



Variaciones sobre
El Entierro del Señor de Orgaz

Miguel Cortés Arrese



FICHA BIBLIOGRÁFICA RECOMENDADA:

Cortés Arrese, Miguel
Variaciones sobre El Entierro del Señor de Orgaz / Miguel Cortés Arrese. —
Toledo : Ayuntamiento, 2021
58 p. : il. col. y n. ; 30 cm. – (Cuadernos de Archivo Secreto ; 3)
D.L. 200-2021
1. El Greco (ca. 1541-1614). 2. Pintura española. I. Toledo. Ayuntamiento. II. Título.
III. Serie.

75(460)”15”
75 El Greco (ca. 1541-1614)

ÍNDICE

1. Cossío, El Greco y Toledo	6
2. El entusiasmo de Zuloaga	9
3. Rostro severo de palidez de lirio	12
4. Los peregrinos de <i>El Entierro</i>	19
5. Orgullo de los toledanos	25
6. Raíces profundas y lejanas	31
7. Copias y reducciones de <i>El Entierro</i>	35
8. Zacharie Astruc: <i>Le fou Greco</i>	40
9. La mirada de Picasso	44
10. Memoria de nuestros días	48



La puesta en marcha de la revista *Archivo Secreto* es, sin duda, uno de los hitos más importantes de la reciente historia municipal en el ámbito de la cultura. Desde 2019, la publicación se ve complementada con la edición de estos Cuadernos, contribuyendo en su conjunto a los objetivos que, como Ayuntamiento y a través del Archivo Municipal, perseguimos para la conservación, descripción y difusión del amplio patrimonio documental y bibliográfico de Toledo.

A través de estos textos, disponibles de manera abierta en la web municipal, ampliamos el terreno de juego, utilizando un símil deportivo, con nuevos estudios, nuevas miradas, nuevos enfoques y nuevos análisis que abren nuevas puertas para un conocimiento mayor de una ciudad que es inagotable.

El tercero de estos *Cuadernos de Archivo Secreto* está dedicado a una de las figuras más importantes de la historia toledana y de la pintura universal en lo que supone un amplio repaso a las sucesivas revisiones del Greco y de su obra más conocida, *El Entierro del Señor de Orgaz*, desde los primeros estudios de principios del siglo XX hasta la presencia en las modernas vanguardias de nuestro tiempo.

El autor, Miguel Ángel Cortés Arrese, concibe la obra del Greco como una sinfonía sobre la que otros artistas realizaron variaciones, encontrando con ello nuevos caminos, nuevas tierras por explorar y una producción artística propia basada en las lecciones del maestro griego, confirmando con ello su proyección universal.

Con esta premisa realiza un recorrido sobre la influencia del pintor cretense en otros pintores, literatos, escritores, poetas y escultores que a lo largo de los años se han acercado a la obra del Greco, y cómo ésta les ha influido en su trabajo. Junto a ellos, también se referencian estudiosos, críticos de arte e investigadores que aportaron nuevas capas y puntos de vista, engrandeciendo con ello la figura y la dimensión de Doménico Theotocópuli y de su cuadro más reconocible, *El Entierro del Señor de Orgaz*.

En todos ellos, como factor común, estudia su peregrinaje a Toledo de una u otra forma, y como esta ciudad les embujó y les inspiró en su trabajo para seguir acrecentando el legado histórico y patrimonial del que somos herederos y responsables de mantener y ampliar.

Con la publicación y difusión este nuevo Cuaderno dedicado al Greco engarzamos un eslabón más en la infinita cadena histórica y cultural que es Toledo. Acercarse a su lectura será igualmente gratificante para quien busque ampliar sus conocimientos sobre este excepcional artista y su obra o simplemente saciar su curiosidad.

Milagros Tolón Jaime
Alcaldesa de Toledo



Variaciones sobre El Entierro del Señor de Orgaz

Miguel Cortés Arrese

Hace algo más de cien años, en 1908, se publicó en Madrid un estudio sobre El Greco. Ni su editor, Victoriano Suárez, ni su autor, el institucionista Manuel Bartolomé Cossío, podían imaginar su trascendencia. Fue un hito historiográfico y durante décadas considerado el libro sobre el pintor con mayúsculas, de consulta imprescindible.

Fue el primer estudio que abordó de manera integral la producción del artista, ordenando y sometiendo a juicio crítico los conocimientos que se tenían hasta entonces sobre el cretense y estableciendo un catálogo razonado de sus obras con más de un centenar de ilustraciones¹. No se había escrito hasta entonces un libro tan minucioso ni tan fundamentado, dijo Juan Antonio Gaya Nuño.

Cossío, nacido en Haro en 1857, castellano viejo en esencia, “elegante y cordial, de muy buena planta, además de inteligente”, en palabras de Julio Caro Baroja, señaló en el prólogo de *El Greco*, que su interés por el pintor había surgido con motivo de sus visitas juveniles a Toledo, donde el candiota había “encarnado su espíritu”. Sus maestros Juan Facundo Riaño y José Fernández Jiménez, le educaron entonces “en la ferviente contemplación de sus más grandes obras y en el medio natural en que fueron nacidas”. Ellos le enseñaron a ver Toledo, y, en Toledo, a El Greco.

Fue una experiencia tejida en el paso lento y la mirada atenta a las novedades que ofrecían las calles, callejones y altozanos de la capital imperial, a vueltas y revueltas con la historia y el arte:

Aquellas tardes plácidas en los riscosos tomillares de la Virgen del Valle, trabajando por descubrir la íntima compenetración local de arte y naturaleza; aquella mesa del lóbrego café de Revuelta, refugio en los fríos anocheceres, en derredor de la cual se oían resonar los mismos temas. Y aquellas velas en una escondida casa de la calle de los Aljibes².

Los estímulos que también le llevaron hasta el cretense habría que rastrearlos, matizaba el autor, en los atractivos cursos de historia de la pintura recibidos en el Prado, y en las frecuentes excursiones por España que realizó con alumnos de todas las edades. Entonces se fue urdiendo, “depurando, aquilatando lentamente mis impresiones sobre *Theotocópuli*”³.

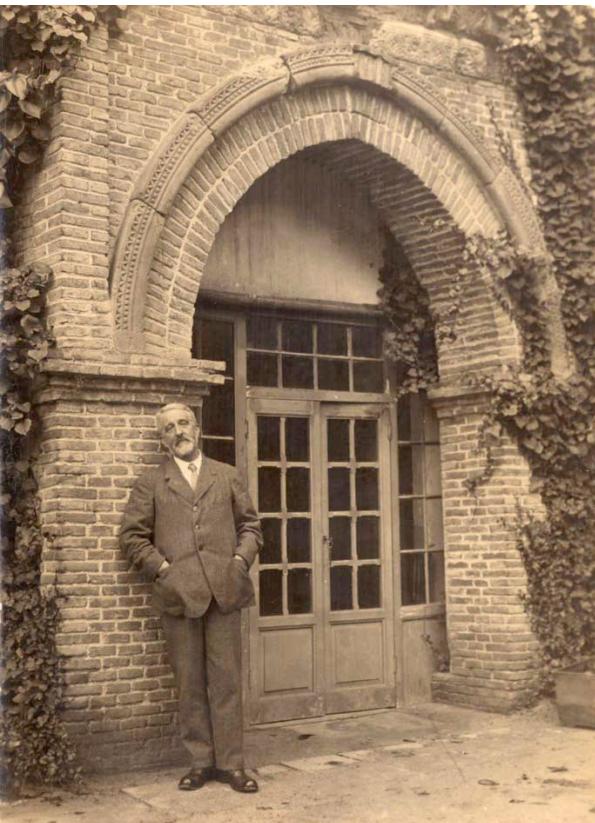
No sabemos cuando decidió Cossío dedicarle una monografía al artista candiota ni el momento en que empezó a reunir material documental y gráfico con ese propósito. Sabemos, en cualquier caso, que asistió, a la edad de diecisiete años, en 1874, a las clases de historia del arte que daba el citado Riaño en la Escuela Superior de Diplomática de Madrid.

¹ PORTÚS, J. Manuel B. Cossío y el Greco. En *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución Libre de Enseñanza y El Greco*. S. Guerrero (ed.), Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos / Institución Libre de Enseñanza, 2016, p. 85.

² COSSÍO, M. B. *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908, p. X. Casa, la de la calle de los Aljibes, propiedad de Facundo Riaño, que se había de convertir en lugar de peregrinación y asilo de los institucionistas durante años. O la del callejón del Vicario, que acogió a los miembros de la cofradía del Ventanillo años después.

³ COSSÍO. *Ibidem*, p. XI.

< *Entierro de El Señor de Orgaz*. El Greco. Óleo sobre lienzo, detalle. Iglesia de Santo Tomé. 1586-1588.



Manuel B. Cossío delante del arco mudéjar del jardín de la Institución Libre de Enseñanza, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos, década de 1920.

Formación que amplió con motivo de su estancia en el Colegio Español de San Clemente de Bolonia en el curso 1879-1880. Durante un año recorrió la península italiana, subió al Vesubio, visitó las ruinas de Herculano y anotó las riquezas artísticas de Pisa o Ravena. Da cuenta de sus impresiones en las cartas que dirigió a sus mentores, Francisco Giner de los Ríos y Riaño, subrayando su inclinación por lo artístico, dando sobradas muestras de su capacidad para describir tramas urbanas, monumentos y pinturas, para sentir la belleza de Florencia que se ofrecía a su mirada el atardecer del 7 de noviembre, en su primera visita a la ciudad:

El sol se ha puesto, de una manera tan maravillosa como nunca lo he visto. Qué líneas rojas en el horizonte hacia España, qué paisaje, y qué espectáculo, el de esta plaza de Miguel Ángel. Se ve todo Florencia, y toda la campiña, y los montes en último término. Estamos solos con la estatua. Qué líneas y qué sombra se proyectan sobre el cielo ya más blanquecino que azul. Empieza a anochecer. Júpiter brilla mucho —y la estatua, siempre la estatua—. Hubiéramos querido cerrar ésta ante las puertas de Ghiberti —primera cosa que vimos—, pero es muy tarde, tanto da cerrarla ante el David de Miguel Ángel⁴.

El colegio español regresa a Madrid en agosto de 1880 dando por terminados sus años de aprendizaje en el campo de las artes. Al poco tiempo gana la cátedra de Teoría e Historia del arte de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Tras la creación del Museo Pedagógico Nacional en 1882, Cossío consigue la plaza y es nombrado director del Centro⁵.

A partir de entonces combina su compromiso con la obra educativa y el estudio de las Bellas Artes. Así hay que entender su *Aproximación a la pintura española* de 1884, ideada como “un primer intento de sistematización del asunto”, aproximación en la que El Greco ocupaba ya un lugar destacado⁶. Trabajo que le sirvió de apoyo para el estudio que publicó al año siguiente en la traducción española de la *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes* de Federico Gillman.

Advierte Cossío al lector sobre la extrañeza que podría causar que El Greco hubiera sido incluido en la serie de grandes maestros de la pintura española, junto a Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo. Y lo justifica atendiendo a las condiciones excepcionales de su pintura, “examinadas a la luz de la crítica y del gusto modernos”, a sus cualidades de genio independiente, originalidad y talento, cuya influencia alcanza a Velázquez⁷.

A continuación delinea una breve semblanza de la carrera del cretense y llama la atención sobre sus retratos, por haber sido capaz de dotar a sus personajes de caballería y elegancia, expresión de la naturaleza noble y distinguida del pintor. Más tarde le otorga el liderazgo de la Escuela de Toledo, donde también incluye a Luis Tristán y Juan Bautista Maíno.

1. COSSÍO, EL GRECO Y TOLEDO

Precisa después Cossío que hay que estudiar a El Greco en Toledo y analizar allí sus obras, en especial el *Expolio* y el *Entierro del conde de Orgaz*, para llegar a comprender el verdadero alcance de su pintura. De la primera destaca la poesía que envuelve a la composición, el naturalismo y verdad de todas sus figuras, la libertad del movimiento y la magia y fuerza del colorido y sus ropajes. Y sobre el cuadro de la iglesia de Santo Tomé añade:

⁴ ARIAS DE COSSÍO, A. M. y LÓPEZ ALONSO, C. *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia 1879-1934*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2014, p. 189.

⁵ ARIAS DE COSSÍO, A. M. “Biografía”. En COSSÍO, M. B. *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal, 1985, p. 15.

⁶ El texto de Cossío sobre El Greco aparece en el capítulo sexto dedicado a “los grandes maestros y el apogeo de la pintura española”, COSSÍO. *Ibidem*, pp. 107-111.

⁷ COSSÍO, M. B. *La pintura Española*. En GILLMAN, F. *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*. IV. Madrid: Gras y Compañía, 1885, pp. 784-785.

El asunto y la composición no son de tanto empeño; pero difícilmente se hallará reunida en otra parte, serie tan soberbia de cabezas como la que en línea recta nos ofrece este cuadro, verdaderos retratos llenos de vida y de personalidad, en los que ni por asomo se siente el modelo, sino el mismo individuo, ni de otra suerte se hubiera podido vencer la monotonía de aquella larga fila de semblantes reunidos. Ciertamente que la carnación es casi siempre en el Greco cenicienta y plomiza; que domina en la mayoría de sus cuadros un desagradable tono verdoso y un alargamiento tan exagerado en sus figuras, que las hace ridículas y extravagantes, y que lleva a pensar si el artista estuvo en su sano juicio al pintarlas⁸; todo esto se ve en la parte alta del “Entierro”, que representa la Gloria; pero en nada amengua lo que queda dicho⁹.

Cossío empezó la recogida de material para su estudio a finales de la década siguiente, en los últimos años del siglo. Y a redactar su monografía en el verano de 1900 en la Quinta de San Victorio, una residencia familiar localizada en Betanzos. Álvarez Lopera señala que, por las cartas enviadas entonces a Miguel de Unamuno, sabemos que estaba centrado en esa tarea. Cartas que revelan su preocupación por interpretar correctamente la firma del pintor en el lienzo de la *Asunción* del retablo de Santo Domingo el Antiguo y la fecha consignada en *El Entierro*, que Cossío pensaba remitía a “mil quinientos ochenta y tantos”¹⁰.

El proceso de gestación de la obra se dilató en el tiempo, participando en el mismo amigos y discípulos, archiveros y coleccionistas como el pintor Beruete y el marqués de Vega Inclán, “lanzados ambos a una verdadera caza de grecos”. Además de eruditos y críticos españoles y extranjeros, quienes a través de una abundante correspondencia, fotografías, postales o dibujos, ayudaron a Cossío a perfilar su estudio sobre El Greco y su obra. Además, el autor recorrió numerosos pueblos y ciudades, visitó museos y viajó por varios países europeos.

Mientras tanto, Cossío publicó en 1897 unas notas escritas a partir de la experiencia acumulada durante las visitas que la Institución Libre de Enseñanza había hecho a Toledo. También con el deseo de que fueran útiles para los profesores que las dirigirían en el futuro¹¹. Anunciaba que Toledo era la población que ofrecía “el resumen más acabado, más brillante y más sugestivo de la historia patria”. Al fundir en sus obras la mezcla de elementos cristianos y árabes, a diferencia de otros lugares europeos, al sumar edificios de casi todas las épocas y riquezas artísticas y joyas de todos los estilos. Añadiendo a lo anterior, el pintoresquismo de su emplazamiento y un paisaje singular, adornado con los accidentes propios de las altas mesetas castellanas y llanuras como la del Tajo, que avanza tranquilo y protege a la ciudad con una hoz singular.

Se detiene, en primer lugar, en la catedral y se interesa por su arquitectura y los objetos que atesora, incluyendo las artes decorativas. A continuación anota que sólo Toledo “guarda con profusión los más admirables cuadros de el Greco (“*El Expolio*”, “*El entierro del Conde de Orgaz*”)”. Pintor del que añade:

Fírmase en sus cuadros, con caracteres griegos, Doménicos Theotocopulos, Cres., es decir, cretense, aunque se ignora su pueblo de nacimiento, los pormenores de su educación artística y su labor, antes de venir a España, adonde llegó hacia 1577. Su trabajo aquí fue tan genial y de tanta originalidad, que no puede menos de considerarse al Greco como el primer gran pintor que inaugura el siglo de oro de la escuela española, y a su influjo, como capital y decisivo en la misma¹².



Manuel B. Cossío y Francisco Giner de los Ríos visitan el Cristo de la Luz de Toledo en 1900. Augusto Arcimis. Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica. Soria.

⁸ “Muchos creen que efectivamente era loco”, precisa en una nota a pie de página Cossío.

⁹ COSSÍO. *Ibidem*, pp. 785-786.

¹⁰ ÁLVAREZ LOPERA, J. El Greco de Cossío. Gestación y primeras reacciones críticas. En *El Greco. The first twenty years in Spain*, N. Hadjini-colau (ed.), Rethymo: University of Crete, 2005, p. 264.

¹¹ COSSÍO, M. B. Preparación para el estudio del arte en Toledo. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1897, 442, p. 4.

¹² COSSÍO. *Ibidem*, pp. 5-6; este texto, con ligeras modificaciones, sería publicado de forma independiente en 1905 en Madrid, bajo el título de *El arte en Toledo*.

El martirio de San Mauricio. El Greco. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. 1580-1582.



Otras voces se sumaron a Cossío en su propósito de dar a conocer y rehabilitar la obra de El Greco. Hay que mencionar a Francisco Alcántara, quien, en 1888, elogiaba el quehacer del historiador institucionista por haber sido el primero en elevar al artista a la cabeza de la escuela española, alejándose de las opiniones estereotipadas sobre el cretense¹³.

Llama la atención sobre la energía y el vigor de las convicciones estéticas de El Greco y la distinción y nobleza de espíritu de las que hacen gala sus lienzos. Añade que al llegar a Castilla se encontró con una naturaleza austera y grandiosa parecida a la de su país de origen, sin olvidar las impresiones coloristas aprendidas durante su juventud en Creta. Gama que suavizó con el tiempo y llevó a sus cuadros “con una seguridad y delicadeza en que supera al mismo Velázquez”.

Enumera después los pintores que trabajaron en Toledo desde Antonio del Rincón en adelante, para “que se conozcan las condiciones de lugar y tiempo en que el Greco aparece en nuestra historia”. Y sin llegar a estudiar los retratos, “en los que palpita con más intensidad que en los de ningún otro artista el espíritu”, se centra en sus obras mayores: el *Expolio*, el *Martirio de San Mauricio* y *sus compañeros* y el *Entierro del conde de Orgaz*¹⁴.

Le interesa del *Expolio*, la sobresaliente identificación de todas los elementos de la composición con la idea que expresa, “de una perfección irreprochable”, además del sentimiento religioso y la viveza del color que “más que a la escuela veneciana recuerda a la bizantina”. Aprovecha su análisis del *Martirio* para subrayar que la locura de El Greco es casi seguro que haya sido inventada por la ignorancia, porque si se contempla el cuadro teniendo en cuenta el lugar para el que iba destinado, “es una maravilla de color y dibujo”.

Se extiende en su interpretación del *Entierro*, indagando sobre el tratamiento de la luz, el canon de las figuras, no tan exagerado como en otras obras, debido a “la distancia a que el cuadro debía ser visto”. Y pone el acento en la preeminencia de la realidad, hasta el punto de que habiéndose representado un milagro, “no haya en la parte inferior del cuadro, la que encierra todo el interés, nada que aleje la

atención de la vida vulgar depurada por el genio”. Y concluye su análisis como sigue:

*Técnicamente considerado tiene partes de tal perfección, en las cuales demostró el Greco saber y espíritu tan grandes, que supera al mismo Velázquez; si la comparación es posible entre dos artistas, de una prodigiosa fuerza analítica el primero, del más sublime y noble espíritu sintético, el segundo*¹⁵.

¹³ ALCÁNTARA, F. El precursor de Velázquez. *La Justicia*, 1888, 94, p. 1.

¹⁴ ALCÁNTARA, F. El precursor de Velázquez. *La Justicia*, 1888, 95, p. 2.

¹⁵ ALCÁNTARA. *Ibidem*, p. 2

Tres años después, Emilia Pardo Bazán fue a Toledo en tren encabezando una entusiasta comitiva que buscaba descubrir los secretos y maravillas de la ciudad¹⁶. Se iban a dejar llevar por la impresión personal, lírica y sentida, no por la erudición de las obras de Amador de los Ríos, Quadrado o el vizconde de Palazuelos, “el del robusto misal”; teniendo como referencias las andanzas de Ángel Guerra, las enseñanzas de Cervantes y los recuerdos de Zorrilla¹⁷.

En su discurrir por la ciudad quedaron seducidos por las maravillas que encerraba la catedral, admiraron las sinagogas de la Blanca y el Tránsito y se recrearon en el Miradero con “la vista en el curso del Tajo”. Se dirigieron más tarde a Santo Tomé para contemplar el lienzo que eterniza la historia del bienaventurado conde, la obra maestra de El Greco, precisa. Cuadro que superaba a cualquier obra moderna en palabras de la escritora viajera, esa página divina conocida como *El Entierro del Señor de Orgaz*.

Señala a continuación que la parte alta del cuadro no merece las severas críticas que algunos estudiosos le habían dedicado aunque, matiza, la baja acoja el verdadero asunto del cuadro. Dice que no tiene nada que envidiar en su ejecución a las mejores obras de Velázquez, superándolas “en la unción y sentimiento religioso”. Nada lo expresa mejor, añade, que la cabeza de San Agustín: “un trasunto de la santidad y de la gloria: carne humana sublimada por la participación de la felicidad divina; la cara más apostólica, noble y radiante que acaso ha producido el pincel”¹⁸.

2. EL ENTUSIASMO DE ZULOAGA

Regoyos fue uno de los primeros artistas modernos que expresó su admiración por El Greco, pero fue Zuloaga quien se sintió fascinado “por su energía y su locura, con su sobriedad pasmosa”. Cuenta Santiago Rusiñol, con el que compartió un apartamento en el centro de París con vistas a Notre Dâme, en el invierno de 1893-1894, que cuando estaba observando algunas copias fotográficas de los viejos maestros españoles, al tener enfrente una reproducción de *El entierro del señor de Orgaz*, decidió ir de inmediato a Toledo:

Marchóse a España y sin detenerse en Madrid un momento llegó a Toledo, y a las diez de la noche presentóse en la capilla donde se guarda el famoso Entierro del Conde de Orgaz, obra suprema del artista portentoso. Estaba cerrada la Iglesia y llamó al sacristán; y entre ambos entablóse este diálogo. Quiero ver el Greco ahora mismo. —Es imposible, vuelva mañana. —Ha de ser ahora mismo y aquí tiene V. cinco duros, pero enseñeme el Greco. —Repito que es imposible. —Ahí van diez y traiga V. la llave— pues vengo de París expresamente para ver este cuadro. Cedió el sacristán y a la luz de una antorcha vio nuestro amigo aquel sublime portento, aquellas figuras nobles y demacradas alrededor de aquel muerto, aquella

El Expolio. El Greco. Catedral Primada. Toledo. 1577-1579



¹⁶ CORTÉS ARRESE, M. Toledo desde la ventanilla de un tren. *Archivo Secreto*, 2018. 7, pp. 282-283.

¹⁷ PARDO BAZÁN, E. Días toledanos. *Nuevo Teatro Crítico*, 1891, 7, p. 46.

¹⁸ PARDO BAZÁN. *Ibidem*, p. 56. Emilia Pardo Bazán escribió una carta a Domenico Theotocó-

*gloria pintada por la locura de un genio, y quedóle de aquella nocturna visita una de esas impresiones de los goces del espíritu, que no se borran en el curso de la vida y que pagan en un momento al pintor entusiasta, los sinsabores y las desdichas de su arte*¹⁹.

Por su parte, Santiago Rusiñol, contagiado del entusiasmo de Zuloaga por el cretense, adquirió una *Magdalena* y un *San Pedro*, trasladando los cuadros a Sitges y llevándolos en celebrada procesión festiva por sus calles el 4 de noviembre de 1894²⁰. Ambos artistas fueron los primeros en situar al candiota en la cima de la pintura, los dos jugaron un papel fundamental en su rehabilitación aunque por motivos distintos. El artista vasco pensaba que había sido un intérprete singular de la pintura nacional y el segundo lo consideraba un símbolo de la modernidad, cuya trayectoria vital se ofrecía como un modelo para los artistas contemporáneos²¹.

A fines de ese año, Martín Rico publicó un artículo sobre El Greco en *El Liberal*, aludiendo a su origen cretense, su talento sobresaliente y la sorpresa que le producía que el lienzo destinado al altar mayor de la sacristía de la catedral de Toledo, hubiese sido encargado a un extranjero desconocido cuando había pintores de mérito en Castilla²².

Enumera después las iglesias de Toledo que guardan obras de El Greco, lamentando que el acceso de los visitantes a los templos se vea dificultado por estar cerradas las iglesias con frecuencia. Se detiene en el cuadro “más maravilloso de todos los suyos”, *El Entierro*, su obra cumbre y el fundamento de la escuela española, sobre el que precisa:

*Se ha criticado el citado cuadro, diciendo que la parte alta, la que representa la gloria, es muy inferior a la parte baja. Con perdón de los críticos, me parece la parte alta admirable; no hay más que algún nubarrón de los que El Greco solía hacer para unir lo terrestre con lo celestial, que ofusca un poco la vista, a los que no miran con atención aquel Cristo. La Virgen y los santos que le rodean son una maravilla de color y de espíritu; no hablo del conde de Orgaz ni del obispo y diácono que le sostienen, ni de los caballeros que rodean la escena, porque el que quiera encontrar el verdadero tipo de la distinción y caballerosidad españolas de nuestra época, no verá otra página más sublime; época de la cual tenemos algunos retratos, pero que no la evocan tan completamente, si así puede decirse*²³.

También hubo poetas que alojaron en sus versos al artista candiota. Así sucede con Salvador Rueda en un poema, “La Paleta (Con motivo del baile del Círculo de Bellas Artes)”, publicado en *La Gran Vía*, en 1895, dentro de la sección “Mi álbum”. Sección adornada con otros dedicados a “La comparsa popular” o “El dominó”, acompañados por dibujos de Ernesto Martínez y Julio Romero de Torres. Allí aparece mencionado el cretense junto a otros ilustres cofrades iluminados por la gracia del genio:

*Según quien supo tu idioma,
fuiste vario en tus aspectos;
en Murillo, ha sido místico,
en Velázquez, noble y regio,
franco y sublime en Rosales,
enigmático en el Greco,
en Miguel Ángel grandioso,
y en el gran Fortuny espléndido*²⁴.

puli en 1895 con motivo de su visita a Sitges. Evocaba entonces la rehabilitación que Santiago Rusiñol había hecho del pintor, en un escenario alejado de “las sombrías calles de Toledo”, de sus tapias surcadas por “las barras de la rejería oscura”. Al arrullo del Mediterráneo, esta elegante población costera catalana brillaba con la ayuda de “un cielo azul turquí, esplendente de luz e hirviendo de calor”. Un lugar privilegiado donde “todo es claridad, todo aromas, todo júbilo de vivir”. PARDO BAZÁN, E. Sobre la blanca Sitges. *La Vanguardia*, (23 de julio de 1895), p. 4.

¹⁹ RUSIÑOL, S. *Impresiones de arte. Ilustraciones de Zuloaga, Mas y Fontdevila, Rusiñol, Utrillo y Oller. Regalo de La Vanguardia a sus suscriptores*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, pp. 22-23.

²⁰ Sobre El Greco y los modernistas catalanes, FONTBONA, F. La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes. En *El Greco su revalorización por el Modernismo catalán*. J. Milicua (com.), catálogo de la exposición, Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1996, pp. 44-51; PANYELLA, V. El Greco en la mirada de Rusiñol. En *El Greco. La mirada de Rusiñol*, N. Hernández y V. Panyella (coms.), catálogo de la exposición, Barcelona: Lunberg, 2014, pp. 18-36.

²¹ STORM, E. *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*. Madrid: Marcial Pons / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 103.

²² RICO, M. Artistas por artistas. El Greco en Toledo. *El Liberal*, 1894, 5537, p. 1 y *Recuerdos de mi vida*. Madrid: [s. n.], 1906, pp. 89-90.

²³ RICO, M. Artistas por artistas... p. 1. Fernando Navarro Ledesma, un mes más tarde y desde el Museo Arqueológico de Toledo, precisaría en *La Ilustración Nacional* alguna de las afirmaciones vertidas por Martín Rico. Las relativas a la biografía del pintor, el pleito que mantuvo con el Cabildo de la catedral de Toledo, el emplazamiento de su tumba y la distribución de sus cuadros por las iglesias de la ciudad. NAVARRO LEDESMA, F. EL Greco en Toledo. *La Ilustración Nacional*, 1894, 36, pp. 566-567. De su artículo cabe deducir que admiraba a El Greco por la profundidad de su trabajo y espiritualidad.

²⁴ RUEDA, S. La Paleta (con motivo del baile del Círculo de Bellas Artes). *La Gran Vía. Revista Semanal Ilustrada*, 1895, 87, s. p.

Rueda califica a la pintura de idioma divino, un diccionario que entienden todos los pueblos, dando cuenta de sus artistas preferidos de forma enumerativa, siendo caracterizados de forma breve, tópica y convencional²⁵. Claro que la falta de originalidad del poeta a la hora de individualizar a sus pintores, la comparte con eruditos, viajeros y curiosos de esos años. El cretense es calificado de individualista, estrambótico y aquejado de funesto desvarío por Pedro de Madrazo²⁶, Martín Rico lo tacha de misterioso y Navarro Ledesma de genio indomable y bravío como ningún otro. Mientras que Mariano de Cavia, en 1901, añadiría que era “maravilloso y desequilibrado”²⁷.

Por su parte, Antonio de Zayas, celebrado por sus coetáneos por el carácter distinguido y aristocrático que transmitía a sus composiciones poéticas, agregado por Rubén Darío a la familia de viejos poetas hidalgos y encaramado al frente de los señoriales del Parnaso español, en palabras de Enrique Díez-Canedo, compuso más de cien sonetos, *Joyeles bizantinos*, con motivo de su primer destino diplomático en Constantinopla. Y también se interesó por El Greco²⁸.

Fue con motivo de su convalecencia en Madrid, a resultas de una caída de caballo en la capital otomana, cuando Zayas se sumó a la buena nueva del modernismo. En ese ambiente se localiza el libro de poemas *Retratos antiguos*, de 1902, que tienen como denominador común la evocación de la pintura, como si de una galería de retratos se tratase, “tomados de segunda mano”, del natural vistos a través de los colores de otras paletas”²⁹.

El poeta madrileño reúne un amplio catálogo que va de Leonardo da Vinci a Tintoretto y de El Greco a Goya, pasando por Velázquez, Murillo o Ribera. Dedicó dos sonetos de su repertorio al cretense, el primero de los cuales lleva por título “El inquisidor”, y empieza como sigue: “Los graves ojos que levanta al cielo / emblema son de inquisidor destino; / tiene recta nariz, rostro cetrino, / áspera barba y reluciente pelo”³⁰.

A tenor de la descripción de Zayas, se ha dudado que se refiera al famoso retrato del inquisidor general, el *Cardenal Fernando Niño de Guevara*. Se ha pensado que remite a *El caballero de la mano en el pecho* a tenor de su verso: “y gris la mano que en el pecho extiende”. Aunque el poeta habría podido realizar una écfrasis imaginaria o reunir elementos procedentes de varias pinturas del cretense. Así lo había hecho Manuel Machado en su poema “Felipe IV”³¹.

También se ha asociado al segundo de los retratos citados con el poema que lleva por título “Un caballero”, que empieza como sigue: “Negro es su pelo, su color obscura, / y exaltación de lúbricos antojos / está diciendo de sus negros ojos / el insomne mirar de calentura”. Se refiere a continuación a su enigmático gesto de amargura, a su gola de encaje veneciano con negra ropilla acuchillada y al luto que ronda su rostro. Para terminar: “Símbolo audaz de su ánima española / en instante febril adivinada / por la sombría inspiración del Greco”³².

Un pintor, el cretense, había escrito poco antes Jacinto Benavente, capaz de penetrar en el alma de sus retratados, de ir más allá del tratamiento del color o la superficie del lienzo, por la que había pasado a formar parte del grupo de los elegidos, “de los Prometeos robadores del fuego a la divinidad”. Como advierte en *El caballero de la mano en el pecho*:

En ese retrato de un caballero (no dice más el catálogo del Museo Nacional) con ser tan individual, tan único, toda la raza española se refleja; hay algo en él de corte-



Monumento a El Greco. Lápiz plomo, acuarela sepia y toques de gouache blanco sobre papel. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. 1898.

²⁵ ALARCÓN SIERRA, R. *Metamorfosis de lo moderno: El Greco en la poesía de entresiglos*. *Creneida*, 2015, 3, p. 28.

²⁶ MADRAZO, P. de. *Dominico Theotocopuli (El Greco)*. En *Almanaque de la Ilustración para el año bisesto de 1890*. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cía, 1879, pp. 23-24.

²⁷ CAVIA, M. de. *Libertad, libertad sacrosanta... El Imparcial*, 1901, 12340, p. 1.

²⁸ CORREA RAMÓN, A. *Introducción*. En ZAYAS, A. de. *Obra poética*. A. Correa Ramón (ed.), Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 12-13 y 21. Antonio de Zayas daría cuenta de sus impresiones orientalistas en *A orillas del Bósforo*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1912.

²⁹ ZAYAS, A. de. *Carta-prólogo al Excmo. Sr. D. Juan Valera*. En *Retratos Antiguos*. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cía, 1902, p. 12.

³⁰ ZAYAS. *Ibidem*, p. 83.

³¹ ALARCÓN SIERRA, R. *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Universidad, 2014, pp. 214-215; MIRÓ, M. *Manuel Machado y la pintura. Quimera*. 1977, 155, pp. 46-51.

³² ZAYAS, A. de. *Obra poética...*, p. 142; NEBOT, V. J. *Poéticas parnasianas y simbolismo en Retratos Antiguos de Antonio Zayas. Cuadernos de investigación filológica*. 2015, 41, pp. 63-64.



El caballero de la mano en el pecho. El Greco. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid. h. 1589.

³³ BENAVENTE, J. Notas de arte. *Madrid Cómico*, 1898, 813, s.p.

³⁴ BAROJA, P. Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado. *El Globo* (26 de junio de 1900), p. 1.

³⁵ RUIZ GÓMEZ, L. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 182-188.

³⁶ RUIZ GÓMEZ, L. El caballero de la mano en el pecho. En *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 326-327.

³⁷ MARÍAS, F. Retratos. En *El griego de Toledo. Pintor de lo visible e invisible*. F. Marías (ed.), catálogo de la exposición. Toledo: Ediciones El Viso, 2014, pp. 151-152 y 161-162.

sano, del poeta, del guerrero, del místico; es el tipo de la nobleza española, que pudiera simbolizarse por el fruto de un matrimonio espiritual entre Santa Teresa de Jesús y el Hidalgo manchego³³.

Una interpretación que lleva hasta Pío Baroja, a la descripción de los retratos del cretense que guardaba el Museo del Prado y que pudo leerse en *El Globo*. Entonces los designó “por nombres que no tienen”. Tampoco *El caballero de la mano en el pecho*, del que desgrana su indumentaria, la mano pizarrosa y sus ojos tristes, grandes, llenos de resignación, absortos en la contemplación del mundo interior, una persona triste en cuyos ojos podía atisbarse el misterio de la vida³⁴.

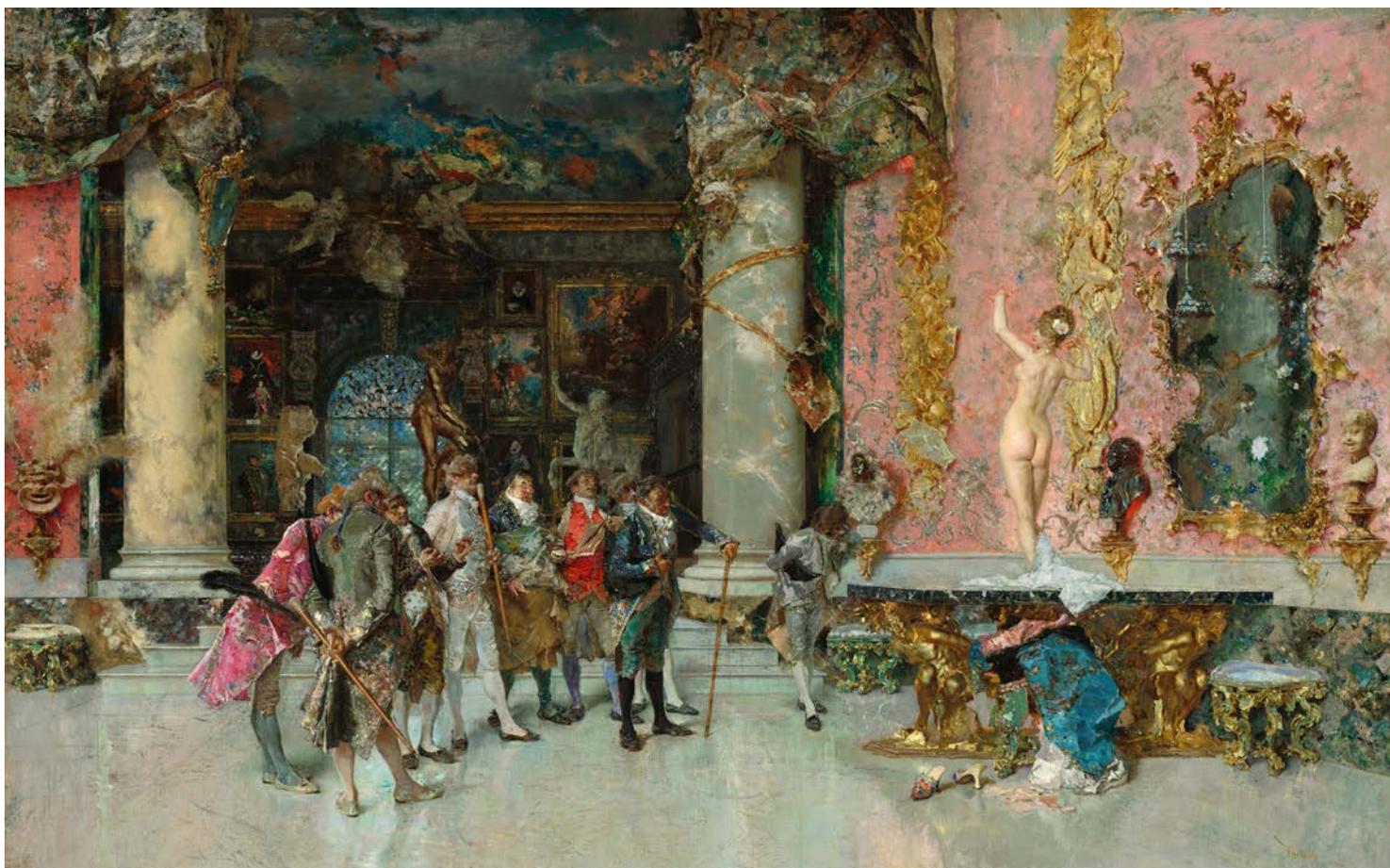
El caballero, de busto largo y unos treinta años, vestido a la moda española y recortado sobre un fondo neutro matizado con un tono gris perla, muestra el hombro izquierdo caído y el brazo del mismo lado separado del cuerpo para sostener mejor la espada de lazo; transmite la imagen de un militar lisiado. Su mano derecha se ciñe al pecho en ademán de juramento tocando con sus dedos la cadena de un joyel esmaltado, quizá de una orden militar³⁵.

Se ha pensado que pudiera tratarse de un autorretrato del pintor a tenor de la presencia dominante de su mano, y se ha vinculado el lienzo con Miguel de Cervantes, Antonio Pérez y Juan de Silva y de Ribera, tercer marqués de Montemayor, que fue nombrado por Felipe II alcaide del Alcázar de Toledo, además de notariomayor del Reino; de ahí el gesto de la mano en actitud de jurar³⁶.

El personaje del lienzo se ha asociado también con don Juan de Silva y Silveira, IV conde de Portalegre, caballero de la orden de Malta, soldado en Orán durante cuyo ejercicio fue acusado de traidor; de ahí su juramento de fidelidad. Sería nombrado embajador en Portugal durante los años que van de 1576 a 1578. Un arcabuzazo le dejó malherido en Alcazarquivir y tullido para siempre. Trabajó contacto de manera indirecta con El Greco, quien convirtió su representación en la esencia del hidalgo castellano, un eco que se advierte en otros retratos suyos, como *El caballero anciano*, por la relación de cercanía que establecen los personajes con el espectador. Fechado hacia 1580, *El caballero* se había de convertir en la antesala del retrato de grupo que vemos en *El Entierro del Señor de Orgaz*, la primera gran galería de una sociedad contemporánea, la toledana del último cuarto del siglo XVI³⁷.

3. ROSTRO SEVERO DE PALIDEZ DE LIRIO

El retrato de El Greco recibió el homenaje de pintores como Mariano Fortuny y Marsal al situar esta pintura en un lugar de privilegio, en el centro de una galería de pinturas que incluyó en *La elección de la modelo*, ahora en la National Gallery de Washington. La escena muestra a un grupo de académicos contemplando a una bella modelo desnuda, subida a una mesa, quizás Adelaida d’Afray, duquesa consorte de Castiglione-Colonna. El episodio tiene lugar en el gran salón de fiestas del palacio Colonna, envuelto el conjunto en el cromatismo y luz característicos de la paleta de



Fortuny. La puesta en escena se despliega en una sala fastuosa e inverosímil que se abre a otra en penumbra y contraluz, donde *El caballero* vigila desde lo alto el discorrir del episodio, tan alejado de su sensibilidad³⁸.

Fortuny también llevó a cabo varios estudios con la técnica de la acuarela, entre los que se incluye el retrato que nos ocupa, ahora en la galería Schwitzer. Fue el procedimiento usado también para copiar cuadros de pintores venecianos o que habían gozado de su influencia, interesados todos por el tratamiento del color: Tiziano, Velázquez o Van Dyck. Expresión de la preocupación del artista de Reus por estos aspectos pero también por el deseo de equiparar al candiota con los citados. De ahí que dijese en cierta ocasión: “El Greco, cuando es bueno, me gusta como el mejor”³⁹.

Sabemos que Santiago Rusiñol hizo una copia de *El Caballero de la mano en el pecho*, cuando viajó a Granada en 1897, en compañía de Ramón Pichot. Se detuvo en Madrid, visitó el Museo del Prado y desde el 22 al 28 de diciembre pintó este lienzo, “una copia bastante insulsa”, ahora en el Museo Cau Ferrat⁴⁰.

La asociación de Rusiñol con El Greco se aprecia también en una hoja con apuntes de retratos, hecha por Pablo Picasso dos años más tarde, ahora en el Museo Picasso de Barcelona. Destaca el retrato del pintor caracterizado como el personaje de *El caballero*, visto de frente, barbado, tocado con un sombrero, enmarcado, que confirma el interés del pintor malagueño por la obra del cretense durante su reciente estancia en Madrid.

La elección de la modelo. Mariano Fortuny. National Gallery of Art, Washington. Corcoran Collection. Hacia 1868-1874

³⁸ SALAS, X. de. Fortuny y el Greco. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, 4, pp. 243-244.

³⁹ BARÓN, J. La influencia de El Greco en la pintura moderna, del siglo XIX a la difusión del cubismo. En *El Greco y la pintura moderna*. J. Barón (ed.), catálogo de la exposición, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 110-111; BARÓN, J. El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX: Mariano Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo. En *Del realismo al impresionismo: el arte de la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, p. 249.

⁴⁰ FONTBONA, F. Copia de El caballero de la mano en el pecho. En *El Greco, su revalorización por el Modernismo catalán...*, p. 213.

Santiago Rusiñol caracterizado como El caballero de la mano en el pecho, retrato de Josep Rocarol y otros croquis. Pablo Picasso. Tinta sepia, tinta china, aguada y lápiz sobre papel. Museo Picasso. Barcelona. 1899-1900.



Hoja que incluye un retrato del escenógrafo Josep Rocarol, a quien Picasso debió conocer en la cervecería Els Quatre Gats y con el que el malagueño compartió el taller de la calle Nou de la Rambla en 1902. Además del retrato de Miguel Utrillo, pintor y crítico, creador de la revista *Forma* y animador de las veladas que tenían lugar en el establecimiento citado. Tertulias a las que se sumaron Ricard Opisso y Joaquín Torres García. Se ha pensado que estos ejercicios de Picasso estaban alentados por un cierto tono caricaturesco hacia los jerarcas del movimiento modernista catalán, que dominaban el panorama artístico al que acababa de llegar el malagueño⁴¹.

Por lo demás, el retrato de Rusiñol, localizado en la parte central de la hoja, le ofrece la oportunidad a Picasso de reconocer al artista de Reus su papel como abanderado en la rehabilitación del cretense, del que había dado sobradas muestras al adquirir obras suyas, exhibirlas de forma festiva

por Sitges, el 4 de noviembre de 1894, e impulsar la construcción de un monumento a El Greco por suscripción popular, que sería inaugurado cuatro años después; en un tiempo en el que el artista cretense era muy poco conocido. Además de considerarlo un genio incomprendido, “el hombre modernista de su tiempo” cuya patria era el mundo⁴². El resto de los dibujos, con rostros de tipo afilado, también denotan la influencia del candiota⁴³.

El caballero de la mano en el pecho está presente también en el retrato que hizo Joaquín Sorolla a Manuel B. Cossío en 1905, a ambos les unía una estrecha amistad, adquirido tres años después por Archer Milton Huntington con destino a la galería de españoles ilustres de la Hispanic Society en Nueva York⁴⁴.

El pintor le hizo entonces un segundo retrato a Cossío superando al primero tanto por la elegancia y sobriedad que destila la obra como por la inteligencia y humanidad que desprende el historiador. En ambos casos va vestido con abrigo, camisa blanca y corbata, y mira al espectador con un semblante cálido y un poco triste.

El libro que sostiene el institucionista con su mano derecha en el primer retrato, descansa en el segundo sobre una mesa y la reproducción de *El caballero*, al fondo del cuadro, se define con mayor nitidez, habiéndose dispuesto ahora en un lateral. De modo que se muestra en la vertical del libro, cortados ambos por el borde izquierdo del lienzo. La presencia de la obra de El Greco cobra sentido, sin tener en cuenta la semejanza de las facciones del caballero y las de Cossío, al recordar así Sorolla la autoridad del último en los estudios sobre el candiota, así como su españolidad y nobleza de carácter. Teniendo en cuenta, además, que *El caballero* era juzgado entonces como el mejor retrato del cretense⁴⁵.

Dos años más tarde, el 12 de septiembre de 1910, Manuel Machado publicó en *Los lunes de El Imparcial*, el más célebre de los numerosos poemas dedicados a *El caballero de la mano en el pecho*. Apareció junto a otro soneto dedicado a *Los fusilamientos*

⁴¹ OCAÑA, M. T. Retratos de Rusiñol, de Rocarol, algunos apuntes de Utrillo y otros croquis. En *El Greco, su revalorización por el Modernismo catalán...*, pp. 207-208.

⁴² STORM, E. Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga y el redescubrimiento del Greco ¿Pintor del alma o precursor del arte moderno?. En *El Greco en la mirada de Rusiñol...*, p. 51.

⁴³ VALLÉS, E. Retrato de Santiago Rusiñol caracterizado como *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco, retratos de Josep Rocarol, algunos apuntes de Miquel Utrillo y otros croquis”, en *Rusiñol visto por Picasso*, E. Vallés (com.), catálogo de la exposición, Barcelona: Museo Picasso, p. 311.

⁴⁴ El pintor Eduardo Arroyo considera que *El caballero* es, junto con *Las meninas*, por su españolidad, el cuadro más famoso colgado en el Museo del Prado. Añade que “si tuviéramos las dos pinturas en la misma sala, una muy cerca de la otra, casi tocándose, y entornásemos los ojos hasta que las figuras representadas se emborronaran y se confundieran, podríamos imaginar que nos encontramos ante un considerable mapa de España, con su meseta, sus contornos, sus ríos, sus montañas y sus mares”. ARROYO, E. *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*. Barcelona: Elba, 2011, p. 107.

⁴⁵ BARÓN, J. Cossío y Sorolla. En *El arte de saber ver...*, pp. 205-206. Cossío y *El caballero de la mano en el pecho* volverán a aparecer en el boceto que Sorolla preparó para la *Junta de Patronato de la Casa Museo del Greco en Toledo*. El retrato presidía la sala pero el cuadro no llegó a terminarse. En

de la *Moncloa* de Goya, en una sección que llevaba por título “Museo”. El poema de El Greco decía así:

*Este desconocido es un cristiano
de serio porte y negra vestidura,
donde brilla no más la empuñadura
de su admirable estoque toledano.*

*Severa faz de palidez de lirio
surge de la golilla escarolada,
por la luz interior, iluminada,
de un macilento y religioso cirio.*

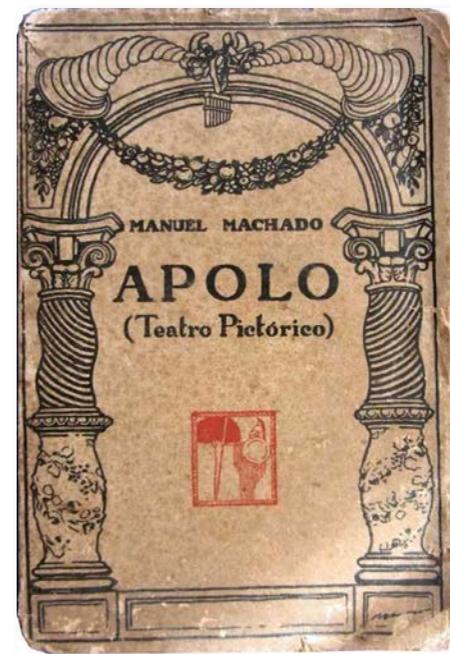
*Aunque sólo de Dios temores sabe,
porque el vitando hervor no le apasione,
del mundano placer perecedero,*

*en un gesto piadoso, y noble, y grave,
la mano abierta sobre el pecho pone,
como una disciplina, el caballero⁴⁶.*

El poeta sevillano incluyó este y otros poemas publicados en *El Imparcial*, los aparecidos en *Blanco y Negro* y algunos de nueva factura, en un libro que llevó por título *Apolo. Teatro pictórico*. Dedicó al libro a Francisco Giner de los Ríos como “homenaje de admiración, respeto y afecto”, y el soneto de *El caballero* a Manuel B. Cossío, al que precedía una lámina del lienzo del artista cretense⁴⁷. Así rendía homenaje el poeta a sus mentores de la Institución Libre de Enseñanza, y mostraba su agradecimiento por la formación histórico artística que recibió allí, subrayando, al tiempo, el magisterio de Cossío en el estudio de la obra de El Greco⁴⁸.

El libro contenía una escogida galería de 25 sonetos de ascendente pictórico, que se ofrecen de manera cronológica a partir de *La Anunciación* del Beato Angélico. Era el resultado de una empresa poética, personal y libre, desplegada sobre las obras de arte consideradas entonces más relevantes: de *La Gioconda* de Leonardo de Vinci al *Carlos V* de Tiziano, de *La infanta Margarita* de Velázquez a la *Carmencita* de Sergent, sin olvidar *La lección de anatomía* de Rembrandt. Acompañadas, en ocasiones, por su lámina correspondiente⁴⁹.

Machado imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid al año siguiente, con el título de “Génesis de un libro”, a cargo del Ministerio de Instrucción Pública, donde cuenta a los asistentes cómo aplica las técnicas de retórica modernista en sus poemas. Los elige de forma cuidadosa, sin llegar a disimular su atracción por lo decadente, por los detalles, tanto físicos como morales, donde encuentra una transgresión de lo normal. Esas desviaciones de la norma le conducen a un escenario poético donde se desenvuelve con comodidad, se convierten en el punto de unión de los temas escogidos para el libro⁵⁰. A diferencia de Zayas, Machado no describe el retrato de manera espacial sino según la importancia que concede a cada elemento del cuadro. Así, en el



Apolo. Teatro Pictórico. Manuel Machado. 1911.

ambos casos, el historiador se localiza en uno de los lados menores de la mesa que acogía la reunión, en el punto más cercano al espectador, p. 207. La disposición de las cabezas de los asistentes a la sesión, vistas a la misma altura, y la gravedad de sus expresiones, ha llevado a pensar que Sorolla tuvo en cuenta la parte inferior de *El entierro del señor de Orgaz*.

⁴⁶ MACHADO, M. El caballero de la mano en el pecho. En *Los lunes de El Imparcial* (12 de septiembre de 1910), p. 1.

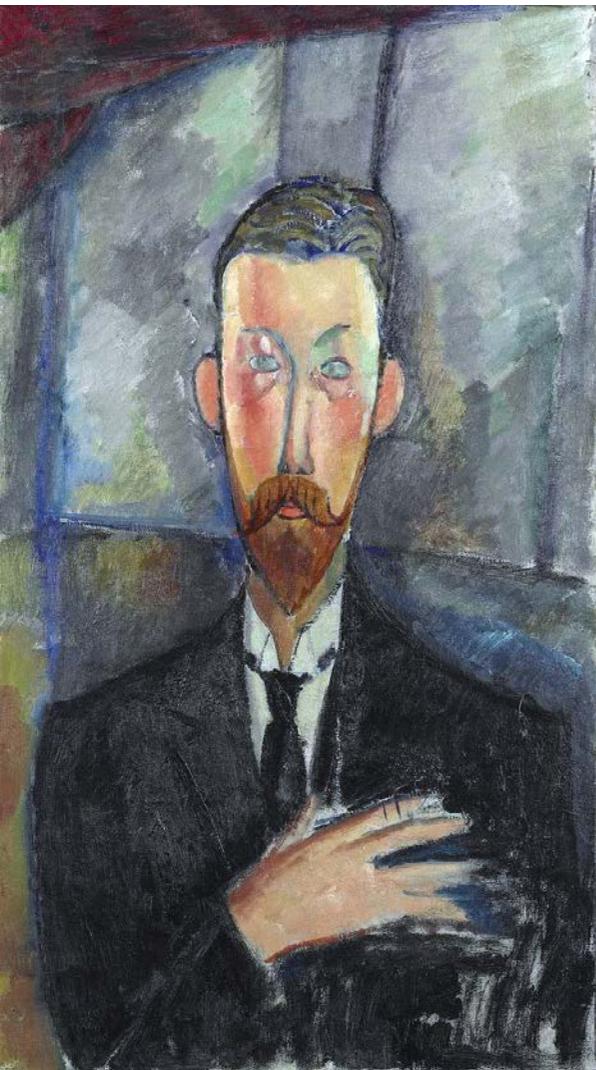
⁴⁷ MACHADO, M. *Apolo. Teatro pictórico*. Madrid: V. Prieto y Compañía, 1911, pp. 63-64, p. 61 para la lámina.

⁴⁸ ALARCÓN SIERRA, R. *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica...*, pp. 86-87.

⁴⁹ Todos los poemas fueron dedicados a la obra de un pintor distinto, con excepción de Tiziano y Velázquez de los que escogió dos y de Goya tres: *La reina María Luisa*, de “juventud forzada”, *Carlos IV*, “bonachón y feliz”, y *Los fusilamientos de la Moncloa*, ejecutados en “noche negra, luz de infierno”, MACHADO, M. *Apolo. Teatro pictórico...*, pp. 99-110.

⁵⁰ CELMA VALERO, M. P. y BLASCO PASCUAL, F. J. Estudio crítico. En MACHADO, M. *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid: Narcea, 1981, p. 65.

Paul Alexandre ante una vidriera. Amadeo Modigliani. Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts. Rouen. 1913.



primer cuarteto de *El caballero* desgrana la indumentaria y el brillo de la empuñadura, dedica el segundo al rostro severo “con palidez de lirio” y deja para el final “la mano abierta sobre el pecho”, elementos que ayudan a perfilar el carácter del personaje, el de un caballero noble y ascético⁵¹.

Machado dijo en la conferencia del Ateneo que, cuando empezó los estudios de historia del arte, El Greco estaba considerado entre los críticos como el último de los grandes pintores españoles. No tardó en ocupar el primer lugar. Añadió que creía que el pintor era el más representativo de la España de su tiempo, idealista, harapienta y grave, con los ojos puestos en el cielo y tropezando a cada instante en la tierra. Y precisaba sobre su retrato que había procurado, “como el artista al pintarlo, simplificar los colores de la paleta. Nada brillante en la indumentaria, sino el pomo de la espada. De la cabeza, en cambio, dijo que *surge* de la golilla, porque, en efecto, nadie como El Greco para dar a los rostros la expresión de la vida interior y el fuego del espíritu”⁵².

El poeta había querido sintetizar a través del cuadro el espíritu español “de entonces y de siempre”, porque, advertía, que los caballeros de El Greco “andan por estas calles tan incapaces de sonreír como en aquel tiempo”. Y al comentar el retrato de *El caballero*, le vienen a la memoria los de *El Entierro*:

*Recordad si no aquel magnífico entierro del Conde de Orgaz, en que, sobre los tonos apagados de la ropilla, surgen verdaderamente, como llamas de cirio, las cabezas de los caballeros allí retratados. Y algo de llama hay también en el retorcimiento de sus figuras religiosas*⁵³.

La luz crepuscular del semblante del inquisidor de Zayas encuentra su correspondencia en el espectro del caballero barojiano; y la faz de palidez de lirio del hidalgo de Machado en las de Sofía Casanova y Francisco Maldonado más tarde. Reflejan la predilección que sentían los poetas por el retrato de *El caballero*, guiados todos por el afán de profundizar más en el personaje que en la pintura del mismo, por sus cualidades físicas y morales⁵⁴.

A diferencia de Amadeo Modigliani quien, en 1913, hará uso del cuadro de El Greco para pintar el retrato de su amigo y mecenas *Paul Alexandre ante una vidriera*, ahora en Ruan. *El caballero* sería utilizado como emblema de la España nacional en la Guerra Civil y por Antonio Saura en su serie *Ancestros* y en el *Retrato imaginario de Felipe II*. Lienzo que el pintor aragonés conocía de memoria “por haberlo pintado varias veces”⁵⁵.

Voces convergentes, las de los poetas, centradas en el “caballero que ha hechizado un artista”, que muestran escaso interés por otras obras de El Greco. Con la excepción de la mención de Sofía Casanova a su obra más famosa: “¿Del de Orgaz no recuerdas el histórico entierro?”. O Zayas en 1926, cuando enumera sus lienzos más conocidos en su homenaje a El Greco: “Él agrupa de Orgaz en el sepelio, / agolpa de Jesús en el espolio, / ordena en pos del milite Mauricio”⁵⁶.

Voces a las que se suma Azorín en alguno de los textos reunidos en su *Castilla*, por donde discurren personajes fuera del tiempo, a modo de eterno retorno. Es el caso del hidalgo noble y leal de “Lo fatal”, que reside en una ciudad donde todo es silencio y paz. A media tarde se dispone a salir de casa, ceñido el talabarte y cubiertos los hombros con la capa. Al llegar al umbral de la puerta, “se planta la mano derecha en la cadera y, con la siniestra puesta en el puño de la espada, comienza a andar, reposada y airosamente, calle arriba”⁵⁷.

⁵¹ ALARCÓN SIERRA, R. *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica...*, pp. 87-88.

⁵² MACHADO, M. *La guerra literaria...*, p. 54.

⁵³ MACHADO. *Ibidem*, p. 55; MENDOZA FILLOLA, A. Manuel Machado: Los efectos de la intertextualidad creativa. A propósito de “Apolo. Teatro Pictórico” (1910). En *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria*. 2. J. M. Losada, A. Rodríguez López-Vázquez y K. Reichenberger (coords.), Kassel: Reichenberger, 1996, pp. 323-349.

⁵⁴ ALARCÓN SIERRA, A. *Metamorfosis de lo moderno: el Greco en la poesía de entresiglos...*, p. 30.

⁵⁵ ARROYO, E. *Al pie del cañón...*, p. 159.

⁵⁶ ZAYAS, A. de. A Domenico Theotocópuli (El Greco). En *Epinicios. Segunda serie*. Madrid: Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, 1926, p. 110.

⁵⁷ AZORÍN. *Castilla*. En *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1982, p. 456.

De Toledo, el hidalgo pasó a Valladolid y al regresar años después a su lugar de origen para visitar a su antiguo criado, un pintor hizo su retrato:

Se cree generalmente que no fue otro ese pintor sino Domenico Theotocópuli, llamado el Greco. Puede serlo; dignos son del gran maestro el retrato con la cara buida, alargada; una barbilla rala le corre sobre la nítida gorguera; en lo alto de la frente tiene unos mechoncitos cenicientos. Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay —como en quien ve la muerte cercana— un fulgor de eternidad⁵⁸.

Claro que la importancia concedida a El Greco distaba de ser general. Así, José Ibáñez Marín, que se formó en la Academia de Infantería y salió con el empleo de alférez en 1883, al evocar sus años juveniles en la capital del Tajo, no se interesa por el pintor ni menciona obras suyas. De hecho, anuncia al lector en la presentación de sus cuartillas, que el objetivo de sus *Recuerdos* era rendir tributo a la noble ciudad de Garcilaso, capitán glorioso y príncipe de la lírica.

Aunque al pasear por las orillas y márgenes frondosas del Tajo, no tuviese ocasión de desgranar el oro de sus arenas, ni contemplar las danzas de faunos o coros de nin-fas; o los pastores músicos. Nada de cuanto Garcilaso y otros poetas celebraron al amparo del curso apacible, sonoro y alborozado del río famoso a su paso por la ciudad.

La devoción por el ilustre soldado llevó al cadete, con la ayuda del *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro y en compañía de dos amigos de la Academia, a buscar “la señorial morada del dulcísimo poeta”. Y acude presto a la iglesia de San Pedro Mártir a rendirle homenaje ante su tumba. Habiéndose propuesto “resumir con lenguaje de oro la hermosura y tradición encerradas en aquel recinto”. Se extiende sobre la portada de entrada al convento y la riqueza de las obras que atesoraba el templo, llama la atención sobre el mérito de la verja que cierra el crucero y sobre el objeto de su visita añade:

Presidiendo de varios sepulcros que yacen distribuídos en altares y naves, fijémos-nos solamente en los que existen dentro de las dos capillas del Rosario y de Santiago, adyacentes al altar mayor.

La del Rosario, que es la situada en el lado de la Epístola, contiene la sepultura del poeta, mandada labrar por su mujer doña Elena de Zúñiga [...] Discrepan los autores en si las dos estatuas que coronan el sepulcro pertenecen a Garcilaso y a su hijo, o al poeta y a su padre. Allí se las compongan: algún día acaso intente cualquier desocupado buscar la verdad⁵⁹.

Tampoco menciona a El Greco ni a su *Entierro*, el pintor y crítico de arte holandés Jozef Israëls, quien viajó a España en los últimos años del siglo XIX y la recorrió con la ayuda de *El viaje a España* de Théophile Gautier. Vino con el deseo de conocer la obra de Velázquez, para después compararla con la de Rembrandt; su programa incluía la visita al Museo del Prado, la Biblioteca Nacional y el Escorial, para dirigirse más tarde hacia el sur de la península y embarcar hasta Tánger, a la búsqueda de los paisajes y rincones de sabor orientalista que tanto le fascinaban. Además de captar la retina de nuevos paisajes marinos, otras costas y mares tan distintos de los de su país de origen⁶⁰.

Dotado de exquisita sensibilidad social y artística dejó por escrito el espléndido testimonio de sus impresiones y observaciones en unos apuntes y bocetos a lápiz, que verían la luz en Holanda en 1899 y al año siguiente en Londres. Entró en España por Irún en compañía de su hijo Isaac, también pintor, y el joven poeta Erens. San Sebastián, Burgos y Madrid serían las escalas de su viaje antes de detenerse en Toledo.



Retrato imaginario de Felipe II. Antonio Saura. Gouache y tinta sobre papel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1974.

⁵⁸ AZORÍN. *Ibidem*, p. 457.

⁵⁹ IBÁÑEZ MARÍN, J. *Recuerdos de Toledo*. Madrid: Tip. de Julián Palacios, 1893, p. 45.

⁶⁰ MARTINO ALBA, P. Introducción. En ISRAËLS, J. *España: un relato de viaje*. Madrid: Universidad Juan Carlos I, 2005, pp. 22-25.



Parroquia de Santo Tomé en Toledo, Jenaro Pérez Villamil. *España artística y monumental*. II. París. 1844.

Gautier señala en su visita a Toledo en 1840, que pocos pintores le han interesado tanto como El Greco, porque incluso sus peores obras tienen algo inesperado que sorprende y hace soñar. Pero solo menciona dos lienzos del candiota, localizados en el Hospital Tavera: una *Sagrada Familia* y un *Bautismo de Cristo*⁶¹.

Nada dice de *El Expolio* o *El Entierro del Señor de Orgaz*, tampoco de los cuadros de Santo Domingo el Antiguo o la capilla de San José⁶². El escritor francés define así al candiota: “pintor extravagante y extraño que apenas es conocido fuera de España. Su locura consistía, como sabéis, en el temor de pasar por imitador de Tiziano, de quien fue alumno. Esta preocupación le metió en la búsqueda y en los caprichos más borrosos”⁶³.

George Borrow habla, por el contrario, de *El Entierro*, al que califica como el cuadro más notable de la ciudad: “la obra maestra de Domenico, el griego, genio extraordinario, algunas de cuyas obras poseen méritos de altísima calidad. El cuadro a que me refiero está en la pequeña iglesia parroquial de Santo Tomé, al fondo de la nave, a la izquierda del altar”⁶⁴.

Dos décadas más tarde, Antoine Latour viajó a Toledo en tren y la encontró dominada por el silencio, sintiéndose un peregrino en medio de tan grandes ruinas. La recorrió con la ayuda de la *Toledo pintoresca* de Amador de los Ríos y la popular entre los viajeros, *Toledo en la mano*. Muy pronto acudió a Santo Tomé, “iglesia pequeña pero de bonitas proporciones”, a la búsqueda de un tesoro único, la obra maestra del Greco, *El Entierro del Señor de Orgaz*. Entra en el templo, se acerca hasta el lienzo y lo describe empezando por su mitad inferior, sin eludir ninguno de los estereotipos que perdurarán en las décadas siguientes:

*La parte humana del cuadro, es decir el difunto y quienes lo rodean es admirable. Sus cabezas tienen vida; todos los personajes han sido agrupados con habilidad y la distribución de la luz articula la unidad del conjunto. Pero nada de este arte sabio se advierte en la parte superior de la obra. El cielo es un caos de nubes donde parece reflejarse el desorden de la mente del pintor. Por lo demás, las tinieblas visibles entre las que ha sido sepultada esta pintura, se añaden al efecto extraño que produce la presencia de las dos escenas que componen la pintura*⁶⁵.

Una ciudad, Toledo, en la que al decir de Latour se confunden todas las épocas, protegida por el Tajo de “aguas claras”, sede de leyendas y cuna de poetas, de Garcilaso, del que traza una semblanza laudatoria y rastrea su memoria, sin dejar de admirar las bellezas de la catedral. Lamenta que el antiguo convento de la Merced haya sido transformado en un establecimiento penitenciario y al amparo de Tirso de Molina, de su *Desde Toledo a Madrid*, describe los pueblos de la Sagra antes de regresar a Madrid⁶⁶.

La estancia toledana de Israëls se limitó a un domingo, asistiendo por la mañana a una misa en la catedral. Quedaría seducido por la escenografía de la ceremonia, por el quehacer de los celebrantes, el comportamiento e indumentaria de los fieles o el crepitar de las velas. Hasta señalar que “si viviese en Toledo iría todos los domingos por la mañana a esa iglesia”.

Dedicó el resto del día a recorrer la ciudad y sus alrededores. Contempló el fluir del agua amarilla del Tajo desde el puente de Alcántara, “entre una desértica masa pétreo que emergía en vertical y a la que en algunos lugares se aferraban salvajemente árboles y arbustos”. Fatigado, dejó atrás ruinas y recodos con la ayuda de un asno y

⁶¹ GAUTIER, T. *Viaje a España*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 213.

⁶² ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*. II. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, pp. 20-25.

⁶³ GAUTIER, T. *Viaje a España...*, p. 213.

⁶⁴ BORROW, G. *La Biblia en España. O viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*. Madrid: Alianza, 1970, p. 408.

⁶⁵ LATOUR, A. de. *Tolède et les bords du Tage: Nouvelles études sur l'Espagne*. París: Michel Lévy Frères, 1860, pp. 23-24.

⁶⁶ LATOUR. *Ibidem*, p. 410 y ss.

⁶⁷ ISRAËLS, J. *España: un relato de viaje...*, p. 87.

se dirigió a Zocodover, de la que evoca su pasado musulmán. Se distrajo más tarde con “una alegre música militar procedente de la academia de cadetes que hay aquí. Jovencitos subtenientes pasean diligentes de un lado a otro, en torno a los cafés la población toledana callejea bajo el alegre sol dominical”⁶⁷.

No pudo entrar en el museo por estar cerrado, cansado tras su continuo tránsito por “estrechas calles, que siempre iban cuesta abajo, por escaleras adoquinadas con incómodos cantos puntiagudos en lugar de rodados”, se retiró a descansar. Al día siguiente, como el tiempo se había vuelto inestable y frío, cogió sus bártulos y tomó la ruta de Córdoba. El relato del pintor holandés sería una de las lecturas con las que Rainer María Rilke preparó su ansiado viaje a Toledo.

4. LOS PEREGRINOS DE EL ENTIERRO

Distinto es el caso de Azorín, Maeztu y Baroja, que se empeñaron en conocer los viejos pueblos de Castilla y sus paisajes, resucitar los poetas de tiempos pasados y difundir la obra de pintores como El Greco. Quizás, ha señalado Pío Caro Baroja, “por identificación en la imagen mística, y que lo hicieron antes que Bartolomé Cossío escribiera su libro”⁶⁸. Querían revalorizarlo, añadió, porque entendían que en ellos se encarnaba la nación española.

Pío Baroja escribió en *El Globo*, el 26 de junio de 1900, sobre los retratos del cretense que conservaba el Museo del Prado, de los que lamenta que apenas se tengan datos, “almas lineales que marchan en línea recta en busca del infinito”⁶⁹. Cinco días después se ocupa de los lienzos de temática religiosa, advirtiendo al lector que “no son los mejores ni las más características obras del Greco [...] trozos de una gran curva, porque la labor completa del Greco es una parábola cuyo principio está en cuadros como *Cristo en brazos del Padre Eterno* y el *Expolio* de la catedral de Toledo; su final en el *Bautismo de Cristo*, y el akmé, la cúspide, la parte alta de la curva, en el *Entierro del Conde de Orgaz*”⁷⁰.

Una semana más tarde, el mismo diario publicó el viaje que Baroja hizo en tren a Toledo con parada final en Santo Tomé. Quería contemplar con sus ojos los paisajes castellanos que El Greco llevó a sus lienzos y, en primer lugar, admirar la obra del pintor en Illescas⁷¹.

Poco antes de llegar a la población vio desde el tren el Hospital de la Caridad y la alta torre de la Asunción, recortándose sobre el cielo azul blanquecino. Y a los pies de la torre, los tejados del caserío urbano que se habían ido acomodando durante siglos. Un camino polvoriento, con álamos raquíuticos, le llevó al pueblo, que parecía dormido bajo un sol de justicia. Se acercó hasta la iglesia parroquial, “donde estaban celebrando una fiesta” y más tarde, tras preguntar su camino, a la del Hospital, que estaba desierta⁷².

Tras descansar un rato en uno de los bancos de la nave, se dirigió al presbiterio, iluminado el altar mayor por dos lamparillas de aceite: “Me acerqué a una gran verja central, pintarrajeada, de estilo plateresco, que divide la iglesia, y vi en el fondo una mujer que andaba colocando algo en un altar, y me pareció también una de las figuras blanquinegras del Greco”⁷³.

A la caída de la tarde, Baroja salió al campo para contemplar el bello paisaje de tierra blanca que bordeaba aquel lugar centenario, dominado por campos de trigo que

⁶⁸ CARO BAROJA, J. Prólogo, en BAROJA, P. *Caminos de perfección: (Pasión mística)*. Madrid: Caro Raggio, 1993, p. XIII.

⁶⁹ BAROJA, P. Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado. *El Globo* (26 de junio de 1900), p. 1.

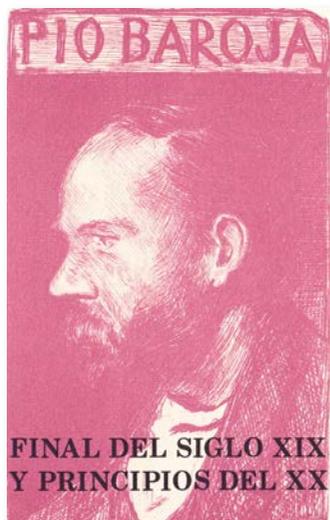
⁷⁰ BAROJA, P. Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado. *El Globo* (1 de julio de 1900), p. 2.

⁷¹ Sobre el afán del grupo del 98 por recuperar los viejos pueblos, admirar el paisaje y gozar de El Greco. LAFUENTE FERRARI, E. La pintura española y la generación del 98. *Arbor*, 1948, 36, p. 452; sobre el proceso de castellanización del cretense entre 1900 y 1902, al convertirlo Baroja y sus compañeros en el pintor de la esencia y la espiritualidad, al identificarlo con el paisaje castellano y Toledo, al escoger sus obras como ejemplos de la vida interior y a sus protagonistas del alma española y símbolo de nuestra idiosincracia histórica, ÁLVAREZ DE LOPERA, J. El Greco: los caminos de la rehabilitación. En *El Greco, su revalorización por el Modernismo catalán...*, pp. 30-31. Eran autores que asociaban a El Greco con Castilla, la esencia de España. Creían, además, que el agudo sentido de la observación del cretense desembocaba en Velázquez y su fantasía se extendía a Goya y Rusiñol; STORM, E. *El descubrimiento del Greco...*, p. 106. Sorolla, tierra adentro. C. Pena López (com.). Catálogo de la exposición, Madrid: Museo Sorolla, 2016. En particular pp. 85-89 y 102-106.

⁷² BAROJA, P. Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomé. *El Globo* (9 de julio de 1900), p. 2.

⁷³ BAROJA. *Ibidem*, p. 2; CORTÉS ARRESE, M. *El fuego griego. Memoria de El Greco en Castilla-La Mancha*. Toledo: Cuarto Centenario, 2014, p. 163.

Cubierta de *Final del siglo XIX y principios del XX*. Ricardo Baroja. Edición conmemorativa del nacimiento de Pío Baroja. Madrid. 1982.



La muerte del Torero. Daniel Vázquez Díaz. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depositado en el Museo de Huelva. 1912.



⁷⁴ Lejos de la ruidosa bohemia de Rusiñol, Baroja buscaba, como Zuloaga o Solana, encontrar en pueblos y paisajes, la sustancia de la historia de España, la fuente vital para su recuperación, LA-FUENTE FERRARI, E. *La pintura española y la generación del 98...*, pp. 455-456.

⁷⁵ LIT VAK, L. *Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española (1891-1930)*. En *Entre dos siglos España 1900*. M. Martín de Argila (coord.), catálogo de la exposición, Madrid: Fundación Mapfre, 2008, p. 36.

⁷⁶ LITVAK. *Ibidem*, p. 37.

⁷⁷ STORM, E. *El descubrimiento de El Greco...*, p. 106.

⁷⁸ En el tránsito del siglo XIX al XX, la posible influencia de El Greco en Velázquez era comentario obligado de estudiosos y curiosos. ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX...*, pp. 126-130.

se perdían en el horizonte, con olivos en los cerros, “alineados como soldados en formación”, salpicado por algún que otro viñedo verde. Divisó a lo lejos torres austeras que se elevaban bajo el cielo azul, a cuyo amparo se recostaban pueblos minúsculos “tendidos como una nubecilla gris”, y filas de mulas que, al regresar a casa, levantaban el polvo del camino que alcanzaba a los olivos. Al volver a su alojamiento, el viajero pensó que “en aquel paisaje y en aquel anochecer, estaba también el espíritu del Greco”⁷⁴.

Baroja vio satisfecho entonces su afán por reivindicar Castilla como motivo estético, de la meseta, del corazón de España donde habían tenido lugar los grandes episodios históricos del pasado. Era en los pueblos pequeños, en sus ríos y colinas, en las ciudades monumentales, en la obra de pintores como El Greco, donde se podía advertir el eco de la historia y el alma colectiva de la nación⁷⁵. En este sentido, Toledo se convirtió en la ciudad de referencia y El Greco en su mejor intérprete. Sus cuadros ofrecían un idealismo exaltado, una aspiración al infinito y el reflejo de la melancolía y tristeza de Castilla⁷⁶.

A la mañana siguiente, el escritor tomó el camino viejo que lo llevó a Toledo y a visitar, en primer lugar, la iglesia de Santo Tomé, para contemplar el *Entierro*. Baroja precisa su emplazamiento, “colocado en una capilla de la iglesia, a la derecha de la puerta de entrada”, habla de su estado de conservación, “tiene un marco dorado muy sencillo y su estado de conservación es perfecto”, y subraya la habilidad del pintor para traducir en imágenes el episodio, “el momento del milagro está representado admirablemente”.

A continuación desgana el contenido del lienzo aunque advierte que no es fácil dar una idea pormenorizada al describirlo: “este asunto está realizado de la manera más acabada y perfecta. Es uno de los cuadros en los cuales la reproducción fotográfica no da más que un trasunto lejano de lo que es. La copia que hay de este cuadro en un pasillo de la Academia de San Fernando, encima de una puerta, copia hecha por el mismo Greco, y a la cual le falta la parte alta del cuadro, ya da más idea de lo que es el lienzo que se halla en Santo Tomé”⁷⁷.

No se olvida de los elementos que ayudan a componer la escena, como los cirios, en cuyas luces, “tantas llamas como los hombres, parecen llamas de otro mundo”. Y no le sorprende el distinto tratamiento que ha otorgado el pintor a las figuras que participan en la historia, las que asisten al entierro del señor de Orgaz y las que pueblan la gloria, “alargadas, extrañas y de actitudes violentas”. Hasta llegar a la conclusión que El Greco pensaba que no debía representarse de la misma manera el mundo terrenal y el sobrenatural. Un amigo de don Pío, Daniel Vázquez Díaz se inspirará en la disposición de estos caballeros para componer *La muerte del torero*, ahora en el Museo de Huelva.

Baroja concluye su análisis señalando la influencia del cretense en Velázquez, quien desarrolló al máximo, precisa, las posibilidades que ofrecía su pintura:

*De los dos principios que integran el espíritu del Greco, uno de observación y otro de fantasía, que en el cuadro del conde de Orgaz se funden en un verdadero nexus; el elemento de observación en Velázquez forma una curva completa. Velázquez, en el arte, es una circunferencia*⁷⁸.

Pío Baroja regresó a Toledo a finales del mismo año, junto a Azorín, invitados por el periodista y político Julio Burell, amigo de los dos y ahora gobernador civil de la provincia, el mismo que acompañaría el cadáver de Max Extrella en *Luces de Bohemia*⁷⁹. Su estancia en la ciudad se prolongó del 19 al 24 de noviembre y se alojaron en la “Posada Nueva”, una casa con “presunciones de fonda”, a la “entrada de Zocodover,

enfrente de un convento”, la misma hospedería que acogería a Fernando Ossorio y Antonio Azorín, los protagonistas de *Camino de Perfección* y *La Voluntad*⁸⁰.

Los viajeros entretuvieron sus horas observando el discurrir de empleados, cadetes y comerciantes por el corazón de la ciudad, pasearon por calles y plazas solitarias a la búsqueda de los ecos de sus antepasados y advirtieron que la ausencia de iniciativas y la monotonía estaban presentes por doquier. Una vida en la que los días se sucedían uno tras otro, tan solo alterados por el estridente tañido de las campanas, que recordaban los oficios a los fieles y las horas a los ciudadanos de la capital; y a todos, que la vida se iba sin remedio.

El escritor donostiarra dio cuenta de sus impresiones en un artículo publicado en la revista *Electra*, donde recrea un “Domingo en Toledo”, su despertar tardío en la posada que le impidió oír misa en el convento que tenía por costumbre y cuya iglesia encontró cerrada al atardecer. Decidió entonces pasear por las callejuelas cercanas, se detuvo en una plaza triste y solitaria, a la que se llegaba “recorriendo dos estrechos cobertizos, oscuros y tortuosos”. Más tarde dirigió sus pasos hacia la catedral, que encontró solitaria. Arrodillado junto a una columna meditó sobre la ciudad que lo acogía, “mística ciudad de los sueños de un poeta, ¡reina de las ciudades!”, a la que había venido para encontrar la fe de sus antepasados en sus iglesias y plazas solitarias⁸¹.

Paseó más tarde por la explanada del Hospital de Afuera y desde allí la ciudad le pareció severa y majestuosa. Desde la Cuesta del Miradero advirtió que el paisaje de los alrededores tomaba “un tono amarillento, cobrizo, como el de algunos cuadros del Greco, que terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico”⁸².

La visita de Azorín y Baroja a Toledo, “sombria, desierta y trágica”, fue recreada literariamente en *Diario de un enfermo* -1901-, *La voluntad* -1902- y *Camino de perfección* -1902-, donde expresaron la crisis que padecían tras haber perdido su fe en un mundo mejor. Su decepción ante el ideario que defendían las fuerzas del progreso. De ahí que los protagonistas de sus novelas abandonen Madrid y viajen por España al encuentro de la respuesta adecuada a la incertidumbre de sus vidas⁸³.

Es el caso del protagonista de *Diario de un enfermo*, libro dedicado “A la memoria de Doménico Theotocópuli”, quien, con la voluntad quebrantada, abandona la capital reivindicando el individualismo frente a la multitud, la reflexión frente a la acción, dando muestras fehacientes de su rechazo al clima urbano. Acude a Toledo, población marcada, como Brujas y Venecia, por la decadencia y la muerte en el imaginario europeo⁸⁴. Una ciudad antagonista de la modernidad, que representa el pasado glorioso y la tradición, dominada por el silencio, la quietud y el misterio, la espiritualidad y la vida retirada de los conventos. Ni el recogimiento ni el aprecio por las pequeñas cosas ayudarán al escritor a superar su crisis en este lugar habitado por la muerte⁸⁵.

La ciudad muerta se ofrece como una reacción frente al industrialismo finisecular. Una idea que se difundirá por España y hará que artistas españoles visiten las poblaciones consideradas como tales. Brujas en primer lugar. El Museo del Prado guarda un lienzo de Fernando Álvarez de Sotomayor que lleva por título *Una calle de Brujas*, donde una persona muy abrigada se aleja solitaria en un escenario ajeno a cualquier signo de modernidad⁸⁶.



Azorín en su gabinete de trabajo. José Demaría López. *La Esfera*. 1914.

⁷⁹ PRIETO, A. La encrucijada noventayochista. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 2006, 4, pp. 60-61.

⁸⁰ BAROJA, P. *Final del siglo XIX y principios del XX*. Madrid: Caro Raggio, 1982, p. 196; CALVO, M. *Rutas literarias de Toledo*. Toledo: Cuarto Centenario, 2012, pp. 238-239. “La tournée” toledana de Azorín y Baroja”, en *ABC Toledo*, consultado en <https://www.abc.es/espana/castilla-lamancha/toledo>, con fecha 11-12-2020.

⁸¹ BAROJA, P. Domingo en Toledo. *Electra*, 1902, 2, p. 54.

⁸² BAROJA. *Ibidem*, p. 55.

⁸³ STORM, E. *El descubrimiento del Greco...*, pp. 107-108.

⁸⁴ LITVAK, L. Madrid / Brujas / Toledo. De la metrópolis a la ciudad muerta. 1870-1914. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 2014, 20, pp. 135-179.

⁸⁵ ESCARTÍN GUAL, M. Introducción. En MARTÍNEZ RUIZ, J. *Diario de un enfermo*. Madrid: Cátedra, 2015, pp. 172-173; sobre la muerte como personaje principal de *Diario de un enfermo*, LITVAK, L. “Diario de un enfermo”. La nueva estética de Azorín. En *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Barcelona: Ariel, 1974, pp. 276-277.

⁸⁶ LITVAK, L. Hacer visible lo invisible..., p. 31.



Retrato del cardenal Tavera. El Greco. Óleo sobre lienzo. Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Toledo. 1609.

⁸⁷ AZORÍN. Madrid. En *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943, p. 858.

⁸⁸ AZORÍN. Madrid. Luna de Toledo. En *Obras selectas...*, p. 870.

⁸⁹ MARTÍNEZ RUIZ, J. *Diario de un enfermo...*, p. 287; sobre el texto dedicado al cardenal Tavera publicado con anterioridad en la revista *Mercurio*, PAYÁ RICO, J. J. *La forja de un periodista. Azorín (1891-1906)*. Tesis Doctoral, Alicante: Universidad, 2018, pp. 180-182.

⁹⁰ BAROJA, P. *Camino de perfección...*, pp. 161-162; sobre el retrato, BOROBIÁ, M. Retrato del Cardenal Tavera. En *Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, J. Álvarez Lopera (ed.), catálogo de la exposición, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999, pp. 418-419.

⁹¹ BOROBIÁ. *Ibidem*, p. 419; sobre las obras encargadas a El Greco por esta institución de beneficencia, MARÍAS, F. Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Toledo. En *El griego de Toledo...*, pp. 291-299.

⁹² AZORÍN. Luna en Toledo..., p. 871; LIT VAK, L. "Diario de un enfermo". *La nueva estética de Azorín...*, p. 277.

Al amparo del protagonista, Azorín despliega su admiración por El Greco, al que convierte en un referente estético, en su modelo, al considerarlo el "pintor de la esencia y de la pura espiritualidad", del idealismo exaltado y misterioso. El autor, al igual que otros compañeros de la generación del 98, compartirían con el cretense el ansia de "elevación al infinito y a lo insondable. Infinito e insondable que se concretaban en esta palabra: *Eternidad*"⁸⁷.

El escritor de Monóvar recuerda en "Luna de Toledo", que Baroja y él se dedicaron a callejear por la ciudad hasta que se encontraron ante el Hospital de Afuera. Entonces visitaron el sepulcro del cardenal Tavera, del que quedaron profundamente impresionados: "Todo el horror de la muerte está en la nariz afilada del cardenal, que yace en el sepulcro [...] la nariz de los que llevan dos días insepultos"⁸⁸. Asombro que extiende a su retrato póstumo:

*Irradia luz sombría su larga cara, angulosa, huesuda, tintada de gris, hundidos los ojos, secas las mejillas, rígida, autoritaria, fanática. El brazo extendido, la fina mano puesta sobre el diminuto breviario viven y se mueven, tienen la expresión de la actitud imperativa, de la altivez, de la fuerza cerrada y bárbara del dogma*⁸⁹.

El Fernando Ossorio barojiano de *Camino de perfección*, abúlico en ocasiones, inadaptado, un joven decadente a tono con el espíritu del momento, también contempla las dos piezas del Hospital de Afuera en su deambular por Toledo. Vio primero la cara del cardenal de la tapa del sepulcro, que le produjo verdadera angustia, y más tarde localizó su retrato junto al altar mayor: "un marco pequeño que encerraba un espectro, de expresión terrible, de color terroso, de frente estrecha, pómulos salientes, mandíbula afilada y prognata. Vestía muceta roja, manga blanca debajo; la mano derecha extendida junto al birrete cardenalicio, la izquierda apoyada despóticamente en un libro"⁹⁰.

El Hospital de Afuera, dedicado a San Juan Bautista, había sido fundado por el arzobispo Juan Pardo Tavera como institución de beneficencia y recinto funerario que debía acoger su cuerpo a su muerte, que se produjo en Valladolid en 1545. Alonso de Berruguete concluyó el sepulcro dos décadas más tarde, trabajado en mármol de las canteras de Carrara.

A su vez, la mascarilla funeraria que había usado el escultor para trazar la efigie del finado, ahora en las Salas del Archivo, fue tenida en cuenta por El Greco medio siglo más tarde, hacia 1608, para pintar su retrato; retrato que había sido encargado por Pedro Salazar de Mendoza, administrador del centro, con destino a su capilla privada. De ahí el aspecto consumido que presenta el cardenal, su enorme palidez, la apariencia cadavérica por la forma en que los huesos del cráneo se ajustan a sus facciones, estableciendo un notable contraste con su corpulencia y el color intenso de la muceta y el bonete⁹¹.

La muerte está presente en el devenir de los dos viajeros madrileños por Toledo, en el frío mármol donde yacía Tavera, en la cripta de la iglesia de San José donde Azorín y Baroja se pasearon entre las momias de los muertos en la guerra de la Independencia, en el ataúd blanco que un carpintero llevaba al hombro con una cruz dorada encima por la calle del Ángel, en Santo Tomé, donde unos caballeros asistían al sepelio del señor de Orgaz⁹².

El Entierro se convertirá en oráculo para Fernando Ossorio, pues cuando estaba confuso iba hasta la iglesia de Santo Tomé e interrogaba a todas las figuras. En otra ocasión,

cuando estaba cenando invitado por el gobernador de la provincia, uno de los comensales “contó que dos pintores impresionistas, uno catalán y el otro vascongado, habían ido a ver El entierro del conde de Orgaz de noche, a la luz de los cirios”⁹³.

A Fernando le pareció una irreverencia contemplar aquel cuadro en las condiciones en las que se encontraban los comensales, “con el cerebro enturbiado por los vapores del vino”. Una vez dentro, cuando el sacristán y su hijo habían levantado un cirio cada uno hasta la altura del lienzo: “fuera por la excitación de su cerebro o porque las llamaradas de los cirios iluminaban de una manera tétrica las figuras del cuadro, Ossorio sintió una impresión terrible, y tuvo que sentarse en las oscuridad, en un banco y cerrar los ojos”⁹⁴.

Impresión negativa la suscitada por la contemplación del cuadro en el protagonista barojiano, al contemplar únicamente la parte inferior del lienzo, envuelta en luces de penumbra, ausente la luz solar y, en consecuencia, la percepción de verticalidad de la obra, de su zona superior. La que obtuvo en su primera visita al templo cuando, caminando sin rumbo por Toledo en un día nublado que amenazaba tormenta, advirtió que la iglesia tenía sus puertas entornadas:

En la capilla, bajo la cúpula blanca, en donde se encuentra El enterramiento del Conde de Orgaz, apenas se veía; una luz débil señalaba vagamente las figuras del cuadro. Ossorio completaba con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos. Allá en el centro del cuadro veía a San Esteban, protomártir, con su áurea capa de diácono, y en ella, bordada la escena de su lapidación, y San Agustín, el santo obispo de Hipona, con su barba de patriarca blanca y ligera como humo de incienso, que rozaba la mejilla del muerto.

Revestidos con todas sus pompas litúrgicas, daban sepultura al conde de Orgaz y contemplaban la milagrosa escena, monjes, sacerdotes y caballeros.

*En el ambiente obscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos [...] De la gloria, abierta al romperse por el Ángel de la Guarda las nubes macizas que separan el cielo de la tierra, no se veían más que manchones, negros, confusos*⁹⁵.

La penumbra le impedía al viajero la visión completa y diáfana del cuadro y de repente, al penetrar los rayos del sol por la cúpula de la capilla, los protagonistas del episodio se hicieron presentes. De repente brillaron la mitra de San Agustín y la coraza repujada del difunto, sus brazaletes, guardabrazos y manoplas:

En hilera colocados, sobre las rizadas gorgueras españolas, aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes.

Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de grandes alas, sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las alturas donde mora la Madre rodeada de eucarística blancura en el fondo de la Luz Eterna.

*Fernando sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia*⁹⁶.

Antonio Azorín, el joven desilusionado de *La voluntad*, también acude a Toledo y muestra su admiración por El Greco. Antes, en Madrid, observa que el despacho de Enrique Oláiz, trasunto de Pío Baroja, de quien precisa que “ha sido él quien ha



Entierro de El Señor de Orgaz. El Greco. Óleo sobre lienzo, detalle. Iglesia de Santo Tomé. 1586-1588.

⁹³ Baroja evoca aquí la visita de Ignacio Zuloaga a Santo Tomé en 1894, pero el pintor catalán al que alude, Santiago Rusiñol, no acompañó al artista de Éibar en su peregrinaje a la capital imperial.

⁹⁴ BAROJA, P. *Camino de perfección...*, p. 176; PRELLWITZ, N. von. Pintura y novela. En *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 232-233.

⁹⁵ BAROJA, P. *Camino de perfección...*, pp. 149-150.

⁹⁶ BAROJA. *Ibidem*, pp. 150-151; sobre la selección de las figuras escogidas por Baroja para la descripción del cuadro, PRELLWITZ, N. von. Pintura y novela..., p. 232 y El camino de perfección transita por la pintura. En *En el País del arte 2. Encuentro internacional. Literatura y arte en el entresiglos XIX-XX*. F. Tomás (ed.), Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, pp. 299-322.



Noche de difuntos. Darío de Regoyos. Colección particular. 1886.

⁹⁷ MARTÍNEZ RUIZ, J. *La voluntad*. M. Martínez del Portal (ed.), Madrid: Cátedra, 2003, p. 294.

⁹⁸ MARTÍNEZ RUIZ. *Ibidem*, p. 301.

⁹⁹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. Violetas para Larra (un paseo con Cadalso, Azorín y Cernuda, junto a otros complementos de viaje). *Crítica hispánica*, 1999, 21, pp. 5-13.

¹⁰⁰ La descripción de la peregrinación a la tumba de Larra, hecha por Pío Baroja, ha sido recogida en MARTÍNEZ RUIZ, J. "Azorín". *La voluntad*. E. Inman Fox (ed.), Madrid: Castalia, 2010, pp. 241-243.

¹⁰¹ Azorín recordaría años más tarde el abandono en que estaba sumido el cementerio de San Nicolás: "Ha sido arrasado alguno -el de San Nicolás- que un grupo de escritores visitábamos. Estaban allí enterrados Larra y Espronceda". AZORÍN. Los cementerios. En *Obras selectas...*, p. 855. También se interesó el autor de Monóvar por la muerte de Larra en AZORÍN, *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*. Madrid, 1973, pp. 108-119.

¹⁰² WILLIAMS, L. *Toledo and Madrid: Their Records and Romances*. Londres: Casell, 1903, p. 68; sobre la ciudad de Toledo a comienzos del siglo XX, CARROBLES SANTOS, J. Toledo y El Greco a comienzos del siglo XX. En *El Greco. Toledo 1900*, A. C. Lavín Berdonces (coord.), catálogo de la exposición, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, pp. 20-28.

¹⁰³ WILLIAMS. *Toledo and Madrid...*, p. 71.

infundido entre los jóvenes intelectuales castellanos el amor al *Greco*", está adornado en las paredes con reproducciones de cuadros del cretense⁹⁷.

Olaiz y Azorín celebran más tarde el aniversario de Larra ante su tumba, en el cementerio de San Nicolás, pasada la estación de Mediodía de Madrid, cerrado hace ya muchos años. Antes de partir hacia el camposanto, mientras su anfitrión pasea en silencio por su despacho, Azorín mira una fotografía de *El Entierro del Señor de Orgaz*, "en que la ringla de píos hidalgos, escuálidos, espiritualizados, extienden sus manos suplicantes y alzan estáticos sus ojos"⁹⁸.

Al atardecer de un luminoso 13 de febrero de 1901, aniversario de la muerte de Larra, una comitiva de jóvenes entusiastas se pone en marcha en silencio, enlutados, con altos sombreros relucientes, llevando en la mano un ramo de violetas, símbolo de la belleza y la muerte⁹⁹. El grupo, formado por Ignacio Alberdi, Pío y Ricardo Baroja, Camilo Bargiela, José y Jesús Fuixá, Antonio Gil y Azorín, se congregó en la Puerta del Sol y bajó por la calle de Alcalá camino de la estación de Atocha, dejaron atrás un mísera barriada y no tardaron en atisbar las copas de cipreses negros de un jardín abandonado.

Al poco tiempo, tras tocar la campana del recinto, dijeron a la mujer que les abrió que habían venido a rezar a un familiar, atravesaron el zaguán y se adentraron en el primer patio, cuyas paredes estaban repletas de nichos con lápidas borrosas, abandonadas y polvorientas. No tardaron en encontrar el que guardaba las cenizas del escritor:

*Está en el cuarto tramo, su lápida es de mármol negro, junto a él en el suelo, se ve el nicho de Espronceda. Los dos amigos se descansan juntos, bien solos, bien olvidados. En el nicho de Larra cuelga una vieja corona; en el de Espronceda nada. Nosotros dejamos algunas flores en el marco de sus nichos*¹⁰⁰.

Los deudos se agruparon en torno a la tumba de Larra, como los caballeros en *El Entierro*. Entonces leyó Azorín unas cuartillas dedicadas a la memoria de quien partió sereno hacia el misterio de la muerte. Al tiempo justificó el homenaje de los presentes, "jóvenes y artistas, atormentados por las mismas ansias y sentidores de los mismos anhelos" de su venerado maestro¹⁰¹. La muerte no tardó en pesar en los asistentes al homenaje, por lo que se apresuraron a abandonar el lugar e iniciaron el camino de vuelta.

A diferencia de Azorín y Baroja, hubo viajeros que no se interesaron por las obras de El Greco en sus visitas a Toledo. Es el caso de Leonard Williams, corresponsal de *The Times* en Madrid, quien ofrece una panorámica de la vida española en su *Toledo and Madrid*. Da cuenta de su viaje a la capital del Tajo en un día de verano, de su llegada y paseo hasta el puente de Alcántara. Y mientras oía el tañido de las campanas llamando a los fieles a la liturgia, le vino a la memoria una célebre escena de Tosca, cuando la música solemne anuncia la muerte de Mario¹⁰².

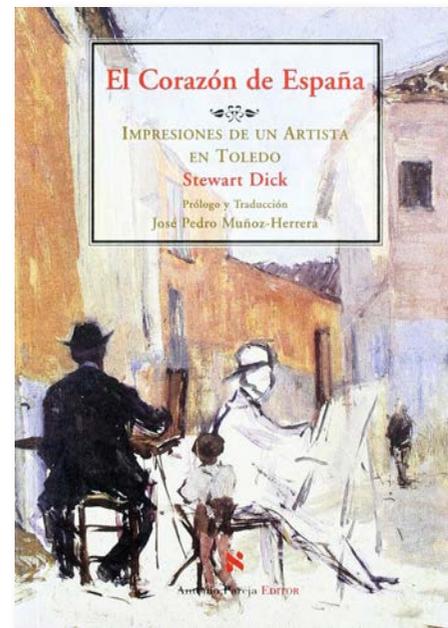
Visitó el Hospital de Afuera al atardecer y quedó seducido por el sepulcro del cardenal Tavera, al que califica como la más hermosa de todas las obras maestras de Berruguete, donde la figura del yacente "parece, no tanto respirar, como haber respirado hasta hace pocos momentos. La presencia de la escultura evoca la muerte, no la vida; y algo dentro del mármol todavía no ha muerto. Es el alma"¹⁰³.

Pero el cronista inglés no dice nada del retrato de El Greco, ni habla de los otros cuadros del pintor que guardaba el Hospital. Tampoco el ingeniero y escritor Albert



Sepulcro del cardenal Tavera. Alonso de Berruguete. Detalle. Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Toledo. 1561.

El Corazón de España. Stewart Dick. Edición en español con prólogo y traducción de José Pedro Muñoz-Herrera.



Calvert, que pasó por Toledo camino de Córdoba. Advierte que se mantiene fiel a su pasado, ya muerto, ajena a la influencia de los tiempos modernos. Recorre el caserío urbano con la ayuda de los textos de Sixto Ramón Parro y Richard Ford, no menciona al cretense, ni tampoco acompaña su relato con alguna fotografía de las obras del candiota. Al término de su estancia toledana, abandona la ciudad con una sensación de grandeza y melancolía, que precisa el deseo de mantenerla en el tiempo¹⁰⁴.

5. ORGULLO DE LOS TOLEDANOS

Las opiniones de Sybil Fitzgerald, recogidas en *In the Tracks of the Moors*, espléndidamente ilustrado con acuarelas y dibujos de Augustine Fitzgerald¹⁰⁵, coinciden con las de Calvert a la hora de “la dificultad de imaginar a Toledo modernizada”. Se siente atraído por el pasado musulmán de la ciudad, cuyos monumentos considera más atractivos que los góticos, un estilo, puntualiza, falto de pureza y armonía, alterado, además, por la abundante decoración que recorre las iglesias, y los ornamentos que pueblan los templos. A diferencia de la espléndida Puerta del Sol, tan seductora con sus juegos de luces y sombras, o la Casa de Mesa, donde los artífices musulmanes acuñaron su exquisita decoración¹⁰⁶.

También habría que incluir en este grupo a Auguste Rodin, quien vino a España en junio de 1905 acompañando a su amigo, el pintor Ignacio Zuloaga. Los dos artistas fueron a Toledo el día 7 y la indiferencia del maestro francés por el venerado cretense se puso de nuevo de manifiesto. La gastronomía y el vino local gozaron de su preferencia¹⁰⁷.

Poco después, Stewart Dick compartirá con Fitzgerald su visión de Toledo, el corazón de España, la de una ciudad salpicada de amables recuerdos y testimonios de su etapa musulmana, a la que añade la intolerancia ejercida por la autoridad eclesiástica, dominante en todos los ámbitos de la ciudad. La ve reflejada en la puesta en escena de un oficio al que asiste en la capilla de San José, en las voces y aspecto

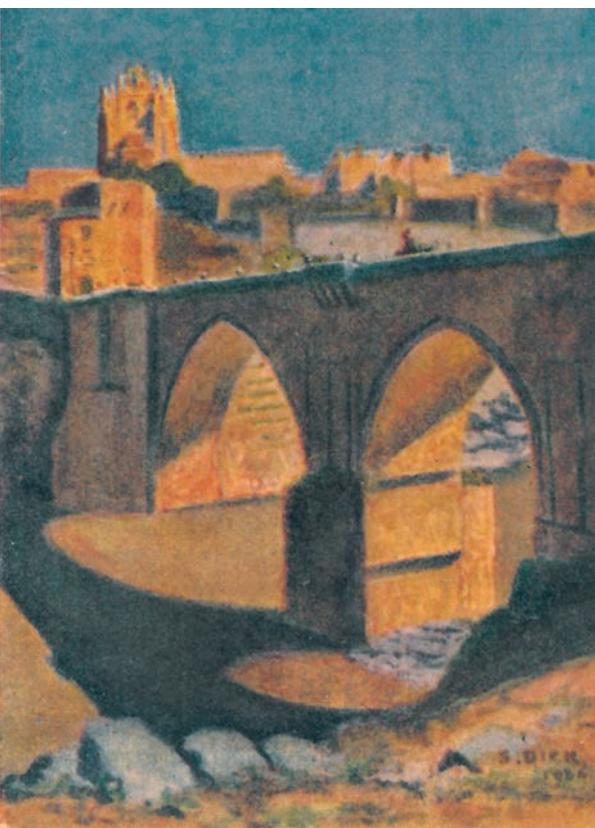
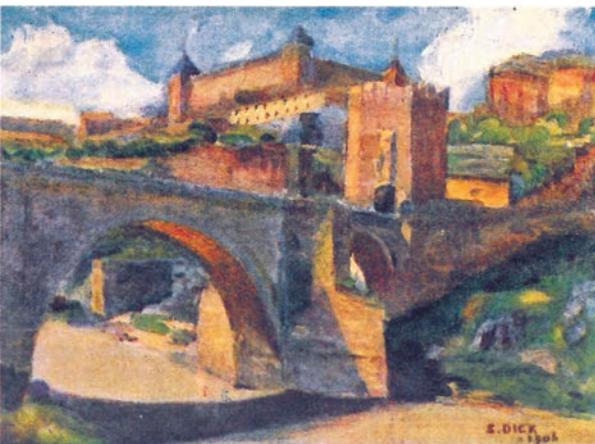
¹⁰⁴ CALVERT, A. *Impressions of Spain*. Londres: Georg Philip, 1903, pp. 95-103.

¹⁰⁵ HITCHCOCK, R. Algunos viajeros finiseculares a España: ensayo literario-bibliográfico. En *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Betrel*. J.-M. Descois (coord.), Burdeos: Pessac, 2005, pp. 171 y 176.

¹⁰⁶ FITZGERALD, S. *In the Track of the Moors. Sketches in Spain and Northern Africa*. Londres: J. M. Dent&Co., 1905, pp. 13-17.

¹⁰⁷ MATTIUSI, V. y MERCADER, L. Rodin y Zuloaga. Itinerario de una amistad. Un viaje por España. En *Auguste Rodin y su relación con España*. C. Jardin (com.), catálogo de la exposición, Zaragoza: Fundación “La Caixa”, 1996, pp. 123-124.

Puente de Alcántara. Stewart Dick. 1906.



Puente de San Martín. Stewart Dick. 1906.

¹⁰⁸ DICK, S. *El Corazón de España. Impresiones de un artista en Toledo*. J. P. Muñoz-Herrera (ed.), Toledo: Antonio Pareja, 2001, p. 96; MARÍAS, F. Capilla de San José. En *El Greco de Toledo...*, pp. 277-281.

¹⁰⁹ MUÑOZ-HERRERA, J. P. Prólogo. En *El Corazón de España...*, p. 15-16.

¹¹⁰ DICK, S. *El Corazón de España...*, p. 134.

de los celebrantes que le traen a la memoria a los viejos inquisidores, en el crepitar de las velas, el incienso y la música que envuelven la ceremonia. Añade que “cuando el servicio hubo terminado y pude examinar el lugar a gusto, me encontré con varios bellos Grecos, entre ellos, el hermoso y delicado *San Martín*”¹⁰⁸.

El curioso escocés se interesa por la figura y las obras de El Greco, debido, quizás, al trato con Beruete, con Manuel Bartolomé Cossío, del que conocía textos suyos como *El arte en Toledo*, y otros miembros de la Institución Libre de Enseñanza. Todos se sentían urgidos, además, por la necesidad de que sus trabajos fueran difundidos más allá del interés de los eruditos. Sin olvidar su pasión por las artes decorativas¹⁰⁹.

Dick se dispuso a registrar en imágenes y palabras, las impresiones recogidas durante sus paseos por Toledo, sin rutas prefijadas, con la actitud de un diletante. Se acerca al cretense señalando los desequilibrios que se aprecian en alguno de sus cuadros, pero admirando la imaginación, vehemencia y entusiasmo de sus lienzos, anuncios de la modernidad. Visita la catedral y examina *El Expolio*; más tarde se dirige al Hospital Tavera y elogia que sus pinturas se conserven en el lugar para el que fueron concebidas, por entender que así son mejor comprendidas, al ajustarse mejor a su entorno, a la dimensión de los muros y al efecto de la luz.

Le llama la atención la abundancia de cuadros de El Greco en la iglesia y destaca, por encima de todos, el gran retrato del cardenal Tavera, “la más bella cabeza de un viejo intelectual, culto y refinado”, que respira una serena y ascética majestad. Una pintura “compañera de la magnífica tumba del cardenal”. Un rostro fascinante, una verdadera obra maestra¹¹⁰.

Puntualiza que es en los retratos donde el pintor alcanza “las alturas más sublimes”. Hasta pensar que no tiene rival por la habilidad de la que hace gala para profundizar en la personalidad de su modelo. Recuerda, en este sentido, uno del Museo del Prado de “personaje desconocido que nunca pude contemplar sin una suerte de estremecimiento. Yo lo veo como un soldado español, uno de aquellos lobos que bañaron Holanda en sangre”. En cada lienzo, precisa, se aprecia que pinta al verdadero hombre.

Se ocupa después de otras obras esparcidas por la ciudad y subraya que la más conocida de todas es *El Entierro*, “orgullo de los toledanos”, aunque en su opinión no es muy positiva:

En esta pintura me parece que hay gran falta de esa unidad que es inseparable de las más grandes obras de arte. Las figuras humanas de abajo y los ejércitos angélicos de arriba son demasiado incongruentes. No armonizan, la pintura se escinde en dos partes distintas.

*Pero tomándolo por partes, hay una gran proporción de belleza en el cuadro, incluso de magnificencia. La bella cabeza del chiquillo; el conde muerto yaciendo frío y rígido con su armadura damasquinada. Las figuras patriarcales, magníficamente ordenadas, inclinándose sobre él; sobre todo, el maravilloso friso de cabezas de los apesadumbrados asistentes. Todo ello es admirable*¹¹¹.

Indica que estos retratos son los más celebrados por los toledanos, por su fidelidad, habiéndose convertido en la imagen perdurable de la nobleza toledana del siglo XVI. Y continúa su descripción como sigue:



Entierro de El Señor de Orgaz. El Greco. Óleo sobre lienzo, detalle. Iglesia de Santo Tomé. Toledo. 1586-1588.

Sun and Shadow in Spain. (Sol y sombra en España). Maud Howe. Boston, 1908.

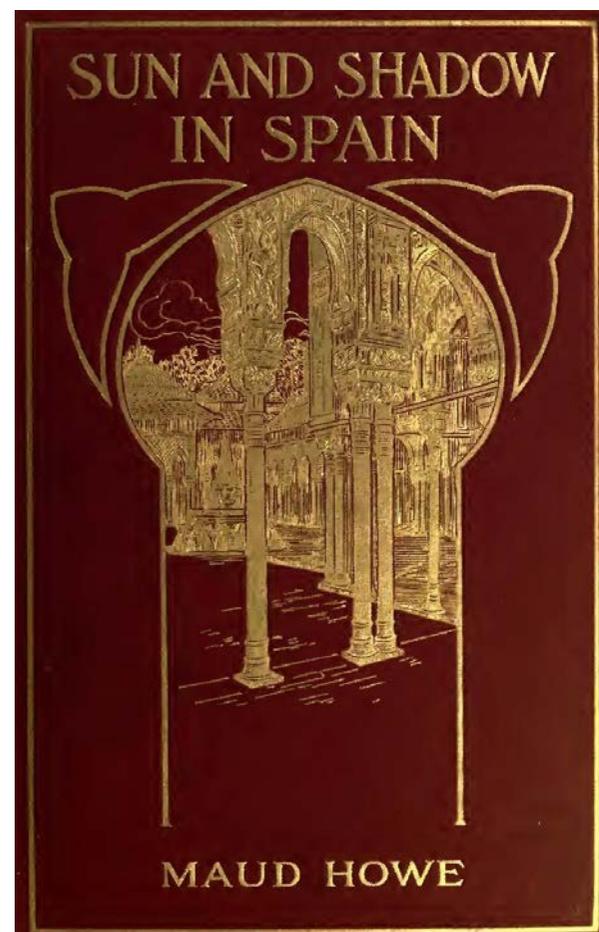
Alargados rostros nerviosos, del mismo tiempo que hoy vemos, pero a mí me parece que con más vitalidad. Pues España en aquel tiempo estaba todavía en lo alto de su fortuna, sólo al punto de comenzar a tambalearse antes de su caída.

*Cierta unidad de alguna clase tiene el cuadro. Toda la compañía está dominada por una sola emoción, están todos tomando parte en los sacros ritos del entierro*¹¹².

El artista escocés acabó por convertirse en un amante de Toledo, que visitaría en todas las estaciones del año. Para entonces, 1906, la ciudad imperial sumó a sus atractivos tradicionales, la obra de El Greco¹¹³. Así se percibe en el relato de la bostonia Maud Howe, *Sun and Shadow in Spain*, donde cuenta que pasó la mayor parte de su estancia en Toledo estudiando sus pinturas. Sintoniza con alguna de las opiniones emitidas por Dick, lo que lleva a pensar que conocía sus opiniones sobre el particular, ilustra el texto con el detalle central de *El Entierro* y lo califica de ejemplo excelente, tanto de la fortaleza de su pintura como de sus debilidades. Califica la visión de demencial, más que macabra, pero al mismo tiempo sincera, honesta y lúcida. Describe el cuadro y concluye su comentario como sigue:

*En vez de elevarnos al séptimo cielo, nos baja a la tierra. Los santos Agustín y Esteban, que aparecen entre nubes en un escenario celestial atendidos por la corte angélica, algo que imaginamos pero no vemos, son grotescos, casi ridículos*¹¹⁴.

Howe y Dick estuvieron en Toledo en 1906, el año en que se disipó la alarma causada por los rumores de venta de *El Entierro* a potentados franceses. Dio la voz Saint Aubin en el *Heraldo de Madrid* al preguntarse: “Sigue en su puesto el maravilloso entierro del conde de Orgaz, pintado por Greco?... De seguir donde estaba, ¿seguirá mucho tiempo?... ¿Es cierto que se trata de trocarlo por unos millones de francos? ¿En qué condiciones lo tienen sus poseedores?”¹¹⁵. Al día siguiente, 19 de abril, *El País* reproducía la pregunta y terminaba con siguiente alegato: “El entierro del conde de Orgaz es la obra maestra del Greco. Dejarlo perder, tolerar que lo vendan, fuera deshonoroso. Suponemos que el ministro tranquilizará a la nación, al contestar a estas preguntas”¹¹⁶.



¹¹¹ DICK. *Ibidem*, pp. 139-141.

¹¹² DICK. *Ibidem*, p. 141.

¹¹³ MARTÍNEZ GIL, F. *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana*. Ciudad Real: Almad Ediciones de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 209-215.

¹¹⁴ HOWE, M. *Sun and Shadow in Spain*. Londres: Little, Brown, and Company, 1909, p. 341.

¹¹⁵ SAINT AUBIN. Notas de arte. *Heraldo de Madrid*, 1906, 5623, p. 1.

¹¹⁶ Preguntas alarmantes. *El País*, 1906, 6381, p. 2.

Manuel Bartolomé Cossío. Maurice Fromkes. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Hacia 1925.



¹¹⁷ LAFOND, P. *Domenikos Theotokopuli dit le Greco*. *Les Arts*, 1906, 58, p. 20.

¹¹⁸ LAFOND, *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁹ Tampoco Salvador Sanpere y Miquel había subrayado la importancia de *El Entierro* en la obra de El Greco, pintor al que dedicó un número monográfico en la revista *Hispania*. Se interesa, en particular, por sus etapas cretense e italiana, además del *Expolio* y los lienzos de Santo Domingo el Antiguo. Aunque califica a *El Entierro* de celebrísimo e incluye una ilustración a página entera. SANPERE Y MIQUEL, S. *Domenikos Theotokopulos, El Greco*. *Hispania*, 1902, 71, pp. 25-49.

¹²⁰ UTRILLO, M. *Le Greco*. *L'Art et les Artistes*, 1905, 6, pp. 201-207.

¹²¹ UTRILLO, M. *Domenikos Theotokopulos "El Greco"*. Barcelona: Thomas, s. f. p. VI; ÁLVAREZ LOPERA, J. *de Ceán a Cossío...*, p. 546.

¹²² PORTÚS, J. Manuel B. Cossío y El Greco. En *El arte de saber ver...*, pp. 89, 94, 96 y 101; sobre los pormenores que rodearon el encargo de la obra, ALGUACIL MARTÍN, M. E. y DOMÍNGUEZ MONTERO, A. *Doménico Theotocópuli, Andrés Núñez y el pleito por la pintura de "El entierro del Señor de Orgaz": un proceso judicial inédito en el Archivo Diocesano de Toledo*. En *Cuadernos de Archivo Secreto*, 1, Toledo: Ayuntamiento, 2019.

¹²³ ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco: los caminos de la rehabilitación*. En *El Greco, su revalorización por el Modernismo catalán...*, p. 31.

Fue el año en el que Paul Lafond dedicó el número de octubre de *Les Arts* a ofrecer una visión global de El Greco, acompañado de 31 reproducciones fotográficas de sus cuadros, analizando con cierto detalle *El Entierro*. Acudió hasta Santo Tomé, localizada en uno de los ángulos de una plataforma que domina el Tajo, al oeste de la ciudad y entró en el santuario que guarda la obra maestra; una de las más nobles y estimulantes de la historia de la pintura, escribió¹¹⁷.

Como era frecuente entre los estudiosos, se detiene en la composición del cuadro y sobre la presencia de los santos Agustín y Esteban en el funeral subraya que no es involuntaria o fruto de la precipitación. Porque el pintor ha querido realzar así la devoción privada del difunto y la confianza del promotor del lienzo en su intercesión. Y ante las críticas vertidas a los personajes que pueblan el escenario celeste, sobre su pasividad, indica que estos habitantes “más o menos imaginados, no tienen necesariamente, la fuerza, magnitud y energía que proporcionan el contacto con la naturaleza”¹¹⁸.

Lafond añade que el cuadro gozó de merecida fama desde que se expuso a la mirada de fieles y curiosos. Pero Miguel Utrillo no le prestó especial atención en la primera monografía dedicada al pintor, publicada también en 1906, encabezada por su semblanza biográfica, advirtiendo, de todos modos, que el silencio ocultaba el lugar y fecha de nacimiento, infancia y mocedades del gran artista. El texto estaba acompañado de cincuenta ilustraciones fotográficas¹¹⁹.

El libro del crítico barcelonés, que había estado precedido por otro trabajo suyo sobre el pintor en *L'Art et les Artistes*¹²⁰, encabezó la “Colección de la Vulgarización “Forma”, poniendo el acento en la influencia del pintor en los artistas posteriores e incluyendo una bibliografía puesta al día. Al editor Thomas le animaba el deseo de acercar a los lectores ensayos de comprensión sencilla sobre los grandes maestros de nuestra pintura. Y justificaba que el cretense encabezase esa relación, a tenor de “la condición de su elevadísimo entendimiento, que ha llegado hasta nosotros, como precursor de un arte en el que se inspira el de hoy”¹²¹.

El anhelado estudio de Cossío sobre El Greco vio la luz dos años más tarde, después de veinte años de investigaciones. Por vez primera, a lo largo de setecientas páginas, el autor trazaba un esquema coherente de la evolución del candiota como pintor, daba a conocer obras nuevas, el *Retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino*, la *Vista de Toledo* del Metropolitan Museum, tras haber contemplado la mayoría de las obras analizadas, 283 de las 383 investigadas. Al tiempo, elaboró un catálogo razonado de las piezas mencionadas e incluyó 193 láminas, de las que 69 eran inéditas, una propuesta singular entre las publicaciones dedicadas al arte en España. Además de manejar de manera crítica la bibliografía dedicada al pintor hasta entonces¹²². Fue un hito historiográfico.

Para Cossío, la personalidad del pintor, las enseñanzas del arte italiano y la singularidad castellana, su paisaje, el ideario y tipo de vida de sus pobladores, constituían los elementos que habían dado forma a su pintura. Y era *El Entierro*, la obra que mejor reflejaba su quehacer como artista, al encarnar como ninguna otra el ambiente nacional, el misticismo contemplativo, el idealismo humanista y su condición de eslabón entre el pasado y el futuro¹²³.

El historiador institucionista divide su análisis del cuadro en 16 apartados, advirtiendo que se trata de la obra más original y lograda de la carrera de El Greco. Y la



Entierro de El Señor de Orgaz. El Greco. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santo Tomé. Toledo. 1586-1588.

más significativa¹²⁴. Añadiendo que se trata del cuadro más penetrante de la pintura española, al ser capaz de expresar con la mayor claridad:

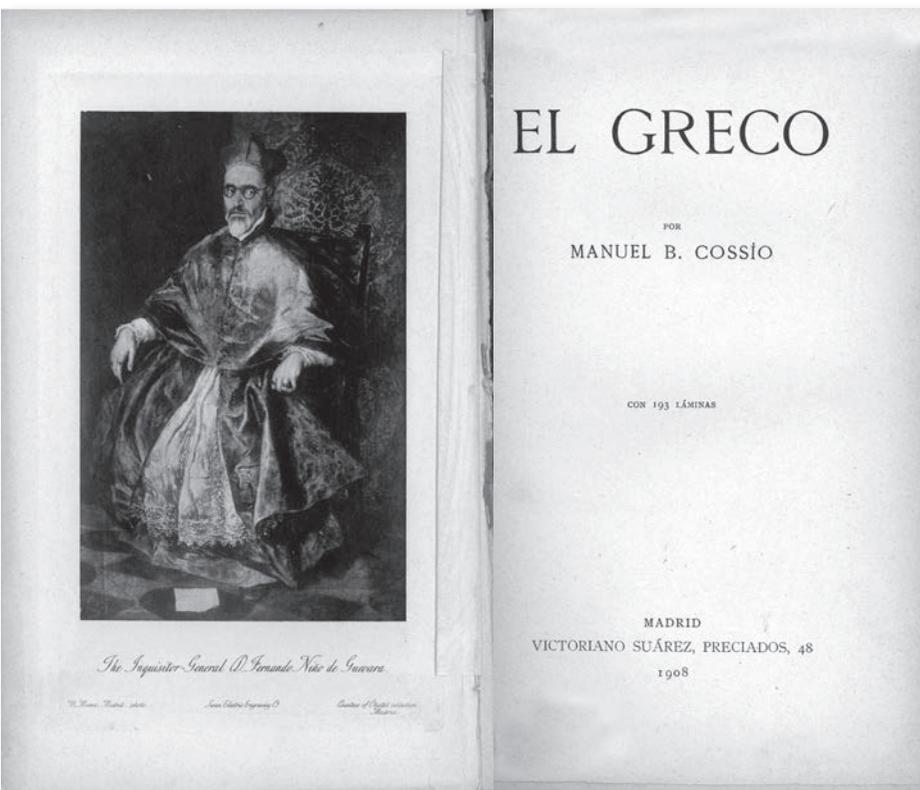
*El realismo familiar e íntimo y el ambiente físico y moral, así de la raza como de la sociedad castellanas, juntamente con el pronunciado acento nervioso y las frías entonaciones de color, típicas del artista*¹²⁵.

Muestra de este modo su preferencia por la parte inferior del cuadro, que acoge, subraya, una de las páginas más verídicas de la historia de España, escenario poblado por caballeros, clérigos y frailes sacados de la realidad. Un espejo sin igual, añade, de la decadencia que ya asomaba en los días postreros de Felipe II, encerrado en El Escorial y obsesionado con la pureza del dogma y los misterios tenebrosos de ultratumba. Una España vestida de luto que entonaba un *de profundis* a sus glorias pasadas¹²⁶.

¹²⁴ Con motivo de la celebración del III centenario de la muerte de El Greco, el editor Victoriano Suárez publicaría el capítulo VII del estudio de Cossío sobre *El Entierro*, corregido y aumentado, ahora en forma de monografía. COSSÍO, M. B. *El entierro del conde de Orgaz*. Madrid: Victoriano Suárez, 1914.

¹²⁵ COSSÍO, M. B. *El Greco...*, p. 225.

¹²⁶ COSSÍO, M. B. *El Greco...*, pp. 236-237.



El Greco. Manuel B. Cossío. 1908.

Cossío emparenta *El Entierro* con el *Quijote* por ser ambas obras el mejor muestrario del “genio peculiar de nuestra raza”. Y del mismo modo que Cervantes había relativizado el mérito de los “artificiosos y desbarajustados libros de caballería”, el realismo espiritual de *El Entierro*, puntaliza el autor, desenmascaraba “las falsas y pomposas composiciones manieristas, postmiguelangelescas”. La novela y el cuadro eran “las dos fuentes de vida más intensa, las dos más armónicas y originales de idealismo y realismo que en el arte español se han producido”¹²⁷.

Por su parte, Miguel de Unamuno señala que los caballeros que asisten al entierro aunque están juntos, contiguos, no se comunican entre ellos. Aparecen unidos pero todos dependen de la muerte y del cielo que se abre a sus ojos. Se muestran silenciosos y graves, tristes por el fallecimiento del señor de Orgaz, a cuyo sepelio asisten¹²⁸.

Cossío añade que la tristeza es un rasgo característico de la pintura española, incluso de la más reciente, y *El Entierro*, a tenor de su forma y fondo, es el prototipo de esa tendencia, “siempre melancólica, las más veces fúnebre, que atraviesa todo el arte español”. Un rasgo del que participan algunos contemporáneos de Cossío. Porque Pío

Baroja, “sin saber por qué” se encontró inquieto e intranquilo un domingo de fines de 1900 en Toledo. Estaba con el corazón encogido por una tristeza sin causa y sintió una agonía en su espíritu al oír el tañido de las campanas de la catedral, el templo al que se dirigió¹²⁹.

Y su compañero de viaje, Azorín, califica de triste a El Greco, como a Larra, añadiendo que los dos eran admirados por los miembros de su generación, tristes no tanto por el desastre colonial reciente, como por “el cansancio, ya naciente, de una sociedad —la de la Restauración— que llegaba a su final, acaso trágico final”¹³⁰.

Los protagonistas de sus novelas, abúlicos, enfermizos, se desenvuelven en una atmósfera ajena al bullicio y la alegría. El de *La voluntad*, cansado de la monotonía madrileña, hace un viaje breve a Toledo, ciudad que encuentra sombría, desierta y trágica, un rincón de paz y silencio, una ciudad que, sin embargo, le fascina¹³¹.

En su callejeo por la ciudad, tras seguir a un hombre que lleva a hombros un ataúd blanco y sentarse en un café desierto mientras la campana de la catedral anuncia las diez de la noche, medita sobre la desolada y melancólica España: “Es triste el paisaje y es triste el arte”¹³². En *El Entierro*, precisa Cossío, todo es recogido, familiar, serio, triste, todo mira hacia adentro.

Cossío se interesa después por la composición de *El Entierro*, que sitúa “fuera de los moldes habituales y distinto de la pintura de aquella época”. Hace una descripción pormenorizada de la parte inferior del cuadro y combate el menosprecio frecuente de la superior por la crítica, por entender que era fallida y sin sentido, como hemos visto más arriba. Ambas partes ofrecen acusado contraste, dice, pero no son tan difíciles de interpretar como a primera vista parece.

¹²⁷ COSSÍO, M. B. *Ibidem*, pp. 239-240. Unamuno creía, por el contrario, que *El Entierro* había de emparejarse con el drama calderoniano de *La vida es sueño*. Porque quienes “borran la frontera entre sueño y vigilia, el sueño se hace vivo. Y así El Greco, que soñó la vida, vivió sus sueños”. UNAMUNO, M. de. *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid: Espasa Calpe, 1976, p. 79.

¹²⁸ UNAMUNO. *Ibidem*, pp. 78 y 80.

¹²⁹ BAROJA, P. Domingo en Toledo..., p. 54.

¹³⁰ AZORÍN. Luna en Toledo..., p. 871.

¹³¹ ROMERO LÓPEZ, D. Toledo y la melancolía simbolista en *La voluntad y Camino de perfección*. *Anales Toledanos*, 1998, XXXVI, pp. 133-138.

¹³² MARTÍNEZ RUIZ, J. *La voluntad*..., p. 269; MARTÍNEZ RUIZ, J. “Azorín”. *La voluntad*. E. Inman Fox (ed.)..., nota, 97, p. 213.

Sostiene que hay que analizar y comprender las dos mitades de forma conjunta, por responder una al realismo del que hacen gala los caballeros, clérigos y frailes retratados, una muestra muy representativa de la sociedad toledana del tiempo del pintor, y la otra a la espiritualidad y misticismo que alimentaban el imaginario de la misma época¹³³.

Es entonces cuando el sentimiento de intranquilidad y desasosiego que causaba la contemplación de la parte superior del cuadro desaparece y aumenta la impresión profunda que había de cautivar al espectador. Se llega entonces a desear, precisa el autor:

Lo que antes disgustaba y por advertir que, desprovista del interés vivo y humano, atada al pasado, relegada a segundo término, menos cuidada en la ejecución y más exacerbada en el acento, es, con todo ello, la Gloria tan significativa como el Entierro, y que, entre los dos únicamente, es como puede llegarse a formar idea cabal de la obra y de la personalidad del Greco¹³⁴.

6. RAÍCES PROFUNDAS Y LEJANAS

Cossío dedicó un apartado al bizantinismo del pintor, considerándolo irrelevante en su conjunto. Indica, eso sí, que no podía negarse su origen cretense y admitía “como muy probable”, su primitiva educación en el ambiente de la isla. Añadía que podía considerarse bizantina su afición a repetir una y otra vez sus composiciones. Y por lo que se refiere a su costumbre de firmar sus obras en griego con su nombre y patria de nacimiento, decía el autor:

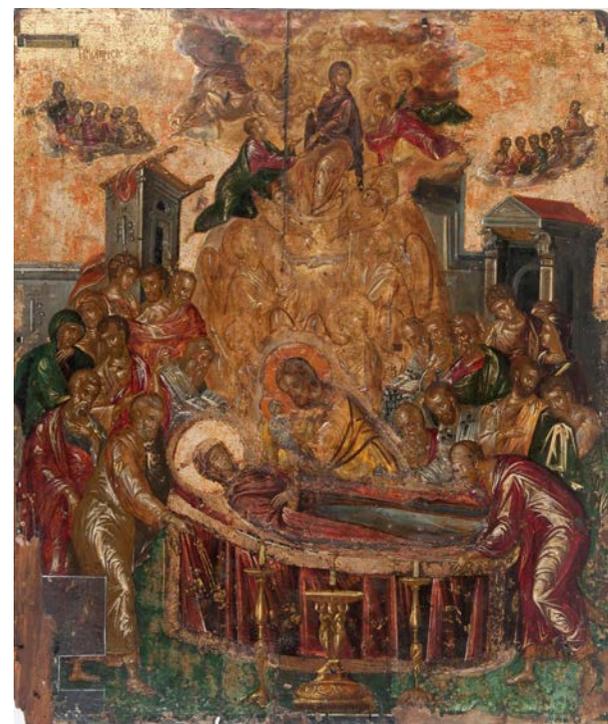
Más que el recuerdo de una simple noticia de referencia familiar o la lejana y vaga memoria infantil, parece indicar cierto amoroso sentimiento, alimentado por la nostalgia de los juveniles años de aprendizaje, que transcurrieron en la isla nativa¹³⁵.

Creía, no obstante, que esta insistencia de El Greco no era suficiente para explicar el parentesco del artista con la pintura bizantina, también su tendencia a destacar en sus lienzos enormes figuras aisladas, escuálidas, verticales, de gran altura, que remiten al espectador hacia los representados, quedando en segundo plano el paisaje. Era el caso del *San Bernardino*, ahora en el Museo del Greco de Toledo o el *San Juan Bautista* del Fine Arts de San Francisco¹³⁶.

Precisa que solo hay una influencia iconográfica directa de raíz bizantina en toda la obra del cretense. La de *El prendimiento de Cristo* bizantino en *El Expolio*. Una relación apuntada por Karl Justi unos años antes, tras haber estudiado los mosaicos del duomo de Monreale. En los demás asuntos religiosos, matizaba Cossío, los moldes eran italianos, simplificados y tratados de forma libre en España¹³⁷.

Sin embargo, la presencia bizantina se advierte en un buen número de obras de El Greco¹³⁸. Y una de ellas es *El Entierro del Señor de Orgaz*, cuya composición es deudora de *La Koimesis de la Virgen*. La iglesia de Hermúpolis, ciudad principal de la isla de Siros, conserva un icono firmado por el pintor, donde hoy ocupa lugar de honor. Sobre todo en la vigilia de la fiesta que se celebra el 15 de agosto¹³⁹.

También se advierte en la obra de Santo Tomé la influencia de la representación del entierro de santos ascetas y eremitas: Sabas, Onofre, Lucas Estiriota y otros. Una propuesta que ya estaba articulada en el siglo XIII, fue después adoptada por los artistas cretenses y la trasladaron a la pintura mural. Gozó del favor de sus clientes desde el siglo XV y su éxito se prolongó en el tiempo.



Koimesis de la Virgen. El Greco. Temple sobre tabla. Iglesia de la Dormición de la Virgen. Hermúpolis. Siros, antes de 1567.

¹³³ PORTUS, J. Manuel B. Cossío y el Greco..., pp. 100-101.

¹³⁴ COSSÍO, M. B. *El Greco...*, p. 278.

¹³⁵ COSSÍO. *Ibidem*, pp. 502-503.

¹³⁶ Hoy se vincula su origen a la pintura de iconos advirtiendo imágenes cercanas de obras de la pintura cretense, el *San Juan Bautista* del Museo del Louvre, de hacia 1500, de actitud sensible y mirada expresiva; y el pintado por El Greco que guarda el museo citado de San Francisco, un siglo posterior. Ahora está representado como un asceta del desierto, de canon alargado, punto de vista bajo, dominando un paisaje que recuerda el de El Escorial.

¹³⁷ COSSÍO. *Ibidem*, p. 505.

¹³⁸ CORTÉS ARRESE, M. *Nostalgia del porvenir...*, pp. 127-153; ELVIRA, M. A. De nuevo sobre El Greco y el arte bizantino. *Erytheia*, 1982, 1, pp. 43-55.

¹³⁹ MASTRÓPOULOS, G. La dormición de la Virgen. En *El Greco. Identidad y transformación...*, pp. 328-330.



La Dormición de San Efrén. Temple sobre tabla. Museo Bizantino y Cristiano. Atenas. Hacia 1457.

Si observamos el icono de *La dormición de San Sabas de Lefkada*, la escena principal se ha dispuesto en la parte inferior de la tabla, en el centro del panel, donde el difunto ha sido pintado rodeado de un obispo y la comunidad monástica. Tras ellos, otro monje está tocando el simandron para anunciar a los religiosos dispersos por los alrededores la muerte del santo y convocarlos al funeral. A su vez, un ángel lleva el alma del difunto al encuentro de Cristo, que asoma por una mandorla azul¹⁴⁰.

En el icono de *La dormición de San Efrén el Sirio* del Museo Bizantino y Cristiano de Atenas, la liturgia fúnebre está encabezada por un obispo, el lector y un diácono, dispuestos alrededor de la cabeza del santo. La ceremonia está presidida por un gran icono de la Virgen *Odigitria*, amparando a los monjes y al difunto, frente al espectador, icono que fortalece el eje vertical de la composición que surge del centro del cuerpo del santo¹⁴¹.

La presencia de este icono se justifica, quizás, porque Efrén había escrito himnos y oraciones en honor de la Virgen para el servicio de coro de las monjas y fieles, a los que recomendaba pensar en María, el puente misterioso que une la tierra con el cielo, la llave que abriría sus puertas; a su condición de intercesora. Los grandes candelabros que sostienen cirios encendidos ambientan la solemne ceremonia, hacia la que confluyen las miradas de los otros protagonistas de la escena. Se trata, en fin, de una composición refinada y equilibrada, con una paleta terrosa y de sabor clásico, adecuado reflejo de la madurez artística que había alcanzado la pintura cretense en la segunda mitad del siglo XV¹⁴².

El contrato firmado por El Greco con la iglesia de Santo Tomé estipulaba que, por encima del entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, debía representarse “un cielo abierto de gloria”; sin aportar más detalles. Fue entonces cuando el pintor aprovechó la ocasión para delinear un panorama deslumbrante que recreaba la acogida en los cielos del alma del señor de Orgaz, transformando el Juicio Final bizantino en el Juicio particular del alma de don Gonzalo¹⁴³. Un mundo, el celestial, dominado por la serenidad y la paz.

¹⁴⁰ TANOULAS, T. Icon with the Dormition of Saint Sabas. En *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*. A. Drandaki, D. Papanikola-Barkirtzi y A. Tourta (eds.), catálogo de la exposición, Atenas: Ministry of Culture and Sports, 2013, p. 321 y *The Dormition of Saint Sabas*. En *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*. A. Dandraki (ed), catálogo de la exposición, Nueva York: Alexander S. Onassis Foundation, 2009, p. 54.

¹⁴¹ KALAFATI, K. Ph. La Dormizione di Hossios Ephraim il Siro. En *Riflessi di Bisanzio. Capolavori d'arte dal XV al XVIII secolo del Museo Bizantino e Cristiano di Atene*. E. Chalkia (ed.), catálogo de la exposición, Atenas: Hellenic Ministry of Culture / Byzantine and Christian Museum, 2003, p. 52.

¹⁴² KALAFATI, K. Ph. Icon with the Dormition of Saint Ephrem the Syrian. En *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. H. C. Evans (ed.), Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2004, p. 158.

¹⁴³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. El juicio del alma: aspectos iconográficos en la obra del Greco. En *El Greco. The First Twenty Years in Spain...*, pp. 178-179.

Déesis de un epistilo. Temple sobre tabla. Santo Monasterio de Santa Catalina. Sinaí, hacia 1280.





El cretense mantuvo la *Déesis*, de indudable procedencia bizantina. A Jesús, sentado en lo más alto, con su blanquísimo sudario; a María delante, “de finísima y triste expresión, arrebuada en ropaje de carmín y azul intensos; frente a ella, el Bautista, de atezadas carnes, con simple ceñidor de zalea y alargadísimas proporciones”¹⁴⁴. Al mismo tiempo individualizó a los apóstoles con la ayuda de sus distintivos iconográficos, abandonando la frontalidad bizantina. La presencia del difunto no lejos de la *Déesis* implicaba una súplica personal para la remisión de sus pecados. El mensaje no podía ser más elocuente.

E incorporó a David con su arpa, a Moisés con las tablas y a Noé con el arca. Entre el coro de cabezas que siguen a Pablo, vestido con túnica violeta y paño rosáceo, y son amparadas por Tomás, a quien estaba dedicada la iglesia, hizo asomar algunas relevantes personalidades contemporáneas. Personajes asentados sobre nubes grises, sin marcas fronterizas, de rara densidad, matizadas de blanco, a los que se añadieron otros bienaventurados, ángeles y querubines. Grupo de elegidos, en fin, para los que el artista tuvo en cuenta también, *La Gloria* de Tiziano y, quizás, *La adoración de la Trinidad* de Durero¹⁴⁵.

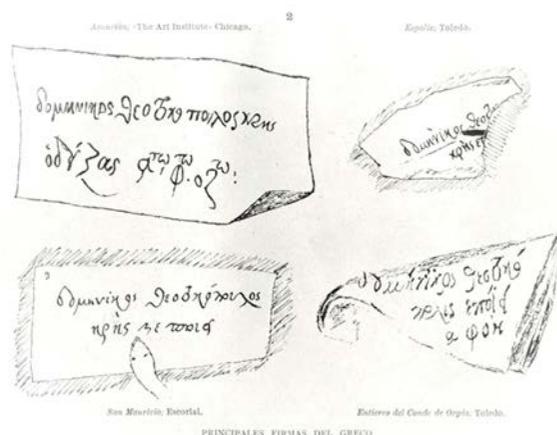
En *La Koimesis* que había pintado El Greco, los apóstoles se agrupan en torno al cuerpo de la Virgen mientras unos jerarcas entonan una oración fúnebre y algunas mujeres lloran de manera contenida. Al tiempo, Cristo se inclina sobre el cuerpo yacente de su Madre, rodeado de una aureola, asistido por dos ángeles, para recibir su alma en forma de niña.

La ordenación del grupo viene a coincidir con la de la comitiva que rodea a los santos ascetas y eremitas citados y la del grupo de clérigos, letrados y caballeros que

El Entierro del Señor de Orgaz. El Greco. Detalle. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santo Tomás. Toledo. 1586-1588.

¹⁴⁴ GÓMEZ MORENO, M. *El Greco: El Entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona: Juventud, 1943, p. 23.

¹⁴⁵ ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. II. I, Catálogo de obras originales: Creta, Italia, Retablos y grandes encargos en España*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007, p. 155.



Principales firmas de El Greco. Monografía de Manuel B. Cossío dedicada al artista.

forman el coro de testigos presentes en *El Entierro del Señor de Orgaz*. Grupo en el que se ha identificado a Andrés Nuñez de Madrid, el párroco toledano de Santo Tomé que encargó la obra. Está rezando un responso sobre la sepultura del difunto; le acompañan, entre otros, diáconos revestidos de sobrepelliz que han ayudado al oficiante en la misa cantada de cuerpo presente, el sacristán, que sostiene la cruz parroquial, los representantes de las órdenes monásticas, y el niño paje, que sujeta un hacha encendida y apunta al corazón de la escena. Ha sido identificado como Jorge Manuel, el hijo del pintor. No faltan los integrantes del cuadro de caballeros: cofrades y amigos del finado¹⁴⁶.

De acuerdo con los usos de su tiempo, las hachas iluminan un escenario nocturno, pues es de noche cuando tiene lugar el funeral. Así querían los potentados manifestar su piedad y expresar su rechazo a cualquier tipo de vanidad. Se sabe que fueron enterrados de este modo, el deán de la catedral de Toledo, Diego de Castilla, en 1584, o el conde de los Arcos, ambos cercanos a El Greco¹⁴⁷. En total, son media docena de antorchas que arden en manos de algunos de los asistentes al sepelio, cuyo fuego está representado sin reflejos de luz¹⁴⁸.

Al observar de nuevo el icono de *La Koimesis*, se advierte que en la mitad superior de la representación, la Virgen se dirige al cielo “que vive tras la muerte”. Además, los apóstoles van a su encuentro, transportados en nubes, para despedirse. Se recuerda así la reunión de los apóstoles en Getsemaní, habiéndose convertido el sepulcro donde habían depositado el cuerpo de la Virgen en escalera hacia el cielo, cuyas puertas se abren a la espera de su llegada. Una idea que el candiota aprovecharía para ubicar la gloria en su obra toledana. Un icono, en fin, que sobresale por la habilidad del pintor para conjuntar la escena inferior y la superior, por el sentido del ritmo y la nobleza de las actitudes de los protagonistas, sin olvidar el efecto de la armonía cromática. Como en *El Entierro*.

Conviene recordar que, desde el siglo VIII, la fiesta de la *Koimesis*, que cierra el ciclo del *Dodekaorton*, estaba precedida por una cuaresma de quince días. Cada tarde se canta el oficio de la *Paraklisis*, uno de los más populares de la religión de la Ortodoxia. La noche anterior a la celebración de la fiesta, el 14 de agosto, se pone en marcha una procesión formada por una comitiva iluminada por antorchas, que acompaña al icono hasta que es depositado en la iglesia. La misa no tendrá lugar hasta el alba¹⁴⁹.

La utilización de *La Koimesis* como modelo para la representación del entierro de un fiel devoto cuenta con ejemplos tempranos en la pintura bizantina. Se advierte en la iglesia de la Santísima Trinidad del monasterio de Sopocani, decorada al fresco en la década de 1260, obra de pintores procedentes de Constantinopla. Vemos esta escena en un muro de la nave, de grandes dimensiones, pintada de acuerdo con el relato apócrifo del *Transitus Mariae*, que muestra la muerte de la Virgen en Jerusalén, el comienzo de sus funerales, el descenso de Cristo para llevar su alma al cielo y su último viaje¹⁵⁰.

Apóstoles y obispos, que rodean el lecho fúnebre, no acaban de inclinar sus cuerpos, vencidos por el peso de la tristeza y el dolor, ni se animan a hablar entre ellos para compartir su pena. Sobresale el lecho de María por estar emplazado en primer plano y por la riqueza de los tejidos que lo recubren y adornan; no faltan el grupo de plañideras y otros elementos secundarios de la representación.

No es muy distinto el lecho fúnebre donde yace la reina Anna Dandolo, esposa de Esteban I Nemanja y madre de Uros, primera reina de los serbios, que fue enterrada en el nártex del templo de la Trinidad del monasterio de Sopocani. La representación ha mantenido las arquitecturas del fondo, que en *La Koimesis* subrayaban que la

¹⁴⁶ SCHROTH, S. El entierro del conde de Orgaz. En *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid: Alianza, 1984, p. 16.

¹⁴⁷ CORTÉS ARRESE, M. *Nostalgia del pover-nir...*, p. 54.

¹⁴⁸ QUESADA, L. *Luz y lumbre en la pintura española*, catálogo de la exposición, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1992, p. 50.

¹⁴⁹ PASSARELLI, G. *Iconos: festividades bizantinas*. Madrid: Libsa, 1999, pp. 249-252.

¹⁵⁰ VELMANS, T. Frescos y mosaicos. En *Bizancio. El esplendor del arte monumental*. Barcelona: Lunewerg, 1999, pp. 189-190 y *La peinture murale byzantine a la fin du Moyen Age*. I, París: Klincksieck, 1977, p. 93.

muerte de la Virgen había tenido lugar en su casa de Jerusalén y ahora nos indican que la noble veneciana lo ha hecho en las estancias reales serbias. Arquitecturas que están ausentes en *El Entierro del Señor de Orgaz* porque la escena discurre en un espacio indeterminado en el que las esferas terrenal y celeste se funden y el milagro se ofrece muy cercano al espectador, con el fin de crear la impresión de que el cuerpo de don Gonzalo va a ser depositado en el sepulcro pintado al fresco que iba a estar situado bajo el lienzo¹⁵¹. Y en el fresco de la iglesia serbia, los apóstoles han sido sustituidos por cortesanos y el rey Uros ocupa el lugar de Cristo¹⁵².

7. COPIAS Y REDUCCIONES DE *EL ENTIERRO*

Al no ser *El Entierro* un cuadro de devoción y tener una ordenación de la historia compleja, las referencias sobre copias o reducciones tuyas son escasas. Nada sabemos en nuestros días, de “un lienzo del entierro de Santo tomé” y “Otro lienzo de la Gloria de Santo tomé”, de los que se habla en el inventario de bienes de Jorge Manuel de 1621. Tampoco de “el borroncito que contiene el entierro del conde de Orgaz con muchas figuras”, que contempló el conde de Maule, en 1812, en el palacio arzobispal de Toledo¹⁵³.

Distinto es el caso de una copia de la parte baja, citada por vez primera por Palomino, que la localiza en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Toledo, “sin gloria arriba; el cual executó el Dominico a instancias de aquellos padres en demostración de gratitud por haber sido aquel suelo donación del Conde de Orgaz”. El cuadro, de 188 x 248 centímetros frente a los 480 x 360 del original, fue trasladado en 1774 a la Academia de San Fernando en Madrid. Allí lo vio Gautier, que mantiene la autoría de El Greco y precisa que “algunas de cuyas partes son dignas de Tiziano”¹⁵⁴. También lo contempló Hadrian Segoillat dos décadas más tarde, quien en sus *Letres sur l’Espagne*, lo reseña como una tela grande y amplia con un “obispo y clérigos con atavíos de oro sosteniendo a un señor muerto; por encima, línea horizontal sobre un mismo plano, de cabezas de espectadores”¹⁵⁵.

La pintura pasó al Museo del Prado en 1901 y allí la estudió Cossío, que fue el primero en rechazar la autoría del cretense, apuntandola a su taller y, tal vez, a su hijo Jorge Manuel. Admitió, de todos modos, que podía tener retoques de El Greco pues notó “buenas pinceladas”, aunque en su conjunto pensaba que la obra era una copia “franca y descuidada; caricatura hasta cierto punto del original”¹⁵⁶.

Cabe precisar que el cuadro repite con fidelidad el original de Santo Tomé, adaptado a un tamaño más reducido, con leves modificaciones en la parte superior del cuadro y más acentuadas en el clérigo situado tras el celebrante¹⁵⁷. Hay acuerdo en asignarlo a un solo pintor, se ha mencionado Preboste, fechando su ejecución en el espacio de tiempo que se extiende a lo largo del primer cuarto del siglo XVII¹⁵⁸.

Se conservan otras pinturas que, en las décadas siguientes, ofrecen una versión de *El Entierro* de Santo Tomé. Mantienen la disposición de los protagonistas principales y varía ligeramente el momento escogido para la representación. Todas ponen el acento en el papel fundamental desempeñado por los santos Agustín y Esteban. Hay que mencionar en primer lugar, *El entierro del señor de Orgaz*, que guarda la Casa de Orgaz en Ávila, de factura discreta y fechado a mediados del siglo¹⁵⁹. Don Gonzalo, vestido de armadura y golilla, con la espada entre sus manos y cubierto con la capa de la orden de Santiago, está en la caja de madera que los santos se disponen a dejar en un sepulcro de piedra montado en el suelo. A su vez, la comitiva fúnebre ha dado



La muerte de Anna Dandolo. Pintura mural. Narthex de la iglesia de la Trinidad del monasterio de Sopocani. Hacia 1260.

¹⁵¹ ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Entierro del Conde de Orgaz*. En *El Greco identidad y transformación...*, p. 382.

¹⁵² EASTMOND, A. *Beyond Byzantium*. En *Byzantium. 330-1453*. R. Cormack y M. Vassilaki (eds), catálogo de la exposición, Londres: Royal Academy of Arts, 2008, pp. 311-312; una visión de conjunto sobre los frescos de Sopocani, GRABAR, A. y VELMANS, T. *Gli affreschi della Chiesa di Sopocani*. Milán: Skira, 1965.

¹⁵³ ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Entierro del Conde de Orgaz*. En *El Greco identidad y transformación...*, p. 380.

¹⁵⁴ GAUTIER, T. *Viaje a España...*, p. 164.

¹⁵⁵ Cita recogida en MUÑOZ HERRERA, J. P. 1864. Soltando amarras. *Archivo Secreto*, 2011, 5, p. 109. De hacia 1871 es un aguafuerte del lienzo, obra del grabador Federico Navarrete y dibujo de Aureliano Blasco. Estampa que formaba parte de la colección Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se puso a la venta por vez primera en 1872, de la que el Museo del Prado guarda cuatro ejemplares. RUIZ GÓMEZ, L. *El entierro del señor de Orgaz*. En *El Greco y su taller*, N. Hadjinicolaou (ed.), catálogo de la exposición, Madrid: SEACEX, 2007, pp. 377-378.

¹⁵⁶ COSSÍO, M. B. *El Greco...*, pp. 286-287.

¹⁵⁷ RUIZ GÓMEZ, *El Greco en el Museo Nacional del Prado...*, pp. 238-241.

¹⁵⁸ ELVIRA, M. A. *El entierro del conde de Orgaz (Parte Baja)*, en *Bizancio en España...*, pp. 314-315.

¹⁵⁹ SAÍNZ MAGAÑA, E. *La estela del milagro*. *Archivo Español de Arte*, 2014, 347, pp. 318-319.

El entierro del señor de Orgaz Anónimo. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Hacia 1625.



¹⁶⁰ VALLE Y DÍAZ, F. del. Otras versiones de “El entierro”. En *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (+1323)*. Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2003, p. 268.

¹⁶¹ La lápida dice como sigue: “D. Gonzalo Ruiz de Toledo, / 2º señor de Orgaz, llamado / el Santo. A su Entierro se / aparecieron visiblemente San Esteban y San Agustín / que dijeron / Tal galardón recibe / quien a Dios y sus Santos / sirve / Esto está autorizado / en el Archivo de Siman / cas y también hay una Au / tentica en la Casa de S. E. / en esta ciudad. Murió en 9 de Diciembre de 1354 y testo / ante Ruiz Pérez Alfonso / de la Ciudad de Toledo”.

¹⁶² LÓPEZ MUÑOZ, J. *El Greco y Santa Olalla. El maestro, su hijo, sus discípulos y sus vínculos con Santa Olalla, residencia de los Condes de Orgaz*. Toledo: Eulaliense, 2014, p. 47.

un pasó atrás para no distraer la atención de los espectadores sobre el núcleo de la escena, ordenada de acuerdo con una composición en diagonal.

La comitiva está compuesta por ocho clérigos, presididos por el que sostiene la cruz procesional, tres caballeros y dos soldados que contemplan el milagro, mientras que una mujer, en el ángulo inferior derecho del cuadro da de mamar a un niño. Forma una barrera visual que transforma la escena del entierro en una realidad distinta. Una maqueta entre nubes remite a Santo Tomé, aunque con escasa fidelidad al original¹⁶⁰. No falta la lápida cuya inscripción identifica al difunto y resume el milagro¹⁶¹.

A la centuria siguiente pertenece otra versión de *El Entierro*, un encargo de los condes de Orgaz destinado a Santa Olalla, población de la que eran señores, a su parroquia de San Julián. Iglesia que durante los siglos XVII y XVIII acogió el panteón funerario de la familia, localizado bajo el altar mayor del templo. Bóveda que estuvo adornada con el emblema del linaje y algunas pinturas de raigambre toledana, entre las que se encontraba *El Entierro del Señor de Orgaz*¹⁶².

Fue doña María de Mendoza Rojas y Sandoval, condesa de Orgaz, quien ordenó en su testamento del 21 de enero de 1732, que el cuadro, y una *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, fuesen colocados sobre los sepulcros del panteón, “por ser mejores que los que tienen y que estos se quiten por trocados”. Precisaba, eso sí, que el cambio había de hacerse cuando lo considerase oportuno su esposo. La condesa, que se encontraba enferma y en casa, moriría el día 3 de marzo, siendo enterrada con el hábito de San Agustín. Y con acompañamiento de Cruz, cura y sacristán¹⁶³.

La escena se desarrolla en el interior de una iglesia y el santo de Hipona, vestido con capa y mitra como era habitual y la cabeza ligeramente inclinada hacia el finado, sostiene la caja del difunto por la parte de la cabeza y San Esteban por la parte de los pies. Pero no están a punto de introducir el féretro en el sepulcro, como en el caso anterior, sino que han sido captados cuando lo trasladan hasta un lucillo preparado en el muro más cercano del templo. Tal como se pensaba habían sido depositados los restos del señor de Orgaz¹⁶⁴.

No faltan los clérigos y caballeros que asisten asombrados a la ceremonia y sostienen algunos cirios con sus manos, pero la gloria se ha simplificado al máximo al estar representada por dos coros celestiales y un haz de luz dorada que anuncia la apertura del cielo a los bienaventurados, en este caso a don Gonzalo. Ahora, el niño Jorge Manuel ha sido sustituido por un monaguillo, quien, de espaldas al espectador, asperja al difunto con un hisopo, con el agua bendita que procede de un acetre que sostiene con su mano izquierda. Piezas en las que brilla su plata repujada, asociadas en origen a María de Betania, hermana de Lázaro, al que resucitó Cristo. Destaca el tratamiento de la luz en la pintura, que realza la indumentaria de los personajes que tienen un papel activo en la recreación del milagro.

Por esos años, el artista asturiano Miguel Jacinto Meléndez, al servicio de Felipe V, recibió el encargo de pintar dos cuadros de gran tamaño que habían de colgarse en el crucero de la iglesia de San Felipe el Real de Madrid. Pinturas que no pudo realizar a causa de su muerte en 1734 aunque nos han llegado los bocetos preparatorios que permitieron a Andrés de la Calleja llevar a feliz término la encomienda. Cuadros que, con el tiempo, se perdieron¹⁶⁵.

Los temas de los lienzos eran dos apariciones de San Agustín, las dos acontecidas en Toledo, la primera cuando los naturales de la capital imploraron la ayuda del santo para acabar con una plaga de langosta que arrasaba el lugar. Además de recrear su presencia en la ciudad con motivo del entierro del señor de Orgaz. El pintor se inspiró en un libro sobre la vida y milagros del santo que había publicado poco antes, en 1720, el impresor Juan Sanz, cuya autoría correspondía a fray Francisco Antonio de Gante y cuyo título rezaba como sigue: *El monstruo de África indefinible. Vida de San Agustín obispo y doctor de la Iglesia, fundador de la Orden de los Ermitaños agustinos*. Fue el libro que Meléndez leyó antes de preparar los bocetos¹⁶⁶.



El Entierro del Señor de Orgaz. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Julián. Santa Olalla. S. XVIII.

¹⁶³ LÓPEZ MUÑOZ, J. *Ibidem*, pp. 50-51.

¹⁶⁴ VALLE Y DÍAZ, F. del. Otras versiones de “El entierro”..., p. 267.

¹⁶⁵ BARRIO MOYA, J. L. Algunas noticias sobre la vida y obra del pintor Andrés de la Calleja. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes*, 1988, 67, pp. 315-345.

¹⁶⁶ SANTIAGO PÁEZ, E. M. *Miguel Jacinto Meléndez pintor de Felipe V*. Catálogo de la exposición, Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, p. 132.



San Agustín conjurando una plaga de langosta. Miguel Jacinto Meléndez. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. 1734.

Cuenta el escritor agustino que “por los años de mil doscientos y sesenta y ocho”, se vio afligida Toledo y su comarca por una plaga de langosta que ni siquiera perdonó las hojas de los árboles, llegando a oprimir por el hambre y contagios incluso a los más poderosos. Los fieles, afligidos, imploraron ayuda al Señor y la bondad divina: “envió luego a su amado Agustino, que visto en el ayre, y conocido de todos por su hábito, y su correa, aunque vestido también con la Capa, y Mitra de Obispo, con el Báculo Pastoral golpeaba la langosta, y la iba arrojando al Tajo, Río de oro propiamente, por haber librado a Toledo de quien causaba su hambre”¹⁶⁷.

El boceto del Museo del Prado, de 85 por 147 centímetros, que lleva por título *San Agustín conjurando una plaga de langosta*, traduce con bastante fidelidad el relato del fraile agustino. Al mostrar la aparición del santo salvador, adornado con báculo, capa y mitra, en el escenario del Tajo. El lugar hasta el que han acudido en procesión los implorantes, encabezados por el arzobispo y el cabildo. El santo extiende los brazos en señal de protección y la corte angélica arroja al río las temidas langostas ante la mirada asombrada de la devota multitud. No falta el bosquejo del alcázar, a modo de telón de una composición equilibrada¹⁶⁸.

Fray Antonio de Gante, añade que, “antes de salir de Toledo, no omitiré otra aparición de nuestro Glorioso Patriarca, para que sirva de ejemplo”. Se refiere a la muerte de don Gonzalo Ruiz de Toledo, muy devoto del santo y “gran bienhechor de sus religiosos, a quien siempre han imitado sus Nobilísimos descendientes, los Señores Condes de Orgaz, cuyos beneficios, para eterna gratitud, conservan nuestras memorias”. Añade que, cuando iba a ser depositado el cadáver del caballero en Santo Tomé, la iglesia se vio inundada por divinos resplandores. Y prosigue:

*Hubieran cegado los del concurso, a no habilitarles Dios los ojos, para que viesen sus maravillas, y aclamasen sus misericordias. Vieron, pues, junto al cadáver del protomártir San Esteban, y a San Agustín nuestro padre, en cortesana competencia, sobre quien había de levantar el cuerpo por los pies, y quien por la cabeza, para darle sepultura. No impide la santidad las urbanidades, antes, como escribió Oleatro: Abomina Dios a los virtuosos descortesés, alegaba Agustín, pertenecerle a San Esteban el lugar más preeminente, por ser protomártir de Cristo. Replicaba San Esteban, tocarle a Agustín, por pontífice y sacerdote, dignidad altísima sobre todas las dignidades. Cedió Agustín a la razón del protomártir glorioso y cogiendo por la cabeza el cuerpo y San Agustín por los pies, le depositaron en su sepulcro, y se despidieron diciendo: Tal galardón recibe, quien honra, y sirve a Dios en sus siervos*¹⁶⁹.

El trabajo de *El Entierro* de Meléndez no guarda muchas similitudes con la obra de El Greco. Ayudado por el formato apaisado, la representación del milagro está concebida como un espectáculo de sabor teatral. Parece como si se hubiese levantado el telón en un escenario que corresponde a la nave central de una iglesia gótica de grandes dimensiones y enorme aparato.

En el centro de la composición, sobre un alto podio, los santos sostienen el cuerpo de don Gonzalo en presencia de una multitud abigarrada, formada por clérigos, caballeros y pajes que observan asombrados el acontecimiento. El muchacho más cercano al espectador, de espaldas, genera un espacio intermedio entre el correspondiente a quienes contemplan la obra y el que acoge el episodio.

Unos angelitos guardan el báculo de San Agustín mientras procede al enterramiento del caballero y un acólito y un ángel portan un incensario. Otros asistentes

¹⁶⁷ GANTE, Fr. F. A. de. *El monstruo de África indefinible. Vida de San Agustín, obispo y doctor de la Iglesia, fundador de la Orden de los Ermitaños Agustinos.* Madrid: Juan Sanz, 1720, pp. 452-453.

¹⁶⁸ SANTIAGO PÁEZ, E. M. *Miguel Jacinto Meléndez pintor de Felipe V...*, pp. 133-134.

¹⁶⁹ GANTE, Fr. F. A. de. *El monstruo de África indefinible...*, pp. 456-457.



El Entierro del Señor de Orgaz. Miguel Jacinto Meléndez. Boceto, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid. 1734.

llevan hachones encendidos, también dispuestos sobre candelabros, hasta formar un semi-círculo que envuelve al grupo principal. Así consigue crear el pintor un ambiente mágico, de notable efectismo, con la ayuda de una seductora escenografía, donde la luz juega un papel fundamental¹⁷⁰. Luz que también entra por las ventanas y con la ayuda de la gloria del extremo superior, proyecta al conjunto una atmósfera vaporosa y bella¹⁷¹.

El excelso Agustín, de “quien dimanaban todos los Reynos, como del sol los resplandores”, escribió fray Antonio de Gante a don Juan de Silva y Mendoza, duque del Infantado, en la dedicatoria del libro. Añade que la vida y milagros del santo eran merecedoras de ser conocidos por toda la redondez de la tierra. De ahí que fueran difundidos por los religiosos de su Orden cuando evangelizaron América. Allí le dedicaron templos, erigieron altares y ensalzaron su figura con motivo de su festividad, dando a conocer entonces sus prodigios a los fieles devotos. Como su presencia milagrosa en el entierro del caballero don Gonzalo.

Así se justifica la tela de *El Entierro del Señor de Orgaz*, que guarda la biblioteca del convento de la Merced de Cuzco, un óleo de 105 por 337 centímetros. Cuadro, como otros dedicados a la vida y milagros del santo de Hipona, que procedían del monasterio agustino que fue destruido en las guerras de independencia americanas¹⁷².

Una cartela, localizada en el ángulo inferior del lienzo, explica el motivo de la intervención milagrosa de San Agustín en el entierro. Por haber donado este caballero un palacio para que los religiosos de su Orden edificasen allí un convento del que tenían necesidad. Pasado el tiempo murió el benefactor y cuando iba a ser enterrado, se apareció el santo “vestido de obispo” y con la ayuda de San Esteban puso el cuerpo en la bóveda. De allí salieron los dos santos, “diciendo el Santo Obispo en altas voces: así paga Agustino a quien le sirve, y desaparecieron”.

Pero el pintor no ha escogido el momento al que alude la cartela, cuando el difunto iba a ser introducido en la bóveda, sino el traslado previo del finado por un interior que recuerda un escenario teatral, como el discurrir de la comitiva, de izquierda a derecha de la composición. San Agustín, asistido por un acólito, cubre su cabeza con un bonete y no por una mitra, y San Esteban, que semeja el Cristo popular de los tiempos barrocos, llevan en andas la caja que contiene el cuerpo del caballero:

¹⁷⁰ QUESADA, L. *Luz y lumbre en la pintura española...*, p. 81.

¹⁷¹ SANTIAGO PÁEZ, E. M. *Miguel Jacinto Meléndez pintor 1679-1734*. Madrid: Arco Libros, 2012, pp. 288-290.

¹⁷² ÁVILA VIVAR, M. *Acerca de un cuadro del Entierro del conde de Orgaz en el Cuzco (Perú)*. *Archivo Secreto*, 2008, 4, p. 91.



Entierro de un caballero por San Agustín y San Esteban. Óleo sobre tela. Convento de la Visitación de Nuestra Señora de las Mercedes. Cuzco (Perú).

barbado, con los ojos cerrados, con las manos entrelazadas sobre el pecho, expresión de su buen morir. Van precedidos por religiosos agustinos que sostienen cirios encendidos y muestran a los santos el camino a seguir hasta el lugar de enterramiento. Una gran puerta permite atisbar el caserío urbano de Cuzco y su catedral.

Lejos quedan de este cuadro, el preciosismo en los detalles de las indumentarias de los protagonistas de *El Entierro* de Santo

Tomé, la maestría de los retratos de los asistentes a la ceremonia fúnebre, sus gestos y actitudes. Se trata de una pintura de factura popular, un género frecuente en toda la América hispana y, en particular, en Cuzco y la geografía andina. Imágenes útiles en las tareas de evangelización de aquellos territorios pues, al no saber leer la gran mayoría de sus pobladores, aprendieron la nueva fe con la ayuda de las imágenes. Se beneficiaron espiritualmente de la emoción que proporcionaba la contemplación de estas pinturas. Un ejemplo, el que nos ocupa, vinculado también a un sentimiento familiar al arte barroco: la conciencia de lo pasajero de la vida y lo inevitable de la muerte¹⁷³.

La escuela de Cuzco fue el resultado de la simbiosis cultural y artística forjada por españoles e indígenas, surgida en la segunda mitad del siglo XVII, que creó formas de expresión nuevas adaptadas a las condiciones sociales y materiales de las tierras andinas. Un grupo de artistas se inclinó por las obras pobres de color, ajenas al dorado y braqueado, a las convenciones de la perspectiva en arquitecturas y paisajes. También adoptaron una factura sumaria y cierto desinterés en el tratamiento de personas y objetos. Se afirmó entre su clientela a lo largo del siglo XVIII y tuvo un éxito notable al traducir en imágenes y resolver con calidez y cercanía, la vida y milagros de los santos y mártires utilizados por los religiosos en la evangelización de las colonias¹⁷⁴. A este grupo corresponde el lienzo anónimo de *El Entierro* que se guarda en Cuzco.

A tiempos barrocos pertenece también un óleo sobre *El Entierro* que guarda el Museo de Santa Cruz de Toledo. De factura discreta, la escena se centra en el momento en el que los dos santos están acomodando a don Gonzalo en el sepulcro. Escena vista en primer plano, de abajo arriba, con gestos de emoción contenida. Detrás queda una escogida representación de celebrantes y el coro de testigos, que siguen con atención y respeto el discurrir de la ceremonia¹⁷⁵.

8. ZACHARIE ASTRUC: *LE FOU GRECO*

La deuda de esta obra con el original de Santo Tomé es mayor que en los ejemplos precedentes y su autoría ha de entenderse como una muestra de la devoción popular a San Agustín y la costumbre de recrear algunas obras de El Greco tras su muerte. Nada lo refleja mejor que *El Expolio*, en el que se modificará el canon de las figuras, se introducirán novedades iconográficas y alterará el colorido original¹⁷⁶. Ahora se ha modificado el punto de vista y reducido el número de los personajes de la historia, anteponiendo los gestos alusivos a la devoción a la nobleza de actitudes o riqueza.

Entrado el siglo XIX y siguiendo la estela de viajeros como George Borrow o Charles Didier, que se habían interesado por *El Entierro* de Santo Tomé en el relato de su estancia en Toledo, Nicolás Magán acercó a los lectores del *Semanario Pintoresco Español*, su impresión sobre El Greco y su obra más celebre. Calificaba al cretense de amable y condescendiente con sus amigos y discípulos, trazaba un bosquejo sobre su

¹⁷³ CORTÉS ARRESE, M. El misterioso encanto de la pintura andina: La escuela de Cuzco. En *Tradición y fe en Cuzco*, M. Méndez (com.), catálogo de la exposición, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2004, pp. 12-13.

¹⁷⁴ CORTÉS ARRESE. *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁷⁵ Lienzo reproducido en ÁVILA VIVAR, M. *Acerca de un cuadro del Entierro del conde de Orgaz en el Cuzco (Perú)...*, p. 92.

¹⁷⁶ REVUELTA TUBINO, M. *Museo de Santa Cruz. Toledo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966, p. 32.

carrera profesional y se hacía eco de los defectos atribuidos a algunos de sus cuadros, “lo descoyuntado de algunas formas, y lo seco y desabrido del color”¹⁷⁷.

Una extravagancia que justifica el erudito toledano, al precisar que se debía, “a un capricho y manera deliberada del artista, que le hacía retocar más de una vez sus cuadros, pensando mejorarlos por un singular estilo, que él creyese de más vigor y valentía”¹⁷⁸. Añade que, a pesar de todo ello, fue muy querido en Toledo y alguna de las obras que legó a la ciudad, eran más que suficientes para inmortalizar su memoria. Entre ellas, “el nunca bastante celebrado cuadro del entierro”.

Magán se había ocupado de *El Entierro* en un artículo publicado en el *Semanario* el año anterior, el 28 de mayo de 1843. Daba comienzo su análisis señalando que la visita a Santo Tomé formaba parte ya de la ruta de los viajeros que acudían a Toledo para ver “las infinitas antigüedades y suntuosos monumentos” que atesoraba la ciudad. Añadía que, a las alturas de la década, el cuadro había alcanzado ya fama europea, utilizando en su apoyo el testimonio de Charles Didier¹⁷⁹.

Precisaba que el lienzo era digno de contemplarse tanto por la historia tradicional que “su asunto encierra”, como porque revela la destreza y magnífico pincel de Dominico. Muestra especial admiración por “el rostro cárdeno del difunto, su armadura, las cabezas y paños de las demás figuras”. Y expresa su desagrado ante la defectuosa gloria de la parte superior, ejemplo del “mal gusto” y la extravagancia de los que, a veces, adolecía el cretense. No siendo capaz de explicar el motivo que llevaba al pintor a mezclar lo mejor y lo peor en un solo lienzo¹⁸⁰.

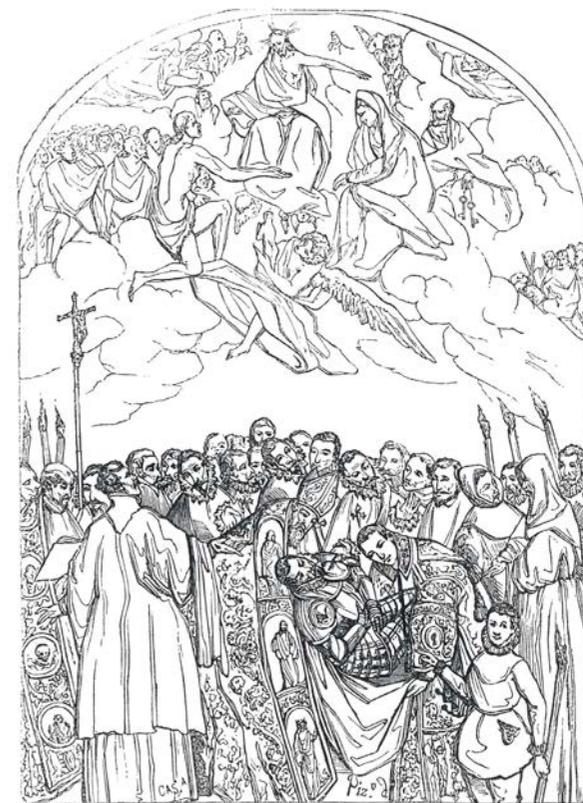
Los artículos del erudito toledano iban ilustrados en su encabezamiento con imágenes de cuadros de El Greco. El relativo a su biografía con un detalle de la *Vista y plano de Toledo*, el del joven que enseña el plano de la ciudad. Y el de *El Entierro* estaba presidido por una xilografía del lienzo de la mano de Cecilio Pizarro, aunque invertida¹⁸¹.

Además de eruditos y viajeros hubo artistas, como Cecilio Pizarro, que se interesaron por la obra más célebre del artista cretense. Dibujante, aguafortista, litógrafo y restaurador, este pintor había nacido en Toledo en 1818, vivió en la inclusa de la ciudad y a los quince años se incorporó a la Real Escuela de Santa Isabel gracias a su habilidad con el dibujo.

Antes de trasladarse a Madrid, creó escenografías teatrales y trazó sugerentes vistas de los monumentos de la capital, al tiempo que recopilaba notas, apreciaciones y bocetos de esas antigüedades. Alguna de las cuales se las envió a Nicolás Magán, que las usó para sus trabajos en el *Semanario*¹⁸². Publicación a la que Pizarro también envió sus dibujos desde 1837. Con el paso de los años, daría cumplida cuenta de su maestría y sensibilidad en el uso del dibujo a la hora de perfilar monumentos y objetos artísticos con destino a la xilografía¹⁸³.

Otros pintores se sumaron a Cecilio Pizarro en su interés por *El Entierro*, la obra más significativa de El Greco a los ojos de los contemporáneos. Fue el caso de Matías Moreno, residente en Toledo desde 1866, cuando fue nombrado sustituto de la cátedra de Dibujo en el Instituto y titular dos años más tarde. Allí cultivó la amistad del poeta Gustavo Adolfo Bécquer y otros pintores, sobre todo de Ricardo Madrazo, e hizo de su taller el punto de encuentro de los curiosos que acudían a la ciudad a visitar sus monumentos y las pinturas del cretense.

Había nacido en Fuente el Saz del Jarama en 1840 y se formó en las Academias de Bellas Artes de Barcelona y Madrid, además de copiar las obras maestras del Museo



El entierro del Conde de Orgaz. Cuadro del Greco, xilografía de Cecilio Pizarro. Semanario Pintoresco Español. 1843.

¹⁷⁷ MAGÁN, N. Biografía española. Dominico Theotocopuli, vulgarmente llamado el Greco. *Semanario Pintoresco Español*, 1844, 36, p. 285.

¹⁷⁸ MAGÁN, *Ibidem*, p. 285.

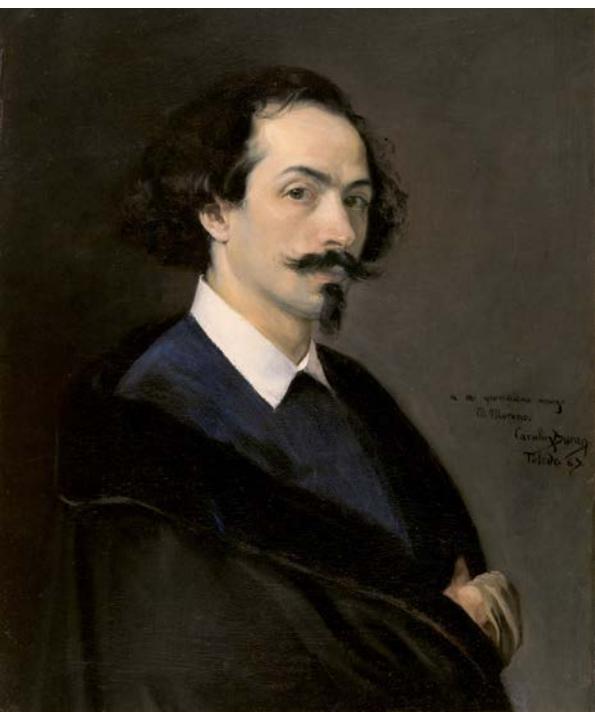
¹⁷⁹ DIDIER, C. *Une année en Espagne*. Bruselas: Société Typographique Belge, 1837, p. 313.

¹⁸⁰ MAGÁN, N. Galería de pinturas. Escuela española. (El Entierro del Conde de Orgaz. Cuadro del Greco). *Semanario Pintoresco Español*, 1843, 22, p. 170. Unas opiniones, las de Magán, no muy alejadas a las expresadas por AMSTRONG WELLS, N. *The Picturesque Antiquities of Spain: described in a series of letters, with illustrations, representing Moorish Palaces, Cathedrals, and others Monuments of Art*. Londres: Richard Bentley, 1846, p. 204.

¹⁸¹ MUÑOZ HERRERA, J. P. Toledo o El Greco. Reconocimiento y efusión del escenario. *Archivo Secreto*, 2006, 3, pp. 97-98.

¹⁸² MUÑOZ HERRERA, J. P. *Toledo en el Semanario Pintoresco Español 1836-1857*. Toledo: Consorcio de Toledo / Ayuntamiento de Toledo, 2008.

¹⁸³ SOLACHE VILELA, G. Cecilio Pizarro, ilustrador editorial. El álbum de dibujos del Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, 2016, 52, pp. 76-80 y 88-89.



El pintor Matías Moreno. Charles-Emile-Auguste Durand. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. 1867.

¹⁸⁴ LATORRE Y RODRIGO, F. Quién era Matías Moreno. *Toledo. Revista Semanal de Arte*, 1918, 95, p. 78. Sobre los años de Matías Moreno antes de su llegada a Toledo, AGUADO GÓMEZ, M. R. *Matías Moreno*. Toledo: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1988, pp. 11-18.

¹⁸⁵ MILEGO, S. Una visita al estudio de Moreno. *El Ateneo. Revista Semanal*, 1878, 10, pp. 83-84.

¹⁸⁶ AGUADO GÓMEZ, M. R. *El pintor Matías Moreno González (1840-1906)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2013, p. 444; sobre los alicientes artísticos de la vida toledana de la época, CASTILLO, J. del. Blas Yela: arte y ciudadanía en Toledo en la segunda mitad del siglo XIX. En *Cuadernos de Archivo Secreto*, 2, Toledo: Ayuntamiento, 2020.

¹⁸⁷ OLAVARRÍA Y SANTOS, E. El restaurador del cuadro "El Entierro del Conde de Orgaz". *Toledo. Revista Semanal de Arte*, 1916, 61, p. 6.

¹⁸⁸ ALZAGA, A. Les regards de Zacharie Astruc et Ulpiano Checa sur l'Espagne finiseculaire, héritiers du romantisme du baron Davillier et Gustave Doré. En *Actes du Colloque international Gustave Doré 1883-2013 (22-23 mars 2013)*. C. Devès (ed.), Lyon: Association Émile Cohl, 2014, p. 118.

¹⁸⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J. Astruc, Manet y El Greco. En *El Arte español fuera de España*. M. Cabañas Bravo (coord.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 492-494.

¹⁹⁰ ALZAGA. *Ibidem*, p. 120.

del Prado. Federico Latorre, su condiscípulo en la clase de colorido, trazó su perfil cuando la revista *Toledo* le rindió homenaje con motivo de su muerte en 1918: "Era el mozo esbelto, fornido, elegante, de maneras distinguidas, larga melena rizada, ojos vivos, incipiente bigote, labios rojos, tras los cuales aparecía blanca dentadura"¹⁸⁴.

Fue en su estudio, adornado con antigüedades y copias de sus ejercicios sobre las obras maestras de la pintura y los encargos que iba recibiendo, "modesto y escondido allá en el fondo de una calle", en el número 42 de la cuesta de los Escalones, donde encontró refugio para sus meditaciones y tareas. Allí recibió en la Semana Santa de 1878 a una selecta representación de viajeros de la Institución Libre de Enseñanza: Giner de los Ríos, Gayangos, Riaño, Cossío, Linares y otros distinguidos profesores, a los que mostraría las copias y bocetos de su taller deudoras de El Greco: las de *El cardenal Tavera*, *El retrato de Diego de Covarrubias* o *La cabeza de San Juan de Ávila*¹⁸⁵.

Había restaurado ya *El Entierro* debido a su mal estado de conservación, tarea que comenzó en 1872 y prolongó el año siguiente. Aficionado a la fotografía, hizo del conjunto del cuadro y de sus detalles más significativos, al objeto de planificar su tarea. Tarea en la que contó con la ayuda de Federico de Madrazo, quien le facilitó un técnico del Museo del Prado. Y para hacerse la mano copió el *Retrato de San Juan de Ávila*¹⁸⁶. Encargó un bastidor nuevo para *El Entierro*, el lienzo se forró y se limpió la pintura, "volviendo a sus figuras la vida que el tiempo había velado un tanto".

Llevó a cabo su tarea con un respeto extraordinario a la obra inmortal, temeroso de que un desliz empañase la labor señera de su adorado maestro, lienzo del que siempre tuvo una reproducción fotográfica en su estudio:

*Los que entonces le vieron trabajar han contado sus afanes, sus días sin descanso, sus noches en vela, sus temores, sus sobresaltos, sus inquietudes, sus desconfianzas, hasta que por fin dio su labor por terminada, y el cuadro fijo ya en el sito en que se he había designado, apareció a la vista de todos y de todos obtuvo el elogio que obra tan sorprendente merecía*¹⁸⁷.

El parisino Zacharie Astruc, pintor y crítico, amigo de Manet, Zola y Fantin-Latour, viajó a España en distintas ocasiones, por vez primera en 1864, regresando provisto de acuarelas, notas manuscritas y algunas pinturas. Quiso ofrecer a los lectores una mirada renovada de España y sus costumbres, por lo que no escribió un texto al uso, con un itinerario prefijado, el relato de las vistas panorámicas de paisajes y conjuntos urbanos o la historia de los monumentos en ruinas. El autor dio a conocer sus impresiones en textos que remiten a episodios concretos, tratados de manera menos descriptiva y enciclopédica que Davillier o Dumas¹⁸⁸. Y el aprecio por El Greco quedó patente desde el primer momento¹⁸⁹.

Así sucede en *Le Généralife. Sérénades et Songes*, dividido en cinco grandes capítulos: *Méditations*, *L'Histoire*, *Sérénades*, *La Vie*, *La Espagne* y *Les Songes*. Y a diferencia de sus ilustres predecesores, Astruc se interesa por algunos artistas españoles: Alonso de Berruguete, Francisco Salzillo, Pedro Orrente o El Greco, entonces poco conocidos en Francia¹⁹⁰.

Toledo es para el pintor francés un lugar de ensueño, "la favorita imperial, amada por los poetas y las espadas, palacio y templo a un tiempo", que atesora obras magistrales, entre otras las maravillas de El Greco: pintor al que le dedica un apartado en sus *Méditations* con el título de "*Le fou Greco. Domenico Theotocopuli*". Recorre una

y otra vez las iglesias de la ciudad a la búsqueda de sus pinturas. Inicia su ruta en la catedral y después se encamina a Santo Tomé entre un dédalo de calles y callejones, bajo la mirada de los testimonios islámicos y visigodos, además de floraciones de un renacimiento que estima maravilloso, “que habla sin cesar de un Carlos V nómada”¹⁹¹.

Atraído por una pequeña torre, entra en la iglesia por una puerta modesta, la deja atrás y se dispone a admirar la gran tela del cretense:

*Un guerrero ha muerto. Fue el protector del artista. Fue un valiente, muy poderoso. El pintor imagina una ficción sublime: los santos patronos del conde son los encargados de sepultarlo. Con gestos piadosos, uno sostiene una bella cabeza pálida y el otro sus pies. Los amigos lloran o hablan de su muerte prematura. Algunos monjes rezan y lloran también. Pero la tierra no está sola en estos funerales; el cielo abre sus puertas, la Trinidad aparece flanqueada por una escolta de santos en el feérico camino de nubes y San Juan Bautista se arrodilla, embajador al que han escuchado su mensaje, abogado supremo, para implorar el perdón definitivo. Los brazos redentores se abren dispuestos a acoger al difunto*¹⁹².

Al término de la contemplación de la obra, Astruc se pregunta quién es El Greco, más recio que Zurbarán, más raro y misterioso que Velázquez, amable a la manera de Murillo, enérgico y orgulloso como Ribera, no sobrepasado por ninguno de estos maestros. Un pintor, *le fou* Greco, que ha resucitado para iluminar a los artistas modernos, cuyo corazón les pertenece. También a Matías Moreno: “Y mi querido Moreno, el pintor delicioso ignorado en el Toledo que lo olvida, no se consuela en su exilio más que por la admiración del viejo maestro”¹⁹³.

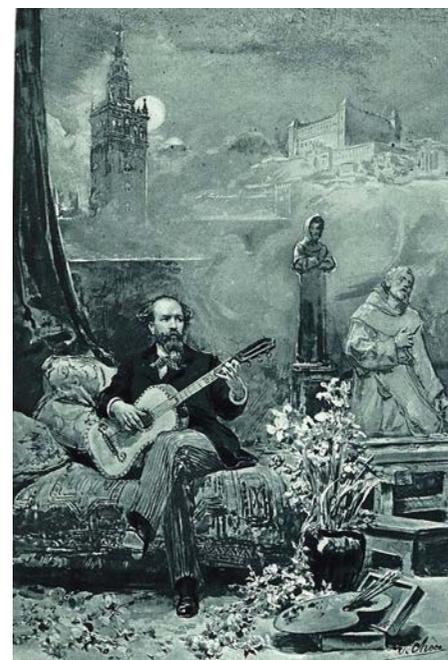
El viajero francés, que hizo un peregrinaje devoto por los pueblos de Castilla al encuentro de las telas pintadas por la mano del cretense, encargó la ilustración del libro a Ulpiano Checa. Originario de Colmenar de Oreja, había obtenido el primer puesto del concurso, en 1884, para una plaza de pensionado en la Academia Española de Roma, pero se inclinó por el destino incierto de París, donde se asentaría como pintor de historia, orientalista e ilustrador¹⁹⁴.

Checa había mostrado desde muy joven gran destreza en el dibujo, en la toma de apuntes del natural, la ejecución rápida y precisa de detalles de monumentos, personajes y ambientes, ayudándose, en ocasiones, de la fotografía. Con este bagaje y tras un viaje por España, reunió 70 ilustraciones a la tinta china intercaladas en el texto de Astruc y 15 láminas fuera de texto, realizadas de acuerdo con el método heliográfico¹⁹⁵.

El pintor viajó por España a partir de 1895 y recorrió Toledo en compañía del también artista José Vera González. Allí tomó notas de los principales monumentos y obras de El Greco y fotografió las cercanías y el claustro del Hospital de Afuera y la fachada del Hospital de Santa Cruz, además del patio de la futura Casa del cretense¹⁹⁶. Más tarde dedicaría una lámina al candiota con el título *Le fou* Greco.

El Greco está representado ahora en su taller de Toledo mientras está pintando *El Entierro*. Está de pie, de espaldas al espectador, ataviado con una indumentaria elegante, sosteniendo la paleta y el pincel que nos hablan de su condición de artista. Medita sobre el proceso de creación del lienzo, del que no se advierte más que la mitad izquierda, llevando más avanzado el trabajo en la mitad inferior que en la superior, tan solo bosquejada. A tenor de su postura, alude así Checa a la importancia de las ideas

Retrato del poeta Zacharie Astruc. Édouard Manet. Óleo sobre lienzo. Kunsthalle Bremen. 1866.



Espagne. *Le Généralife. Sérénades et Songes*. Zacharie Astruc. Ilustración de Ulpiano Checa. París. 1897.

¹⁹¹ ASTRUC, Z. *Espagne. Le Généralife. Sérénades et Songes*. París: Société Française d'Éditions d'Art, 1897, p. 37.

¹⁹² ASTRUC. *Ibidem*, p. 40.

¹⁹³ ASTRUC. *Ibidem*, p. 42.

¹⁹⁴ REYERO, C. La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1990, 2. p. 217.

¹⁹⁵ BENITO GARCÍA, A. *El pintor Ulpiano Checa (1860-1816)*. Colmenar de Oreja: Ayuntamiento, 2019, pp. 272-275.

¹⁹⁶ El genial pintor Ulpiano Checa fotografía Toledo en 1895. *Toledo olvidado*. Consultado en toleodolvidado.blogspot.com con fecha 31 de enero de 2021.

en el proceso de creación de las obras de arte. Y confirma que no se solía mostrar el lienzo hasta que no había sido concluido.

El aposento de su casa toledana es luminoso, diáfano y austero, adornados los muros con otros trabajos suyos, como era habitual en los estudios de los pintores y nos cuenta Pacheco tras su visita al cretense a mediados de 1611. Añade que Jorge Manuel, por indicación de su padre, le enseñó los originales de todo cuanto había pintado en su vida, hechos al óleo en lienzos más pequeños, usados como muestrario para los clientes y referencia para sí y sus discípulos en los encargos que habían de emprender en el futuro¹⁹⁷. Y al no haber representado Ulpiano Checa todo el interior del taller, no se advierten apenas los utensilios, marcos y maderas para los retablos a medio hacer que debía guardar allí.

Uno de los auxiliares de El Greco observa con atención al pintor desde el fondo de la sala y encima de él, en un altillo a modo de coro, unos músicos interpretan un concierto. El pintor de Colmenar de Oreja alude así a la afición del cretense por la música de la que habla Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*: “Ganó muchos ducados, más los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia”. Aunque ninguna otra fuente habla de este capricho del artista y son muy pocas las pinturas suyas que incluyen escenas musicales¹⁹⁸.

Por lo demás, la representación del pintor en su estudio era un tema conocido desde antiguo y familiar en el tiempo de Checa. El Museo de Orsay guarda *L'Atelier de la rue Condamine*, que remite al taller que Frederic Balzille compartió con Renoir y un lienzo de Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, de 1870, rinde homenaje a Manet y sus admiradores, mientras el artista parisino pinta un retrato de Zacharie Astruc, sentado en una butaca con un libro rojo en la mano¹⁹⁹.

9. LA MIRADA DE PICASSO

Se sabe que Picasso viajó a Toledo en varias ocasiones cuando estaba matriculado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Lo hizo en 1897, junto a otros alumnos y bajo la tutela de Moreno Carbonero, para copiar *El Entierro* de Santo Tomé. Pero sustituyó los semblantes serios de los caballeros por las caricaturas de sus profesores, una broma que no gustó nada a su mentor, amigo de su padre²⁰⁰.

Sin embargo, Picasso mantendría el interés por la obra maestra de El Greco a lo largo de toda su vida, de forma solemne en *El velatorio* y *El entierro de Casagemas (Evo-cación)*, a modo de farsa en *El entierro del Conde de Orgaz*²⁰¹, y con acento burlesco en las ilustraciones que acompañaban al texto citado, algunas de cuales procedían de la *Suite 347*, formada por el mismo número de aguafuertes y con referencias a temas que había tratado antes como *El Entierro*²⁰².

Al regresar Picasso a Madrid en 1901 para ilustrar una nueva publicación que llevaría el nombre de *Arte Joven*, una de las primeras cosas que hizo fue ir en tren a Toledo en compañía del editor Francisco de Asís Soler, con el propósito de volver a ver las obras de El Greco. Viaje del que quedan abundantes testimonios y que tuvo su eco en la portada del primer número de la revista²⁰³.

El pintor malagueño se había separado poco antes de su amigo Carlos Casagemas, con quien había compartido numerosas experiencias en Barcelona y París. Allí fue donde regresó el joven artista catalán y al recibir la negativa de su novia Germaine

Ilustración de Picasso. Portada de la Revista *Arte Joven* nº 1. 1901.



¹⁹⁷ MARÍAS, F. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. San Sebastián: Ediciones El Viso, 1997, p. 194.

¹⁹⁸ ESTEVE ROLDÁN, A. MARTÍNEZ GIL, C. y PLIEGO DE ANDRÉS, V. Presentación, en *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero-2 de febrero de 2014)*. Madrid: Musicalis, 2015, p. 3.

¹⁹⁹ Sobre el taller de Fantin-Latour, MARX, R. *Maitres d'hier et d'aujourd'hui*. París: Colmann-Lévy Éditeurs, 1914, pp. 263-276.

²⁰⁰ RICHARDSON, J. *Picasso. Una biografía. I: 1881-1906*. Madrid: Alianza, 1995, p. 93.

²⁰¹ PICASSO, P. *El entierro del Conde de Orgaz: con ocho ilustraciones del autor*, R. Alberti (pról.), Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

²⁰² PICASSO, P. *Picasso: 347 gravures*, catálogo de la exposición, s. l. 1968.

²⁰³ HERRERA, J. *Picasso, Madrid y el 98: La revista "Arte Joven"*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 104 y 276.

a casarse con él, se disparó un tiro en la sien derecha, durante una cena, tras errar el tiro dirigido a la joven y en presencia de amigos comunes²⁰⁴.

Picasso no acudió a los funerales de Casagemas en Barcelona aunque envió un dibujo del difunto para ilustrar la esquila que Marquina sacó en *Catalunya Artística*. Meses después, asentado de nuevo en París, imbuido, quizá, por la mala conciencia de haber abandonado a su amigo, realizó tres trabajos que representaban al bohemio barcelonés en su lecho de muerte.

El primero de los retratos póstumos es un boceto sobre cartulina que muestra su cabeza atravesada por una bala y en los otros dos, visto Casagemas de perfil, es representado en un ataúd, con los ojos cerrados y el rostro demacrado y lúgubre. En uno de ellos, su cabeza está iluminada por una vela enorme que arde a su lado. La manera en que está pintada la vela y las fuertes pinceladas recuerdan el arte de Van Gogh, quien también había terminado su vida de manera trágica²⁰⁵.

Picasso pintó además dos óleos conmemorativos más complejos, alegóricos. El primero, que lleva por título *El velatorio*, muestra a un grupo de plañideras dispuestas alrededor del cadáver, hasta formar una masa compacta a la manera de los caballeros de *El Entierro*. Las mismas dolientes, pintadas de azul oscuro, acompañan al difunto, envuelto en un sudario blanco, en el otro cuadro, *El entierro de Casagemas (Evocación)*. A su derecha se advierte un mausoleo, coronado por un frontón adornado con bolas, donde se va a depositar al cadáver.

Pero ahora vemos en la mitad superior del lienzo al alma de Casagemas, con los brazos abiertos, que recibe el último adiós de una mujer desnuda (¿Germaine?), antes de ser llevado al paraíso en un caballo blanco. Un grupo de prostitutas, que llevan un ligero rojo como única ropa, la despiden mientras se aleja camino del cielo. Una mujer vestida a la manera de las plañideras, al cuidado de unos niños, quizás los hijos que el artista no había podido tener con Germaine, contempla la escena. Una obra, en fin, que ha sido calificada de homenaje irónico a un hombre irónico y testamento de una etapa de la vida de Picasso que el pintor daba por concluida²⁰⁶.

El gran lienzo de Santo Tomé aparecerá recreado en las décadas siguientes en soportes populares, siempre con éxito. José Vera González, con la colaboración de su hijo Enrique, diseñó el cartel anunciador de las celebraciones del III Centenario de la muerte de El Greco, en 1914. Y con motivo de estas fiestas, José Garnelo y Alda pronunció una conferencia sobre *El Entierro* el día 5 de abril, donde examinaba la obra como verdad, como emoción y como armonía. Los dibujos del autor que ilustraban el texto, con detalles de un grupo escogido de caballeros, la lapidación de San Esteban, San Agustín y don Gonzalo, la gloria o el conjunto de la obra, su ordenación compositiva, enriquecieron sobremanera la exposición de quien empezó su disertación excusándose por “no estar versado en el arte de dirigir la palabra”²⁰⁷.

José Vera ha escogido detalles de obras del cretense, de *El Entierro* y *La Verónica con la Santa Faz* de Santa Leocadia, ayudado de un texto del conde de Cedillo y el

El entierro de Casagemas (Evocación). Pablo Picasso. Óleo sobre tela. Musée d'Art Moderne de la Ville de París. 1901.



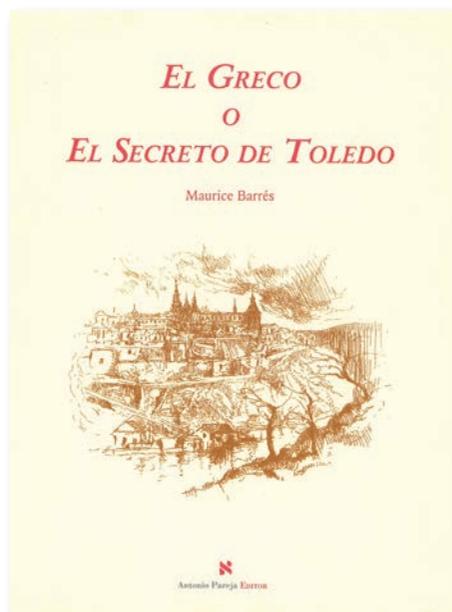
²⁰⁴ RICHARDSON, J. *Picasso. Una biografía...*, pp. 180-181; sobre las memorias de Ricard Opisso acerca de la vida y muerte de Casagemas, *Barcelona y Els quatre Gats. Un giro hacia la modernidad*, G. Pinós Guirao (coord.), catálogo de la exposición, Barcelona: Gothsland, 2020.

²⁰⁵ ROLF, T. La muerte de Casagemas. En *Picasso 1881-1973. Exposición Antológica*. A. Beristaín y R. M. Subirana Torrent (eds.), Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1981, p. 92. Sobre el tema de la muerte en Picasso antes de 1901, HERRERA, J. *Picasso, Madrid y el 98...*, pp. 145-147 y VENTUREIRA, R. y PARDO, E. *Picasso azul y blanco. A Coruña: el nacimiento de un pintor*. La Coruña; Fundación Rodríguez Iglesias / Fundación Emalcsa, 2014, pp. 221-222.

²⁰⁶ RICHARDSON, J. *Picasso. Una biografía...*, pp. 213-214 y HERRERA, J. *Picasso, Madrid y el 98...*, p. 261.

²⁰⁷ GARNELO Y ALDA, J. *El Greco. Análisis estético de su cuadro El entierro del Conde de Orgaz*. Madrid: Imprenta de Artes Gráficas “Matev”, 1914.

El Greco o el Secreto de Toledo. Edición ilustrada con los grabados de Auguste Brouet.



²⁰⁸ MUÑOZ HERRERA, J. P. “Enrique Vera Sales (1886-1956)”, en *Enrique Vera, el paisaje y la luz*, J. P. Muñoz Herrera (com.), catálogo de la exposición, Artes Gráficas Toledo, Toledo, 2003, p. 30.

²⁰⁹ MUÑOZ HERRERA. *Ibidem*, p. 52.

²¹⁰ GRANJEL, L. *Maestros y amigos de la Generación del 98*. Salamanca: Universidad, 1981, p. 255 y CORTÉS ARRESE, M. *El fuego griego...*, pp. 85-86.

²¹¹ WETHEY, H. E. *El Greco y su escuela*. I. Madrid: Guadarrama, 1967, p. 7.

²¹² VEGUE Y GOLDONI, A. Labor previa. El centenario del “Greco”. *La Época* (28 de febrero de 1914), p. 1.

²¹³ CORTÉS ARRESE, M. Ángel Vegue y Goldoni. En *Educación, Ciencia y Cultura en España: Auge y Colapso (1907-1940)*. Pensionados de la JAE. I. Sánchez Sánchez (coord.), Ciudad Real: Al-mud, 2012, pp. 507-509.

²¹⁴ BARRÈS, M. *Greco ou Le secret de Tolède*, Piou, París [19--]; H. Dugnaire, *Dans Tolède avec Barrès et Le Greco*. París: Ed. de l’Empire Français, 1938.

²¹⁵ VEGUE Y GOLDONI, A. Salpicaduras de un homenaje. *El Castellano*, 1924, 5209, p. 1.

visto bueno de Sorolla. Ahora, Jorge Manuel apunta con su mano izquierda al rótulo que desgrana las actividades previstas, ocupando el espacio dedicado a San Agustín y don Gonzalo. Los acompañantes del difunto situados encima del grupo principal, aparecen coronados por la Verónica, quien ya no sostiene el rostro sereno de Cristo sino el rótulo abierto con forma de pergamino, desplegado casi por completo. La gloria de la parte superior del cuadro de Santo Tomé ha desaparecido. El cartel causaría un notable efecto y sería calificado de admirable joya artística²⁰⁸.

El otro hijo de José Vera, Pablo, vinculado más estrechamente al taller de su padre, atraído por el periodismo y la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, defensor activo del patrimonio, gozaría del reconocimiento general en el campo de la ilustración gráfica y el diseño. Así cabe entender su portada del libro *Toledo: Piedad*. Texto con el que Félix Urabayen inició su trilogía dedicada a la capital imperial.

Publicada en 1920, la novela acoge en la franja central de su cubierta la parte baja de *El Entierro*, el corazón de la escena, dispuesta tras un pórtico columnado, cuyo entablamento muestra orgulloso el escudo de la ciudad. Una composición poderosa y elegante que juega con los colores negro y rojo sobre el fondo marfil que unifica la portada²⁰⁹.

Hemos visto en los ejemplos citados, que los caballeros toledanos ocupan un lugar principal. En recuerdo de aquellos insignes varones, Urabayen se puso al frente de un grupo de amigos conocidos como *Los del Entierro del Conde de Orgaz*. Le acompañaban los catedráticos del Instituto José Sancho Adellac y Ventura Reyes Prosper, el médico y cirujano Ramón Delgado, el malogrado periodista Gómez de Nicolás, Román Areiz, que parecía escapado del coro de testigos que presenciaron el famoso milagro, el renombrado forjador Julio Pascual y Buenaventura Sánchez-Comendador, maestro de taller de los metales²¹⁰.

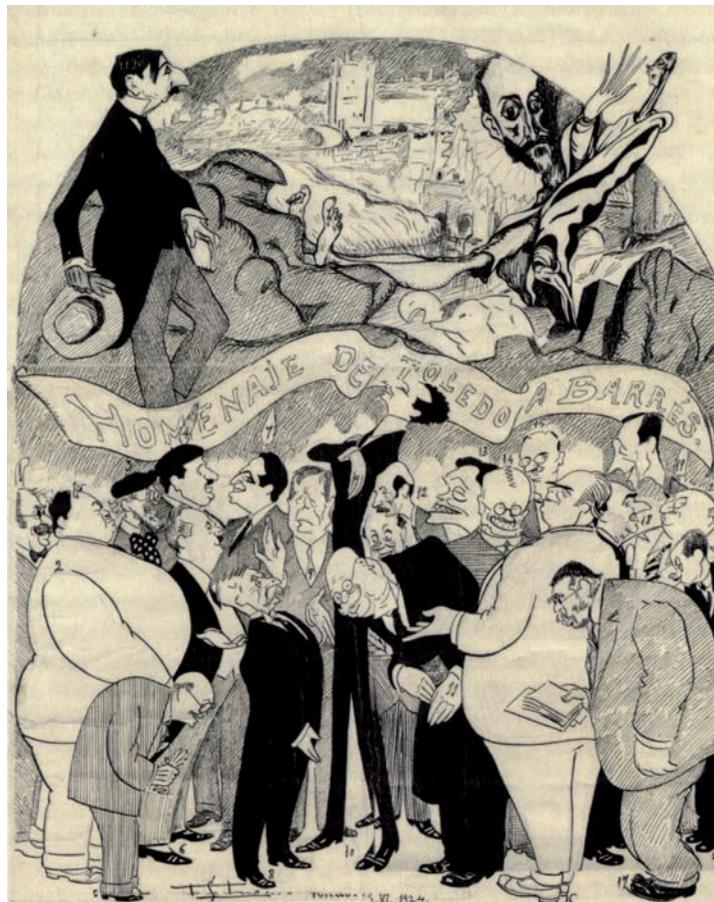
Además de Francisco de Borja San Román, caballero intachable, de gesto serio y naturaleza reservada, archivero e investigador sobresaliente, quien defendió su tesis sobre El Greco en Toledo en la Universidad de Madrid, en 1910, a la edad de 23 años, obteniendo Premio Extraordinario. Sus investigaciones y hallazgos proporcionarían la base para los estudios que vinieron después sobre la vida y obra del cretense²¹¹.

Sin olvidar a Angel Vegue y Goldoni, reconocido como profesor y conferenciante de éxito, autor de estilo irreprochable, que ocultaba su vocación de pintor en el fondo de su corazón. Fue designado Secretario de la Junta Organizadora del Centenario de El Greco y plasmó por escrito sus impresiones sobre la ocasión²¹². Siete años después pudo viajar a París gracias al apoyo de la Junta para la Ampliación de Estudios, disertando en el Museo del Louvre sobre el alma de la pintura española. A su regreso, con motivo del homenaje a Barrès de 1924, del que fue uno de sus promotores, sería calificado por la prensa local como afrancesado y ateneísta, poniéndose en duda su condición de toledano²¹³.

Los impulsores del agasajo querían pagar así, la deuda contraída por la ciudad con el ilustre escritor francés, por su defensa y difusión internacional. Sobre todo, gracias a los testimonios ofrecidos en su *Greco ou Le secret de Tolède*²¹⁴. En este sentido, Vegue subrayaría que “muchos miles de extranjeros han venido a visitar la Ciudad Imperial, no con un espíritu pequeño de curiosidad turística, sino en busca de sensaciones de arte y belleza”²¹⁵.



El Greco o el Secreto de Toledo. Ilustración de Auguste Brouet.



Homenaje a Barrés. Fresno. ABC. 1924.

El homenaje se celebró el domingo 15 de junio de 1924, con la participación entusiasta de *Los del Entierro del Conde de Orgaz* y numerosas personalidades, de cuya identidad dio cuenta la prensa. Así como del extenso programa desarrollado²¹⁶. El momento culminante de la sesión tuvo lugar ante *El Entierro*, cuando Eugenio d'Ors pronunció unas emotivas palabras que terminaban así: "No había manera de evocar en Toledo la sombra del jardinero de Berenice sin atar a esta sombra entre los muros humildes de Sant Tomé"²¹⁷.

El caricaturista Fresno, seudónimo de Fernando Gómez Pamo del Fresno, participante habitual en los Salones de Humoristas, recreó el homenaje en el *ABC* del 18 de junio tomando como modelo *El Entierro*, con un dibujo a veces algo torpe y trazo poco sutil pero muy expresivo. La banda explicativa del acto dividió en dos el escenario, situando a Barrès y a El Greco en la zona superior flanqueando una vista de Toledo que recuerda la famosa del cretense que guarda el Metropolitan Museum²¹⁸.

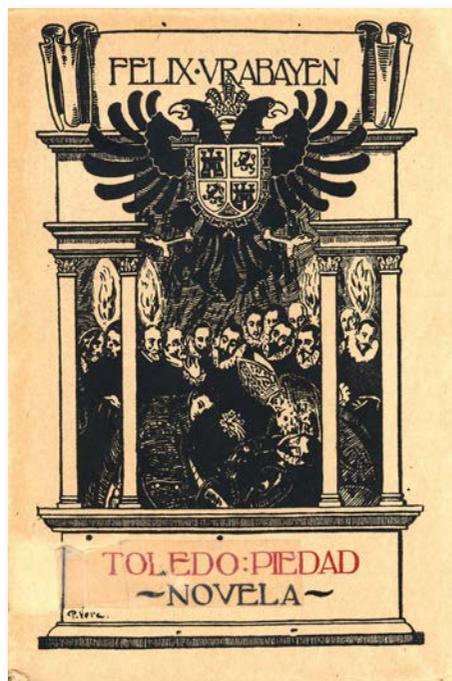
Por su parte, los caballeros toledanos del lienzo del candiota fueron sustituidos por los mentores y autoridades asistentes al homenaje. Un retrato colectivo, materia en la que Fresno estaba especializado y de la que había dado buena muestra el año anterior, al trazar una aguda semblanza del célebre banquete pombiano. Un grupo distinguido del que formaban parte, entre otros, Azorín, René Bazin, Benlliure, Maurice Legendre, Ignacio Zuloaga o el mencionado Ángel Vegue y Goldoni²¹⁹.

²¹⁶ Homenaje a la Memoria del Académico Francés Mauricio Barrès. *ABC*, 1924, 6695, p. 15. También El homenaje a Barrès. *Toledo. Revista de Arte*, 1924, 208, pp. 937-945.

²¹⁷ D'ORS, E. *Cuando ya no esté tranquilo*. Madrid: Renacimiento, 1930, p. 56.

²¹⁸ BONET, J. M. *Colección ABC el efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*. J. M. Bonet (com.), catálogo de la exposición, Madrid: Fundación Banco Santander, 2010, pp. 99-100.

²¹⁹ La relación de los representados, de izquierda a derecha del lector, es como sigue: Mariano Benlliure, Alberto Insúa, traductor del libro de Barrès sobre Toledo, Pablo Uranga, Ignacio Zuloaga, Andrenio Gómez de Baquero, el embajador de Francia, Gregorio Marañón, René Bazin, Azorín, Barrès, hijo del homenajeado, José Benegas y Camacho, alcalde de Toledo, Salaverría, Ramón Pérez de Ayala, Maurice Legendre, Henri Roux, cónsul de Francia, Eugenio d'Ors, Benigno de la Vega-Inclán, fundador de la Casa de El Greco en Toledo, Castaños de Mendoza, gobernador de Toledo, Salvador Cardenal, José Francés y Ángel Vegue y Goldoni. BONET. *Ibidem*, p. 101.



Toledo: piedad. Félix Urabayen. Cubierta de Pablo Vera. Madrid. 1920.

Una segunda caricatura, en este caso de Peridis, aparecida en *El País* del 29 de mayo de 2011, utiliza la composición de *El Entierro* para analizar con ironía el panorama político español del momento. La gloria muestra a Mariano Rajoy tumbado en la poltrona del poder flanqueado por Manuel Fraga, José María Aznar, con las llaves en la mano, y Esperanza Aguirre. El futuro presidente de gobierno sostiene en sus manos unas tablas de la ley cuyos diez mandamientos se explicitan en las enjutas del retablo que acoge el lienzo. Don Gonzalo ha sido sustituido en la mitad inferior por el entonces presidente José Luis Rodríguez Zapatero, desnudo, encerrado en una urna sostenida por Alfredo Pérez Rubalcaba y Pedro Solbes. La caricatura, cuyos personajes proceden de las tiras que el dibujante publicaba habitualmente en el diario, donde el color ha sido tratado con criterio y los protagonistas captados con agudeza, lleva por título *El entierro del conde de Rodiezmo*, aludiendo así al lugar donde se celebraba la fiesta minera con la que daba comienzo entonces el curso político²²⁰.

10. MEMORIA DE NUESTROS DÍAS

El brillo de *El Entierro del Señor de Orgaz* se prolongará en las décadas siguientes al amparo de las tendencias artísticas que se vayan sucediendo. Así, Josep Renau convirtió el lienzo en un emblema de la misión que tuvo que realizar para proteger el patrimonio toledano en los años difíciles de la Guerra Civil. Misión de la que dio cuenta en el documento impreso en 1937 por la Sociedad de Naciones:

*Hemos dirigido personalmente, sobre el terreno, parte de estos trabajos de defensa [en Toledo], particularmente la del famoso lienzo “El Entierro del Conde de Orgaz”, de El Greco; quedó en la misma iglesia, tendido sobre el suelo y protegido por abajo y por arriba con gran cantidad de mantas alternadas con tablones, de modo que, aun en el caso de que parte de la fábrica se hubiera derrumbado, la valiosa pintura hubiera quedado indemne*²²¹.

El entonces Director General de Bellas Artes haría un fotomontaje sobre el proceso de salvaguarda de la obra, que tituló *Misión en Toledo*. Mostraba al lienzo desprendido de su marco, incompleto para el espectador, con la visión en primer plano de la escalera y otros útiles que empleó el maestro Cardeñas, con taller de carpintería cercano a la iglesia de Santo Tomé, para llevar a cabo el desmontaje de la obra.

Años más tarde, en 1977, Renau realizó un segundo fotomontaje, *Retorno a la madre*, donde introduce la idea de reencarnación y renacimiento mediante la imagen de mariposas en vuelo. Dobla la escena de la gloria y a alguno de los asistentes al sepelio de don Gonzalo y al pie del celebrante, una leyenda dice: “L’ofici del pintor es el ficar una mica de llum en tota foscor”²²².

Por su parte, Gregorio Prieto pintó entre 1937 y 1948, durante su estancia inglesa, un *Homenaje a El Greco* que incluía *El Entierro*. Formaba parte de una serie dedicada a pintores y escritores relevantes de nuestro país, como reconocimiento del artista valdepeñero a su importancia en la historia de la cultura española. Ahora también se ofrece un bodegón en primer plano, frutas, espigas y una rosa blanca, las primeras en cestos y la última en un plato de peltre, pero los libros del cuadro de Luis Cernuda han sido sustituidos por las imágenes de *El Entierro*, en el centro de la composición, el posible *Autorretrato* del Metropolitan Museum y el *Salvador* de un Apostolado, que operan como signos identificatorios del artista²²³.

²²⁰ PERIDIS, El entierro del conde de Rodiezmo. *El País* (29 de mayo de 2011), consultada la web <https://elpais.com> con fecha 2 de marzo de 2021.

²²¹ RENAÚ, J. *Arte en peligro 1936-1939*. Valencia: Ayuntamiento, 1980, p. 170; CERRO MALAGÓN, R. DEL. El Comité de Defensa del Patrimonio en Toledo durante la Guerra Civil. *Archivo Secreto*, 2002, 1, pp. 123-125.

²²² Josep Renau 1907-1982. *Compromiso y cultura*. J. Brihuega y N. Piqueras (coms.), catálogo de la exposición, Valencia: Consellería de Cultura, 2008, p. 404.

²²³ CORREDOR MATHEOS, J. *Gregorio Prieto*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto, 1998, pp. 82 y 85.



Homenaje a El Greco. Gregorio Prieto. Detalle. Óleo sobre lienzo. Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. 1937-1948.

Aunque Prieto no ha tomado como modelo el lienzo de Santo Tomé sino la copia de la mitad inferior que guarda el Museo del Prado, encerrado *El Entierro* en un marco blanco de gran anchura, rodeado de un paspartú de color añil, en agudo contraste con el muro de fondo de color crema del que cuelga. Este cuadro sobresale por su emplazamiento y dimensiones, habiendo sido pintado en blanco y negro, con pincelada suelta, como si se tratase de un esbozo. Cabe señalar que a Gregorio Prieto le atraían la espiritualidad de las pinturas del cretense y su habilidad para componer escenas complejas pobladas de personas y objetos, que desempeñaban un papel propio en la historia. Y de toda su producción, el artista valdepeñero consideraba que *El Entierro* era la más reveladora de su maestría sin igual²²⁴.

No tardó Luis Felipe Vivanco en dar a la prensa los recuerdos de su infancia toledana, que recreó con gran sensibilidad: sus paseos hasta el Tránsito para ver el Tajo en lo hondo y los cerros de rocas grises de la otra orilla; su camino hasta el Miradero después de la misa de doce del domingo, al encuentro de la banda de la Academia; o su comunión con la naturaleza más allá de los puentes²²⁵.

El Toledo soñado que Victorio Macho vio reflejado en sus incomparables siluetas urbanas, la catedral de esbeltas columnas que parecían sonar como un inmenso órgano de piedra, “en la iglesia de Santo Tomé, junto al cuadro genial de El Greco “El entierro del Conde de Orgaz” y en el evocador palacio de Fuensalida, donde murió la bella Isabel de Portugal. Mi verdadero Toledo está en esta Roca Tarpeya”²²⁶.

El escultor palentino y su esposa Zoila Barros acogían una tertulia en Roca Tarpeya a la que acudía Juan Antonio Villacañas, poeta de elevada musicalidad, gran amante de la pintura, intérprete delicado de la obra del cretense²²⁷. Premio de periodismo del Ayuntamiento de Toledo en 1957, al año siguiente dio a la imprenta un poemario que llevaba por título *Conjugación poética del Greco*. Una bella edición que iba acompañada de abundantes ilustraciones sobre las obras objeto de glosa, la mayoría en color, y elegante portada de acusada espiritualidad. Libro que el prologuista Carlos Sander recomendaba leer después de una larga estancia en Toledo, entonces su lectura se convertía en un baño de estrellas.

Conjugación poética del Greco. Juan Antonio Villacañas.



²²⁴ GARCÍA ALCÁZAR, S. El Homenaje a El Greco de Gregorio Prieto. En *El Greco en Castilla-La Mancha. Una mirada didáctica*. S. Morales Cano (coord.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 49-51 y 53.

²²⁵ VIVANCO, L. F. *Los ojos de Toledo. Leyenda autobiográfica*. Barcelona: Barna, 1953, pp. 35, 59 y 63 y *Poesía I*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 167.

²²⁶ MACHO, V. *Memorias*. Madrid: G. del Toro, 1972, p. 146.

²²⁷ VILLACAÑAS, B. *La poesía de Juan Antonio Villacañas. Argumento de una biografía. Obra poética 1960-1984*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2003, p. 28.

Tras contemplar *El Expolio*, “una vorágine de cuerpos”, el poeta chileno se encaminó a Santo Tomé, el lugar más sagrado de la ciudad “porque el arte tendió ahí sus raíces perfectas”. Y con la única compañía de los versos de Juan Antonio Villacañas, se reclinó ante tanta belleza, hurgó sus colores, miró la tierra y el cielo, contempló el cuerpo exánime del Conde y la cara benevolente de Cristo. Y supo de la mirada de los caballeros y de la piedad de San Esteban y San Agustín²²⁸. Versos, los dedicados a *El Entierro*, que comienzan de este modo:

*Desde el pincel, aquí, oro que suena
en los oídos del amor, se oye
el caminar altísimo del Conde,
peregrino de nubes y de estrellas.*

*Es día en que la luz canta a dos voces
trilogías de vientos. Dios aprueba
desde su trono blanco aquella escena
de la muerte con traje de colores²²⁹.*

Y fue su padre quien llevó al jovencito Luis Felipe hasta la iglesia de Santo Tomé para que contemplase por vez primera *El Entierro*. De inmediato creyó formar parte de la representación, sintió que entraba en contacto con una vida espiritual superior, percibió la intensidad de las almas: por las llaves de san Pedro, los pliegues del manto de la Virgen y el movimiento de su brazo derecho, “cruzado por delante”, o su manera de sentarse sobre una nube. Contemplando la parte superior del lienzo, quedó entusiasmado por los colores y las formas. Le produjeron una leve turbación. Le causaron el malestar de una visión prohibida. No dejó de mirar el friso de cabezas de los caballeros, que le trajeron a la memoria los del Museo del Prado. Pensó que seguían viviendo en el fondo misterioso de la ciudad y eran un ejemplo a seguir a la hora de forjar su vida, de la máxima entrega:

No tenían interés ni sus trajes ni sus cuerpos. Pero enseguida se elevaban hasta lo más exigente de sus miradas, es decir de su inquietud espiritual. Y entonces se comprendía lo distinto, y único, que era cada uno de ellos. Ellos, a lo mejor, no habían sido así, pero ahora, después de pintados por el Greco lo eran. Porque el Greco los habían pintado desde esa exigencia de resistirlo todo mirando hacia lo alto²³⁰.

El valenciano Juan de Ribera Berenguer, de espíritu inquieto y oscuro en sus comienzos aunque con toques de luminosidad, alejado de la imitación de las formas, adornado con un grafismo fuerte, cultivó en la década de 1960 una pintura dominada por la expresión y la búsqueda del misterio. Así cabe entender su *Homenaje al entierro del Conde de Orgaz*, un óleo de dimensiones notables, de 200 x 149 centímetros, realizado en 1962, que formaba parte de la Colección del artista.

El universo de su pintura, ha escrito José Ayllón, se enfrenta a la muerte con la misma autoridad que Valdés Leal lo había hecho en tiempos del barroco. Ofrece una visión tenebrosa donde se advierte la presencia de materias desagradables, la atmósfera que acompaña al mundo de los muertos, la que conduce a la descomposición de la materia, a la putrefacción. El escenario que barrunta este *Homenaje*. Un imaginario

²²⁸ SANDER, C. Toledo, pintor y poeta. En VILLACAÑAS, J. A. *Conjugación poética del Greco*. Madrid: Linotipia artística española, 1958, p. 14. Sobre la relación de El Greco con Toledo, PEÑALVER ALHAMBRA, L. *Toledo en la pintura. De El Greco a Canogar*. Ciudad Real: Almod Ediciones, 2011, pp. 15-21.

²²⁹ VILLACAÑAS, J. A. *Conjugación poética del Greco...*, p. 121.

²³⁰ VIVANCO. *Ibidem*, pp. 115-116. Sobre la imagen que perfiló el franquismo de El Greco, ÁLVAREZ LOPERA, J. Las dos Españas y El Greco. En *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth Iraklion, Crete, 1-5 September 1990*, N. Hadjinicolaou (ed.), Iraklion: Municipality of Iraklion, 1995, pp. 471-479.



Homenaje al entierro del Conde de Orgaz. José de Ribera Berenguer. Óleo sobre lienzo. Colección del artista. 1962.

que remite a los maestros de la pintura española, también a El Greco, con los que comparte una acentuada religiosidad²³¹.

Poco después, en 1965, los también valencianos Jorge Ballester Bonilla y Juan Cardells Alemán, fundaron el Equipo Realidad alentados por su inquietud política, su activismo en el movimiento estudiantil, y la búsqueda de una corriente de tendencia realista que sustituyese al informalismo entonces en boga. Equipo que alentaba el trabajo en equipo, la abolición del subjetivismo pictórico y el rechazo a la idealización del artista creador. Buscaba, además, denunciar la distancia existente entre la España oficial y la real. Formaron parte de la corriente Crónica de la Realidad y su actividad se prolongó durante una década²³².

El primer trabajo firmado por el *Equipo*, *Entierro del estudiante Orgaz*, terminado en 1966, revela la búsqueda de un lenguaje propio con imágenes procedentes de la cultura popular, cercanas a la vida cotidiana, y de las obras emblemáticas de la historia de la pintura española. Ahora se ofrece el contraste entre la representación del lienzo de Santo Tomé y una persona echada en el suelo que hace pensar en una pintura de Juan Genovés difundida por la prensa de la época. La luz subraya la antítesis establecida entre ambas representaciones poniendo el foco en el muchacho tendido sobre el pavimento, vestido con una camiseta blanca, con las manos extendidas y vencidas. La luz también llama la atención sobre Cristo en un cielo de resonancias bizantinas²³³.

El Equipo Crónica, también de origen levantino y formado por Rafael Solbes y Manolo Valdés, compartirá alguno de los presupuestos defendidos por el Equipo Realidad. Al constituirse en grupo de trabajo, abogar por el realismo y utilizar en sus obras, imágenes que inundaban los medios de comunicación cada día.

La primera exposición individual, que tuvo lugar en Italia en noviembre-diciembre de 1966, mostró ya alguno de los rasgos que habían de caracterizar su trayectoria: las citas de El Greco, Goya, Velázquez o Warhol, los iconos dominantes en el imaginario

²³¹ AYLLÓN, J. *Ribera Berenguer en la Galería Mediterráneo*. Madrid: Galería Biosca, 1963; AREÁN, C. *Ribera Berenguer*. Madrid: Ediciones Fernán Gómez, 1982; *Ribera Berenguer (1953-2007)*. G. Ibáñez Barberá (coord.), catálogo de la exposición, Valencia: Consorcio de Museos, 2007.

²³² LACRUZ NAVAS, J. *Equipo Realidad: la realidad del Equipo Realidad*. En *La mirada crítica del pop*. C. Lomba Serrano (com.), catálogo de la exposición, Zaragoza: Universidad, 2006, pp. 120-123 y *Equipo Realidad: crítica, autoría e identidad*. catálogo de la exposición, Valencia: Universidad, 2012.

²³³ BOZAL, V. *La política de la pintura / la pintura de la política*. En *La mirada crítica del pop...*, p. 32.

El entierro del conde de Orgaz. Equipo Crónica. Serigrafía sobre papel. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1967.



²³⁴ BOZAL CHAMORRO, L. Equipo Crónica: algunas notas biográficas. En *La mirada crítica del pop...*, pp. 83-84.

²³⁵ NOVO GONZÁLEZ, J. Breve historia del grabado en color. En *Más allá del negro. El grabado en color en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. J. Novo González (com.), catálogo de la exposición, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2017, p. 32.

²³⁶ Sobre las diferentes herramientas utilizadas por el Equipo Crónica, SARRIUGARTE, I. Deslegitimando los estereotipos pictóricos españoles: de Equipo Crónica a Antonio Saura. *Aisthesis*, 2013, 53, pp. 66-67; VILAROS, T. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

popular, los colores vivos y primarios o el collage²³⁴. Además, harán uso de la técnica de la serigrafía, que se había asentado con el apoyo de la pintura abstracta de vanguardia, empleada con éxito por Fernando Zóbel, Gustavo Torner o Gerardo Rueda. Gracias a la intensidad del color, también sería apreciada por artistas vinculados a la estética del Pop Art, como Alfredo Alcáin, Luis Gordillo o el grupo de referencia²³⁵.

Así cabe entender la serigrafía sobre papel que lleva por título *El entierro del Conde de Orgaz*, de 1967, con ejemplares conservados en distintos museos de España. Sobre la base del núcleo central de la parte inferior de *El Entierro* de El Greco, el Equipo Crónica incorpora personajes y emblemas familiares a la cultura popular de la época, identificables con facilidad: de Superman a El Guerrero del Antifaz. Guiados los artistas por un propósito desmitificador y un afán icónico expreso, con un resultado de gran impacto²³⁶. La cruz de Santiago convive con la esvástica y no falta Jorge Manuel apuntando al cadáver del Señor de Orgaz, sostenido por San Esteban y Batman. Ejemplo excelente del lenguaje ecléctico empleado por los autores y de su afán por criticar a los maestros de la pintura del Siglo de Oro, al mito de El Greco o Velázquez.

Por lo demás, la vinculación de la pintura de El Greco con el arte español contemporáneo se advierte en otras obras del Equipo, sobre todo dentro de su etapa denominada *La recuperación*, deseosos de llamar de inmediato la atención del espectador. Así se advierte en *La antesala*, de 1968, con *El caballero de la mano en el pecho* sentado ante la mesa de un despacho como si fuese un moderno ejecutivo. O en *Paseos por Toledo*, también un acrílico sobre lienzo del mismo año, que muestra a un grupo de falangistas y militares delante del puente de Alcántara, ante una *Vista de Toledo* que remite a la del cretense conservada en el Metropolitan Museum²³⁷.

La memoria de *El Entierro* fue alimentada por Jorge Oteiza, quien se hizo eco del texto sobre *El Greco* escrito por Cossío y se extendió sobre el cuadro en un célebre artículo publicado en 1961 en *El Bidasoa*: “Yuri Gagarin y Velázquez”. Entonces proclamará la modernidad del lienzo de Santo Tomé:

*El Conde de Orgaz no cabe en el mundo gótico y vuela. Lo mismo le pasa a la ciencia que ha empujado a Yuri Gagarin. La misma incomodidad física la que experimenta El Greco mirando hacia arriba que la de Yuri Gagarin mirando hacia abajo*²³⁸.

Teniendo en cuenta este alegato y la descomposición de la obra de El Greco que Oteiza había llevado a cabo en *Goya mañana*²³⁹, el Museo del artista estableció un diálogo con *El Entierro* en una exposición colectiva organizada en su sede de Alzuza con motivo del cuarto centenario de la muerte del cretense. La muestra, que llevó por título *El entierro del conde de Orgaz. La traslación de la mirada*, invitaba al espectador a desplegar un recorrido sobre la obra de Santo Tomé en compañía de alguna de las obras citadas más arriba, de Picasso, Renau o Equipo Crónica, y a observar la reinterpretación del tema por varios artistas actuales²⁴⁰.

Álvaro Matxinbarrena aportó una tela *Sin título*, con ramas de abedul, papel y DM, subrayando la idea de que “todo hace de esta pieza algo silencioso, el silencio de lo que se fue”. Nerea de Diego tituló su obra, *El entierro*, hecha de algunas de las frases que escuchó durante la contemplación de la obra en Toledo: “Esas conversaciones fragmentadas, junto con las flores de muerto, forman ahora parte del paisaje”²⁴¹.

A su vez, José Ramón Amondarain condensó todos los colores y trazos de la obra de El Greco, en una pintura de apenas 8 centímetros, con el mismo título que el original de Santo Tomé. Original que así era cosificado, “constituyendo un nuevo acontecimiento. Una especie de melodía que encerrada en sí misma provoca una eterna digestión en torno al cuadro que nos ocupa”. Y en una pieza de metacrilato realizó un ejercicio lingüístico en el que transmutó el orden de sus letras, con el título de *El Greco lo inerte de la redondez*²⁴². Mientras que Kepa Garraza elaboró sobre papel un relato de ficción sobre el futuro más inmediato, compuesto por “múltiples escenas que se suceden en el tiempo, para recrear así una historia donde se nos muestra un futuro distópico”²⁴³.

Las reflexiones sobre *El Entierro* interesaron también a otros artistas en el entorno del cambio de siglo. El colombiano Ramiro Arango realizó un pastel sobre lienzo en 2001, *Enterrement du Comte d’Orgaz*, sustituyendo las cabezas de los caballeros y al grupo de la Deesis de la gloria por frutas, hortalizas y objetos, aunque mantuvo el esquema general de la obra. A su vez, el artista de post-vanguardia José Ángel Gómez, mantuvo también las dos partes de *El Entierro* original, relacionando la inferior “con la inmanencia conceptual del teatro convencional envuelto en una mortaja que recibe sepultura mientras el plano superior más relacionado con el Post-teatro infiere la elevación espiritual de la estética del más allá”²⁴⁴. Además, amplió sobremanera el

²³⁷ DALMACE, M. *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte, 2001, pp. 76-77.

²³⁸ OTEIZA, J. Yuri Gagarin y Velázquez. *El Bidasoa* (22 de abril de 1961, XVII, p. 1. El artículo incluye una imagen de *El Entierro* de Santo Tomé, con líneas blancas que remiten a su composición y ordenación de las figuras y el siguiente pie de foto: “La tierra y el cielo en el concepto del mundo gótico. El conde de Orgaz es puesto en órbita por el Greco, con la misma técnica que ha empujado a Yuri Gagarin encima de nuestro armario físico de la gravedad”, p. 4. ORTIZ-ECHAGÜE, J. *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era espacial* (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar). Alzuza: Fundación Jorge Oteiza, 2014.

²³⁹ OTEIZA, J. *Goya mañana: el realismo inmóvil: El Greco, Goya, Picasso*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, 1997.

²⁴⁰ *El entierro del conde de Orgaz: la traslación de la mirada*. G. Peña Ereño (com.), catálogo de la exposición, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2014.

²⁴¹ *El entierro*. *Ibidem*, pp. 42 y 54.

²⁴² *El entierro*. *Ibidem*, p. 52.

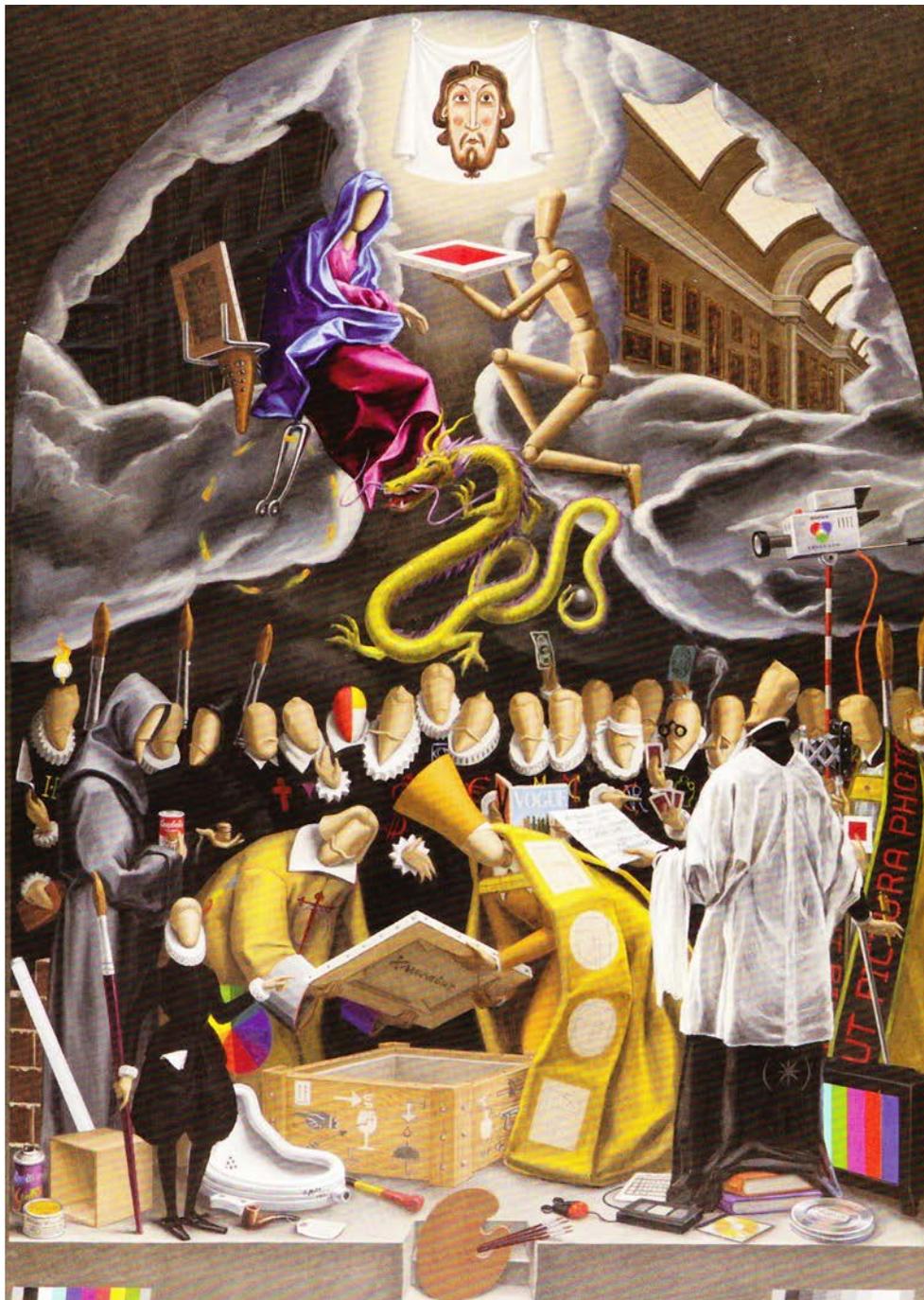
²⁴³ *El entierro*. *Ibidem*, pp. 46-51.

²⁴⁴ N’DRI, A. P. La lucha con el ángel en el “Post”-Teatro. En *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 2004, 20, p. 206.

²⁴⁵ Otras referencias visuales a *El Entierro* se pueden consultar en www.villadeorgaz.es/orgaz-conde-otros cuadros2.htm. Página consultada con fecha 22 de noviembre de 2020.



Entierro del conde de Orgaz. Jorge de Oteiza. El Bidasoa (22 de abril de 1961).



El entierro de la pintura. Sigfrido Martín Begué. Óleo sobre tela. Colección particular.

canon de don Gonzalo acentuando la horizontalidad del grupo de caballeros, ciñendo la gloria a las figuras de la *Déesis*, modificadas de manera sustancial, y utilizando un ángel como nexo de unión entre los dos mundos²⁴⁵.

A Sigfrido Martín Begué le corresponde la autoría del lienzo *El entierro de la pintura*, sin fecha y gran tamaño, perteneciente a una Colección particular. Se advierte allí una recreación conceptual del famoso lienzo de Santo Tomás. Ahora el cadáver de don Gonzalo ha sido sustituido por el entierro de la pintura. A tenor de las fuerzas que la



El entierro del señor de Orgaz. Ángel López Monsalvo. Estudio. Óleo sobre lienzo. 2003.

han hecho desaparecer: un iPad, el urinario de Duchamp, la revista *Vogue* o una lata Campbell. Una paleta de pinceles y colores, en primer plano, sobre el suelo, a la vista de todos, no suscita ya ningún interés.

Se trata de un ejemplo excelente de la manera de entender el arte por parte del polifacético artista madrileño, de sólida formación académica, al hacer gala de una clara familiaridad tanto con las obras señeras del pasado como de las más recientes, de la *low culture*. Así convierte el cuadro en un punto de encuentro, un escenario capaz de acoger cualquier asunto, siendo sensible, al tiempo, a las últimas tendencias artísticas²⁴⁶.

Por su parte, Ángel López Monsalvo reunió en la primavera de 2004, en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, antes lo había hecho en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, una serie de estudios que giraban sobre el sentido y significado

²⁴⁶ JARQUE, V. La imagen y el concepto y todo lo contrario. Sobre la obra de Sigfrido Martín Begué. En *Sigfrido Martín Begué: S. M. B. 1976-2001*, V. Jarque Soriano (com.), Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2001, pp. 17-18; *Sigfrido Martín Begué: el lado valenciano*. V. Jarque Soriano (com.), catálogo de la exposición, Valencia: Consorcio de Museos, 2013.

²⁴⁷ MONSALVO, A. L. *El entierro del señor de Orgaz (la muerte, ese mar)*, catálogo de la exposición, Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 2004, s. p.



El entierro del señor de Orgaz (La muerte, ese mar). Ángel López Monsalvo. Detalle. Óleo sobre lienzo. 2003.

de la idea de la muerte reflejados en *El Entierro*. Se trataba de una aproximación a “su composición, relaciones, significados y contrastes entre dos mundos, dos realidades unidas por retazos de niebla”²⁴⁷.

El octavo daba título a la exposición, *El entierro del señor de Orgaz (la muerte, ese mar)*, y ponía el acento en el cuerpo de don Gonzalo, encerrado en una espiral. También se aprecian diferencias sustanciales entre el grupo de caballeros que asisten al sepelio, carentes de rostros, formando una homogénea línea de protección del núcleo principal, y la atmósfera diáfana de la parte superior donde un haz de luz se dirige como un rayo hacia el más allá. Una propuesta elegante y serena, que confirma su análisis de *El Entierro* desde “la doctrina de las proporciones y el racionalismo aritmético y geométrico de acuerdo con la tradición pitagórico-platónica”. Además, formas y colores se articulan de manera armoniosa²⁴⁸.

Un escenario, el celestial, inundado por la luz, donde los sueños se transforman en rosas, anuncia José Luis Rey: “Arriba la verdad, arriba el canto, / el sol que nos incendia cara a cara. / Pero abajo el dolor”²⁴⁹. Un plató salpicado de nubes de plata y una luz blanca “que recibe al de Orgaz y lo aposenta / donde acaban las duras travesías”, había escrito Félix del Valle²⁵⁰. Una gloria colorida y maravillosa, en palabras de Rafael Alberti, llena de auras italianas, habitada por “un encendido coro de bienaventurados, de prodigiosas y cortantes ráfagas de nubes, y las colgantes llaves de san Pedro, también prendido de aquellas”²⁵¹.

El poeta gaditano imagina al cretense refugiándose dentro de sus cuadros, también en *El Entierro*, al observar allí su retrato y el de su hijo Jorge Manuel. Y Félix del Valle se acerca una madrugada de 1986 hasta Santo Tomé, para entregar una carta al pintor con motivo del IV centenario de su encargo toledano más importante. Una vez en el interior del templo, levanta el cuello de su chaqueta, cruza las solapas para ocultar su corbata del siglo XX y entra en el cuadro.

Tras saludar al niño, se abraza con el candiota, quien le agradece la visita y se ofrece a mostrarle las distintas estancias de la pintura, sus recovecos. Al dejar atrás a los caballeros, el poeta toledano siente que unas nubes rozan su cabeza en medio de un gran silencio. Entonces recorre “con la vista toda la escena prodigiosamente iluminada desde el cielo, y sin saber por qué, mi visión se mezcla con el recuerdo del Transparente [...] con el “rayo de luz colorida que llega del cielo”²⁵².

Catorce años después, Félix del Valle editará un poemario dedicado a *El Entierro* para dar cuenta de las seis visitas hechas al cuadro en distintas etapas de su vida y la impresión que le produjo la contemplación de la pintura, también a sus acompañantes. Entremezcla así su biografía con la descripción poética del lienzo. Lienzo que descubrió siendo monaguillo cuando, en unión de otros dos acólitos de Santa Leocadia acudieron como refuerzo “a la gran fiesta de Monte Sión” de la parroquia de Santo Tomé.

Tras revestirse y ayudar a sus anfitriones a colocar los bancos, subir a la torre y degustar su vino, los recién llegados siguieron a los otros monagos hasta una verja que había debajo del coro. Ellos descendieron una cortina y encendieron las luces. Entonces se produjo un relámpago inmenso, un milagro:

*Un cromático éxtasis me atrapó,
de vientos y de nubes
y de humos y de fuego.*

²⁴⁸ MONSALVO. *Ibidem*.

²⁴⁹ REY, J. L. *La luz y la palabra*. Madrid: Visor, 2001, p. 42.

²⁵⁰ VALLE Y DÍAZ, F. del. Carta al Greco entregada en mano. IV Centenario de “El Entierro del Conde de Orgaz”. *Toletum*, 1987, 21, p. 20

²⁵¹ ALBERTI, R. Crónica de Toledo, *El País*, publicado el 8 de abril de 1989. Consultado el día 24 de marzo de 2021 en <https://elpais.com>.

²⁵² VALLE Y DÍAZ, F. DEL. *Carta al Greco...*, p. 26. A su vez, José María Gómez expresa su deseo de compartir el episodio que refleja la pintura con los hidalgos castellanos, “sostener el cadáver con mis manos / y volar como incienso a las alturas”. GÓMEZ GÓMEZ, J. M. *Los recodos del laberinto. Poesía 1977-1997*. Talavera de la Reina: Diputación Provincial de Toledo, Ayuntamiento de Toledo y Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1997, p. 170.

*Fue como si de pronto
todo el aire del mundo
se hubiera apresurado en mi garganta,
sin cederme ocasión de renovar
mi aliento,
No pude digerir tanta belleza²⁵³.*

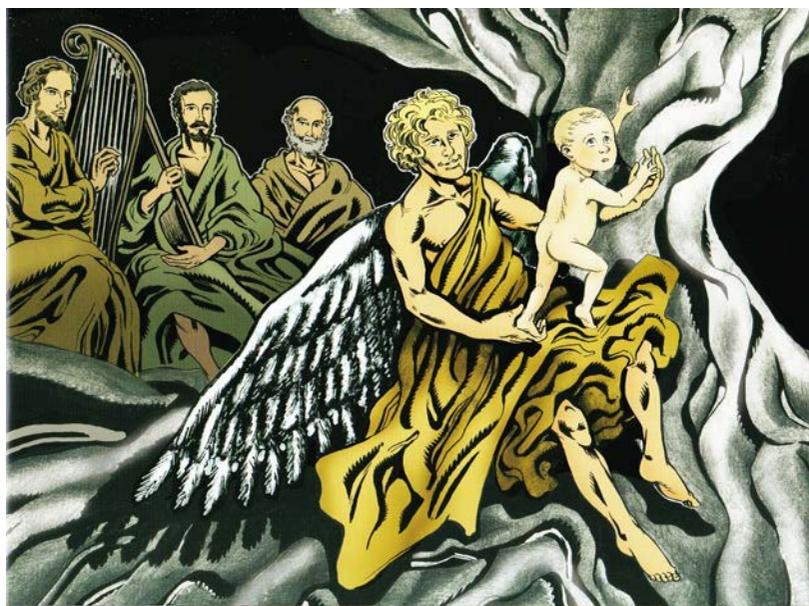
La vida y obra de *El Greco* fue recreada en una novela gráfica en 2012, con texto de Beatriz Moreno-Cervera y Carlos Rodrigo e ilustraciones de Pedro Iznaola, titulada *El Greco*. La historieta da comienzo en Candía, en 1541, con una sugestiva panorámica nocturna del puerto y la ciudad, cuando acaba de nacer un niño, Doménico, futuro pintor y viajero. Hasta llegar a Toledo donde se asienta de forma definitiva²⁵⁴.



El Entierro del Señor de Orgaz. Pedro Iznaola. En El Greco. Toledo. 2012.

²⁵³ VALLE Y DÍAZ, F. del, *Poética. El entierro del conde de Orgaz*, Toledo: Azacanes, 2000, pp. 7-8; SERRANO PINTADO, M. *Poética. El entierro del Conde de Orgaz*. En *Lo uno y lo múltiple. Homenaje a Félix del Valle y Díaz. II*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2009, pp. 787-789 y ALARCÓN SIERRA, R. *Vértice de llama...*, pp. 159-161.

²⁵⁴ MORENO-CERVERA, B., RODRIGO, C. e IZNAOLA, P. *El Greco*. Toledo: CELYA, 2012. Sobre los documentales dedicados a *El Entierro*, MINGO LORENTE, A. y MARTÍNEZ-BURGOS, P. *El Greco en el cine*. Toledo: CELYA, 2014, p. 82 y 96; sobre la presencia del lienzo en el NO-DO, MARTÍNEZ GIL, F. Toledo en el NO-DO. Un mito a la medida del régimen de Franco. *Archivo Secreto*, 2018, 7, pp. 386-387.



El entierro del Conde de Orgaz. Detalle. Héctor Caño. Toledo. 2014.

El entierro del Conde de Orgaz. Detalle.



²⁵⁵ CAÑO, H. *El entierro del Conde de Orgaz*. Toledo: CELYA, 2014.

²⁵⁶ CAÑO. *Ibidem*, p. 46.

²⁵⁷ MACHO, V. *Memorias...*, pp. 161-162.

La historieta se sigue con facilidad gracias a la oportuna selección de los textos, al sentido del ritmo del relato y la acertada y sugerente recreación de los distintos lugares por donde transcurre la vida del protagonista: Candía, Venecia, Roma, El Escorial o Toledo. Así como de algunas de sus obras más significativas: *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, *El Expolio*, *El caballero de la mano en el pecho* o *El Entierro*, calificada como “la culminación de su arte”, una obra de contrastes donde El Greco consigue dar forma plena a un estilo propio.

Una bellísima ilustración de *El Entierro* adorna la contracubierta del libro, dominada por la delicadeza del color y la pureza de las líneas. Lienzo al que se dedicará otra novela gráfica dos años más tarde, *El entierro del conde de Orgaz*, con ilustraciones de Héctor Caño. Ahora el relato da comienzo con el abandono de El Greco de Creta en el escenario de un paisaje luminoso presidido por una iglesia bizantina de planta de cruz inscrita. La ilustración, como las que aparecen a continuación,

ocupa la página impar mientras los textos son acogidos en las pares²⁵⁵.

La acertada combinación de panorámicas, planos medios y encuadres facilita la comprensión de los acontecimientos que envuelven la historia, además de la indumentaria, atributos y gestos de los protagonistas. La selección de detalles escogidos de monumentos tales como San Marcos de Venecia, la iglesia de Santo Tomé o la catedral de Toledo, contribuyen a hacer verosímil el relato, subrayan esta idea. Y uno de los textos proclama que con esta gran pintura, “el recuerdo del Conde de Orgaz se hará inmortal y su espíritu velará siempre por la ciudad de Toledo. Montado a caballo y ataviado como noble señor, su misión será protegerla desde el más allá”²⁵⁶.

El fantasma del pintor se había aparecido a Victorio Macho en el paseo del Tránsito, cuando deambulaba sin rumbo por la ciudad, y más tarde una noche de luna llena, que asomaba delicada tras la torre de Santo Tomé. Llegó a pensar que los caballeros de *El Entierro*, de ojos tristes y manos interrogantes, también se habían convertido en fantasmas:

*Los que en las noches de ánimas tañen el funeral en la torre de Santo Tomé y salen en procesión por las tortuosas callejuelas, y se cuelgan de los badajos de las campanas de los conventos fraileros haciéndolas sonar con voces atipladas o afónicas [...] Contemplan como gárgolas de piedra negra la imperial ciudad desde las cresterías de la catedral, vagan de noche silenciosos por el Tránsito y la Sinagoga, se filtran por los ventanales de la casa del pintor que los retrató y le desvelan y pavorizan al rodear su lecho*²⁵⁷.

El Entierro es un emblema de Toledo, su hechizo ha alentado a artistas, estudiosos y curiosos a peregrinar hasta Santo Tomé. A meditar sobre la composición del cuadro, sus formas y colores, sobre su mensaje. Sus protagonistas se han convertido en compañeros de nuestros días.





Handwritten text on a small piece of paper or parchment, possibly a name or title, written in a cursive script.