíos³⁷. Aunque no aparezca recogido el término en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias (1539-1613), se empleaba desde hacía décadas, como lo demostraría en Toledo su uso por parte del licenciado toledano Alonso de Villegas (1534-1603) en uno de los volúmenes de su *Flos sanctorum*, precisamente dedicado a los “santos extravagantes”, cuya devoción se circunscribía a poblaciones o naciones específicas. Esta acepción se basaba en la noción de las “leyes extravagantes”, que eran aquéllas que no tenían carácter universal sino que excepcionalmente regían en muy determinados países o ciudades, como aparecía

³⁷ Aplicado a El Greco, el término “extravagante” aparecería con MARTÍNEZ (1675/2006), para pasar después a PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO (1724/1947). Véase también PORTÚS PÉREZ (1999): 173-197, quien sigue vinculando preferentemente extravagancia y locura.

recogido ya en 1523-1551³⁸. En otra línea, a un *tono extravagante* (frente al del canto llano) se refería el escritor de novelas picarescas Mateo Alemán, en 1599, en su *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, mientras que se podían considerar recetas u opiniones extravagantes las de algunos doctores, según la opinión del médico Manuel de Escobar en su *Tratado de la esencia, causa y curación de los bubones y carbuncos pestilentes* de 1600. En 1617, en *El pasajero*, Cristóbal Suárez de Figueroa empleó varias veces el término, asociado con las ideas de *extravagante capricho* y *extravagante superfluidad*, incluso vinculando extravagancia con gallardía y, por lo tanto, con capricho³⁹. También contemporáneamente se hablaba en España de *gente extravagante*, refiriéndose a los “nuevamente venidos de Castilla, y Corte”, ahora –hacia 1570– en boca de don Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Podría haberse aplicado perfectamente en este sentido al candiota, extranjero en casi todos los sitios en los que vivió.

Por último, no podemos olvidar que el propio Greco empleó este término, en una de sus notas al texto de Vitruvio, con un sentido positivo, valorando que la belleza, de una mujer por ejemplo, incluso contemplada desde un punto de vista extravagante, no mermaría sino que se acrecentaría: “non rendesse contento que la muyer ermosa de proporsión a qualquier vista por *stravagante* que ssia no solo no perde ermosura qu[i]ero dezir qu[e] agumenta yn vista e atítudenes que hotra que –ermosa non fuesse– pare tal non fuesse paressería un mostro” (Vitruvio, ed. Daniele Barbaro, III, iii, p. 101). Su aplicación a Theotocópuli parece absolutamente pertinente y no anacrónica o extemporánea, incluso en el sentido de que él mismo hubiera buscado la extravagancia. El Greco construyó, casi desde Creta, su propia imagen como artista creador y genial, rastreable desde sus autorretratos más tempranos y los diversos y orgullosos modos de firmar, en griego, sus obras, una extravagancia más para un contexto italiano o español.

³⁸ En el anónimo *Repertorio de todas las premáticas y capítulos de cortes*, como la llamada “extravagante de Bonifacio” (que, procedente de las *Partidas*, se recogía de nuevo en el *Repertorio universal de todas las leyes de estos reinos* de 1540-1553) o la del papa Juan XXII (según don Sebastián de Horozco en su *Libro de los proverbios glosados*, 1570-1579), o que se añadían como *órdenes extravagantes* a las regladas por decisión de juntas o capítulos, como recogería a su vez Juan Valladares de Valdelomar en su *Caballero venturoso* de 1617.

³⁹ Cf. MARÍAS (1995) y (2007²) para España; KANZ (2002).

Así, pues, en la actualidad la interpretación de la pintura de El Greco se encuentra en pleno proceso de renovación no exento de debate; han sido puestas en entredicho su vinculación con la espiritualidad de los carmelitas descalzos y su identificación con los valores hispanos, al subrayarse su italianismo artístico y cultural, sobre un estrato perenne griego, y el carácter filosófico de su arte, centrándose en su interés por la función formal y embellecedora del mismo como medio de conocimiento de la naturaleza. Frente al artista místico y arrebatado, ha surgido la figura del pintor esteticista e intelectual, filósofo, que se tuvo a sí mismo por “genio”, ajeno a las preocupaciones de los devotos y eruditos contemporáneos, bien al servicio voluntario de los intereses de la Contrarreforma católica vigente en la España de Felipe II y Felipe III, de la que se habría convertido en perspicaz intérprete, o bien ajeno a este tipo de problemas y, por lo tanto, dedicado en exclusiva y a contracorriente al desarrollo de una pintura personal y formalista, de acuerdo con sus propios postulados teóricos relativos al arte. Este abanico de posibilidades constituye una respuesta lógica a este personaje, que ya en su tiempo era considerado como singular y paradójico, y demuestra el interés que sus realizaciones han despertado entre críticos e historiadores del arte y la cultura, como en cualquier espectador que se aproxime a sus obras y experimente la atracción y el desconcertante efecto de sus lienzos.

Una sociedad como la española de fines del siglo XIX necesitaba crear sus mitos, como explicaciones simplificadas, y lo hizo con su construcción de El Greco, al que se le reconoció su calidad —frente a una tradición que lo tomaba por enfermo mental o físico, loco o con dolencias oculares como el astigmatismo— pero se le insertaba en unas categorías anacrónicas; además, se interpretó en un contexto que, aunque no hubiera podido demostrarse como verdadero, convenía a los intereses de esa sociedad, o de un segmento de ella, nacionalista, católica y que a la vez buscaba la modernidad y su autoestima cultural, ya no militar o política. Pero si los mitos dominan y entorpecen una auténtica investigación, como ha sido el caso de El Greco, y la sociedad queda ensimismada y adopta una postura de agravio si se toca lo que considera creencias demostradas por el paso del tiempo, se convierten en obstáculos. La labor ha de ser paciente y demostrar que ese mito es un fenómeno histórico, pero no forma parte de la verdadera historia del pintor, como van demostrando todos los documentos.

Una lectura diferente –y nunca inocente– del viejo soneto del trinitario calzado y amigo de El Greco Fray Hortensio Félix de Paravicino, de la que se ha venido haciendo, sería prueba palmaria de ese deslizamiento interpretativo al que estamos obligados. Conocemos el retrato de El Greco al poeta y el poema que éste dedicó a su tumba, en 1614; según donde coloquemos una coma, una cesura, estaremos ante una postura historiográfica de perfiles decimonónicos claramente nacionalistas o ante la aceptación de la realidad histórica tal como se nos ha transmitido:

«Al túmulo deste mismo pintor que era / el Griego de Toledo:

Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
yace, piedad lo esconde, fee lo sella,
blando le oprime, blando mientras huella
zafir la parte que se hurtó del mundo.

Su fama el Orbe no reserva mudo
humano clima, bien que a obscurecella,
se arma una embidia, y otra tanta estrella,
niebla no atiende de horizonte rudo.

Obró a siglo mayor, mayor Apeles.
No al aplauso venal, y su extrañeza
admirarán no imitarán edades.

Creta le dió la vida y los pinceles,
Toledo mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades».

Dependiendo de dónde se colocara o se coloca la pausa de la coma del último terceto, ya

«*Creta le dió la vida y los pinceles*
Toledo, mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades».

ya

«*Creta le dió la vida y los pinceles,*
Toledo mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades»,

la historia y la biografía del pintor cambiaban radicalmente; esperemos que esta coma haya encontrado para 2014, cuatrocientos años después de concebirse, su verdadero lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOPERA, J. (2005), *El Greco. Estudio y catálogo, I: Fuentes y Bibliografía*, Madrid: FAHA.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.-PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972), *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid: CSIC.
- BROWN, J. (ED.) (1982), *El Greco de Toledo*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- CASPER, A. R. (2012), «El Greco's Heraklion *Baptism of Christ*: Reconsidering Dates, Signatures, and the Madonneri», *Sources. Notes in the History of Art* xxxi, 2, 9-15.
- (2014), *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- CONSTANTOUDAKI, M. (1975), «Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568)», *Thesaurismata* 12, 292-308.
- (1976), «Nouveaux Documents sur Doménicos Théotocopoulos (El Greco) découverts dans les Archives de Venise», *Praktika tes Akademias Athenon* 51, 43-47.
- CONSTANTOUDAKI-KRITOMILIDES, M. (2012), «From Theotokópoulos to El Greco: An Outline of the Artist's Career, from Venice to Rome and Toledo», en: *Doménikos Theotokópoulos: From Candia to Toledo. The Footsteps of An European Journey*, ed. Maria Vassilaki, Nicosia: The Leventis Municipal Museum of Nicosia, pp. 100-108.
- DAVIES, D. (2003), «El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit», en: *El Greco*, New York-London: The Metropolitan Museum of Art of New York-National Gallery Company, pp. 45-71.
- DE SALAS, X.-MARÍAS, F. (1992), *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid: Real Fundación de Toledo.

- D[omenikos] Theotokopoulos between Venice and Rome*, ed. Nicos Hadjinicolaou, Iraklion-Athens: Benaki Museum, 2014.
- El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, ed. Fernando Marías, Madrid: Fundación ElGreco2014-Ediciones El Viso.
- ELLIOTT, J. H. (2003), «El Greco's Mediterranean: The Encounter of Civilisations», en: *El Greco*, New York-London: The Metropolitan Museum of Art of New York-National Gallery Company, pp. 19-29 (trad. esp. «El Mediterráneo de El Greco: el encuentro de civilizaciones», en: *España, Europa y el mundo de Ultramar [1500-1800]*, Madrid: Taurus, 2009, pp. 303-326).
- FERINO-PAGDEN, S. (2001), «El Greco. Einleitende Bemerkungen zu Leben und Werk» (Engl. trans. «El Greco: Introductory Observations on his Life and Work», pp. 15-26 of the English Booklet), en: *El Greco*, ed. Silvia Ferino-Pagden & Fernando Checa Cremades, Wien: Kunsthistorisches Museum, pp. 19-45.
- GARCÍA REY, V. (1931), «Artistas madrileños al servicio del arzobispado de Toledo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 8.
- (1932), «Juan Bautista de Monegro, escultor y arquitecto. Datos relativos a su vida y sus obras», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* xxxix-xliv.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. (1982), *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo: Caja de Toledo.
- HADJINICOLAOU, N. (2002), «Le Greco défenseur de l'art byzantin», en: *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, eds. Loredana Olivato y Giuseppe Barbieri, Vicenza: Terra Ferma, pp. 1-11 (trad. esp. «La defensa del arte bizantino por El Greco: notas sobre una paradoja», *Archivo Español de Arte* 323 [2008] 217-232).
- (2005), «El Greco at the End of the 20th Century: Impressions from reading the Exhibition Catalogue *El Greco. Identity and Transformation*», en: *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, ed. Nicos Hadjinicolaou, Rethymno: Crete University Press, pp. 279-312.
- KANZ, R. (2002), *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- La biblioteca de El Greco*, eds. J. Docampo y J. Riello, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- LYMBERPOULOU, A. (2007), «Audiences and Markets for Cretan Icons», en: *Renaissance Art Reconsidered 3, Viewing Renaissance Art*, eds. K. W. Woods, C. M. Richardson y A. Lymberopoulou, New Haven: Yale University Press-The Open University, pp. 171-206.

- MADRAZO, P. de (1907), *Catálogo. Museo Nacional del Prado*, Madrid.
- MARÍAS, F. (1986), «El Greco and the Eyes of Reason», en: *El Greco Exhibition*, Tokyo: The National Museum of Western Art, pp. 48-72.
- (1995), «Un “nuevo pleito” de El Greco: el tabernáculo del Hospital Tavera», en: *Estudios de arte Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 191-198.
- (1997), *El Greco, biografía de un pintor “extravagante”*, Madrid: Nerea (reimpr. Fuenterrabía 2013).
- (1999), «El Greco’s Artistic Thought: from Eyes of Soul to Eyes of Reason», en: *El Greco: Identity and Transformation*, ed. J. Álvarez Lopera, Ginebra-Milán: Skira, pp. 179-199.
- (2001), *El Greco in Toledo*, London: Scala Books (ed. esp. London: Scala Books, 2001).
- (2010), «Marañón, Toledo y El Greco», en: *Marañón 1887-1960. Médico, humanista y liberal*, ed. Juan Pablo Fusi, Madrid: SECC, pp. 239-249.
- (2011), «El Greco da Candia a Venezia, da Venezia alla Spagna», en: *Venise et la Méditerranée*, eds. G. Ortalli, S. Franchini y G. Toscano, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 105-134.
- (2012a), «El Greco und die Geschichte der Malerei / El Greco and the History of Painting», en: *El Greco und die Moderne/El Greco and the art of Modernism*, eds. B. Wismer y M. Scholz-Hänsel, Düsseldorf: Stiftung Museum Kunstpalast-Hatje Kantz, pp. 14-25.
- (2012b), «Poetics and Religion: El Greco between Invention and History», en: *El Greco’s Visual Poetics*, ed. F. Marías, Tokyo: The National Museum of Art Osaka-Tokyo Metropolitan Art Museum-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, pp. 8-14 (en japonés) y pp. 241-245 (en inglés).
- (2014), «“Trabajar para ser pobre”: las cuentas de El Greco en 1603» (en prensa).
- MARÍAS, F.-BUSTAMANTE, A. (1979), «Le Greco et sa théorie de l’architecture», *Revue de l’art*, pp. 31-39.
- (1981), *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid: Cátedra.
- MARINI, M. (1999a), *El Greco*, Florencia: Giunti.
- (1999b), «El Greco. “Creta gli diede la vita e i penelli, Toledo una patria migliore dove cominciare a ottenere, con la morte, l’eternità”», en: *El Greco. Iden-*

- tità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, ed. J. Álvarez Lopera, Ginebra-Milán: Skira, pp. 131-143.
- MARTÍNEZ, J. (1675), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. M. E. Manrique Ara, Madrid: Cátedra, 2006.
- PACHECO, F. (1649), *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1724), *El Museo pictórico y Escala Optica (1715). El Parnaso español pintoresco laureado (1724)*, Madrid: Aguilar, 1947.
- PANAGIOTAKES, N. M. (2009), *El Greco. The Cretan Years*, ed. R. Beaton, Aldershot: Ashgate [en griego, 2000].
- PARTRIDGE, L. W. (1971), «The Sala d'Ercole at Caprarola, Part I», *The Art Bulletin* liii, 467-486.
- PÉREZ DE TUDELA, A. (2000), «Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnesio», *Archivo Español de Arte* 291, 267-268.
- (2001), «A proposito di una lettera inedita di El Greco al Cardinale Alessandro Farnesio», *Aurea Parma* 85, 2, 175-188.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1982), en: *El Toledo de El Greco*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- PORTÚS PÉREZ, J. (1999), «Introducción a la imagen literaria del pintor en la España del siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma* 12, 173-197.
- PORTÚS, J. (2012), *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum.
- RABKIN, A. (2003), *Antonina Vallentin: a European of Foreign Affairs*, Ph.D. Diss., Hayward: California State University.
- RIELLO, J. (2012), «El Greco, bizarro pero no tanto. Sus notas a Vitruvio y Vasari», en: *El Greco's Visual Poetics*, ed. Fernando Marías, Tokyo: The National Museum of Art Osaka-Tokyo Metropolitan Art Museum-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, pp. 189-197 (en japonés) y 259-263 (en inglés).
- STOICHITA, V. I. (1993), *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris: Méridiens Klincksieck (trad. esp. *La Invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: El Serbal, 2000).
- (1995), *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London: Reaktion Books (trad. esp. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1996).

- STORM, E. (2006), *De ontdekking van El Greco. Aartsvader van de moderne Kunst*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker (trad. esp. *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno [1860-1914]*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica-Marcial Pons, 2011).
- VALLENTIN, A. (1954a), *El Greco*, Paris: Fernand Hazan (trad. esp., Buenos Aires: Losada, 1956; reimpr. Barcelona: Vitae, 2003).
- (1954b), «La bibliothèque du Greco», *Lettres françaises*.



FIG. 1 El Greco, *Dormición de la Virgen con Santo Tomás*, Ermúpolis (Siros)



FIG. 2 El Greco, *El entierro del Señor de Orgaz*, Toledo, Santo Tomé



FIG. 3 El Greco, *La expulsión de los mercaderes del templo con Triziano, Michelangelo, Clovio y El Greco*, Minneapolis, The Art Institute



FIG. 4 Andreas Ritzos, *Escenas de la Pasión en Monograma IHS* (ca. 1480), Atenas, Byzantine & Christian Museum



FIG. 5 El Greco, *Aparición de la Virgen a San Lorenzo*, Monforte de Lemos (Lugo), Museo de Nosa Señora da Antiga



FIG. 6 Anónimo cretense, *Virgen (Madre della Consolazione) con el Niño* (ca. 1520),
Ravenna, Museo Nazionale

Discusiones y reseñas

- J. MOSSAY, *Nazianze et les Grégoire. Reflexions d'un helléniste retraité* (por J. M. FLORISTÁN), 475.- P. YANNOPOULOS, *Théophane de Sigriani le Confesseur (759-818). Un héros orthodoxe du second iconoclisme* (por J. M. FLORISTÁN), 479.- X. KOPAKAS, *Πέτρος ο Κρητικός και η κατάκτηση του Περού* (por J. M. FLORISTÁN), 482.- Jesús M.^a NIETO IBÁÑEZ (ED.), *San Cosme y San Damián. Vida y milagros* (por M. LÓPEZ SALVÁ), 483.- Juan de Damasco, *Sobre las imágenes sagradas*, introd., ed. bilingüe y notas de J. B. TORRES GUERRA (por M. CABALLERO), 485.- *The Pantokrator Monastery in Constantinople*, ed. de SOFIA KOTZABASSI (por M. CORTÉS ARRESE), 486.- S. MARIEV-W.-M. STOCK (EDS.), *Aesthetics and Theurgy in Byzantium* (por J. ÁNGEL Y ESPINÓS), 489.- Eusebi AYENSA I PRAT, *Els catalans a Grècia. Castells i torres a la terra dels déus* (por J. SIMÓN PALMER), 494.- Fotini KONDYLI, Vera ANDRIOPOULOU, Eirini PANOU, Mary B. CUNNINGHAM (EDS.), *Sylvester Syropoulos on Politics and Culture in the Fifteenth-Century Mediterranean* (por P. BADENAS DE LA PEÑA), 495.- Miguel CORTÉS ARRESE, *El fuego griego. Memoria de El Greco en Castilla-La Mancha* (por S. MORALES CANO), 499.- Tres poemarios centrados en la Grecia clásica y en la de hoy: J. M. GÓMEZ TIRADO, *Toponimia. Sujetos, objetos (sonetos) de amor*; J. V. PIQUERAS, *Atenas*; A. PASCUAL SUMALLA, *Silvana el teatro de los cometas* (por J. R. DEL CANTO NIETO), 501.-

Noticias

- II Semana de Estudios de Historia Medieval del Mediterráneo (por S. MOSCHONÁS), 509.- Historiografía en un mundo cambiante: Eusebio de Cesarea y Amiano Marcelino (por J. B. TORRES), 511.- Jornadas Científicas en el 400 Aniversario de la muerte de El Greco (1541-1614) "Raíces bizantinas y modernidad occidental en Doménikos Theotocópoulos" (Madrid-Toledo, 24-26 de abril de 2014) (por S. MORALES CANO), 514.-