

*ACTAS DEL CONGRESO
SOBRE EL RETABLO
DEL COLEGIO DE DOÑA MARÍA
DE ARAGÓN DEL GRECO*



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

DUP.352

BIBLIOTECA

DEL CONGRESO SOBRE EL RETABLO DE DOÑA MARÍA DE ARAGÓN DE GRIGIO

Sig. : Dup. 352

Tít. : Actas del congreso sobre el Re

Aut. : Congreso sobre el Retablo del

Cód. : 1059944



2000095



75(46) Gre (16)
Dup. 352

*ACTAS DEL CONGRESO
SOBRE EL RETABLO
DEL COLEGIO DE DOÑA MARÍA
DE ARAGÓN DEL GRECO*

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

16 y 17 de octubre de 2000



MUSEO NACIONAL DEL PRADO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637



R.53753

*E*s especialmente grato presentar las actas que recogen las distintas ponencias que se formularon en las jornadas sobre "El retablo de Doña María de Aragón. Cuatrocientos años de El Greco". Además de conservar y exponer las obras que tienen encomendadas, los museos tienen la responsabilidad científica de profundizar en el conocimiento de sus propias colecciones, propiciando nuevas miradas y lecturas, otros acercamientos a las colecciones permanentes. Junto a la importancia intrínseca de sus pinturas, el Museo del Prado es además una institución singular porque conserva el carácter de conjunto de series tan importantes como las de la Torre de la Parada, el Salón de Reinos, o retablos, en su mayoría procedentes de iglesias y conventos de Madrid y provincias limítrofes, y que fueron desamortizados en 1835. En este sentido son realmente excepcionales las obras de Carducho, Maíno y, sobre todo, el Greco. En la mayoría de los casos, las imposiciones espaciales de nuestro Museo impiden mostrar la disposición original con que estos excepcionales conjuntos fueron creados, perdiéndose así algunos aspectos interesantes de su estética, de las interacciones cromáticas y compositivas de las obras en su totalidad. En el caso del Greco y el retablo de doña María de Aragón, estas cuestiones parecen especialmente significativas, dado el notable ingenio del pintor, el carácter marcadamente personal de su pintura.

Además, con la dispersión de las pinturas del retablo tras la invasión francesa, la reconstrucción del mismo ha sido un asunto que ha ocupado a todos los especialistas sobre el Greco a lo largo del siglo XX. Nuestro Museo ha pretendido, aprovechando el cuarto centenario de la entrega por parte del artista, del que fuera su único encargo en Madrid, invitar a una reflexión sobre la entidad de ese conjunto. Para ello, hemos asumido la propuesta que ha sido más unánimemente aceptada en los últimos años. Contamos para este fin con la colaboración imprescindible del Museo Nacional de Arte de Rumania y quiero agradecer por ello a esa institución, encabezada por Roxana Theodorescu, su directora. También doy las gracias al grupo de especialistas sobre la obra del Greco que amablemente aceptaron debatir sobre el retablo, y que lo hicieron con interés y entusiasmo. Algunos de ellos se desplazaron hasta el Senado de España, rastreando el lugar que en su día ocupó la iglesia del seminario agustino de doña María de Aragón, y donde se ubicaba el retablo. La Presidenta del Senado, Esperanza Aguirre y Gil de Biedma, facilitó en todo momento estos trabajos, mostrándonos siempre su interés por el proyecto; a ella también expresamos nuestro reconocimiento.

FERNANDO CHECA CREMADES
Director del Museo Nacional del Prado



*E*n julio de 1600 el Greco entregó el retablo para el altar mayor del seminario de doña María de Aragón, un colegio agustino levantado en Madrid a expensas de una importante dama de la corte que había fallecido unos pocos años antes. El retablo en su conjunto, "con todos los aderezos que para él estaban fechos", llegó a la corte con seis meses de retraso, transportado por un carretero que recibió por ello 1.800 reales. Se han cumplido por lo tanto cuatrocientos años de la entrega de ese encargo, un encargo que se contrató en 1596, cuando finalizaba un siglo y un reinado cruciales, marcados por la compleja personalidad de Felipe II y por el discurrir político y religioso de la Europa de la Contrarreforma, y donde la actividad creadora de la península giró, a mediados de siglo, hacia un centro geográfico recién pergeñado, El Escorial, arrumbando el protagonismo artístico de Toledo, la ciudad imperial, corte hasta 1561, y todavía centro espiritual del reino.

La realización de este retablo se encuadra en un momento singular del Greco, cuando inicia el periodo final de su vida, en una etapa de creación que ha suscitado un enorme interés en todos los estudiosos y admiradores del pintor, por considerarse que es esta la fase más singular, radical y personal del maestro, cuando sus creaciones cobran un brío pictórico especialmente inusitado, desbordante. Por ser un trabajo ubicado en Madrid, en un edificio muy cercano al Alcázar, en el lugar que hoy ocupa el salón principal del Senado, y por aquel entonces con importante peso específico en la vida espiritual de la pequeña pero pujante corte, este trabajo del Greco atrajo mayor atención y juicios valorativos que su extensa producción toledana; no parece exagerado afirmar que una parte fundamental de la fama del cretense se cimentó en el retablo mayor de este seminario. En el siglo XVII, concretamente en 1659, Lázaro Valentín Díaz del Valle alababa la obra "del famoso convento de Doña María de Aragón" como buen ejemplo del quehacer de Domenicos. La expresión "famoso convento" ya nos pone en aviso de que este recinto, formador de los predicadores de la orden agustina, era sitio conocido y apreciado entre la ciudadanía que se acercaba a la corte, una referencia importante del Madrid de Felipe IV. En el siglo siguiente, también se emplea el término "famoso", pero refiriéndose de forma más concreta al retablo del Greco. Será Antonio Palomino, en 1724, cuando en un tono despectivo y severo, centre toda su feroz y entonces reputada e influyente crítica en el retablo de Theotocopuli, cuya pintura encuentra "despreciable y ridícula".

Pese a lo afamado del recinto y del retablo, en la actualidad no contamos con la documentación suficiente para abarcar toda la envergadura del proyecto. Durante el reinado josefino el seminario y la iglesia de la Encarnación —por la advocación del Colegio— o de María de Aragón, sufrieron una transformación; el conjunto de pinturas, esculturas y estructura arquitectónica fue arrumbado, testimoniando la dispersión y quebranto que, primero la francesada y después la desamortización de Mendizábal, propició en el patrimonio artístico español en el primer cuarto del siglo XIX.

Sobre el retablo del Greco, los datos seguros son escasos. No nos ha llegado el contrato del retablo ni tampoco una descripción de la organización y temas del mismo; los lienzos recogidos en los recintos religiosos de Madrid y provincias limítrofes (Ávila, Segovia y Toledo), pasaron al Museo de la Trinidad, y de allí al Prado en 1872, pero sin reflejarse adecuadamente el lugar del que provenían, algo por otro lado habitual en los fondos de ese Museo. Todo ello ha provocado que las reconstrucciones del conjunto sean hipotéticas, hilvanadas a tenor de la coherencia, concepto siempre tan subjetivo como discutible; coherencia estilística, tanto de la organización arquitectónica del conjunto (un retablo a la italiana, donde todo se subordina a la gran obra central, o una compartimentación más española, la tradicional de pisos y calles) como de las maneras pictóricas de las grandes telas que lo formaban y donde el número de éstas se ha contabilizado en función del armazón retablistico: tres, cuatro, siete; pero entendiendo que el modo pictórico se correspondía a la forma "desabrida" de los años finales del Greco.

En 1985 se dio a conocer una descripción anónima redactada en el siglo XIX y en donde se relacionaban las obras devueltas, en 1814, tras la confiscación francesa a una treintena de iglesias y conventos. En este inventario, publicado por Wifredo Rincón en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes en el año 1985, se anotaban siete telas del Greco "que estaban en el Altar Mayor" del Colegio de doña María de Aragón. Este dato escueto pero en apariencia preciso y contundente, parece consolidar una fórmula de retablo que estaría en consonancia con la propuesta expositiva que durante dos meses organizamos en la sala 27 de nuestro Museo. Esta celebración pretendió, además del justo recordatorio a este encargo fundamental del Greco en Madrid, propiciar una nueva mirada sobre los espectaculares lienzos que, pensamos, conformaron el retablo madrileño y que de manera permanente se exhiben en el Museo del Prado, pero sin evidenciar claramente las relaciones espaciales y, por tanto, compositivas e iconográficas, con que fueron creados. El Museo Nacional de Arte de Rumania, con el préstamo de La Adoración de los pastores permitió completar el montaje que pretendíamos. Pero además, quisimos que esta conmemoración fuera un estímulo para la reflexión, y con ello también el debate, sobre unas obras del Greco especialmente sugestivas por ser creación del más singular de los artistas que a finales del siglo XVI trabajaban en nuestro país, obras complejas por el momento y circunstancias en que se llevaron a cabo, y espectaculares por su deslumbrante concepción pictórica. Durante los días 16 y 17 de octubre propiciamos esa reflexión pública sobre el retablo de doña María de Aragón, y fruto de esas jornadas son las actas que ahora presentamos al lector interesado.

LETICIA RUIZ GÓMEZ

Departamento de Pintura Española del Renacimiento,
Manierismo y Primer Naturalismo del Museo Nacional del Prado

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca y Prado

Director del Museo Nacional del Prado
Fernando Checa Cremades

Real Patronato del Museo Nacional del Prado

Presidente
Eduardo Serra Rexach

Vicepresidente
Rodrigo Uría Meruéndano

Patronos
José Luis Álvarez Álvarez
José María Álvarez del Manzano
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
Leticia Azcue Brea
José María Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca y Prado
Fernando Checa Cremades
Marina Chinchilla Gómez
Fernando Chueca Goitia
Duque de San Carlos
Juan Carlos Elorza Guinea
Felipe V. Garín Llombart
José Luis Leal Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Íñigo
José Milicua Illarramendi
Pablo Olivera Massó
Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
Alfonso E. Pérez Sánchez
José Manuel Pita Andrade
Joaquín Puig de la Bellacasa
Alberto Ruiz Gallardón
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós
Eloísa Wattenberg García
Carlos Zurita, Duque de Soria

Secretaria
María Dolores Muruzábal Irigoyen

Exposición

Organiza

Museo Nacional del Prado

Comisaria

Leticia Ruiz Gómez

Con la colaboración de

Juan Ramón Sánchez del Peral

Asesora

Maira Herrero

Unidad de Exposiciones temporales

Judith Ara Lázaro

Andrés Gutiérrez

Ana Martín

Montserrat Sabán

Estudio Técnico

Carmen Garrido

Restauración

Rafael Alonso Alonso

María Teresa Dávila

Gabinete de Documentación Técnica

Inmaculada Echeverría

Jaime García-Maíquez

Laura Riesco

Comunicación y diseño gráfico

Ana González Mozo

Fernando Pérez Suescun

Josefina Sevillano

Montaje

La Navarra, S.L.

Actas

Edita

Museo Nacional del Prado

Participantes de las jornadas

Leticia Ruiz Gómez

José Álvarez Lopera

Agustín Bustamante García

Fernando Marías

José Manuel Pita Andrade

Antonio Almagro Gorbea

David Davies

Carmen Garrido

Rafael Alonso Alonso

Realización y producción

Tf Editores

Coordinación

Paloma Nogués

Fotocomposición y fotomecánica

Cromotex

Impresión

Tf. Artes Gráficas

© De la edición: Museo Nacional del Prado

© De los textos: sus autores

© De las fotografías: Archivo del Museo Nacional del Prado y sus autores

NIPO: 183-00015-0

I.S.B.N.: 84-8480-003-02

Depósito Legal: M-2699-2001

El Museo Nacional del Prado hace constar su agradecimiento al Museo Nacional de Arte de Rumania, que ha prestado el cuadro *La Adoración de los pastores* del Greco, y a su directora Roxana Theodorescu, a Octavian Boicescu y a Miguel García Herráiz por su generosa colaboración.

Asimismo agradece al personal de las distintas dependencias del Museo Nacional de Prado que con su trabajo diario han permitido desarrollar este proyecto, y en especial a Javier Portús, José Manuel Matilla, Gracia Sánchez, Isabel Benasar, María Jesús Gonzalo, Francisco González Pellicer, a la brigada de movimiento de obras de arte y a la sección de obras y mantenimiento.

Índice

LETICIA RUIZ GÓMEZ El Greco: un pintor insólito en el panorama pictórico español en torno a 1600	13
JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA El retablo del Colegio de doña María de Aragón. Estado de la cuestión	25
AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA Fundación y enterramiento de doña María de Aragón	41
FERNANDO MARÍAS El Greco en el Colegio de doña María de Aragón: reconstruyendo un retablo en su contexto	57
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE y ANTONIO ALMAGRO GORBEA Sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de doña María de Aragón	75
DAVID DAVIES Fray Alonso de Orozco: a source of spiritual inspiration for el Greco?	89
CARMEN GARRIDO El retablo de María de Aragón: estudio técnico	101
RAFAEL ALONSO ALONSO La restauración de las pinturas del retablo del Colegio de doña María de Aragón	117
Bibliografía	131



Instalación de los cuadros del retablo durante su exposición en el Museo Nacional del Prado.

1.- *La Resurrección*; 2.- *La Crucifixión*; 3.- *La Pentecostés*; 5.- *La Anunciación*; 6.- *El Bautismo de Cristo*. Museo Nacional del Prado, Madrid. 4.- *La Adoración de los pastores*. Museo Nacional de Arte de Rumania, Bucarest.

El Greco: un pintor insólito en el panorama pictórico español en torno a 1600

LETICIA RUIZ GÓMEZ

Museo Nacional del Prado

En 1596 el Greco inició un periodo crucial de su vida. Tras unos años un tanto anodinos en lo que a encargos se refiere, dedicado a producir pinturas devocionales de pequeño formato para una clientela anónima, Domenicos iniciaba las últimas décadas de su vida con una serie de trabajos importantes, tanto en lo económico como por la complejidad y envergadura de los proyectos, prácticamente todos ligados a Toledo. Tras unos años difíciles, el pintor y su taller se ocuparían de unos estimulantes proyectos que recordaban la brillante entrada del Greco en la escena toledana.

Recién llegado de Italia, Domenicos había emprendido obras de gran impacto y enjundia: *El exoplio* para la sacristía de la catedral primada (1577), los tres retablos de la iglesia toledana de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579) y la imponente tela de *San Mauricio y la legión tebana* (1580-1583). En estos tres grandes retos dejó una brillante impronta de buen pintor, dominador de los elementos esenciales de la creación pictórica: excelentes composiciones, concebidas desde un dibujo seguro y diestro, figuras pergeñadas con una imponente majestuosidad, perfectamente adaptadas a los grandes formatos que conformaban los tres encargos; óptimo conocimiento del óleo y manejo del mismo en todas sus posibilidades, manifestando igualmente una paleta de colores que demostraba su proximidad a la cálida pintura veneciana, aunque con inteligentes guiños al miguelangelismo imperante en la Roma de la década de los setenta.

Tales demostraciones creativas resultan absolutamente sorprendentes, y no solamente por los resultados conseguidos, sino por provenir de un pintor del que no se conocen referencias anteriores que permitan explicar tal despliegue de medios. Al margen de algún retrato en su larga estancia romana (espléndido, desde luego, el retrato de *Vincenzo Anastagi* que hoy se custodia en el Museo Frick de Nueva York), los rastros pictóricos dejados por el cretense antes de su llegada a España resultan esencialmente desalentadores, si son ciertas todas las obras que se le vienen atribuyendo, y la capacidad de Domenicos para aprender y transformar sus modos pictóricos fue enorme, camaleónica. A los veinticinco años, edad idónea para presentar maduro el bagaje fundamental de aprendizaje, firma *La dormición de la Virgen* (en la iglesia del mismo nombre, en Ermoupolis, Syros), una pequeña tabla pintada al temple, dependiente del tradicional icono bizantino, con algún elemento

occidental tomado de estampas. Como corresponde a esta *maniera greca*, el uso del temple obliga al artista a emplear caligráficas pinceladas finales, de color blanco, para animar la opacidad del medio y realzar los plegados de los ropajes. Esta manera pictórica se mantiene en otras obras atribuidas al Greco, realizadas ya en Italia, país en el que fue desprendiéndose progresivamente del uso del temple para adaptarse al óleo, aunque con numerosos titubeos técnicos que delatan (ahí está el tríptico de Módena, de hacia 1569, para probarlo) ciertas torpezas o limitaciones en el nuevo procedimiento, además de indisimuladas querencias de la forma de trabajar con el temple. En cuanto a sus composiciones, concepción espacial, adopción de tipos y actitudes y paleta cromática, el artista que se percibe entre 1567 y 1577, la década italiana, anterior a su llegada a España, no parece un hombre especialmente dotado. Casi todas sus pinturas, siempre de pequeño tamaño, dependen de composiciones ya probadas, extraídas de otros creadores, y recogidas por medio de estampas. En obras de mayor empeño inventivo como *La expulsión de los mercaderes del templo* o *La curación del ciego*¹, la construcción del espacio, el color, la teatralidad de las escenas y la retórica concepción de las figuras, evidencia un esforzado aprendizaje en donde la asimilación de los modos venecianos es manifiesta, pero todavía incompleto y torpe. No se pretende hacer un inventario de errores ni echar por tierra todos los loables intentos que, desde Carl Justi a finales del siglo XIX, se vienen haciendo por elaborar la carrera italiana del Greco²; todo lo contrario, aun aceptando que indudablemente todavía es poco lo que sabemos del periodo italiano, el surgimiento del Greco español resulta una aparición absolutamente desconcertante y de momento inexplicable³. Pero, por lo que hasta ahora sabemos, el cretense que pintó en Italia —“un veneciano de segunda clase” según afirmación de Pijoán— no podía aspirar a competir con la pléyade de manieristas que habitaban la Roma posmiguelangelesca, por muy vacua, mortecina y carente de *grazia* que fuera su pintura; los Zuccaro, Vasari, Venusti, Perin del Vaga, Salviati, Pulzone o Siciolante, representaban una cantera de pintores de sólida formación que bebían de una fuente que, además de numerosos recursos expresivos, les otorgaba todo el prestigio y el reconocimiento que la autoridad de Miguel Ángel representaba. Eso mismo explica la fortuna de Gaspar Becerra, un artista nacido en Baeza que entró a servir a Felipe II en 1562, “por haber seguido a Miguel Ángel”, según refería en 1585 Juan de Arfe⁴. Muerto tempranamente (1568), será otro español, el riojano Juan Fernández Navarrete⁵, quien en 1567 acceda a los encargos del monarca, empeñado ya entonces en la gran obra escorialense. Felipe II vio en Navarrete a un dócil pintor formado igualmente en Roma, y que acabaría representando, con su excelente técnica y su moldeable eclecticismo, la estética contrarreformista del real monasterio y del monarca que tuteló la compleja fábrica.

La formación romana de Navarrete no es una simple anécdota; no cabe duda de que el marchamo italiano era baza fundamental para el feliz establecimiento en la corte madrileña, en cierta manera muy coherente con la tradición española a lo largo del siglo XVI, donde ese componente fluctuó con diferente graduación con lo nórdico y flamenco⁶. A partir de la década de los setenta, en la pintura italiana convivieron distintas tendencias, principalmente manieristas y contramanieristas, separadas sobre todo por la dicotomía entre formalismo esteticista o simplicidad conceptual, tendencia esta última que acabaría por imponerse, toda vez que la Iglesia católica requirió este tipo de expresiones artísticas para adoptar una combativa pedagogía militante. Bien es cierto que no parece que la cuestión se zanjase tras una frontal disputa, sino por el propio acontecer de los encargos y empresas artísticas⁷.

El manierismo del centro de Italia se fue transformando, se dice que por un exceso de artificiosidad, ensimismamiento e intelectualidad, al tiempo que los pintores de los principales centros de producción se poblaban de *michelangelastri*, en término empleado por el Greco para los ya citados Zuccaro, Perin del Vaga o Salviati⁸. Todos poseían un buen nivel artístico y una excelente preparación intelectual, pero ninguno de ellos se manifestó como un nuevo referente creador indiscutible, con pretensiones de renovación —habría que esperar para ello a la “revolución” de Caravaggio y los Carracci, “los dos grandes inmigrantes del norte de Italia que dieron el golpe de gracia al Manierismo”⁹—, lo que en líneas generales resultó muy provechoso para la reorientación artística que pretendía la Iglesia postrentina y aquellos que, como Felipe II, aspiraban a representarla. Los

que entonces ejercían como tales, eran pintores que, en mayor o menor medida, se adaptaron a los nuevos requerimientos de la Contrarreforma, los ya tópicos principios de claridad, monumentalidad, verosimilitud y decoro. Como bien ha señalado Freedberg¹⁰, la *Contramania* estimuló la creación artística dirigida a un público no ya privado, culto y sofisticado, sino vulgar, adoctrinable bajo un naturalismo de carácter misionero, más preocupado por el contenido sentimental de la pintura que por la forma artística con que ésta se desarrollara. La fórmula se decantaría, con las lógicas variantes locales, en un "estilo internacional" que en España se desarrolló sin ninguna dificultad desde el centro creador por excelencia en la península, El Escorial, ayudado además por el pobre panorama artístico del país, especialmente anodino en el último tercio del siglo.

Los italianos que fueron llegando a El Escorial, formados o relacionados con la ciudad de Roma, aportaban otro componente que no siempre se ha valorado en su justa medida, su capacidad para afrontar la pintura al fresco, una asignatura fundamental para desarrollar los programas religiosos que se iniciaban en los muros y techos del real monasterio. Durante su estancia en Roma, el Greco no fue implicado en ninguno de los empeños pictóricos en los que el cardenal Alejandro Farnesio tuvo alguna relación, incluida por supuesto la decoración de la villa del cardenal en Caprarola, donde trabajó por ejemplo como fresquista Federico Zuccaro. En la más reciente monografía sobre el artista se apunta algo extremadamente importante a la hora de entender las limitaciones, en este caso técnicas, que impedirían más tarde una relación con la obra escorialense: "El Greco estaba excluido de este tipo de encargos decorativos al fresco, ya fueran los pontificios como la Sala Regia, los farnesinos o los de las confraternidades romanas, si había quizá aprendido la técnica de la pintura parietal en Creta, no tenemos noticias de que la hubiera cultivado", el fresco fue una "técnica que despreció tan activamente como a sus cultivadores"¹¹, una técnica en la que se requería además una sistemática operativa que parece estar muy alejada de las formas de proceder pictórico del cretense¹².

En 1579 murió Navarrete, pintor del que no consta su conocimiento de la técnica reina de la pintura mural, pero que compensó esta limitación con su gran ductibilidad a la hora de seguir los encargos pictóricos que se le encomendaban, incluyendo tareas como restaurador o *aderezador* de las obras que, desde las primeras "entregas" escorialenses, llegaban con algún daño o precisaban de distintos retoques para su perfecta adaptación a los distintos espacios monásticos; recuérdense los importantes recortes a *La cena* de Tiziano tras llegar a El Escorial en 1574. La perfecta acomodación de Navarrete al monasterio le perfila como un hombre poco conflictivo, a lo que en buena medida debió ayudar su limitación física como sordomudo, y su disposición a complacer tanto al monarca como a la comunidad religiosa, especialmente al influyente padre Sigüenza; baste recordar la célebre frase del agustino: "de vivir el Mudo sobrarían los italianos". Esos italianos fueron básicamente tres, cuatro si contamos al Greco, aunque éste, tras las dos obras con que pretendió implicarse en el real monasterio —*La adoración del nombre de Jesús* y *El martirio de san Mauricio y la legión tebana*—, quedó definitivamente descolgado del proyecto.

Tras el rechazo al cretense llegaron Luca Cambiaso, Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi. A todos ellos les precedía una excelente fama, o al menos buenas referencias de allegados a Felipe II, especialmente del cardenal Alejandro Farnesio¹³. Recordaremos ahora al padre Sigüenza quien, a propósito de Zuccaro, señaló que "vino Federico con tanto nombre enderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas le habían hecho tan famoso, que poco menos le salieramos a recibir con palio"¹⁴. Estos maestros aparecieron rodeados de una cohorte de pintores que engrandecían la figura del maestro, artistas "menores" que en algunos casos resultarían fundamentales para la pintura hispana del siglo posterior. Fueron llamados de forma consecutiva, desplazándose sucesivamente toda vez que su pintura se consideró fracasada o inadecuada para el proyecto filipino.

Luca Cambiaso (1527-1585)¹⁵ se trasladó a El Escorial en 1583, con el reconocimiento como el pintor más importante de la escuela genovesa, aunque su estilo estaba ya, en la década de los ochenta, pasado de moda¹⁶. Se manifestó como un pintor seco e insulso, de composiciones geométricas y colorido sintético, de resultados casi *naïves* en su pintura mural, monótona y cargada de rígidas figuras. Tuvo que enfrentarse al titá-

nico reto de resolver el asunto requerido —*La gloria de todos los santos*—, en el árido espacio de la bóveda basilical sin acudir a los tradicionales *quadri riportati*, con una compartimentación de imágenes que permitía acometer con solvencia la decoración de grandes superficies. Sin embargo, se suele reconocer en Cambiaso una interesante capacidad para introducir novedosos, al menos en nuestro país, efectos lumínicos (*notturni*) en la pintura de caballete, además de su alto nivel como dibujante.

El genovés murió en 1585 y fue sustituido por Federico Zuccaro, un manierista esquemático y descriptivo que incorporó algunos elementos naturalistas, en especial el claroscuro, lo que en teoría conectaba bien con las pretensiones filipinas, y por tanto hubiese podido garantizarle el éxito; sin embargo, su obra y su personalidad no respondieron a las expectativas creadas y, tras ser pagado con generosidad, regresó a Italia después de un breve periodo entre los años 1586 y 1588. Rosemary Mulcahy¹⁷ ha trazado una inteligente revisión de la huella de Zuccaro en El Escorial, descubriéndonos un potencial creador más activo que lo que tradicionalmente se ha venido afirmando, y una autoestima que chocó frontalmente con los deseos de Felipe II de contar con buenos pintores, pero de mayor maleabilidad. Los proyectos en que se embarcó el genovés —el retablo mayor de la basílica, las pinturas murales del claustro principal y las puertas de los relicarios de la basílica—, tras su marcha fueron terminados por Tibaldi, y un pintor conquense de tercera fila, Juan Gómez¹⁸, se ocupó de enmendar por medio de repintes, todo aquello que no agradó al rey.

El último de los grandes italianos implicados en el proyecto fue el boloñés romanizado Pellegrino Tibaldi (1527-1596), quien había realizado su empeño pictórico más importante en el palacio Poggi de su ciudad natal, a mediados de los años cincuenta. Con su llegada, en 1588, el pintor, de una respetable edad por aquel entonces, se convirtió en el más prolífico de los italianos, completando el retablo mayor de la basílica, realizando los frescos del claustro principal bajo y de la biblioteca, poco antes de regresar a Italia en 1594¹⁹. Sus composiciones solemnes y sencillas se poblaron de rotundas figuras, de una inquietante grandiosidad, reforzada por un color casi tan sintético e irreal como el de Cambiaso, de raigambre manierista.

En cuanto a los pintores nacionales, la opción española se mantuvo en las figuras de Diego de Urbina, Luis de Carvajal y Alonso Sánchez Coello, los encargados de concluir la decoración de la basílica, concretamente las parejas de santos que fueron iniciadas por Juan Fernández Navarrete, y que muestran la perfecta simbiosis estilística pretendida para la ocasión: dignidad y monumentalidad de ascendencia toscano-romana, y tratamiento pictórico a la veneciana, tanto en paleta cromática como en la factura a “borriones”, realizada con pincelada suelta y deshecha. Con esta nueva aportación española, otra vez nos encontramos con artífices versátiles, de probada capacidad para ligarse dócilmente a un empeño artístico concebido y dirigido muy de cerca por Felipe II. Urbina se une a la real fábrica cuando es ya un hombre de edad avanzada para el que, como ha señalado la profesora Trinidad de Antonio, su participación en El Escorial parece sobre todo “un premio a sus largos años de servicio, tanto al monarca como a su hermana Juana de Austria”²⁰. El joven pintor Luis de Carvajal (1534-1607)²¹ se vinculó al monasterio de El Escorial entre los años 1579 y 1590. Era hermano del importante e influyente escultor Juan Bautista Monegro, quien le animó a viajar a Roma para adquirir la necesaria formación dentro de las directrices de los manieristas reformados. En la ciudad papal contactó con la pintura de Marcello Venusti, el Sermoneta, Muziano o Pulzone, consolidando en Carvajal las frías y sencillas fórmulas expresivas requeridas para el recinto monástico. Como Navarrete y la mayoría de los españoles que se mantuvieron “a pie de obra” en la fábrica escorialense, el real monasterio se convirtió en un inmenso centro formador cargado de estímulos, tanto por las impresionantes pinturas llegadas a través de las llamadas “entregas”, las adquisiciones artísticas que a lo largo de treinta años fueron enriqueciendo el complejo escorialense²², como por la cercanía de los maestros italianos que, acompañados por los componentes de su taller, accedieron a trasladarse al monasterio; éstos aportaron, además de sus propias características estéticas, una sistemática operativa que en la mayoría de los casos era nueva en España²³.

Otro pintor de probada confianza y fidelidad al monarca era el retratista Alonso Sánchez Coello, de escasa producción de temática religiosa pero no inexperto, dado que había realizado otros trabajos en la pro-

vincia de Madrid (los retablos de la desaparecida iglesia de San Juan de Madrid y los de Colmenar Viejo y de El Espinar). Desde 1580 se ocupó de continuar, junto a los otros dos artistas españoles citados, las parejas de santos destinados a la basílica escurialense que habían sido iniciados por Navarrete el Mudo. Se trataba por lo tanto de solventar una serie formada por numerosos cuadros (treinta y dos), cuyas trazas fundamentales habían quedado ya establecidas por el artista que de forma más satisfactoria había traducido los deseos del rey. La inventiva estaba por lo tanto descartada y el único requerimiento era aportar el oficio de pintor, responder a un "compromiso ineludible" como ha sabido discernir Fernando Benito en el caso de Sánchez Coello²⁴, y dar continuidad a lo ya pergeñado: figuras de santos, un ejército al servicio de Dios, que fueron concebidas con monumentalidad escultórica y claridad expositiva, con los atributos hagiográficos perfectamente reconocibles, aunque se inscribieron los nombres de cada santo para que no cupiese duda alguna. La fórmula llegaría lejos, y ahora sólo recordaremos que el discípulo más importante de Alonso Sánchez Coello, el vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz, mantendrá el modo escurialense en los dos retablos laterales del seminario de doña María de Aragón, donde pintó las imágenes de san Agustín y san Nicolás de Tolentino, firmadas en 1601.

Sin pretender entrar nuevamente en los motivos del rechazo al Greco en El Escorial, es claro que el perfil de pintor que "triunfó" en el monasterio, capaz de adaptarse con flexibilidad y docilidad a los dictados del rey y la comunidad agustina, está bastante alejado de la personalidad autosuficiente y orgullosa de Domenicos Theotocopulos. En la última monografía importante sobre el cretense, Fernando Marías traza un carácter opuesto a lo que la real voluntad de Felipe II precisaba: un hombre seguro de sí mismo, orgulloso y tozudo, polemista, ambicioso de reputación, "no parece haber tenido el carácter amable, incluso dócil, prudente y acomodaticio", refiere textualmente Marías Franco; virtudes o mejor, características, que le separarían del mundo cortesano al que sin embargo aspiró²⁵.

El Greco era un artista que cumplía sólo una de las características requeridas por el monarca español: su formación italiana; pero ésta no parece que estuviera lo suficientemente contrastada por unos informes y una producción que avalasen la calidad pretendida, aunque el propio artista "dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras", tal como recogió en su momento Jusepe Martínez²⁶. Este dato es curioso si tenemos en cuenta que el Greco estuvo alojado durante bastante tiempo en el palacio Farnese de Roma, en donde llegó a formar parte de la servidumbre del cardenal. Para la familia Farnesio trabajaron algunos de los artistas que después lo hicieron en la corte española, y con los Farnesio estuvieron relacionados algunos españoles importantes, comenzando por Benito Arias Montano, el polígrafo extremeño tan cercano a Felipe II. Es verdad que Domenicos terminó su monumental *San Mauricio* en 1583, cuando ya llevaba seis años en Toledo disfrutando del apoyo de una parte de la intelectualidad toledana, la misma que seguramente avaló al cretense en El Escorial. Un aval que provocaría la desdeñosa frase de Sigüenza cuando el agustino quiso justificar el fracaso escurialense del artista: "no le contentó a su magestad; no es mucho, porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte y las que no lo tienen: que aquéllas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y ésta en todas las almas está impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes. Y tras esto —como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo— los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser éste"²⁷; indudablemente, cuando Sigüenza hace alusión a las excelentes cosas del Greco, debe de referirse a los dos trabajos que citábamos al principio: Santo Domingo el Antiguo y *El expolio*, porque insisto que no había, ni consta documentalmente, otras obras que pudieran avalar ese arte excelente al que se refiere, creo que irónicamente, Sigüenza, a no ser su calidad como retratista y que tampoco llegó a conmovier al rey. Además, junto a los ecos toledanos por el proceder artístico del cretense, pudo llegar igualmente su rápida fama de pleiteador y polemista frente al todopoderoso cabildo catedralicio de la ciudad imperial, a propósi-

to del célebre cuadro de *El expolio*. Poco tenía que ver este orgulloso proceder con la mansedumbre que El Escorial reclamaba.

Pero el texto de Sigüenza encierra también una interesada visión del arte de Domenicos, al que reprocha sin titubeos su carácter elitista y de difícil accesibilidad, muy distante de las pretensiones del arte contrarreformista. La pintura del Greco "contenta a pocos, aunque dicen que es de mucho arte [...] aquéllas —las que según el agustino están hechas con arte y razón— contentan a todos y éstas —las del Greco— a algunos": toda una carga de profundidad a las pretensiones de integrarse en la corte española por la vía de El Escorial. Si estamos de acuerdo con Freedberg en que el arte de la Contrarreforma buscó la adhesión de un público amplio, sentimental y emotivo²⁸, alejado de las sofisticadas dificultades que el culto arte manierista acostumbró a su escaso pero selecto público, podemos entender que, además de cuanto se ha dicho para explicar la incompreensión que generó el *San Mauricio*, la pintura de este artista se revelaba ya de una dificultad que parecía responder a los parámetros de la pintura italiana de algunos años atrás, y que ahora sólo podría encajar con una sociedad restringida, selectiva, capaz de acceder al mismo tiempo a la pintura y al discurso intelectual del artista; "dicen que es de mucho arte y el autor sabe mucho", afirma Sigüenza como de oídas, como si se tratara de un humilde párroco provinciano incapaz de acceder a una pintura cuya comprensión se le escapa, aunque de seguido proclama la teoría imperante sobre el arte: "los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser éste". Devoción, decoro, claridad y mesura, demasiados elementos coercitivos para la libertad creadora que un artista como el Greco, más anclado en el humanismo del pleno Renacimiento que en el incipiente Barroco que se avecinaba. El Greco perdió la oportunidad de El Escorial, y la pintura ganaría con ello la "personalidad enteriza" del cretense.

El grupo de selectos admiradores del Greco los encontró el artista en Toledo, una ciudad en la que, apenas llegado en 1577, dominó como creador. Tampoco resultó una enorme dificultad, a tenor del escaso nivel encontrado, y del que se nos ha dado cuenta en distintas ocasiones, especialmente desde el año 1982, gracias a la exposición *El Toledo del Greco*, donde se pudo comprobar las siempre certeras palabras de Angulo Íñiguez: "La llegada a España del Greco coincide con el momento en que nuestra pintura renacentista alcanza su más bajo nivel"²⁹. No voy hacer más referencias a las oportunidades que la ciudad imperial brindó al cretense, y el vínculo mítico con que durante años se ha tratado de unir a Domenicos con Toledo, vínculo que se ha redimensionado razonablemente en los últimos trabajos sobre el artista³⁰. Subrayar tan sólo que el terreno estaba abonado para recibir, no sólo la pintura, sino a la personalidad del Greco. Toledo había dejado de ser corte en 1561, y con ello descendió el número de habitantes y la influencia política, económica y artística de la ciudad. Pero Toledo ostentaba aún elevadas rentas que permitieron a la orgullosa nobleza local residir de forma permanente en la ciudad y disfrutar de sus cercanos cigarrales, un espacio de recreo que invitaba a la tertulia, a la discusión literaria y artística, y donde el Greco, a buen seguro, brilló con luz propia.

Establecido en la parroquia de Santo Tomás, el Greco desarrollará una carrera que, tras las dos grandes ocasiones perdidas, la catedral de Toledo y el entorno regio de El Escorial, debe calificarse necesariamente de provinciana, aunque ello no significara una rebaja en sus pretensiones como artista y hombre renacentista ("gastaba —decía Jusepe Martínez— en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia"), pleiteó hasta más allá de lo razonable para defender su dignidad de artista, y despreció el contacto con los artistas españoles, seguramente no sólo por no valorar la calidad del quehacer artístico de éstos, sino también por considerarlos incapaces de saltar la barrera de lo meramente artesanal. Se relacionó esporádicamente con Pompeyo Leoni, Federico Zuccaro y Francisco Pacheco; los dos primeros eran dos orgullosos italianos con los que podía en cierta forma parangonarse; con Zuccaro y Pacheco compartió además una similar inquietud intelectual, aunque ésta fuera de signo contrario a la propia.

Desde mediados de los ochenta cuenta con un taller de cierta complejidad que le permite hacerse cargo de cuantos encargos recibe y que, durante una década —la que va desde *El entierro del Señor de Orgaz*, 1586, hasta el retablo del Colegio de doña María de Aragón, en 1596—, fueron realmente poco relevantes. Lienzos de

pequeñas dimensiones que podríamos calificar como de subsistencia: retratos y cuadros devocionales destinados a una clientela mayoritariamente anónima. Domenicos supo perfectamente calibrar el peso específico de todos sus encargos y mostrar lo mejor de su quehacer artístico allí donde el esfuerzo valía realmente la pena; recordaré por ejemplo cómo se “comprometió a pintar totalmente con sus propias manos”³¹, el extraordinario lienzo con la *Inmaculada* o *Asunción* de la capilla Oballe en San Vicente de Toledo, un reconocimiento más que expreso a lo que decimos. Como los jefes de *bottega*, el Greco creó los prototipos fundamentales que luego salían del taller con unas parecidas señas de identidad, aunque con una calidad muy desigual que explica las abismales diferencias entre la obra pintada directamente por Domenicos –creo que realmente escasa– y la que depende de un taller del que sabemos muy poco. Del recuento de las más de un centenar de versiones de su celebrado *San Francisco*, las frecuentes *Magdalenas* o crucifixiones por ejemplo, son muy pocas las que presentan la gran calidad del maestro, pero todas ellas prueban la aceptación de su pintura de pequeño formato, la capacidad del artista para crear los tipos iconográficos que fueran sentidos de manera cercana y eficaz por el espectador³², aproximándose así, y seguramente sin pretenderlo, a las maneras pedagógicas de la Iglesia militante, que entendía el arte como un instrumento de acercamiento a Dios.

Mientras, y conforme concluía el siglo, tanto en el entorno de la corte como en los otros centros de cierta enjundia creadora –Valencia, Andalucía, especialmente Sevilla y Córdoba, Valladolid y por supuesto la cercana Toledo–, mostraron una progresiva adaptación a las propuestas que se irradiaban desde la gran cantera escurialense, “contaminadas” por las variantes locales provenientes de sus propias tradiciones. La pintura española continuó su dependencia de los encargos de instituciones religiosas, y para estos fines El Escorial se mostró necesariamente como el referente fundamental. Además de convertirse en la cantera principal de artistas con oficio probado, la producción escurialense, a finales de siglo, se había erigido como el modelo plástico de mayor autoridad; por no hablar de otros géneros como el retrato, donde nuevamente las maneras conseguidas por Tiziano y Antonio Moro, los principales retratistas de Felipe II, acabaron por definir la fórmula a seguir.

La creación pictórica se adentró a partir de entonces en las premisas del que viene llamándose “primer naturalismo”. Un estilo que se había forjado principalmente con los “segundones” que se relacionaron con El Escorial, incluyendo en éstos a los hijos de las sagas familiares, sobre todo italianas que, una vez establecidos en Madrid, prefirieron echar raíces definitivas en nuestro suelo. Son la generación de los nacidos en torno a 1560, donde brillaron de forma especial Juan de Roelas, Bartolomé Carducho, Francisco Ribalta o Sánchez Cotán, artistas veinte años más jóvenes que Domenicos, y que emprendieron una pintura preocupada por los efectos luminosos, la robustez de los modelos plásticos y la plasmación de la realidad más cotidiana; aspectos estos últimos que a veces se han planteado como un debate artístico –monumentalidad frente a naturalismo– y que el proyecto escurialense terminaría por fundir. Son en cualquier caso características que pueden incluirse en las premisas tenebristas propiciadas por el caravaggismo pero, con contadas excepciones, parece que dependió más del acontecer mismo de la pintura española, con tantos matices como se quiera, que de una influencia temprana y directa de la obra del lombardo y sus seguidores.

No pretendo hacer un recuento, por somero que éste sea, de los pintores que trabajaron en España a finales del siglo, en el entorno de ese 1600, definido a veces como de momento crítico³³, o de “época incoherente y contradictoria”³⁴. Para este asunto contamos con algunos buenos manuales y ensayos³⁵. Puede resultar de interés un acercamiento a los pintores que por las fechas en que fue realizado el retablo del Colegio de la Encarnación, o de doña María de Aragón, pudieron haber sido convocados para tal encargo. Sobre todo si tenemos en cuenta que el Greco estaba totalmente desvinculado de la corte; a propósito de los necesarios fiadores que los procedimientos de la época imponían para los distintos encargos artísticos, el cretense declaró en diciembre de 1596 que no tenía en Madrid “persona que le fiase [...] y la tenía en esa ciudad de Toledo”³⁶; ni siquiera en julio de 1600, una vez terminado el conjunto, se trasladó a la villa y corte para el montaje del retablo, aunque es más que probable que Domenicos “reconociera” en algún momento el lugar destinado a albergar su obra. Parece que el Greco volvió a contar con sus amigos toledanos para hacerse cargo de un trabajo

importante tras años bastante oscuros. Seguramente, de no ser por alguna de las recomendaciones toledanas en la fundación madrileña, como Jerónimo de Chiriboga, albacea testamentario de doña María de Aragón y canónigo de Talavera de la Reina, el Greco nunca se hubiera hecho con tan importante trabajo, a pesar de que, a finales del siglo, era desde luego uno de los pocos artistas que había probado su capacidad para enfrentarse a una obra tan compleja como era un retablo.

Por eso me parece interesante recordar que en este periodo en que la corte no cuenta con ninguna figura especialmente brillante, uno de los artífices más importantes fue Bartolomé Carducho (hacia 1560-1609?)³⁷, florentino que formó parte de la expedición artística de Federico Zuccaro en 1585. Se empleó como intermediario artístico con Italia y desarrolló una carrera como pintor de la que sabemos bien poco. En 1593 realizó una obra sorprendente por el tono narrativo y la innovadora iluminación, *La muerte de San Francisco* (Lisboa)³⁸, y dos años después *El descendimiento de la cruz*, para la iglesia de San Felipe el Real, una perfecta simbiosis entre el arte reformado de la pintura florentino-romana y el incipiente tenebrismo del momento. Con Bartolomé se formó su hermano menor, Vicente, el erudito tratadista y jefe de la pintura madrileña hasta la irrupción en la corte del joven Velázquez. Al mayor de los Carducho acabaría confiando el Greco la misión de tasar, por parte del artista, las pinturas del retablo en 1600, el mismo año en que firma una *Adoración de los Reyes* (Alcázar de Segovia), una atractiva y monumental obra que se ha entroncado con el venecianismo de Veronés³⁹.

Colaborando con Bartolomé Carducho y al servicio del Duque de Lerma, aparece en Valladolid, en los últimos años del siglo XVI, el sevillano Juan de Roelas⁴⁰. En 1598 trabajó en el catafalco de exequias de Felipe II. Se ha supuesto que llegó procedente de Italia, a tenor de los indicios venecianos de su obra. Su vinculación con la ciudad castellana concluyó, un tanto abruptamente, en 1602, iniciando en Sevilla una carrera importante que ayudó además a enriquecer y transformar la pintura local. Parangonar la obra de Roelas con la de su estricto contemporáneo Francisco Pacheco, el erudito pintor que entonces ejercía como *caposcuola*, puede servir para situar la excepcional obra del primero, de Roelas.

Mayor transformación fue la que propició en Valencia otro pintor ligado inicialmente a la corte: Francisco Ribalta (1565-1628?)⁴¹. Este catalán formado en el entorno escorialense, marchó a la ciudad del Turia en 1599, tras pasar veinte años en Madrid. Una vez en Valencia Ribalta superó el horizonte creado por Juan de Juanes, prolongado por su misma estirpe familiar (Vicente Maçip Comes, hacia 1555-1607), y un grupo importante de anodinos seguidores como Nicolás Borrás (1530-1610), Miquel Joan Porta (hacia 1544-1617) y Cristóbal Llorens (hacia 1554-1622). Juanes entraba entonces a formar parte de la mitología artística valenciana, al que el propio Ribalta "reverenció" copiando algunas de sus obras⁴². La ciudad había recibido las novedades romanas gracias al aporte de un contemporáneo del Greco, Juan de Sariñena (1545-1619), que residió en Roma por las mismas fechas que el cretense. La aparición de Ribalta se relaciona con la figura del obispo Juan de Ribera, una de las personalidades religiosas de mayor calado espiritual en la España de Felipe II. Ribalta, antes de su partida, realizó una pintura que posiblemente fue uno de sus últimos trabajos en el entorno madrileño, una obra que lo liga explícitamente al Colegio de doña María de Aragón, una *Crucifixión* que fue mencionada por Palomino en el siglo XVIII; una tela desaparecida, pero al parecer muy semejante a la del monasterio de San Felipe el Real, y hoy custodiada en Poblet. Se trata de una obra monumental y solemne, en la línea escorialense, un tipo de pintura que Ribalta acabaría superando gracias al conocimiento de las novedades tenebristas de los años posteriores. En Madrid, Francisco Ribalta estaba vinculado a Juan Pantoja de la Cruz, al menos como deudor del vallisoletano. El retratista de corte fue tasador del retablo del Greco en el Colegio madrileño, a petición de la parte contratante.

Pantoja (1553-1609)⁴³ también participó en el seminario agustino como pintor, realizando las dos monumentales figuras de *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, recias y majestuosas muestras de un temperamento más vigoroso, a decir de Sánchez Cantón⁴⁴, que en cualquiera de sus otros cuadros devotos, donde responde a un tipo de pintura más próxima a Cambiaso y a Pulzone. La reciedumbre conseguida en los dos santos agustinos parece provenir directamente de los modelos propiciados por Navarrete en el monasterio de El

Escorial. La dimensión de Pantoja como retratista del reinado de Felipe III es bien conocida, transmitiendo incluso esta vertiente en su producción de carácter religioso, con ejemplos interesantes de "retrato a lo divino", siempre vinculados a la familia de la reina Margarita de Austria. Fue un polifacético artista, pues parece que cultivó también el bodegón y practicó la pintura al fresco en el palacio del Pardo —según indica en su testamento, en la sala de retratos—. La pintura religiosa de Pantoja se inició con los dos santos para los retablos laterales del Colegio de doña María de Aragón, fechados en 1601, pero la vinculación con el seminario se constata anterior, al menos de 1597, cuando pinta uno de sus mejores retratos, el del rector fray Hernando de Rojas (colección de los Duques de Valencia). En la testamentaria del pintor, en 1608, Rojas aparece como deudor de Pantoja: "El Padre fray Hernando de Roxas retor del Colegio de Doña María de Aragón", con una suma de seiscientos doce reales; también los herederos de la fundación le adeudaban ochocientos reales; tal vez, como supuso en 1947 Sánchez Cantón, un resto de los lienzos reseñados. Es asimismo Sánchez Cantón quien señaló la cercanía de Pantoja para con la orden agustina: "no pintó para otra Orden religiosa que para los agustinos —Madrid, Madrigal, Valladolid—, salvo para el convento de clarisas de Jesús y María, de la misma capital castellana"; todo indica que, si la "lógica cortesana" hubiese funcionado sin las "interferencias" toledanas, Pantoja hubiese sido un firme candidato a llevar a cabo el retablo del seminario agustino en Madrid.

Al margen de los señalados, no parece que ningún otro artista estuviera en condiciones en ese momento de acceder a un encargo de tal envergadura; unos habían fallecido y otros no tenían edad o prestigio suficientes como para ser receptores de un encargo de semejante calidad.

Es un tópico certero describir al Greco como un pintor situado al margen de la pintura de fin de siglo, aduciendo que su obra pertenece al mundo del manierismo cinquecentesco, y recordando que ese manierismo lo es desde la vertiente colorista de los venecianos, concretamente de Tintoretto. Es evidente que el Greco se elevó sobre toda la pintura española de su tiempo, o al menos así lo vemos ahora, porque entonces el reconocimiento siempre lo fue de forma parcial y matizada; pero es a partir de la última década del siglo XVI cuando su personalidad se redobla, y abandona totalmente algunos aspectos que, hasta ese momento, pueden considerarse "en sintonía" con el manierismo más canónico. En su primera fase española, y poniendo como frontera a esa etapa el *San Mauricio* escorialense, mantuvo la monumental corpulencia de las figuras, y el colorido se relacionaba, como señaló en su día Soehner⁴⁵, con el manierismo florentino-romano de los Zuccaro y Vasari por ejemplo: tonos rosa, azul, amarillo y verde pálido que entroncaban con las gamas propias de la pintura al fresco, a mediados del XVI, en pleno uso y desarrollo. Teniendo en cuenta los años pasados en Roma y sus deseos iniciales, una vez en la península, de contactar con el principal cliente de España, el rey, no es extraña esta aproximación. Tras el paréntesis creado entre la finalización de *El entierro del Señor de Orgaz*, terminado en 1588, y el retablo de doña María de Aragón, la pintura del cretense alcanza unas características realmente extraordinarias, tan extremas que hay quien ha empleado el término "paroxismo" para definir este momento⁴⁶. Como en alguna ocasión se ha dicho, sin ser en los lienzos del retablo de doña María de Aragón la primera ocasión donde se detecte esta formulación final, sí será en estos lienzos donde aparezca de una forma más coherente y definitiva. Justo cuando la pintura oficial iba por los derroteros de la verosimilitud y la sencillez de formas y contenidos, con un sentido empeño por representar la monotonía de lo cotidiano, tal y como habíamos visto con Navarrete el Mudo, convirtiendo en entrañable *La Sagrada Familia* (monasterio de El Escorial), o a Bartolomé Carducho, haciéndonos amena la pobre celda en la que moría San Francisco (1593, Museo de Arte Antiga de Lisboa), o cuando el bodegón iniciaba una brillante andadura⁴⁷, precisamente en el Toledo del Greco, el cretense responde con el antinaturalismo más sorprendente, revasando con mucho los límites alcanzados por los manieristas clásicos (Rosso Fiorentino, Pontormo)⁴⁸, desprendiéndose de todo contacto con la realidad visible, o circunscribiendo ésta a fragmentos aislados y de incierta representación —la zarza ardiendo de *La Anunciación*, los arcos "imposibles" de *La Adoración de los pastores* o el infimo río Jordán de *El Bautismo*—. Si las figuras se querían decorosamente monumentales, llenas de vigor y modeladas por una robusta pincelada, que con excesiva sistemática se viene definiendo como de veneciana, Domenicos aligera los cuerpos de sus figuras,

les resta densidad, alarga y retuerce, tal vez recuperando, como en *La Resurrección* del Prado, la composición trabada de Miguel Ángel, para poblar hasta lo imposible un espacio desquiciado. La pintura se concibe con inusitada soltura, con ricos y rápidos empastes que se alternan con alardes de transparencia, frotados y formas abocetadas. En cuanto a la preocupación por la iluminación que comienza a percibirse en los escurialenses (Cambio, los Bassano, Sánchez Cotán) y que llega por ejemplo a Pantoja de la Cruz –*Resurrección* de la Diputación Provincial de Valladolid–, el Greco no mantiene la idea de nocturno, aunque se ha definido a veces esta iluminación como de lunar, o de luz contrastada que modela fuertemente los contornos, a la manera de los tenebristas. Wethey ha definido bien ese sentido lumínico como el de una descarga eléctrica, el de una tormenta que crea fosforescentes fulguraciones que desmaterializa tanto espacios como figuras⁴⁹.

El año 1600 marca el inicio de la recta final del Greco. Cuando nuevos estilos y jóvenes pintores traen a España, especialmente a Toledo, las percepciones del primer Barroco italiano (Maíno), el cretense realizará un ejercicio de ensimismamiento y de autoafirmación, realizando la obra más personal, lírica y desconcertante de toda su producción. Si en algún momento las hubo, se ha acabado para él el tiempo de las concesiones, su planteamiento esencial resulta ser, por encima de cualquier excusa argumental, la pintura misma.

NOTAS

- ¹ Harold E. WETHEY, en 1967, llega a recoger siete versiones del primer tema –dos de ellas realizadas en su periodo italiano–, y tres de *La curación del ciego*, todas ellas “italianas”.
- ² Sobre estos inicios y el desarrollo historiográfico del artista, véase ÁLVAREZ LOPERA, 1999-2000.
- ³ Recientemente, ÁLVAREZ LOPERA, 1997, p. 23, ha matizado ese “salto” cualitativo recordando las palabras de Jusepe Martínez a propósito del “grande crédito” con que llegó el cretense a Toledo, y el hecho de que el pintor contase en Roma con un ayudante, Lattanzio Bonastrí. Se alega también la calidad de algunas pinturas como los retratos del cardenal *Charles de Guisa* (Zurich, Kunsthau) y *Vincenzo Anastagi* (Nueva York, Frick Collection) o *La Anunciación* del Museo Thyssen.
- ⁴ Un estado de la cuestión sobre Becerra en SERRANO MARQUÉS, 1999.
- ⁵ La bibliografía fundamental sobre este pintor, así como una revisión sobre su figura, aparecen recogidas en NAVARRETE “EL MUDO”, 1995, y en la monografía de MULCAHY, 1999.
- ⁶ Sobre esta llegada de artistas puede consultarse CHECA, 1983; asimismo, y especialmente para la “avalancha de artistas italianos” en las distintas escuelas regionales, MARIAS, 1989, pp. 594-600.
- ⁷ Sobre esta cuestión hay una amplia bibliografía, pero creo que sigue siendo de enorme interés la obra de FREEDBERG de 1970, con traducción española en 1983.
- ⁸ MARIAS, 1997, pp. 98 y 99.
- ⁹ FREEDBERG, 1983, p. 20.
- ¹⁰ FREEDBERG, 1983, p. 421.
- ¹¹ MARIAS, 1997, p. 98.
- ¹² Es célebre la legendaria propuesta de Domenicos, relatada por Mancini, de “echar por tierra” el *Juicio Final* de Miguel Ángel, alegando que el cretense “podría hacerla con honestidad y decencia y no inferior a ésta en buena ejecución pictórica”, lo que nos parece en cualquier caso una respuesta ambigua sobre la propuesta técnica para suplantar la pintura mural. En MANCINI hacia 1956-1957.
- ¹³ CHECA, 1995, p. 189.
- ¹⁴ SIGÜENZA en su obra de 1605, reedición de 1963, p. 265. Reproducido en MULCAHY, 1987, p. 21.
- ¹⁵ La obra más reciente sobre el pintor se debe a MAGNANI, 1995.
- ¹⁶ MULCAHY, 1992, p. 87.
- ¹⁷ MULCAHY, 1987, trabajo publicado también en *The Burlington Magazines* en ese mismo año.
- ¹⁸ El más reciente trabajo sobre este pintor: ROKISKI, 1991.
- ¹⁹ Sobre sus intervenciones en El Escorial, especialmente en la biblioteca, véase GARCÍA-FRÍAS, 1991; además del texto editado por GIAMPAOLO, 1993, sobre los frescos monásticos.
- ²⁰ ANTONIO, 1998, p. 146; 1989.
- ²¹ Sobre Carvajal el estudio más completo aparece en la tesis doctoral de ANTONIO, 1987.
- ²² Un breve pero significativo acercamiento al carácter de cada una de estas entregas puede seguirse en ANTONIO, 1998, pp. 140-144.

- ²³ Un asunto tratado en más de una ocasión por PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, por ejemplo.
- ²⁴ BENITO, 1990, p. 114.
- ²⁵ MARÍAS, 1997, p. 96.
- ²⁶ MARTÍNEZ, 1866, p. 183.
- ²⁷ SIGÜENZA, 1963, p. 385.
- ²⁸ FREEDBERG, 1983, p. 658.
- ²⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 17.
- ³⁰ ÁLVAREZ LOPERA, 1999-2000, p. 49.
- ³¹ WETHEY, 1967, I, p. 65.
- ³² PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, pp. 121-122.
- ³³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1968, pp. 167-178.
- ³⁴ BROWN, 1990, p. 112.
- ³⁵ Además de los referidos de CHECA, 1983, MARÍAS, 1989, BROWN, 1990 o PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, debe incluirse LAFUENTE FERRARI, 1987 y ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971.
- ³⁶ Protocolo de F. R. de los Arcos, fols. 1316-1324: SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927.
- ³⁷ Como todos los pintores de la llamada escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, el semblante biográfico y artístico de Bartolomé Carducho puede seguirse en la obra de ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969.
- ³⁸ BROWN, 1990, p. 75.
- ³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 84.
- ⁴⁰ La monografía de este pintor se debe a VALDIVIESO, 1978.
- ⁴¹ Para este pintor, véase sobre todo KOWAL, 1981. De interés también BENITO, 1987.
- ⁴² FALOMIR, 1999, pp. 140-144.
- ⁴³ SÁNCHEZ CANTÓN, 1947, y KUSCHE, 1964.
- ⁴⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, 1947, p. 101.
- ⁴⁵ Recogido por WETHEY, 1967, I, p. 73.
- ⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 121.
- ⁴⁷ La última obra importante sobre el bodegón, donde se recoge toda la bibliografía anterior: CHERRY, 1999.
- ⁴⁸ WETHEY, 1967, I, p. 73.
- ⁴⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 121.



El retablo del Colegio de doña María de Aragón. Estado de la cuestión

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

Universidad Complutense

El retablo del Colegio de doña María de Aragón marcó un hito en la trayectoria del Greco, señalando un punto de inflexión en su carrera, y debido a su ubicación en la corte parece haber desempeñado un papel decisivo en la valoración de su arte durante los dos siglos siguientes. Todavía a mediados del siglo XVII Díaz del Valle presentó “las pinturas del famoso retablo del convento de doña María de Aragón” como ejemplo de las “obras de grande primor” que el cretense había realizado en Madrid¹. Después, Caimo habló de “altare eccellentemente dipinto”² y Álvarez y Baena consideró también sus pinturas “excelentes”³. Pero ya a comienzos del siglo XVIII Palomino se inventó la teoría de las dos maneras y utilizó precisamente esos mismos cuadros para caracterizar la segunda, según él “despreciable y ridícula [...] así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color”⁴. Y, como es sabido, esa opinión es la que prevalecería a lo largo de más de un siglo. Ponz señalaría que “no se ha de medir la habilidad de este autor” por ellos (“pues ya se sabe que degeneró en extravagancia”)⁵ y Llaguno se limitó a despacharlos lapidariamente: “cosa abominable”⁶.

Desgraciadamente, su valoración se ha visto enormemente entorpecida hasta tiempos recientes por la información que ha llegado hasta nosotros sobre las circunstancias del encargo y la conformación del conjunto, escasa, fragmentaria y, al menos hasta los últimos años, abierta a todo tipo de especulaciones.

El contrato original, suscrito ante el escribano Pedro Gómez de Mendoza⁷ y que seguramente contenía el programa iconográfico del conjunto, ha desaparecido. Los primeros documentos conocidos se sitúan todos en diciembre de 1596, en los momentos en que el Consejo de Castilla había tomado el control de las obras del Colegio como consecuencia del pleito interpuesto por don Álvaro de Córdoba contra Chiriboga y Rojas, y el más explícito de ellos es un poder fechado el 20 de diciembre de 1596 y extendido por el Greco a Francisco Preboste para que le representase en todo cuanto tuviese relación con el encargo del “Retablo del colesio [*sic*] que doña maria de aragón [...] instituyó y fundó en la villa de Madrid”. Gracias a él sabemos que el encargo se le había hecho “por mandado de los señores presidente y oidores del Real consejo de su magestad” y que él se había comprometido a hacerlo en el plazo de tres años, debiendo tenerlo “hecho y acavado, puesto y asentado en el dicho colegio [...] para el día de Navidad del año venidero de quinientos e noventa y nueve”⁸. Días antes, el 17 de diciembre, el Consejo Real había autorizado al pintor (que argumentó que “no tenía en esta Corte persona que le fiase [...] y la tenía en esa ciudad donde era vecino”) a que prestara sus fianzas en Toledo⁹, y, el 21, el Greco presentó como fiadores a don Pedro Laso de la Vega (Señor de las villas de

Cuerva, Batres y Arcos), Alonso de la Fuente Montalbán (tesorero de la Casa de la Moneda de Toledo) y Francisco Pantoja de Ayala (secretario del Consejo Arzobispal). Todos ellos, al igual que los testigos, parecen haber sido amigos personales suyos.

El Greco entregó finalmente el retablo a mediados de 1600, siete meses después de lo pactado. El 12 de julio de ese año, el carretero Luis Hernández se comprometió a transportarlo a Madrid "con todos los aderezos que para él están fechos", en el plazo de veintidós días. Poco después, el 23 de agosto, se produjo el nombramiento de los tasadores (Pantoja de la Cruz en representación del Colegio y Bartolomé Carducho por parte del Greco), actuando como testigos Jorge Manuel Theotocopuli y dos personajes desconocidos para nosotros (el licenciado Manrique y fray Juan de Vargas). El resultado de la tasación ascendió a sesenta y tres mil quinientos reales (casi seiscientos mil ducados), una cifra muy elevada y que fue, desde luego, la más alta percibida jamás por el cretense, pero que hay que contemplar teniendo en cuenta que incluía no sólo el precio de las pinturas, sino también el de las esculturas y el de los materiales y labor de la arquitectura del retablo.

En la documentación conocida del encargo no se mencionan ni el número ni el asunto de los lienzos y esculturas que formaban parte de él. De hecho, ni siquiera se dice que contuviera esculturas. Sólo que el Greco hizo el "retablo para el altar mayor" del Colegio¹⁰. Y tampoco las escasas referencias literarias anteriores a su desaparición permiten hacerse una idea, ni siquiera aproximada de su organización. Palomino (1724) y Ponz (1776) se limitaron a referirse genéricamente a "las pinturas del famoso retablo", emitiendo juicios de valor sobre ellas sin detenerse en más especificaciones¹¹. Tanto ellos como Caimo (1755)¹², Castro (hacia 1764)¹³ y Álvarez y Baena (1786)¹⁴ decían, además, que las esculturas y la traza del retablo se debían asimismo al cretense. Al margen, Ponz afirmó que "la arquitectura [del retablo, y no de la iglesia, como se suele asumir], aunque regular, es algo seca"¹⁵, y Ceán registró, ya en 1800, que las pinturas "pertenecen a la vida de Cristo"¹⁶. Pero eso es todo lo que se puede extraer de las fuentes anteriores a 1808.

Tampoco se encuentra en los tratadistas de los siglos XVII y XVIII información relevante para la determinación de la planta de la iglesia y la forma de su capilla mayor, dos aspectos que afectan a la configuración del retablo del Greco y que han llegado embrollados prácticamente hasta nuestros días debido a la inexistencia de descripciones contemporáneas y a la posterior conversión del edificio, en 1813-1814, en salón de Cortes. De hecho, hasta tiempos relativamente recientes se asumió que la iglesia había sido diseñada por el Greco y había tenido planta elíptica. El primer dato, evidentemente erróneo, procedía de Palomino, quien tras referirse despectivamente a las pinturas del retablo mayor añadió que "también es suya [del Greco] la escultura, traza del retablo y aún la de la iglesia"¹⁷. Después, y siguiendo a Palomino, repetirían la misma afirmación Felipe de Castro, Ponz y Ceán¹⁸, con lo que la autoría del Greco fue asumida por los historiadores del arte como un artículo de fe hasta que, en 1962, Wethey la pusiera en duda diciendo que "no existe información documental respecto a la paternidad de la iglesia madrileña"¹⁹. En cuanto a la idea de que la iglesia había tenido planta oval se originó, con seguridad, al confundir su forma con la del salón de Cortes. Pero, de hecho, no hay un solo testimonio anterior a 1813 que permita pensar que el templo tuviera planta elíptica. El primero, que yo sepa, es el de Mesonero Romanos y se refiere ya al aspecto que tenía en 1831, es decir, después de que hubiera sido transformada y utilizada como salón de Cortes en 1814 y 1820-1823²⁰.

Como ya he dicho, los testimonios de los siglos XVII y XVIII son extremadamente vagos. Gil González Dávila se limitó a aseverar, en 1623, que "el edificio es uno de los mejores que tiene la Corte"²¹, y Jerónimo de la Quintana únicamente informó, en 1629, sobre las excelencias del lugar²². Tampoco Ponz fue muy explícito, limitándose a decir que el Colegio "aunque no tiene ornato particular, es fábrica arreglada" y que "la Iglesia es bastante espaciosa"²³. De todos modos, hay al menos un testimonio escrito que se refiere a la disposición de la iglesia haciendo pensar en una planta rectangular, con una sola nave y capillas laterales: el contenido en la *Relación del viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*, en la que se dice, tras referirse a la iglesia del Carmen ("moderna con una sola nave e due ale di cappelle") y otras, que el 30 de octubre de 1668 el Duque fue "alla messa nella chiesa di Dna. M^a de Aragon" y que ésta "è come l'altre vedute e descritte fino-

ra²⁴. Al margen están los testimonios gráficos contenidos en varios planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII. Aunque no reprodujo éste, sino el de Texeira, Bonet utilizó ya en 1961 el plano de Espinosa, de 1769, para demostrar que la planta de la iglesia fue rectangular, de una sola nave con cuatro tramos de capillas laterales, crucero inscrito y capilla mayor de testero plano²⁵. Confirmación de esta estructura se encuentra en el llamado plano de Witt, de hacia 1622-1635, y, con mayor claridad, en el de Texeira, de 1656. Es seguro que albergaba una media naranja, levantada sobre pechinas, en el crucero. Aparte, diversos testimonios documentales permiten saber que en el lado del Evangelio de la capilla mayor había una capilla destinada a los patronos y que comunicaba con la casa del patronato, mientras que desde la sacristía, situada en el de la Epístola, bajaban las escaleras de la cripta, que tenía tres bóvedas y sobresalía del edificio²⁶. En cuanto a la organización de la fachada, para cuyo conocimiento de poco sirven los planos de Witt y Texeira, aparece reflejada con suficiente claridad en un dibujo perteneciente a la documentación de un litigio de 1603²⁷.

EL COLEGIO. FUNDACIÓN Y CONSTRUCCIÓN

Un estado de la cuestión exhaustivo sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón debería abordar con un cierto grado de profundidad la consideración del estado de nuestros conocimientos sobre la fundación de la institución y sobre el proceso de construcción y características de sus edificios. Teniendo en cuenta las limitaciones que impone el tiempo disponible y el hecho de que ambas cuestiones serán tratadas por los profesores Davies y Bustamante en sus intervenciones, yo me limitaré a indicar la bibliografía más relevante y a señalar algunos puntos en los que creo que es necesario aún profundizar mucho más de lo que se ha hecho hasta ahora.

La historia de la fundación es conocida esencialmente a través de los cronistas madrileños²⁸, de libros de carácter hagiográfico (desde el temprano del padre Márquez²⁹ hasta el casi "canónico" del padre Cámara³⁰), de algunas crónicas e historias de la orden de San Agustín³¹, de unas pocas publicaciones de fuentes documentales a finales del siglo XIX³², y, finalmente, de unos pocos trabajos de carácter científico entre los que cabe reseñar el pionero del padre Gregorio de Santiago Vela, publicado en 1918³³, y los ya más recientes de Zamora Lucas³⁴ y Richard G. Mann³⁵. En cuanto a la historia de la construcción de la iglesia y Colegio, y al margen del trabajo ya citado de Santiago Vela, en el que se revelaba ya la participación de Francisco de Mora, se ha ido perfilando en las últimas décadas a través de una serie de estudios debidos a Zamora Lucas³⁶, Bustamante³⁷, Marías³⁸, Mann³⁹ y Olmo, Sánchez Esteban y Montilla⁴⁰.

Hoy la historia del proceso de construcción del Colegio y la tipología de sus edificios parecen sólidamente establecidas. Aún subsisten ciertos interrogantes como la autoría de la fachada de la iglesia o el papel desempeñado por algún maestro de obras, pero éstos no son hechos que afecten al retablo del Greco. El único relevante a este respecto sería la forma de la planta de la iglesia y, más concretamente, la de su capilla mayor, pero sobre esto quedan ya pocas dudas. Todas las investigaciones recientes apuntan a una planta rectangular, y el descubrimiento, efectuado por el profesor Pita Andrade, de la subsistencia entre las actuales estructuras del palacio del Senado, del arco toral de la iglesia y de los arranques de las pechinas, así como la confirmación de que aún se conservan, en gran parte, los muros exteriores del edificio primigenio, han venido a apuntalar definitivamente esa idea.

Sin embargo, la historia de la fundación del Colegio y el papel y personalidad de algunos de sus protagonistas distan aún de estar clarificados y es probable que, al menos en algunos aspectos, deban ser objeto de una profunda revisión. Es obvio que en este punto dependemos aún casi exclusivamente de fuentes interesadas, de carácter hagiográfico, y, aunque no tan obvio, es también claro que esa dependencia y una lectura poco cuidadosa de los textos y testimonios subsistentes han llevado a conclusiones precipitadas y a la apreciación distorsionada de ciertos hechos e incluso de la personalidad de sus protagonistas, comenzando por la del propio Alonso de Orozco.

La imagen de asceta visionario que nos han transmitido los hagiógrafos del beato Orozco, aunque seguramente cierta, debe ser, sin embargo, matizada si no se quiere errar en la apreciación de su personalidad y en la de la significación del Colegio que fundara junto a doña María de Aragón. Como se ha escrito alguna vez, es indudable que para él—como para la mayor parte de la gente de su tiempo—no había fronteras entre lo divino y lo humano, y también lo es que, quizá debido a las privaciones y mortificaciones a que se sometía, apenas distinguía entre lo soñado y lo real (significativamente, muchas de sus apariciones y revelaciones se produjeron mientras dormía). Sin embargo, y aunque él mismo y sus hagiógrafos lo hicieran, tal vez no convenga centrar el relato de su vida y la apreciación de su biografía en sus visiones y supuestos hechos milagrosos. De hecho, el espíritu práctico de Orozco parece haber sido bastante fuerte. Hombre dado a la contemplación, aconsejaba sin embargo a los fieles que siguieran los caminos ordinarios y se guardaran de “pedir o desear saber alguna cosa por revelación o visión”⁴¹. Y entregado a la mortificación de la carne, resistió los deseos de doña María de Aragón de imponer una vida severa a los frailes de su convento, dirigiéndole unas palabras llenas de sentido común⁴². Por lo demás, basta con repasar las biografías contemporáneas de fray Luis de Montoya y santo Tomás de Villanueva, sus dos maestros, o la de Seripando, el general agustino que tan importante papel desempeñó en Trento, para comprobar hasta qué punto el patrón de vida (ascetismo, predicación, ejercicio de la caridad) y las actuaciones prácticas de Orozco fueron los propios de los reformadores agustinos de la época. Significativamente, los historiadores de nuestro siglo lo consideran “el más sistemático” de los escritores agustinos de su tiempo, viendo sus tratados sobre la oración y la contemplación como modelos en su género⁴³, y el padre David Gutiérrez ha señalado los seis tomos de sermones que publicó entre 1568 y 1573, como ejemplos de la aplicación de las normas dictadas años antes por el general de la orden y modelos de la oratoria sagrada del periodo postridentino⁴⁴. Por otra parte, también se incardinan dentro de los intentos de reforma de la orden sus fundaciones de conventos, en dos de los cuales, el de Nuestra Señora de la Paz de Talavera de la Reina y el de Santa Isabel de Madrid, introdujo por primera vez en la provincia de Castilla la vuelta a la regla agustina original. Y es en ese mismo contexto de reforma de la orden en el que se inserta su designio de que el establecimiento fundado por doña María de Aragón fuese Colegio (seminario diríamos hoy) y no convento. Buscando la misma finalidad, la formación de predicadores provistos de una sólida formación teológica, santo Tomás de Villanueva había fundado ya en 1550 el Colegio de la Presentación en Valencia. Y también Seripando (al que conoció Orozco cuando aquél estuvo en España en 1541) había convertido la creación de colegios en uno de los ejes de su política de reforma de la orden.

También falta aún mucho por profundizar en el conocimiento de la personalidad y actuaciones de don Jerónimo de Chiriboga, el testamentario de doña María de Aragón, y fray Hernando de Rojas, el último confesor de Orozco y sucesor de éste como rector del Colegio. Ambos desempeñaron un papel protagonista en el proceso de construcción y puesta en marcha del Colegio y, desgraciadamente, sabemos aún muy poco de ellos, aunque los dos parecen haber sido personajes inquietantes. Chiriboga, canónigo de la colegiata de Talavera y después de la catedral de Salamanca, era miembro de la cámara del cardenal Quiroga y, como se ha señalado repetidas veces, constituiría el nexo principal entre el Colegio y el cardenal, muy amigo de los agustinos. Fue uno de los albaceas de Quiroga y, al parecer, vivía principalmente en Toledo. Licenciado en derecho canónico, había estudiado también latín, griego y las artes liberales, y las escasas referencias que nos han llegado de él muestran un retrato poco favorecedor, pues una de ellas lo muestra como tacaño y la otra como sospechoso de prácticas de hechicería⁴⁵. Posiblemente, Marías ha acertado al definirlo como “hombre trapacero y oscuro”⁴⁶. En cuanto a Hernando de Rojas se sabe aún menos. Aparece como confesor de Orozco ya en los últimos meses de vida del beato, y es posible que fuera enviado al Colegio chico por sus superiores para asegurar el futuro de la empresa (significativamente, sustituyó en el puesto a fray Juan de Castro, hombre al que Orozco había propuesto como rector del Colegio en una de sus cartas a doña María y que fue reemplazado, desapareciendo del Colegio, justo poco después de que Orozco se quejase a doña María de que alguien la había informado mal diciéndole que “algun religioso me da pesadumbre”⁴⁷). Hijo del licenciado Lope de Rojas, fray Hernando había nacido en Córdoba y profesó en el convento de Salamanca el 4 de mayo de 1577. Era también licenciado, como

Chiriboga, pero aunque alguna vez se ha dicho de él que "fue predicador de fama", los cronistas e historiadores de la orden únicamente lo citan por su relación con el Colegio y apenas le conceden relevancia alguna al margen de este hecho. Tampoco publicó obra alguna y el padre Santiago Vela apenas dedica media página a su biografía en su monumental obra sobre los escritores de la orden de San Agustín⁴⁸. Lo único que ha llegado a nosotros es la brevísima biografía del beato que escribió para que fuese presentada en la información abierta en su proceso de beatificación⁴⁹, del que, por otra parte y pese a lo que se ha dicho, no fue uno de los principales impulsores. La realidad es que en este asunto él parece haber desempeñado un papel pasivo y pasarían bastantes años antes de que, en 1618, fray Juan de Herrera (que era hijo de doña María de Narváez, otra penitenta de Orozco) iniciara las gestiones necesarias para promover la causa de beatificación de Orozco. Y, significativamente, fue Herrera —no Rojas— quien fue nombrado procurador general de la causa y quien la impulsó en los años siguientes⁵⁰. Por lo demás, aunque no se sabe cuándo murió, consta que Rojas vivía aún en el Colegio —aunque sin ser ya rector— en 1624⁵¹.

DE IGLESIA A SALÓN DE CORTES

El Colegio de doña María de Aragón gozó de una próspera vida hasta el inicio de la Guerra de la Independencia⁵². Entonces, el 8 de diciembre de 1808, Napoleón promulgó un decreto por el que se reducían a un tercio los conventos existentes y meses después, en agosto de 1809, su hermano José I dictó otro decreto suprimiendo ya todas las órdenes religiosas y dando a sus miembros un plazo de quince días para "salir de sus conventos y claustros". Entre esas fechas, si no antes, debió producirse el cierre del Colegio, que aparece en varios documentos de la época como uno de los destinados desde el principio a desaparecer, y que, dejado en el abandono, fue ya citado como "arruinado" en una pequeña guía publicada en 1813⁵³. El hecho de que ese mismo año su iglesia fuese elegida para erigir en ella el salón de las Cortes nacidas en Cádiz, conllevó una transformación que la hizo prácticamente desaparecer y dio comienzo a un curioso carrusel en el que, a lo largo de más de veinte años y antes de convertirse definitivamente en sede del Senado, el edificio fue una cosa u otra según se sucedieron los avatares políticos: salón de Cortes en 1814 y en 1820-1823; iglesia en 1814-1820 y 1823-1835.

La historia de la conversión de la iglesia del Colegio en salón de Cortes, sumida hasta hace poco en una total oscuridad, ha sido desvelada en buena parte por Pedro Navascués⁵⁴ y José María Gentil Baldrich⁵⁵. Hoy sabemos que el autor de la primera transformación fue el ingeniero de marina Antonio Prat, autor asimismo del acondicionamiento del Teatro Cómico en la Isla de León y del oratorio de San Felipe Neri en Cádiz como salones de Cortes mientras éstas permanecieron allí, y que, en agradecimiento a sus servicios, fue nombrado en abril de 1811 "inspector de Cortes". Pero, al margen de que siguen sin estar totalmente claras las razones por las que la iglesia del Colegio fue elegida como sede de las Cortes, existe una cierta controversia sobre el alcance de la primera transformación, que para unos, como Chueca⁵⁶ y Navascués⁵⁷, habría sido muy somera, mientras que para otros, como Baldrich o yo mismo, habría fijado ya definitivamente las líneas esenciales del salón tal como ha llegado a nosotros convertido en sede del Senado. A mi entender, un breve examen de los datos ya publicados y de otros hasta ahora inéditos puede arrojar nueva luz sobre estas cuestiones, permitiendo afirmar dos tesis básicas:

a) que la iglesia no fue elegida en razón de su planta, lo que refuerza la idea de que ésta era rectangular y se inscribió en ella un ámbito de forma aproximadamente circoagonal, tal como se muestra en las plantas conservadas en la Biblioteca Nacional. De hecho, Prat desechó acondicionar la iglesia de San Felipe Neri (en la que se había pensado en principio debido a su situación céntrica y su planta elíptica, parecida a la de las sedes gaditanas de las Cortes) y eligió la del Colegio aduciendo, según escrito posterior exhumado por Navascués, "su mayor capacidad, comodidad, decoro y economía"⁵⁸, pero nunca se refirió a la forma de su planta, que de haber sido oval hubiese sido citada como un argumento más a favor;

b) que la transformación esencial —y prácticamente definitiva— se realizó en 1813-1814, por lo que cabe atribuir a Antonio Prat la autoría del salón de Cortes y, con ella, la de los dibujos, sin fecha ni firma, que fueron atribuidos por Barcia a Isidro González Velázquez y que representan la fachada principal y una sección longitudinal del salón de Cortes. La idea de que la autoría del salón definitivo (que en ese caso habría sido construido en 1820) corresponde a Isidro González Velázquez se basa en el hecho de que a comienzos del trienio liberal, entre abril y julio de 1820, González Velázquez habitó por segunda vez el edificio como salón de Cortes y en la atribución a él de los dos dibujos citados. Sin embargo, a mi entender, estos dos dibujos son con toda probabilidad de Prat y muestran el proyecto de construcción del salón en 1813-1814, siendo incluso posible que se trate del “diseño” enviado a Cádiz y mostrado en las Cortes el 19 de octubre de 1813. Los datos conocidos hasta ahora y una serie de noticias rescatadas por mí de artículos y cartas publicadas en *El Conservador* en abril y mayo de 1820, permiten asegurar que, al menos en el interior, la labor de González Velázquez durante los tres meses escasos que estuvo a cargo de las obras de habilitación —que no de construcción— se limitó a derribar dos torres para campanas que se habían construido tras 1814 a los pies de la iglesia y a rescatar, aunque introduciendo algunos cambios, el aspecto y la disposición que tuvo el salón en 1814⁵⁹.

OTRAS OBRAS DE ARTE EN EL COLEGIO. INVENTARIOS DE OBRAS SACADAS DEL COLEGIO DURANTE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

El aspecto de la decoración interior de la iglesia hasta el inicio de la Guerra de la Independencia así como las obras de arte que albergaba nos son relativamente conocidos gracias a las noticias —parcas— de los tratadistas y a algunas informaciones documentales. No son muchos los datos de que disponemos, pero puede asegurarse que el retablo del Greco reinaría indiscutido en ella. Las únicas otras obras de entidad citadas allí por los tratadistas son las pinturas con *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino* que realizó entre 1598 y 1601 Pantoja de la Cruz para los retablos colaterales de la capilla mayor. Ponz registró que “las paredes y postes de la Iglesia están llenas de quadros, que son copias muchos de ellos, y otros originales de poca importancia”, añadiendo que “más parece sirven de embarazar la Iglesia que de adornarla”⁶⁰. Sus palabras producen una impresión de batiburrillo que concuerda bien con la que despiertan las casi coetáneas de Felipe de Castro⁶¹, y con la noticia, desvelada por Gregorio de Santiago Vela, de que, a mediados del siglo XVII y según se recoge en un texto de la época, fray Miguel de Aguirre gastó más de dieciocho mil ducados en adornar la iglesia “ennobreciéndola con más de cien cuadros dorados en cinco capillas enteras con cinco rejas, cuatro lámparas de plata, cancel del pórtico, frontales, candeleros, relicarios traídos de Roma y otras alhajas muy ricas”⁶². De hecho, da la impresión de que la riqueza artística del Colegio, que nunca sería mucha, se concentró en los claustros más que en la iglesia. Allí, y más concretamente en el claustro principal, los tratadistas sí registran algunas obras de autores conocidos (un *Cristo crucificado* de Ribalta, un *Cristo desnudo* y la *Virgen contemplándole* de Cajés, una serie con la vida de San Agustín de Carreño...), aunque parece que éstas estaban terriblemente dañadas⁶³.

Hoy se conocen hasta tres inventarios o relaciones de obras sacadas del Colegio durante la Guerra de la Independencia. La primera, cronológicamente, es una relación de veinticinco cuadros recogidos por Frédéric Quilliet en el Colegio con anterioridad a mayo de 1810, que registra, junto a varias copias, originales de Carreño, Pereda, Ribera, Cano, Collantes, Murillo y, sorprendentemente, un “retrato” obra del Greco⁶⁴. Obviamente, dado que ninguna de estas obras había sido registrada antes, cabe preguntarse si lo que Quilliet creyó originales no eran también copias, pero, de todos modos, la existencia de un retrato del Greco, original o de taller, en el Colegio no deja de ser intrigante. En la relación de Quilliet no se consignan las medidas del cuadro ni mucho menos quién era el retratado. Hay una opción lógica: que se tratase de un retrato del cardenal Quiroga, muy ligado a la fundación del Colegio y que sabemos que fue efigiado por el Greco en un retrato que no ha llegado hasta nosotros⁶⁵. Pero esto no pasa de ser una suposición.

Un segundo inventario, fechado ya el 18 de septiembre de 1813 y firmado por Pablo Recio, Francisco Javier Ramos y Mariano Salvador Maella⁶⁶, registra otros treinta y cinco cuadros entre los que se hallaban los dos de Pantoja de los retablos colaterales (inventariados curiosamente como obras anónimas de escuela española⁶⁷), dieciocho escenas de las vidas de Cristo y de la Virgen de la "escuela de Carducho", varios de "escuela italiana" y copias de Tiziano, Domenichino, Maratta y otros. Consta que al menos once de estos cuadros, y entre ellos los de Pantoja, fueron llevados a San Felipe el Real y no fueron devueltos hasta 1815⁶⁸. De ahí que los dos cuadros de los retablos colaterales de la capilla mayor no aparezcan entre las obras inventariadas en el depósito de la Casa de la Inquisición.

Finalmente, un tercer inventario, publicado por Wifredo Rincón en 1985⁶⁹, registra las obras depositadas —no sabemos en qué fecha— en la Casa de la Inquisición y que fueron devueltas al Colegio el 14 de septiembre de 1814. Según este inventario, las obras se hallaban distribuidas en dos piezas, las cocheras y la pieza carbonera⁷⁰. En la primera se encontraban veinte cuadros de escasa importancia, cinco esculturas, piezas de mobiliario y un buen número de objetos litúrgicos; en la segunda —que es la que nos interesa— se hallaban concentrados los diversos elementos de los retablos mayor y colaterales de la capilla mayor (salvo los cuadros de Pantoja, que, como se ha dicho, habían sido llevados a San Felipe el Real), diversos elementos del sepulcro del beato Orozco y la sillería del coro.

El hecho de que en esa pieza se registren, textualmente, seis "efigies de talla de cuerpo entero" representando a san Pedro, san Pablo, san Agustín, san Antonio, san Nicolás de Tolentino y santo Tomás de Villanueva, "Todo el Retablo del Altar Mayor" y "7 Quadros de Pinturas originales de Dominico Greco que estaban en el Altar Mayor", encierra una revelación de primer orden, ya que se trata del único documento anterior a la desaparición del retablo en el que se registran, ya que no los temas, al menos el número de cuadros que formaban parte de él y también el único en el que se enumeran e identifican las esculturas que con toda probabilidad le pertenecían. Desgraciadamente, y dado que se trata de un acta de devolución de las obras, no es posible conocer quién efectuó el inventario de éstas cuando fueron sacadas del Colegio (aunque es probable que fuesen Recio, Ramos y Maella, los mismos que se encargaron del inventario, ya citado, de septiembre de 1813). Pero ello no obsta para que el documento merezca una total fiabilidad. De hecho, quien firma la recepción de las obras —garantizando de este modo la exactitud del número de las devueltas y con ello que eran siete las pinturas del Greco del altar mayor—, es el propio rector del Colegio, fray Domingo González Salmón, un hombre que en razón de su cargo estaría familiarizado con las obras de arte que albergaba la iglesia y que intelectualmente es digno de todo crédito, pues, además de alcanzar el título de Maestro, en 1818 presidió el Capítulo de la Provincia de Castilla y antes, en 1812, había publicado la primera historia que vio la luz del levantamiento y guerra contra los franceses⁷¹. Irónicamente, se secularizó en 1820, y entonces los agustinos le cobraron lo que les debía tomando "tantos ejemplares de su obra sobre la revolución de España, cuantos se necesitan para cubrir la deuda"⁷².

EL RETABLO DEL GRECO

Hoy en día, el retablo del Colegio de doña María de Aragón sigue planteando múltiples interrogantes tanto en lo que se refiere al origen del encargo como en cuanto a la configuración misma del retablo y a su programa iconográfico.

EL ENCARGO

De hecho, dadas las circunstancias en que se produjo —justo en el momento en que el Consejo de Castilla tenía intervenidas las obras y las rentas del Colegio—, es posible que no lleguemos a saber nunca de quién

partió realmente el encargo al Greco. Una posibilidad es que estuviese decidido tiempo atrás y que el Consejo se limitara a poner en marcha lo ya previsto con anterioridad (y en ese caso procedería de Chiriboga, contando seguramente con la aquiescencia del cardenal Quiroga⁷³); otra, defendida recientemente por Marías, es que se originase en el Consejo de Castilla, que pudo dejar al margen los planes de Chiriboga y Rojas (quienes habrían pensado, según Marías, en Pantoja de la Cruz, amigo del último), confiando el retablo mayor "a un artista totalmente ajeno a la sospechosa institución" (con lo que el encargo de los retablos laterales a Pantoja se habría hecho a modo de compensación)⁷⁴. A mi entender, y dado que no hay datos que sustenten una u otra, ambas hipótesis cuentan con los mismos visos de verosimilitud. Chiriboga, residente en Toledo, miembro de la cámara del cardenal Quiroga y hombre que fue acusado de favorecer en las obras a personas relacionadas con la ciudad imperial⁷⁵, reúne, desde luego, todos los requisitos para que se piense en él como origen del encargo. Sin embargo, también es verdad que en 1596 él no controlaba las obras y que no conocemos la red de relaciones que pudiera unirle con el cretense, en cuya biografía, que sepamos, no aparece en ninguna otra ocasión. En cuanto al Consejo de Castilla, conocemos los nombres de los miembros que intervinieron en el encargo firmando la providencia por la que se autorizó al Greco a que presentase fianzas en Toledo⁷⁶, pero de ello no se extrae gran cosa. Rodrigo Vázquez de Arce, presidente del Consejo a la sazón y uno de los hombres más poderosos de su tiempo, fue retratado por el Greco, pero ese retrato (del que hoy sólo se conoce una réplica, conservada en el Prado y considerada generalmente obra de taller) pudo ser consecuencia del encargo y no cabe contemplarlo como indicio seguro de una relación anterior. Por lo demás, el hecho de que Vázquez fuese testamentario del cardenal Quiroga junto con Chiriboga⁷⁷, vuelve a llevar una vez más a éste. En cuanto a los otros miembros del Consejo que intervinieron en la cuestión (Juan de Morillas Osorio, Alonso Núñez de Bohórquez, Juan de Tejada y Miguel de Ondaraza Zavala⁷⁸), no parecen haber tenido ninguna otra relación con el Greco. Si en cambio, y sorprendentemente, con Pantoja. Juan de Morillas, al que el Consejo encargó directamente la administración de las obras del Colegio y del que sabemos que se ocupaba poco de ellas⁷⁹, aparece citado dos veces en el testamento de Pantoja (fechado el 23 de julio de 1599, mientras realizaba los cuadros para el Colegio) a propósito de dos encargos que le había hecho a éste: un *San Pedro*, que el pintor le había entregado en octubre de 1594 y que Morillas aún no le había pagado, y una *Asunción* para la que Morillas le había entregado el lienzo y el bastidor y que Pantoja aún no había empezado. Y, curiosamente, también Juan de Tejada aparece relacionado con Pantoja a través de seis pinturas que éste había hecho para su hijo, Francisco Tejada, oidor de la Chancillería de Granada, y que según decía el pintor en su testamento, "entregué al señor licenciado Tejada, del Consejo de su Majestad, su padre, por orden y carta suya en veintiocho de junio de noventa y nueve"⁸⁰.

Una posibilidad que no ha sido contemplada pero que quizá convenga explorar es la de una posible intervención de don Pedro Laso de la Vega. Al margen del hecho, apuntado por Kagan, de que Alonso de la Fuente Montalbán pudo aparecer como fiador del Greco por influencia de la familia Laso de la Vega, ya que el titular del cargo de tesorero que él ocupaba como sustituto era uno de ellos, Rodrigo⁸¹, cabe recordar que don Pedro debió mantener una prolongada relación con el cretense, del que llegó a tener no menos de ocho cuadros (y, entre ellos, el *Retrato del cardenal Niño de Guevara*, el *Laocoonte*, la *Vista de Toledo*, una *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses* y la *Sagrada Familia* que está hoy en la Hispanic Society)⁸². Por otro lado, don Pedro, que sería hecho Conde de los Arcos por Felipe III en 1599, trató sin duda a doña María de Aragón, ya que su madre, doña Aldonza de Guevara, había sido guardamayor de las damas de la reina Ana y él mismo había servido como menino de Felipe III. Además, y dado que estaba casado con doña Mariana de Mendoza, hija del Conde de Orgaz, tendría con seguridad buenas relaciones con los agustinos. La conexión de los Orgaz con los religiosos de esta orden se remontaba a comienzos del siglo XIV (a don Gonzalo Ruiz de Toledo, protagonista del milagro representado en el célebre cuadro del *Entierro*) y parece que no se interrumpió durante siglos. En 1569, fray Jerónimo Román recogió la leyenda del señor de Orgaz en su *Chronica de la Orden de los ermitaños del glorioso Padre Sancto Augustin*, y, en 1652, fray Tomás de Herrera dedicó uno de los capítulos de su *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca* a la "Genealogía y descendencia de D. Gonzalo Ruiz de Toledo, y de

los Condes de Orgaz". Cabe reseñar, por otra parte, que don Pedro Laso poseía, formando parte de su galería de hombres ilustres, varios retratos de agustinos de su tiempo, todos ellos relacionados con Toledo y alguno con Orozco o el Colegio de doña María de Aragón: el del padre Dionisio Vázquez, el del padre Francisco de Castroverde (predicador real y enterrado en el Colegio) y el del padre Juan Márquez (muerto en 1621 y autor de la primera biografía amplia de Orozco, publicada ya en 1648). Es posible, por tanto, aunque no haya datos que permitan asegurarlo, que su papel en el encargo al Greco fuese más importante que el de un simple fiador.

CONFIGURACIÓN E ICONOGRAFÍA

A falta de datos seguros, la configuración del retablo del Colegio de doña María de Aragón ha debido ser deducida por vías indirectas y ha sido objeto a lo largo de nuestro siglo de hipótesis muy diversas. Ya se ha dicho que ni en la documentación conocida del encargo ni en las escasas referencias literarias anteriores a 1808 se mencionan el número o los asuntos de los lienzos y esculturas que formaban parte de él. Después, el retablo sería desmontado durante la Guerra de la Independencia y es prácticamente seguro que no volvió a montarse jamás (quizá porque la construcción del salón de Cortes, que convirtió en semicircular el anterior testero plano, lo impedía). Según Madoz, "en los últimos años de Fernando VII [...] había en el altar mayor un cuadro del Greco, muy singular por cierto, que representaba a la Anunciación, que era el título de este Colegio"⁸³. Es muy posible que en el periodo anterior, entre 1814 y 1820, se recurriera al mismo expediente y que se colocara en el testero de la iglesia únicamente el lienzo central del retablo. Pero, sea como fuere, es seguro que bien en 1820, al producirse una nueva exclaustación, o bien más probablemente en 1835, con la Desamortización de Mendizábal, los elementos del retablo volvieron a salir del Colegio, y que, entonces, en el trasiego del Colegio a la Academia de San Fernando y de ésta al Museo de la Trinidad, las piezas de la arquitectura y las esculturas fueron destruidas o hechas desaparecer. Un informe que realizó la Academia en 1844 registró el triste sino de este tipo de obras⁸⁴. En cuanto a los cuadros, no fueron registrados adecuadamente, lo que posibilitó que alguno fuese sustraído y que se perdiera la memoria de la procedencia de los otros. No obstante, pasaron todos al Museo de la Trinidad, y de éste al del Prado, excepto dos: uno, cuya existencia ha sido revelada recientemente y del que desconocemos incluso el asunto, y la *Adoración de los pastores* que pertenece actualmente al Museo Nacional de Rumania. Este último aparecería en París, en 1838, formando parte de la Galería Española de Luis Felipe en el Louvre. Significativamente, fue vendido al barón Taylor, organizador de la Galería, por José Bueno⁸⁵, uno de los hombres que, en su condición de restaurador de cámara y del Museo del Prado, había estado encargado de la recogida de los cuadros de los conventos madrileños.

En realidad, al día de hoy sólo hay dos cuadros de los que tengamos constancia documental de que pertenecieron al retablo del Colegio: *El bautismo de Cristo* y *La Encarnación (La Anunciación)* del Museo del Prado. La procedencia del primero consta en la edición del catálogo del Museo del Prado de 1889, redactado por Pedro de Madrazo; en cuanto a la del segundo, que llegó también al Prado desde la Trinidad, está atestiguada por un inventario de 1838, no citado hasta ahora, y en el que se recoge, como obra procedente del Convento [sic] de doña María de Aragón, "La Anunciación de N.º S.ª, lienzo sobre tabla [sic], 11 [pies de alto], 6 [de ancho]"⁸⁶. La procedencia de los demás cuadros del retablo (*La adoración de los pastores* de Bucarest y otros tres que pasaron del Museo de la Trinidad al del Prado: *La Crucifixión*, *La Resurrección* y *La Pentecostés*) no está respaldada por documento alguno. Y esto, unido a discrepancias en la valoración estilística y cronológica de algunos de ellos y en la interpretación de algunas noticias contenidas en textos dieciochescos, es lo que ha dado lugar a una polémica que ha llegado prácticamente hasta nuestros días y cuyos diversos pasos yo sólo puedo resumir aquí.

El primero que intentó identificar los cuadros del retablo fue Cossío, quien, basándose casi exclusivamente en las medidas y en apreciaciones estilísticas, creyó que pertenecerían a él cuatro cuadros del Prado: *La Anunciación*, *El Bautismo*, *La Crucifixión* y *La Resurrección*⁸⁷. Posteriormente, Mayer sugirió, en 1926, y basán-

dose asimismo únicamente en las medidas y el estilo, que también habría formado parte del conjunto *La Adoración de los pastores* de Bucarest⁸⁸, y a partir de entonces ha existido un consenso prácticamente unánime sobre tres cuadros: *La Anunciación*, *El Bautismo* y *La Adoración*.

El problema surge a la hora de considerar si esos tres eran los únicos lienzos del retablo. Camón⁸⁹, Wethey⁹⁰, Gudiol⁹¹ y otros autores han sostenido esta hipótesis aduciendo que el programa iconográfico se completaría con las esculturas que formarían parte de él (y que deberían incluir una crucifixión coronándolo). Sin embargo, hay que observar que una estructura de ese tipo, organizada alrededor de tres lienzos de dimensiones semejantes alineados en un solo cuerpo, choca frontalmente no sólo con lo que era habitual en la época, sino también con la forma en que concibió normalmente sus retablos el Greco, quien tendió siempre en ellos a la verticalidad y a resaltar netamente la calle central. Por otro lado, el inventario de obras depositadas en la Casa de la Inquisición muestra que no existía ninguna escultura con la *Crucifixión*.

La polémica se ha centrado en torno a otros tres lienzos que, para otros muchos historiadores, encajaban perfectamente en el retablo tanto por sus medidas como por sus asuntos y por las afinidades estilísticas que presentan con los anteriores: *La Crucifixión*, *La Resurrección* y *La Pentecostés*. Los tres, además, ingresaron también en el Prado procedentes del Museo de la Trinidad. Del primero se decía en el Catálogo del Museo de 1889, aunque sin asegurarlo, que podía proceder de la iglesia de San Ildefonso de Toledo. Sin embargo, ello es muy poco probable, ya que Ceán sólo citó allí del cretense "algunos lienzos en los postes"⁹² y es claro que este cuadro, de grandes dimensiones, no pudo estar colgado en un pilar. En cuanto a la procedencia de los otros dos, que forman indudablemente pareja (ambos, terminados en semicírculo, tienen idénticas medidas y presentan características estilísticas semejantes), no se dice nada en el Catálogo del Museo de la Trinidad ni en los primeros del Prado. A veces se ha querido identificar *La Resurrección* con otra, "del tamaño del natural", que vio Palomino en la sacristía del Colegio de Atocha juzgándola "cosa excelente"⁹³. Sin embargo, la valoración de Palomino (que parece indicar que el cuadro de Atocha estaba muy alejado estilísticamente de los del Colegio de doña María de Aragón, para los que tuvo palabras durísimas) invalida esa hipótesis. Por otro lado, si se la aceptara debería admitirse también que *La Pentecostés* procede del mismo lugar. Y el hecho es que ni Ponz ni Ceán la registraron allí.

Mayer sugirió en 1931 que tanto *La Crucifixión* como *La Resurrección* y *La Pentecostés* procederían del Colegio y que junto con los otros tres compondrían el retablo mayor y los laterales⁹⁴. Y después, Soehner redondearía esa idea aduciendo que *La Resurrección* y *La Pentecostés* habrían estado destinados a los retablos colaterales⁹⁵. Ésta era una hipótesis evidentemente errónea, ya que consta documentalmente que al Greco sólo se le encargó el retablo mayor y que los laterales estuvieron ocupados siempre por lienzos de Pantoja de la Cruz. No obstante, hay que reconocer el mérito de Mayer, ya que fue él el primero en reconocer los seis lienzos integrantes del conjunto, lo que permitiría que años más tarde, en 1943, Gómez-Moreno propusiera la configuración que hoy es aceptada por la mayor parte de los estudiosos: dos cuerpos con tres calles, con *La Adoración*, *La Anunciación* y *El Bautismo* en el cuerpo inferior, y *La Resurrección*, *La Crucifixión* y *La Pentecostés* en el ático⁹⁶.

Gómez-Moreno no argumentó su hipótesis. Se limitó a escribir, con su habitual concisión, que "se puede adivinar la composición y reconocerse sus seis grandes pinturas". Y quizá por ello, su idea no fue aceptada por varios influyentes especialistas posteriores, como Camón, Wethey y Gudiol, quienes defendieron, como he dicho, la tesis de un solo cuerpo con tres cuadros (*La Adoración*, *La Anunciación* y *El Bautismo*), argumentando que los otros debían ser bastante posteriores. Sin embargo, tras ser resucitada por Pita Andrade en 1981⁹⁷ y retomada poco después por Pérez Sánchez⁹⁸ y otros autores⁹⁹, se han puesto de manifiesto las abundantes y numerosas razones que había para sostenerla. De hecho, el esquema propuesto por Gómez-Moreno, que ya fue utilizado por el Greco en el retablo de Talavera la Vieja, era además el habitual en los retablos madrileños de la época, por lo que no sería extraño que le hubiese sido impuesto al cretense por sus patronos (y a este respecto, cabe recordar que en el poder que otorgó a Preboste en diciembre de 1569, el artista decía que haría el retablo "conforme a las condiciones y trazas que para ello se me dieren"¹⁰⁰). Por otro lado, el retablo, concebido así,

concordaría con la tendencia a la verticalidad común a los otros del cretense y cobraría una extraordinaria coherencia formal y significativa, permitiendo una exposición completa del ciclo de la Redención.

Como es sabido, la hipótesis de Gómez-Moreno ha vuelto a ser puesta en cuestión, en 1986, por Richard G. Mann, quien ha rechazado la pertenencia al retablo de *La Resurrección* y *La Pentecostés*, proponiendo una organización similar a la que él supone original del retablo que hizo el Greco en 1591-1592 para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Talavera la Vieja: un cuerpo inferior con tres calles ocupadas por *La Adoración*, *La Encarnación* y *El Bautismo* (y en esto coincide con todos los estudiosos), y un ático con *La Crucifixión*, probablemente flanqueada por esculturas. Para ello se ha basado primordialmente en su propia hipótesis de que los lienzos del retablo constituirían interpretaciones de las visiones del beato Orozco, plagadas de ángeles. Y como ni en *La Resurrección* ni en *La Pentecostés* del cretense aparecen ángeles, siendo así que el Beato describía ambas escenas llenas de ellos, ha pensado que no podían pertenecer al programa del retablo del Colegio¹⁰¹.

Aunque partiendo de otros presupuestos, también Fernando Marías ha puesto en cuestión recientemente la hipótesis de Gómez-Moreno y ha rescatado la idea de Camón, Wethey y Gudiol de un retablo con sólo tres cuadros (*La Adoración de los pastores*, *La Encarnación* y *El Bautismo de Cristo*), si bien admitiendo que "quizá pudiera aceptarse también como su remate *La Crucifixión* madrileña". En su opinión, la configuración propuesta por Gómez-Moreno "se alejaría [...] de los modelos retablisticos del candiota, si exceptuamos el encargo de Guadalupe, no realizado y para un templo gótico de tres naves en lugar de una iglesia conventual". Por otra parte piensa que *La Resurrección* y *La Pentecostés* "han de ser situados en fecha mucho más tardía" que los otros lienzos y recuerda que "sobre *La Crucifixión* parecen existir testimonios de su procedencia desde Toledo, quizá desde los Jesuitas". Pese a ello, acaba aduciendo que "el alto precio pagado por el colegio —comparado con los encargos de Santo Domingo el Antiguo o la Capilla de San José, por ejemplo— parece requerir más de tres lienzos"¹⁰².

De todos modos, a mi entender ésta es una cuestión resuelta en buena parte tras la publicación del inventario de obras del Colegio que se hallaban en 1814 en la Casa de la Inquisición, el descubrimiento, en la restauración efectuada por Rafael Alonso, de que *La Crucifixión* también termina en forma de arco, y la revelación efectuada en estas jornadas por Carmen Garrido de que, salvo *La Encarnación* (que, recuérdese, estaba protegida por una tabla), los demás cuadros del Prado que pensamos proceden del retablo fueron enrollados, seguramente durante largo tiempo, y muestran idénticas faltas de pintura, siguiendo líneas horizontales, como consecuencia de este hecho. En mi opinión, y aunque aún queden interrogantes por despejar, todos estos datos vienen a confirmar, en lo esencial, la hipótesis emitida en principio por Gómez-Moreno.

Una cuestión que queda, obviamente, abierta es la del tema y la ubicación del séptimo cuadro, cuya existencia nadie había sospechado hasta ahora. Es casi seguro que se trataría de un cuadro de formato mediano (no grande, como el de los otros seis), y muy probable que fuese una *Coronación de la Virgen* o una *Santa Faz*, dos temas que se adecuarían al programa iconográfico del conjunto y que fueron utilizados por el artista en encargos similares. Sin embargo, no hay seguridad alguna sobre esto ni sobre el lugar que ocupaba en el retablo (probablemente, como ha sugerido Pita, la espina, coronándolo¹⁰³).

Otro punto sobre el que quizá no convenga pronunciarse aún taxativamente es el de las esculturas que formaban parte del retablo (aspecto que, por otra parte, es fundamental para determinar su configuración). Lo más probable es que las seis relacionadas en la pieza carbonera de la Casa de la Inquisición formaran parte de él, ya que, al margen de aparecer juntas, entre los otros elementos del retablo y registradas del mismo modo ("efigie de talla cuerpo entero"), configuran un programa plenamente coherente que, a la vez que completaba la significación del conjunto pictórico con la inclusión de san Pedro y san Pablo, como pilares de la Iglesia, venía a suponer una exaltación celebrativa de la orden a la que pertenecía la institución: san Agustín estaría incluido como elemento obligado en cuanto fundador de la orden; san Antonio Abad, en cuanto fundador del monacato cristiano y faro que iluminó la vida de san Agustín sirviéndole de ejemplo y guía (no se olvide que ésta era una orden que se denominaba "de los ermitaños de San Agustín" y que sus cronistas celebraron siempre el ejemplo de san Antonio¹⁰⁴); y, finalmente, san Nicolás de Tolentino y santo Tomás de Villanueva, dos santos predi-

cadores y con fama de ascetas (es decir, el modelo de religiosos que se pretendía formar en el Colegio), constituirían ejemplos modernos de los fines y logros de la orden.

Considerado así, el programa es, como he dicho, plenamente coherente y podría asimilarse al desarrollado en otras iglesias agustinas. No obstante, cabe advertir que queda aún una sombra de duda sobre la pertenencia al retablo de las esculturas de san Nicolás de Tolentino y santo Tomás de Villanueva. El primero, uno de los santos más venerados de la orden, era elemento obligado en cualquier programa de los agustinos. Sin embargo, el hecho de que los retablos colaterales estuvieran dedicados a él mismo y a san Agustín introduce un elemento de duda, ya que esa duplicación de representaciones no acaba de ser congruente (sobre todo, si se tiene en cuenta la ausencia de otro de los santos casi imprescindible en cualquier programa agustino: san Guillermo de Aquitania).

En cuanto a la inclusión de santo Tomás de Villanueva, las dudas proceden de la cronología misma del retablo, realizado en unos años (1596-1600) en que aún no se había emprendido su proceso de beatificación, que se iniciaría, por iniciativa del padre Miguel Salón, en 1601. De todos modos hay que tener en cuenta que la utilización, en lugares sagrados, de estatuas e imágenes de personas muertas con fama de santidad, pero no beatificadas, fue bastante frecuente en la época y que el propio Tomás de Villanueva recibió veneración como santo desde muy pronto. Sabemos, por ejemplo, que inmediatamente después de su muerte un canónigo de la catedral de Valencia mandó hacer en Génova una estatua de mármol que se colocó sobre su sepulcro¹⁰⁵. Por otra parte, ya en 1603, y apenas iniciado su proceso (sólo sería beatificado en 1618), el patriarca Juan de Ribera mandó que su cuerpo "se colocase en lugar más conveniente y elevado, expuesto a la veneración de los fieles" y autorizó que en adelante se dijese misas de todos los santos en los aniversarios de su muerte¹⁰⁶. Y, al margen, no deja de ser significativo que, apenas catorce años después de su muerte, fray Jerónimo Román lo incluyera ya en su "Catálogo de los santos canonizados, beatos, prelados y doctores" de la orden dándole el título —que, evidentemente, no tenía— de "beato" ("Beato Thomas de Villanueva, arzobispo"¹⁰⁷).

A la vista de lo anterior, parece, pues, claro que el hecho de que no se hubiera iniciado su causa de beatificación no supondría un obstáculo insalvable para que la estatua de Tomás de Villanueva formara parte del programa del retablo. Al contrario: es comprensible que, siguiendo los usos de la época, fuese incluida para fomentar su veneración y favorecer de ese modo la apertura de la causa. De todos modos, y dado que introduce un elemento de duda, conviene retener el dato. Por lo demás, y a la vista de las dificultades para dilucidar esta cuestión, tal vez convenga asimismo dejar abierta la de la configuración del retablo y contemplar una doble posibilidad: un retablo sólo con las estatuas de san Pedro, san Pablo, san Agustín y san Antonio Abad (y en ese caso lo más lógico es suponer que estarían dispuestas rematando las tres calles, tal como se ve en otros retablos del cretense) o bien otro con ellas y las estatuas de san Nicolás y santo Tomás (y en éste, habría que contemplar más bien otra disposición, quizá con dos calles laterales para las esculturas, con san Pedro y san Pablo en la coronación del retablo y los otros cuatro colocados formando dos parejas: san Agustín con san Antonio y san Nicolás con santo Tomás).

LA SUPUESTA INFLUENCIA DE LOS ESCRITOS DEL BEATO OROZCO EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS CUADROS DEL RETABLO

Añadamos, para terminar, que tampoco existe un consenso generalizado acerca del programa iconográfico ni sobre las fuentes que utilizó el Greco para sus pinturas. En este aspecto, la publicación, en 1986, de la monografía de Richard G. Mann sobre los retablos de Santo Domingo el Antiguo, el Colegio de doña María de Aragón y el Hospital Tavera¹⁰⁸ vino a introducir un elemento novedoso y hasta cierto punto sorprendente, que, dada la repercusión que ha tenido y el hecho de que ha impregnado bastantes de los estudios posteriores sobre el Greco, es necesario considerar aquí.

Mann cree que las pinturas del retablo del Colegio "presentan las visiones místicas y las meditaciones del beato Alonso de Orozco, fundador del Seminario"¹⁰⁹ y afirma taxativamente que "El programa [de

dicho retablo] se basa con toda seguridad en los escritos de Alonso y es bastante probable que estuviera destinado a apoyar los esfuerzos de sus seguidores para lograr su canonización¹¹⁰. Y, dando un paso más allá, ha planteado además la posibilidad de que el desarrollo del estilo final del Greco –de su antinaturalismo y su “expresionismo”– se debiera a la búsqueda de medios expresivos que le permitieran traducir la pasión de las meditaciones del beato y el aire alucinatorio de sus visiones¹¹¹.

La monografía de Mann es, sin duda, un importante trabajo que ha permitido avanzar considerablemente en la contextualización de los tres conjuntos arrojando una luz abundante sobre las circunstancias en que se produjeron los encargos y los fines que perseguían los patronos del pintor, lo que, a su vez, ha permitido ahondar en el significado global de los diferentes programas y en el de algunos pormenores iconográficos. Sin embargo, y como ya advirtiera Fernando Marías¹¹², debe ponernos en guardia ante ciertos peligros. Uno de ellos reside, por utilizar las palabras de Marías, en el hecho de que “sobre todo en el campo de la pintura religiosa, la tradición cristiana de exégesis textuales múltiples, interpretaciones alegóricas, tropológicas, anagógicas, etc., abre un abanico casi infinito de posibles lecturas, apoyadas en textos contemporáneos, cuya elección –en medio de un amplísimo repertorio– puede terminar no dependiendo exclusivamente de la evidencia iconográfica de la obra estudiada”; otro, no señalado por Marías, pero que a mí me parece particularmente grave, se halla en el hecho de querer extraer el ideario de un artista (el Greco, en este caso) del de sus patronos o amigos, un procedimiento que lleva, en último extremo, a convertirlo en un mero ilustrador de ideas ajenas olvidando, de forma más o menos explícita, la especificidad del fenómeno de creación artística (y a este respecto baste con recordar las palabras de Mann en la introducción a su libro: “Mi estudio demostrará que sus pinturas religiosas, que tanto nos sorprenden, simplemente reflejaron de forma muy directa las creencias e ideas de sus patronos”¹¹³).

Por lo demás, y a mi entender, Mann, aunque acierta al identificar las líneas básicas del retablo del Colegio de doña María de Aragón –la celebración de los beneficios de la Eucaristía y de la importancia de los votos religiosos, dos elementos básicos en una institución destinada a la formación de sacerdotes– se equivoca al interpretar sus pinturas como traducciones de las visiones de Orozco (una consideración que, de paso, le ha llevado a proponer una configuración del retablo errónea a mi entender y sin la cual todas sus hipótesis carecen de sentido). No creo que haya razones de peso que apoyen su teoría. De hecho, buena parte de su argumentación está basada en dar por probados hechos que en absoluto lo están (así, sus repetidas afirmaciones, carentes del menor soporte documental, de que los patronos del Greco habrían solicitado o impuesto al artista que incluyera tal o cual pormenor iconográfico) o tiene como única finalidad tapar un agujero de su construcción (a propósito de *La Crucifixión*: “María Magdalena y el ángel que está a su lado son los elementos más asombrosos del cuadro. Ninguno de los escritos publicados de Alonso menciona a la santa y el ángel limpiando la sangre de la Cruz. Sin embargo, la actividad de éstos concuerda con el espíritu de los comentarios de Alonso, por lo que es muy posible que así lo dijera en un sermón sin publicar”¹¹⁴). Pero, más allá de esto, la debilidad de su discurso reside, a mi entender, en dos hechos fundamentales. El primero, que gran parte de su argumentación está basada en hacer proceder del beato Orozco un número importante de ideas y elementos que eran comunes en la época –diríase que inevitables en la representación de un tema determinado– y que por tanto no tienen por qué derivar de las meditaciones del místico, que en ellos no mostró originalidad alguna (por ejemplo, es cuando menos gratuito hacer proceder de las visiones de Orozco el hecho de que Cristo aparezca desnudo en *El Bautismo*). Y el segundo, que, en sus análisis de todos los cuadros que asigna al retablo, obvia de forma sistemática la producción anterior del artista y las obras –generalmente italianas, pero en algún caso bizantinas– que permiten explicarse, sin necesidad de recurrir a los escritos de Orozco, casi todos los elementos inusuales de la escena. Al margen queda el hecho de que su argumentación básica descansa en buena medida en hechos manifiestamente inexactos (por ejemplo, su creencia de que el beato Orozco fue enterrado en el hueco del altar mayor de la iglesia¹¹⁵ o sus afirmaciones –absolutamente gratuitas– de que fray Hernando de Rojas “dirigió la campaña para la canonización de Orozco” y “tuvo un importante papel a la hora de determinar el contenido de las pinturas e identificar en los escritos de Alonso los motivos más apropiados para que los ilustrase el artista”¹¹⁶).

José Manuel Cruz Valdovinos ha publicado recientemente un artículo demoledor en el que viene a demostrar, a propósito de *La Encarnación*, los múltiples errores de lectura de los textos y de interpretación doctrinal que se hallan en el análisis que hace Mann de esa obra, y, al margen de asumir, como otros autores, la inspiración del cretense en *La Encarnación* de Tiziano de la iglesia de San Salvatore de Venecia, ha mostrado, aduciendo una obra anterior de Correa y otra posterior de Maino, el probable origen toledano del motivo iconográfico de la zarza ardiente¹¹⁷. A su entender, "las inspiraciones que Mann encuentra en los escritos de Orozco respecto a las pinturas del Greco no son tales"¹¹⁸. Al mío, tampoco¹¹⁹.

NOTAS

- ¹ Lázaro Díaz del Valle, *Epilogo y nomenclatura de algunos artifices [1656-1659]*, en SÁNCHEZ CANTÓN, 1933, vol. II, p. 352.
- ² CAIMO, 1764-1767, vol. I, t. I, pp. 189-190.
- ³ ÁLVAREZ Y BAENA, 1786, pp. 132-133.
- ⁴ PALOMINO, [1724], 1986, p. 101.
- ⁵ PONZ, 1776, t. V, pp. 183-185.
- ⁶ LLAGUNO Y AMÍROLA, [1829], 1977.
- ⁷ Véase MANN, 1994, p. 68.
- ⁸ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. III. Reimpreso en: *EL GRECO EN TOLEDO*, 1982, pp. 312-313.
- ⁹ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. IV, pp. 313-314.
- ¹⁰ Nomenclamiento de tasadores. 23 de agosto de 1600. Publicado por GARCÍA CHICO, 1939-1940, pp. 235-236.
- ¹¹ PALOMINO, [1724], 1986, p. 101; PONZ, 1776, t. VI, pp. 183-185.
- ¹² CAIMO, 1764-1767, vol. I, t. I, pp. 189-190.
- ¹³ CASTRO, [hacia 1764], 1979, p. 51.
- ¹⁴ ÁLVAREZ Y BAENA, 1786, pp. 132-133.
- ¹⁵ PONZ, 1776, t. V, 1776, pp. 183-185.
- ¹⁶ CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. V, p. 12.
- ¹⁷ PALOMINO, [1724], 1986, p. 101.
- ¹⁸ CASTRO, [hacia 1764], 1979, p. 51; PONZ, 1776, t. V, pp. 183-185; CEÁN, 1800, t. V, p. 6.
- ¹⁹ WETHEY, 1967, p. 88.
- ²⁰ MESONERO ROMANOS, 1833, p. 154.
- ²¹ GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 260.
- ²² QUINTANA, 1629, p. 429r.
- ²³ PONZ, 1776, t. V, pp. 183-185.
- ²⁴ *VIAJE DE COSME DE MÉDICIS*, s/f, p. 94.
- ²⁵ BONET CORREA, 1961, pp. 32 y 53.
- ²⁶ Véase OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN Y MONTILLA, 1986, p. 112.
- ²⁷ Archivo General de Simancas, Mapas, planos y dibujos xxvii-19. Publicado por vez primera por GUIDONI y MARINA, 1979.
- ²⁸ QUINTANA, 1629; ÁLVAREZ Y BAENA, 1786.
- ²⁹ MÁRQUEZ, 1648.
- ³⁰ CÁMARA, 1882A.
- ³¹ HERRERA, 1652; VIDAL, 1751.
- ³² CÁMARA, 1882B, pp. 31-34, 104-105, 164-171 y 261-266; CÁMARA, 1882C, pp. 266-268.
- ³³ SANTIAGO VELA, 1918, vol. IX, pp. 8-21, 81-88, 161-173 y 323-337 y vol. X, pp. 11-26 y 401-419.
- ³⁴ ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 215-239.
- ³⁵ MANN, 1994.
- ³⁶ ZAMORA LUCAS, 1967.
- ³⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, pp. 427-438.
- ³⁸ MARÍAS, 1979, pp. 449-451.
- ³⁹ MANN, 1994.
- ⁴⁰ OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN Y MONTILLA, 1986, pp. 105-119.
- ⁴¹ *VERGEL DE ORACIÓN*, 1544, cap. XVII. Cit. por MONASTERIO, 1929, vol. I, pp. 151-152.
- ⁴² CÁMARA, 1882B, pp. 263-264.

- ⁴³ DÍAZ, 1963, pp. 61-62.
- ⁴⁴ GUTIÉRREZ, 1971, pp. 222-223.
- ⁴⁵ Véase KAGAN, 1982, p. 65; MANN: 1994, p. 58; OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 108-109.
- ⁴⁶ MARÍAS, 1997, p. 209.
- ⁴⁷ CÁMARA, 1882B, pp. 166-167.
- ⁴⁸ SANTIAGO VELA, 1922, t. VI, p. 654.
- ⁴⁹ CÁMARA, 1881, pp. 87-91.
- ⁵⁰ Véase SANTIAGO VELA, 1917, t. III, p. 580.
- ⁵¹ SANTIAGO VELA, 1922, t. VI, p. 654.
- ⁵² Para noticias sobre la vida del Colegio en los siglos XVII y XVIII, véase esencialmente SANTIAGO VELA, 1918.
- ⁵³ PASEO POR MADRID, 1813, p. 107.
- ⁵⁴ NAVASCUÉS PALACIO, 1993; 1998, pp. 161-231.
- ⁵⁵ GENTIL BALDRICH, 1997, pp. 461-503.
- ⁵⁶ CHUECA GOITIA, 1980, pp. 9-10.
- ⁵⁷ NAVASCUÉS PALACIO, 1998, p. 169.
- ⁵⁸ NAVASCUÉS PALACIO, 1998, p. 169.
- ⁵⁹ Para un análisis más amplio de esta cuestión, véase ÁLVAREZ LOPERA, 2000.
- ⁶⁰ PONZ, 1776, t. V, pp. 185-186.
- ⁶¹ CASTRO, [hacia 1764], 1979, p. 51.
- ⁶² SANTIAGO VELA, 1918, vol. X, p. 401. Sobre los problemas que causaron algunos de estos cuadros al ser denunciados a la Inquisición, véase SANTIAGO VELA, 1918, pp. 20-26, y SÁNCHEZ ESTEBAN, 1989, pp. 106-116.
- ⁶³ PALOMINO, [1724], 1986, p. 109; PONZ, 1776, t. V, pp. 183-185.
- ⁶⁴ Archivo Histórico Nacional, Madrid. Consejos. Legajo 17.787. Publicado por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, 1999, pp. 258-260.
- ⁶⁵ Véase VEGUÉ y GOLDONI, 1928, pp. 135-137.
- ⁶⁶ "Inventario de los Quadros que la comisión de las bellas artes ha elegido, y recibido del Depositario Dn. Franco. Garibay existentes en el Depósito de D^a María de Aragón". Archivo de Palacio, Fernando VII, 1814, Caja 222/2. Publicado por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, 1999, pp. 267-268.
- ⁶⁷ "27. Dos quadros de 9 ps. alto por 4 1/2 ancho, represtan. el uno Sn. Nicolas de Tolentino y el otro Sn. Agustín. Autor Escla. Española" en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, 1999.
- ⁶⁸ Petición de devolución firmada por Fr. Robustiano Yusta, comisionado del Colegio, el 1 de abril de 1815. Archivo de la Real Academia de B.A. de San Fernando, 56-10/1. Se decía en ella: "Fr. Robustiano Yusta, Comisionado por el Colegio de D^a María de Aragón para el reconocimiento de Pinturas existentes en la Yglesia de S. Felipe el Real de esta Corte [...] expone: Que habiendo pasado a practicar dicho reconocimiento a la expresada Yglesia ha encontrado pertenecer al mencionado Colegio las siguientes: Una que representa a N. P. S. Agustín de Pontifical. Es de Pantoja. Otra del mismo Autor que representa a S. Nicolás de Tolentino. Una y otra servían de colaterales [...]".
- ⁶⁹ RINCÓN, 1985, pp. 301-372.
- ⁷⁰ RINCÓN, 1985, pp. 322-324.
- ⁷¹ SALMÓN, 1812.
- ⁷² SANTIAGO VELA, 1917, t. III, pp. 241-245.
- ⁷³ Véase MANN, 1994, p. 69.
- ⁷⁴ MARÍAS, 1997, p. 210.
- ⁷⁵ Véase OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 108-109.
- ⁷⁶ MARÍAS, 1997, p. 305, nota 38.
- ⁷⁷ KAGAN, 1982, p. 65.
- ⁷⁸ Véanse sus biografías en MARTÍNEZ MILLÁN y CARLOS MORALES, 1998.
- ⁷⁹ OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, p. 111.
- ⁸⁰ Véase MATILLA TASCÓN, 1983. "Testamento de Don Juan Pantoja de la Cruz", pp. 101-106.
- ⁸¹ KAGAN, 1992, p. 152, nota 12.
- ⁸² Véase MARTÍNEZ CAVIRÓ, 1985, pp. 216-226; asimismo, KAGAN, 1992.
- ⁸³ MADDOZ, 1845-1850, t. X, pp. 745-746.
- ⁸⁴ "Entretanto [se decía en él], se quemaba la inmensa cantidad de maderas doradas recogidas por la Academia; se disponía de todas las efigies, que salieron a carretadas y por otros medios; las maderas se vendieron y se utilizaron para otros usos..."
Cit. por BELLO, 1997, p. 318.
- ⁸⁵ Véase BATICLE y MARINAS, 1981, p. 168.

⁸⁶ "Inventario general de los cuadros existentes en el depósito de la Trinidad escojidos por la Comisión de la Academia manifestando ser de 1.ª y 2.ª clase como también su procedencia y Provincia de que se han recogido, el asunto que representan y sus dimensiones". 24 de junio de 1838. Archivo de la R. Academia de B. A. de San Fernando, 35-8/1.

⁸⁷ COSSIO, 1908, pp. 291-299.

⁸⁸ MAYER, 1926, p. 5, n.º 16.

⁸⁹ CAMÓN AZNAR, 1950, p. 713.

⁹⁰ WETHEY, 1967, vol. II, p. 25.

⁹¹ GUDIOL, 1973, pp. 176 y 181.

⁹² CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. v, p. 9.

⁹³ PALOMINO, [1724], 1986, p. 100.

⁹⁴ MAYER, 1931, pp. 105-106.

⁹⁵ SOEHNER, 1960, pp. 201-202.

⁹⁶ GÓMEZ-MORENO, 1943, p. 34.

⁹⁷ PITA ANDRADE, 1981, pp. 104-105.

⁹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1982, pp. 156-163.

⁹⁹ DAVIES, 1982, p. 532; ÁLVAREZ LOPERA, 1993, pp. 176-181.

¹⁰⁰ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. III, p. 312.

¹⁰¹ MANN, 1994, pp. 70-102.

¹⁰² MARIAS, 1997, pp. 213 y 305.

¹⁰³ PITA ANDRADE, 1999, p. 136.

¹⁰⁴ Véase, por ejemplo, OROZCO, 1551, fol. 4r; asimismo, ROMÁN, 1572, fol. 20.

¹⁰⁵ RODRÍGUEZ, 1918, p. 314.

¹⁰⁶ SALÓN, 1925, p. 375.

¹⁰⁷ ROMÁN, 1569, fol. 149r.

¹⁰⁸ MANN, 1994.

¹⁰⁹ MANN, 1994, p. 49.

¹¹⁰ MANN, 1994, p. 75.

¹¹¹ MANN, 1994, pp. 101-102.

¹¹² MARIAS, 1988, pp. 87-88.

¹¹³ MANN, 1994, p. 8.

¹¹⁴ MANN, 1994, pp. 95-96.

¹¹⁵ Orozco fue enterrado en 1591 en el hueco del altar mayor de la iglesia del Colegio chico (no en el de la iglesia que albergaría el retablo del Greco, que aún no estaba construida) y allí permaneció hasta 1603, en que la iglesia vieja (que doña María había pensado destinar a capilla para frailes enfermos) fue derruida para construir el claustro del Colegio. Entonces fue trasladado a la iglesia nueva, quizá a la sacristía (véase ZAMORA LUCAS, 1967, p. 218). En 1621, dos años después de que Francisco Cennini, nuncio de Paulo V en Madrid, aprobara las informaciones sumarias para la beatificación, el cardenal-infante don Fernando de Austria dispuso que su sepulcro se colocara en lugar "eminente y honorífico", a fin de que sus restos recibieran veneración (HERRERA, 1652), y ya, en 1623, el sepulcro quedó depositado en la capilla del Cristo dentro de un nicho de jaspe rodeado de rejas doradas. Parece evidente que estos dos últimos traslados difícilmente hubiesen tenido lugar si el sepulcro hubiese ocupado el hueco del altar de la capilla mayor, el lugar más preeminente de la iglesia. Yo no he encontrado en las fuentes contemporáneas ninguna mención de este hecho. Por otro lado, cabe recordar que, según la escritura de declaración firmada por Chiriboga el 1 de octubre de 1594 en su calidad de testamento, doña María de Aragón había dispuesto que "en quanto a los entierros solamente se han de enterrar en la capilla mayor las personas expresadas en el dicho testamento" (ella misma y sus familiares, sin que se citara a Orozco).

¹¹⁶ MANN, 1994, pp. 75-76. En realidad, y como digo en el texto, el procurador de la causa de beatificación fue fray Juan de Herrera, no Rojas.

¹¹⁷ CRUZ VALDOVINOS, 1998, pp. 113-124.

¹¹⁸ CRUZ VALDOVINOS, 1998, p. 116.

¹¹⁹ Véase a este respecto el análisis de los diferentes cuadros en ÁLVAREZ LOPERA, 2000.

Fundación y enterramiento de doña María de Aragón

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

Doña María de Córdoba y Aragón, "ilustre en sangre y más ilustre en virtud", como la describe Antonio de León Pinelo, es una figura característica del reinado de Felipe II. Hija de don Álvaro de Córdoba, caballero del rey prudente, y de doña María de Aragón, fue dueña de honor de la infanta Isabel Clara Eugenia. Siempre estuvo en la corte y al servicio de la familia real. De vocación monjil, llevó una vida de soltería y devoción, gobernada por su confesor el predicador agustino Alonso de Orozco. Parece ser que doña María, que tenía una notable fortuna, pensó fundar un convento, que sirviese de sepulcro para ella y mausoleo de su familia. El fraile supo persuadirla para que gastase toda su hacienda en una fundación agustiniana de la que saliesen predicadores, y doña María erigió en Madrid el Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación, conocido desde sus orígenes por el nombre de su fundadora. Lógicamente el primer rector de tan flamante institución fue el reverendo Alonso de Orozco, el cual pasó, de estar enfermo y lleno de achaques en San Felipe el Real, a una súbita recuperación de la salud en su nueva casa y cargo, regentando los cuales falleció el 19 de septiembre de 1591, por supuesto, en olor de santidad¹.

Por medio de Alonso de Orozco, doña María de Aragón contará con un benefactor de primera fila para su fundación: el cardenal don Gaspar de Quiroga. Este poderoso personaje, que ocupó la sede primada toledana en 1577 al morir en Roma fray Bartolomé de Carranza, era una persona muy afecta a los agustinos. De hecho, tendrá un cuarto en el Colegio de doña María, cuidará de que tenga una hacienda saneada y le dejará en su testamento abundantes dádivas y él mismo se enterrará en una fundación agustina en su pueblo natal de Madrigal de las Altas Torres en 1594².

En 1580 doña María adquirió unas casas en la calle del Reloj y en ellas puso en marcha el Colegio (fig. 1). La zona escogida, próxima a la trasera del Alcázar, era un lugar por el que Felipe II había mostrado siempre un gran interés. Quería urbanizar todo aquel sector, denominado la Puebla de San Martín, y que se construyeran viviendas, de lo que la corte estaba muy necesitada. El terreno, delimitado por las calles de Leganitos y del Río, se articuló por medio de tres ejes, que fueron las actuales calles de la Encarnación y del Reloj y la de la Puebla, hoy Fomento. El espacio se parceló en múltiples solares y el mismo Felipe II se embarcó en una operación inmobiliaria comprando varios, que estaban en su propiedad el 17 de junio de 1575, encargando a su arquitecto Juan de Herrera que levantase un plano del terreno adquirido³.

Las propiedades del Colegio de doña María de Aragón debían ser vecinas a las del rey, y la ilustre dama consiguió de Felipe II que se las diese para su fundación, lo que hizo por real cédula otorgada en Elvas el 20 de enero de 1581. En 1583 doña María compró más terrenos para aumentar el espacio del Colegio, con lo



Fig. 1.- Antonio Mancelli. Plano de Madrid, 1623. Colegio de doña María de Aragón.

Siguiendo las trazas de Juan de Valencia, Francisco de Grajal concentró su esfuerzo en el llamado cuarto de los patronos, que pagaba el cardenal Quiroga, y el templo. Grajal levantó la fábrica hasta la altura de los arcos de las capillas. Pero al ordenarle, acaso en 1585, la emperatriz doña María, que se hiciese cargo de construir el Hospital de la Misericordia, fundación de su difunta hermana la princesa doña Juana, e inmediatamente después tuvo que encargarse de levantar el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, fundación de doña Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II, Francisco de Grajal hubo de dejar la empresa de doña María de Aragón y hasta renunciar en 1586 a su cargo de alarife de la villa de Madrid, por imposibilidad de atender a todos los encargos. Su puesto lo ocupó el alarife Alonso Carrero, el cual concluyó todas las tareas de albañilería de la iglesia y la tejó, así como el cuarto de los patronos⁶.

Lo correspondiente a la cantería está hoy hartamente confuso. El 31 de enero de 1584 Martín de Pagaegui contrató la entrega de toda la piedra necesaria para la obra de doña María de Aragón. Para unos, Pagaegui es el maestro de cantería de la obra del Colegio, mientras que para otros es un simple abastecedor de materiales, siendo el verdadero maestro de cantería de la empresa Juan de Rocillo Castillo, el cual consta documentalmente como ejecutor de la fachada del templo. Martín de Pagaegui era un maestro de cantería de notable prestigio, que el 11 de julio de 1581 contrataba "toda la obra de cantería que se a de hazer en la obra que esta villa haze sobre los paredones que estan en la Puerta de Valnadú y en la Fuente de la Priora a razon de diez e seis reales la bara [...] y guardar e cumplir las condiciones que sobre esta obra estan hechas que estan firmadas de el señor corregidor y de Juan de Valencia arquitecto de su magd.". Teniendo presente que los artífices que intervienen en la obra de urbanización madrileña son los mismos que los del Colegio de doña María de Aragón, resulta muy

que acabó configurándose una gran manzana, que se cerró con una tapia de tierra, y cuyo perímetro acordecieron Juan de Valencia y Francisco de Mora⁴.

El Colegio de la Encarnación se perfilaba como una empresa de gran envergadura, que contaba además con el beneplácito de su majestad y el apoyo del primado don Gaspar de Quiroga. Por ello mismo, doña María buscó en el entorno regio quien diese las trazas. En esas fechas Juan de Herrera y Francisco de Mora estaban en Portugal sirviendo al rey, así que fue el tercer arquitecto real Juan de Valencia quien hizo el proyecto general en 1581, que no conservamos, y el 17 de septiembre de ese año contrataba la obra Francisco de Montalbán. El maestro la hizo mal, acabó en pleitos, tuvo que deshacer el entuerto a su costa y resarcir los gastos y fue despedido en 1582. Aquello causó un grave quebranto a la empresa, pues se había perdido un año y tenía que comenzarse de nuevo⁵.

Nuevamente doña María recurrió al entorno real buscando quien hiciese su Colegio; y para ello contrató de palabra la ejecución de su fundación con el maestro de obras Francisco de Grajal en 1583. Este alarife, junto con su hermano Joaquín, estaban vinculados a las obras de transformación de la zona de la Puerta de Valnadú, de la Fuente de la Priora y los Caños del Peral, todos ellos espacios relacionados con el ámbito del Alcázar, así como a obras en las Descalzas Reales.

factible que Pagaegui interviniera en la hechura de la cantería de la iglesia y del cuarto de los patronos hasta su fallecimiento en 1593⁷.

Desde que las obras se pusieron en marcha en 1583, todo el esfuerzo constructivo se dirigió a la iglesia y al cuarto de los patronos; éste, porque lo financiaba el cardenal don Gaspar de Quiroga y lo llegó a usar de aposento en sus estancias madrileñas; respecto a la iglesia, porque iba a ser el mausoleo de doña María y de toda su familia. De este modo las obras del Colegio quedaron relegadas a un segundo plano. Debajo del presbiterio se dispuso una cripta subterránea de tres bóvedas o tramos, a la que se accedía por una escalinata desde la sacristía, localizada en el lado de la Epístola. En 1591 la capilla mayor ya estaba hecha, y doña María de Aragón trasladó allí los cuerpos de sus familiares desde la capilla que ocupaban en el convento de San Felipe el Real. Cuando el 1 de septiembre de 1593 otorgó testamento, dice en él que "tengo tomado sitio y labrada la mayor parte de la yglesia y se va prosiguiendo la labor hasta que se acabe yglesia y competente avitacion para los religiosos". Al fallecer la piadosa dama el 5 de septiembre, se enterró en la cripta de su iglesia, junto a sus familiares. Este carácter funerario lo reforzó el nuevo patrón don Álvaro de Córdoba, hermano y heredero de doña María, el cual colocó en el templo dos placas con letras doradas y una misma inscripción, en latín y castellano, donde se resaltaba este particular⁸.

La construcción del Colegio preocupó menos a doña María que todo lo demás. Esta divergencia entre la fundadora y su confesor, obsesionado con sacar adelante el centro de formación de predicadores, causó multitud de roces entre ellos, recogidos algunos en tonos piadosísimos y edificantes por hagiógrafos como Alonso de Villarroel o Francisco Antonio de Gante. Alonso de Orozco lo único que consiguió fue poner en marcha el Colegio en las casas que existían en los solares adquiridos para la fundación. Allí se hicieron unas pequeñas obras de acomodo y se dispuso la iglesia de prestado, de lo que nos da espaciada noticia Antonio de León Pinelo, pero nada más. Cuando el fraile falleció en 1591, no se había hecho nada en la arquitectura del Colegio. Cuando doña María otorgó testamento dos años después, dejó dispuesto que, hasta que se hiciese el edificio colegial, en el de prestado hubiese cuatro colegiales regentados por Hernando de Rojas. En vida de doña María no parece que se pudiese una sola piedra del Colegio⁹.

Entre 1580, en que doña María de Aragón concibió su proyecto de fundación, y su fallecimiento el 5 de septiembre de 1593, se llevó a cabo una notable labor y un fuerte impulso constructivo en su Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación. Se adquirió el terreno y Juan de Valencia dio las trazas del conjunto en 1581. El arquitecto real proyectó una estructura cuyo eje era la iglesia, en el lado del Evangelio dispuso el cuarto de los patronos y en el de la Epístola el Colegio, es decir, una distribución que recordaba mucho la de San Jerónimo el Real. Valencia seguía una pauta desarrollada en la corte desde hacía décadas. Al no aparecer maestro mayor en toda la empresa, deducimos que Juan de Valencia dio los planos detallados del cuarto de los patronos y del templo, ejecutándolos Francisco de Grajal, Alonso Carrero y Martín de Pagaegui. Pero Valencia muere en 1591 y la iglesia estaba sin acabar y el Colegio sin empezar. Para colmo doña María de Aragón falleció en 1593, igual que el cantero Martín de Pagaegui y en 1594 moría el cardenal Quiroga. Desaparecían de un modo encadenado todos los personajes fundamentales relacionados con el Colegio de la Encarnación.

Doña María no parece que tuviese especiales inclinaciones artísticas. Acorde con su carácter devoto, poseía un abundante repertorio de objetos y libros píos, entre los que abundaban los de su confesor Alonso de Orozco, tanto impresos, como manuscritos y su oratorio estaba ricamente alhajado. Además de sus numerosas tapicerías, destacaban algunas pinturas piadosas, mereciendo resaltarse por sus testamentarios una "ymagen de Nuestra Señora hecha de Ticiano con sus puertas negras y doradas". Fuera del ámbito religioso se señalan "un retrato del padre Orozco; yten una tabla de una jerolífica de un compás y almohada; yten un retrato de la señora doña María de Aragón", y por lo que respecta a temas de adorno, de los que no nos atrevemos a decir que fuesen profanos, se inventarían "once lienços de figuras de Flandes viejos e algunos rotos". Su hermano y heredero, don Álvaro de Córdoba, tampoco parece que fuera un exquisito en temas de arte¹⁰, por ello no cabe hablar de unas directrices artísticas a la hora de erigir el Colegio de la Encarnación. Creemos que doña



Fig. 2.- Madrid. Colegio de doña María de Aragón, hoy Senado. El Patio Viejo. Detalle.

Valencia, pero de inmediato la empresa constructiva pasó a manos toledanas. El 18 de junio de 1594 el maestro toledano Mateo de Robledo se encargaba de hacer el cuarto colegial según las trazas de Francisco de Mora, trabajando en compañía del madrileño Marcos Hernández, fiándoles los alarifes Francisco García, toledano y los madrileños Jerónimo de Espinosa y Diego Sillero¹².

Al tiempo que se desplazaba la actividad constructiva al Colegio con las nuevas trazas de Francisco de Mora, comenzaron los problemas entre los testamentarios y patronos, y el laboreo de la iglesia se detuvo durante dieciséis meses. Los enfrentamientos entre los responsables de la herencia de doña María de Aragón acabaron en pleito ante el Consejo de Castilla, que embargó los bienes de la fundación, frenando el progreso de la obra. A finales de 1597, por sentencia del Consejo, don Jerónimo de Orúa Chiriboga conseguía el control completo de las obras de la fundación frente a Bartolomé de Salcedo, y éstas se reanudan velozmente. Los trabajos de la iglesia se acabaron en 1599, ejecutados por el maestro de cantería Juan de Rocillo Castillo, uno de los muchos canteros que intervinieron en la construcción del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, donde está documentado en 1574¹³.

A partir de ese momento todo el esfuerzo constructivo se localizó en la zona del Colegio, organizada alrededor de dos patios, algunos de cuyos cuartos ya estaban construidos. En 1598 Francisco de Grajal retorna a las obras de doña María, contratando la apertura de las zanjias de cimientos del claustro occidental, que es el más pegado a la iglesia. De la cantería se obligó el citado Rocillo, pero al enfermar y morir, la traspasó en 1599 a sus oficiales Martín de Gortairi y Domingo de Zabala. En 1605 se concluyeron (fig. 2). En 1618 el cita-

María de Aragón encargó las trazas de su fundación a Juan de Valencia, porque era un arquitecto real y ella formaba parte de ese mundo como dama de la infanta Isabel Clara Eugenia.

Doña María dejó en su testamento por patrono a su hermano don Álvaro, solicita la protección de Felipe II y del cardenal Quiroga y deja por testamentarios al canónigo don Jerónimo de Orúa Chiriboga y al padre agustino Hernando de Rojas. Su hacienda queda en manos del canónigo y de Pedro de Salcedo, no pudiendo acceder a ella los frailes hasta que todo el Colegio estuviese construido, adornado y listo para habitar¹¹.

Chiriboga era canónigo de la colegiata de Talavera de la Reina, y miembro "de la Cámara del Ilmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo, mi señor", y persona de la máxima confianza de Quiroga. Aunque su figura es borrosa, parece hombre de gusto y conocedor de los ambientes artísticos de Toledo y de la corte. Cuando tomó las riendas de la fundación de doña María, le dio un nuevo brío a la empresa. De inmediato dispuso levantar el Colegio, que estaba sin empezar, y para ello pidió trazas al arquitecto real Francisco de Mora, el cual entregó las "ocho trazas últimas" el 28 de febrero de 1594, cobrando por su trabajo la espléndida suma de "cient escudos de oro". Se sigue de este modo la línea tradicional de pedir proyectos a los arquitectos reales, como anteriormente se había hecho con Juan de

do Gortairi contratada la hechura de la portada del Colegio, incluido el escudo de la fundadora. El segundo claustro lo contrató don Jerónimo de Oría Chiriboga en 1620 con el maestro Domingo de la O, pero no se acabó hasta 1674¹⁴.

El Colegio de doña María de Aragón era una empresa de gran envergadura, sin parangón entre las fundaciones privadas del Madrid de su época. Hasta tal punto fue así, que el entorno donde se asentó acabó recibiendo el nombre de "Vistas de doña María de Aragón". Su arquitectura era la más avanzada de su tiempo, pues se debía a los arquitectos reales Juan de Valencia y Francisco de Mora, discípulos, el primero de Juan Bautista de Toledo, y el segundo de Juan de Herrera. Se siguió la traza de Juan de Valencia en la distribución general, en la erección del cuarto de los patronos y en la iglesia, si bien se discute actualmente si la fachada de la misma se debe a Valencia o a Mora. Toda la zona del Colegio se hizo a partir de las nuevas trazas de Francisco de Mora, y por los testimonios que han llegado a nuestros días, el arquitecto conquesense emplea para proyectar los claustros los recursos simplificados de las zonas de servicio del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, tanto en soportes de pilares cuadrados con dados por capiteles, como en el despiece de los arcos y en las soluciones de entablamento, transformado en una sencilla moldura.

Del cuarto de los patronos apenas sabemos nada. Sufrió modificaciones radicales durante el siglo XVIII, fundamentalmente por Sabatini, que lo convirtió en el Palacio de los Secretarios de Estado¹⁵. Una idea muy genérica del mismo la proporcionan las planimetrías de Madrid de 1622 y de 1656. En la primera, atribuida a Mancelli¹⁶, la visión ofrecida es relativamente diáfana (fig. 1); el cuarto de los patronos es una construcción cubierta a dos aguas, perpendicular al eje del templo y que se incardina con él en la zona del cruceiro por el lado del Evangelio; tiene acceso específico, terminado en frontón, y está rodeado de tapias. En el plano de Texeira de 1656 todo está mejor definido (fig. 3). El cuarto tiene una orientación oblicua y no perpendicu-



Fig. 3.- Pedro Texeira. Plano de Madrid, 1656. Colegio de doña María de Aragón.



Fig. 4.- Madrid. Senado. Salón de Sesiones.

lar al templo; tiene dos pisos con balcones y buhardillas en los tejados, y en cuanto a la fachada no es perceptible en el plano.

De la iglesia del Colegio de doña María de Aragón poseemos más información, tanto documental como gráfica; pero sobre ella se han producido una serie de equívocos, algunos de los cuales no son fáciles de desterrar. Desde que se concluyó en 1599, todos los que han reparado en el templo lo elogian de consuno, abriendo brecha Gil González Dávila en 1623, cuando escribe que "el edificio es uno de los mejores que tiene la Corte". Le sigue Jerónimo de Quintana, Palomino, y ya en el siglo XVIII Antonio Ponz, cuyo elogio es bastante parco en comparación con los anteriores y con los dictérios lanzados contra el retablo y las pinturas del Greco¹⁷.

A comienzos del siglo XVIII Antonio Palomino escribió que el Greco no sólo hizo "las pinturas del famoso retablo del Colegio de doña María de Aragón de esta Corte; donde también es suya la escultura, traza del retablo, y aun la de la iglesia". Esta atribución expansiva tuvo un éxito rotundo. Ponz, Ceán Bermúdez, Llaguno, y ya en pleno siglo XX, Schubert y hasta Kubler, mantienen tal atribución¹⁸. Quien primero puso en duda que el edificio se debiese al Greco, fue su gran biógrafo Manuel Bartolomé Cossío, y lo mismo hizo Andrés Calzada¹⁹, y la documentación posterior ha venido a confirmar la no intervención del pintor en este particular. Quien proyectó la iglesia del Colegio de doña María de Aragón fue el arquitecto real Juan de Valencia, si bien se discute que la fachada pudiera haber sido modificada por Francisco de Mora.

En 1813, al final de la Guerra de la Independencia y, posteriormente, durante el reinado de Fernando VII, el Colegio de doña María de Aragón se transformó en la sede de las Cortes Constitucionales y la iglesia en el Salón de Sesiones. Las Cortes de Cádiz, una vez liberada Madrid de la dominación francesa, se

asentaron en el Colegio de doña María de Aragón, exclaustro y desamortizado por José I. Allí se colocó la estatua de la Libertad y la lápida con la leyenda "La potestad de hacer leyes reside en las Cortes con el Rey". Pero en 1814, tras el golpe de estado de Valencia, los absolutistas asaltaron la sede de las Cortes, destrozaron la lápida y el mobiliario y arrastraron por las calles la estatua de la Libertad, al tiempo que numerosos liberales y diputados eran encarcelados. Fernando VII, restaurado el absolutismo, devolvió el Colegio a los agustinos, pero tras el pronunciamiento de Riego en 1820, de nuevo el Colegio se transformó en la sede de las Cortes.

Las nueva situación dio lugar a la transformación de la vieja iglesia en un remozado y elegante Salón de Sesiones de orden jónico y estructura oblonga (fig. 4), que ha llegado hasta nuestros días²⁰. Esta forma, que normalmente se la describe como oval, ha confundido a buena parte de los historiadores del Greco y de la arquitectura, haciéndoles creer que tal estructura era la original de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón. Y de este modo el edificio no sólo era una obra del genial pintor de Creta, sino que, como un rasgo más de su valentía, hacía un proyecto oval, adelantándose a los que se harán en España durante el siglo XVII²¹.

Sin embargo, ni los testimonios literarios ni los gráficos avalan que la iglesia del Colegio de la Encarnación fuera oval. Una de las primeras personas que prestó atención a esta tipología arquitectónica fue fray Lorenzo de San Nicolás, el cual escribía de ella en 1639: "Y otros [templos] ay ahovados, como lo es la Sala del Capítulo de la Santa Iglesia de Sevilla, pieza que dudo yo se conozca otra mejor de su forma, y traza. Otras ay ahovadas en España, que nuevamente se va introduciendo, y en Italia se acostumbran, y de su planta hace diseño Sebastiano, libr. 5. plant. 3. fol. 205"²². Pues bien, este arquitecto madrileño, que editó ese texto en 1639, para nada dice que el templo de doña María de Aragón fuera oval. Bonet Correa, con abundantes pruebas, demostró que la iglesia era una estructura de planta en cruz latina, crucero con cimborrio y nave de cuatro tramos. De este modo se deshacía el otro equívoco sobre la asendereada iglesia madrileña²³.

Esa forma prismática con sus volúmenes de nave con capillas más bajas, la disposición del crucero con sus formas cuadradas y rematado en chapitel y el presbiterio, es una composición específica de la arquitectura clasicista, desarrollada desde la década de los setenta del siglo XVI, y que se mantiene invariable durante el XVII y buena parte del XVIII. Resulta muy llamativa la solución del chapitel del cimborrio, que se plasma claramente, tanto en el plano de 1623, como en el de Teixeira de 1656 (figs. 1 y 3). Es un esquema que recuerda mucho la solución proyectada por Juan de Herrera para Santo Domingo el Antiguo, cuya traza autógrafa se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid²⁴.

El buque del templo era una nave con cuatro capillas laterales en cada lado y un coro a los pies en alto, que ocupaba dos tramos de capillas. Por deseo expreso de doña María de Aragón, la primera capilla del lado del Evangelio se entregó a los Monteros de Espinosa, para que les sirviese de enterramiento. A las capillas se accedía por arcos, y el templo se articulaba con pilastras, que algunos definen como dóricas, y que más bien sospechamos fuesen de un simple orden toscano, tan del gusto de Herrera y sus seguidores. Encima de los arcos había tribunas, las cuales restauraba en 1659 el arquitecto Juan de Torija; el crucero se coronaba con una media naranja al interior y una bóveda de medio cañón, seguramente con lunetos y decoración geométrica de yesería, cerraba la nave, brazos del crucero y presbiterio²⁵.



Fig. 5.- Plano de la zona del Colegio de doña María de Aragón. Archivo General de Simancas.

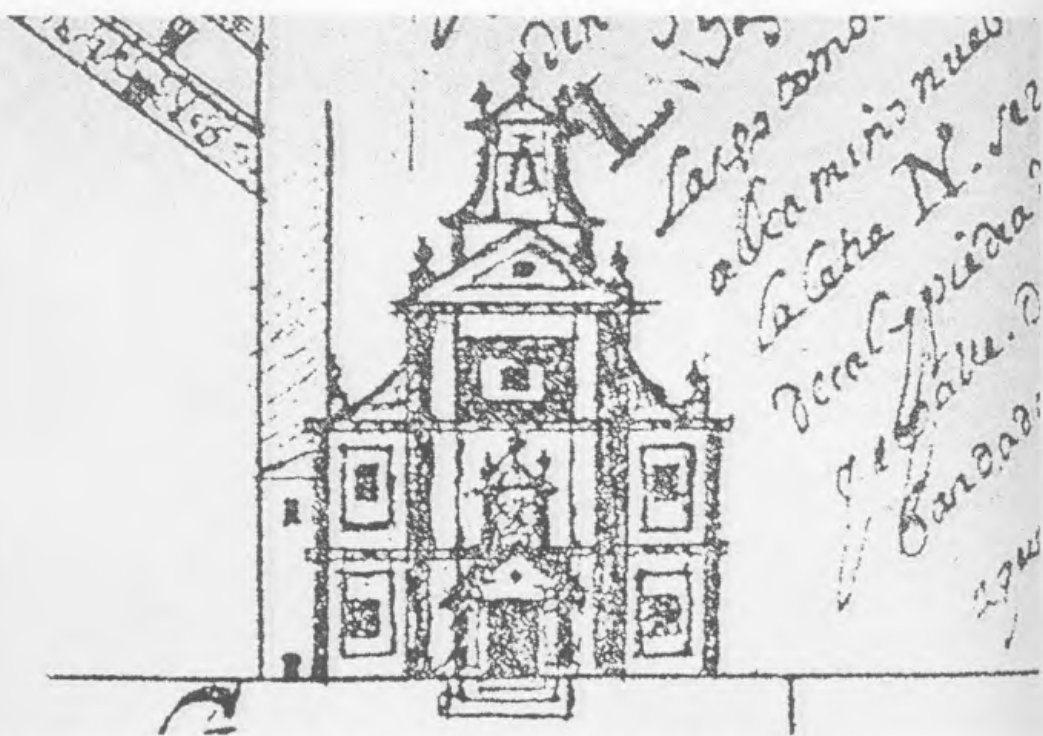


Fig. 6.- Plano de la zona del Colegio de doña María de Aragón. Detalle de la fachada de la iglesia. Archivo General de Simancas.

Respecto a la fachada poseemos una información más precisa, gracias a un dibujo de la misma conservado en el Archivo General de Simancas (fig. 5), fechable en 1603 y atribuido a Francisco de Mora²⁶. Tanto el dibujo simanquino (fig. 6), como las planimetrías madrileñas son coincidentes en mostrarnos una fachada plana, de tres calles, la central de tres pisos separados por sus correspondientes fajas y moldurajes, y rematada por un frontón con acróteras y un óculo en el tímpano, y coronándolo todo un campanario. El primero y segundo piso lo ocupa la portada. Es una estructura resaltada del plano del muro. El vano de la puerta es adintelado y enmarcado por columnas dóricas sobre basamentos; se cierra con un frontón con un óculo. Encima, ocupando el segundo cuerpo, está la hornacina donde iba una estatua de san Agustín, que labró el escultor Luis Venero en 1600; en el tercer piso iba un espejo, con el que se iluminaba el coro y el templo desde los pies. Las calles laterales eran de dos pisos con acróteras, y se unían a la calle central a través de alerones.

La fachada de la iglesia de doña María de Aragón es una estructura orgánica, que se configura como cierre del espacio interior. El tratamiento de la superficie se hace por medio de la superposición del mismo orden, del uso de placas y del juego cromático de los materiales. Todo ello, así como colocar una espadaña por remate de toda la máquina, alejan este tipo de fachada del que usa Francisco de Mora en esos años y en los posteriores, lo que nos inclina a considerarla como obra de Juan de Valencia.

Recientemente, apoyándose en la información conocida sobre los retablos que estaban en la capilla mayor, Pita Andrade sostiene que la cabecera del templo del Colegio de doña María de Aragón tendría "un presbiterio de gran desarrollo, de estructura ochavada o mejor semicircular", y refuerza su aserto recurriendo al Plano geométrico de Madrid de Tomás López, fechado en 1785 "y donde, inequívocamente se percibe un elemental diseño de la planta del templo con cabecera semicircular"²⁷. Pita Andrade piensa que la iglesia del

Colegio de la Encarnación tiene una cabecera de amplio desarrollo en curva, y no el clásico testero plano, por la necesidad de colocar el retablo mayor del Greco, al que le da siete lienzos, más dos retablos de Juan Pantoja de la Cruz. Son razones de mobiliario y no estructurales, las que llevan al ilustre académico a esas conclusiones sobre la arquitectura.

Conviene recordar que las obras del Colegio de doña María de Aragón se empezaron por la cabecera del templo, la cual ya estaba acabada en 1593, cuando murió la fundadora. El Greco aparece en contacto con el Colegio en 1596, tres años después del fallecimiento de doña María y quince desde que Juan de Valencia hiciese las trazas.

Doña María de Aragón falleció sin tener la menor oportunidad de preocuparse por el ornato de su fundación, ni tan siquiera de la capilla mayor de la iglesia, centro funerario de su linaje. En su testamento de 1 de septiembre de 1593, especificaba que la capilla mayor tendrá reja "y retablo en el altar mayor", y nada más. Tres años después de fallecida doña María, con sus testamentarios pleiteando entre sí y los bienes de la fundación embargados por el Consejo de Castilla, se puso en marcha la ornamentación del templo con el encargo del retablo mayor, la pieza mueble más importante de todo el edificio.

Por caminos que nos son desconocidos, durante 1596 Dominico Theotocópuli hizo gestiones para quedarse con tan suculento encargo. Era una apuesta muy difícil, pues el pintor no tenía respaldos económicos en Madrid, como lo demostró a la hora de dar fiadores entre el 17 y el 21 de diciembre de 1596, que los tuvo que presentar abonados en Toledo, aceptándolos el Consejo. Pero Dominico debió contar con apoyos muy poderosos entre aquellas personas que administraban la fundación de doña María de Aragón. Zamora Lucas pone en duda que el Consejo de Castilla encargase y mucho menos contratase la factura del retablo, enfrentándose de este modo a toda la documentación conocida sobre el particular. Ciertamente que el Consejo de Castilla, como un ente político y jurídico, no se caracterizó nunca por tener gusto artístico, no era su función. El Consejo, a consecuencia del pleito entre los testamentarios de doña María, administraba los bienes de su fundación, por ello está presente en todos estos acontecimientos. Ahora bien, sus miembros sí que podían tener criterios artísticos y preferencias bien claras. En función de ello, se ha apuntado la posibilidad de que fuese el mismísimo presidente del Consejo, Rodrigo Vázquez de Arce, el auténtico valedor del Greco para quedarse con el retablo del Colegio de doña María de Aragón; y un elemento que reforzaría esta hipótesis, es que dicho personaje fue retratado por el artista cretense, conservándose el cuadro en el Museo del Prado y una copia posterior con variantes en el Museo Pushkin de Moscú²⁸.

La propuesta es muy sugerente, y parece reforzarse con la datación del cuadro, que ya Cossío situara entre 1594 y 1604 y buena parte de la crítica, incluido el *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado*, sigue aceptando. De todos modos, desconocemos completamente los gustos del poderoso presidente. Su biografía no delata ninguna inclinación especial hacia temas artísticos, y, por desgracia, se ha perdido hasta su capilla funeraria, ubicada en El Carpio, pueblecito de la tierra de Medina del Campo del que fue señor²⁹. Lo que resulta muy extraño es imaginar al presidente del Consejo de Castilla enfrascado en asuntos artísticos de algo que no le pertenece, llamando a un pintor de Toledo, cuando en la corte tenía a todos los del rey, que de buena gana se harían cargo de una empresa de tal envergadura.

Por el contrario, el canónigo don Jerónimo de Oráa Chiriboga, en cuyas manos estaba en esos momentos la construcción y ornato del mausoleo del cardenal Quiroga en San Agustín de Madrigal de las Altas Torres³⁰, sí estaba muy al corriente de la actividad artística de la corte y de Toledo, y ya demostró sus inclinaciones toledanas cuando contrató la ejecución de los cuartos del Colegio en 1594. El Greco debió tocar diversos registros, y pensamos que Chiriboga sería uno de ellos, pero, al carecer de capacidad ejecutiva a causa del pleito, el canónigo bien pudo orientar al candiota hacia el presidente del Consejo de Castilla, ante el que se ventilaba la disputa. El Greco supo moverse bien en ese laberinto, y el 20 de diciembre de 1596 consiguió el encargo del retablo mayor de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, señalando que lo hará "conforme a las condiciones y traza que para ello se me diere", lo que da pie a considerar que no fuese suyo el pro-

yecto; pero como a la vez dice que se le pagarán “otros quinientos [ducados] quando ymbiase las trazas”, cabe entender que el proyecto lo trazó él, lo cual es muy acorde con la forma de trabajar del candiota³¹.

Las obras del retablo fueron azarosas, y Theotocópuli acabó embargando los bienes del Colegio, de los que iba cobrándose a medida que trabajaba en la empresa. De este modo, con algún retraso, achacable a los dares y tomares del pintor con sus clientes, acabó el retablo en 1600 en Toledo, lo llevó a Madrid, se asentó y lo tasaron Juan Pantoja de la Cruz por parte del Colegio y Bartolomé Carducho por el artista. El encargo se hizo satisfactoriamente, pero el Greco todavía siguió cobrando, años después, cantidades por esta obra³². El retablo mayor de doña María de Aragón fue todo un acontecimiento en el mundo artístico madrileño; era un episodio que sólo se podía parangonar en la corte con el de las Descalzas Reales de Gaspar Becerra; y en pleno reinado de Felipe IV, el fino paladar del músico leonés Lázaro Díaz del Valle le hace un cumplido elogio³³.

Pero la excelencia del retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón no debe ocultar, que, una vez más, el Greco había chocado con sus patronos y éstos, en el momento que tuvieron ocasión, es decir, cuando a partir de 1597 Jerónimo de Oráa Chiriboga y Hernando de Rojas recuperaron las riendas de la fundación de doña María, dieron la espalda al pintor toledano y encargaron los dos retablos colaterales de la capilla mayor a Juan Pantoja de la Cruz, el cual pintó sólo los dos lienzos con *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, mientras que el resto lo hizo su colega Pedro de Torres; la obra de escultura y talla corrió a cargo de Alonso de Vallejo. De este modo se concluía el alhajamiento de la capilla mayor el 9 de noviembre de 1602³⁴.

De todo este cúmulo de noticias ciertas, lo único que sabemos es que la capilla mayor tenía tres retablos, el mayor y dos laterales, es decir, un ornato que aparece de modo corriente, tanto en la meseta norte, por ejemplo, en la Casa Profesa de San Antonio de Valladolid, hoy parroquia de San Miguel, como en la meseta sur,

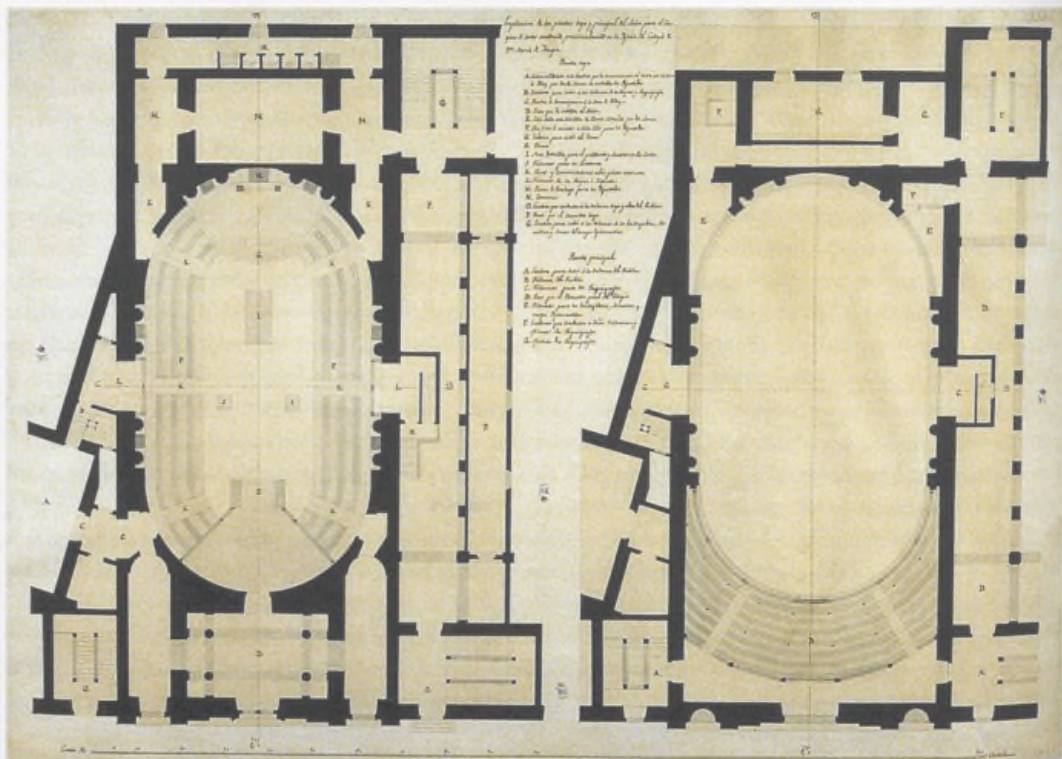


Fig. 7.- Proyecto para el Salón de Cortes. Plantas. Madrid. Biblioteca Nacional.



Fig. 8.- Proyecto para el Salón de Cortes. Sección longitudinal y fachada. Madrid. Biblioteca Nacional.

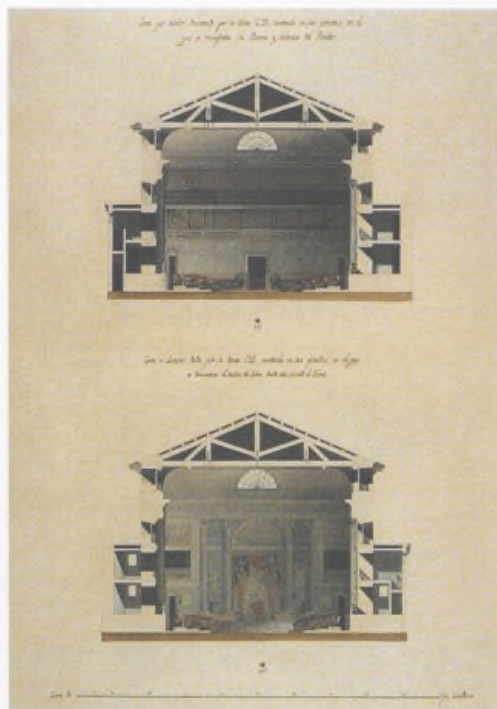


Fig. 9.- Proyecto para el Salón de Cortes. Secciones transversales. Madrid. Biblioteca Nacional.

y sirvanos de testimonio las mismas obras del Greco en Santo Domingo el Antiguo de Toledo, y el Hospital de la Caridad de Illescas. Según este esquema, en el presbiterio se coloca sólo el retablo mayor, mientras que los otros dos se desplazan a la zona del crucero. Pensamos que así se distribuían en el Colegio de la Encarnación.

Con este aligeramiento de ornato puede empezar a no ser tan necesaria una cabecera de grandes dimensiones y muy profunda. Por lo que respecta al retablo mayor del Greco, tenemos de él elogios, tal el de Lázaro Díaz del Valle, y vituperios, como los de Palomino, Ponz, Llaguno, Ceán y posteriores, pero ninguna descripción; y al no poseer las condiciones, ni la tasación detallada, carecemos de los elementos fundamentales para su reconstrucción fidedigna, lo que no ha impedido que se hayan intentado varias y todas diversas. Pero lo que consideramos verdaderamente arriesgado, es que por exigencias de una reconstrucción hipotética, sin una sola medida precisa, acabemos alterando hasta la arquitectura del templo que hiciera Juan de Valencia.

Si se retorna a la estructura del templo, y a la espera de una muy improbable excavación arqueológica, que nos permitiera conocer de modo preciso una planta de cimientos del edificio originario, las trazas con las que se transformó el templo en Salón de Sesiones de las Cortes pueden proporcionar algunas pistas sobre la composición primitiva.

En efecto, la Biblioteca Nacional de Madrid posee ocho trazas sin firmar, que son el proyecto que se hizo, para transformar el primitivo templo del Colegio de doña María de Aragón en el Salón de Sesiones provisional del Congreso de las Cortes, y que de siempre se ha atribuido a Isidro González Velázquez, si bien José Álvarez Lopera fundadamente asigna el proyecto a Prats, ingeniero militar que destacó en las defensas de Cádiz, y que estaba al servicio de las Cortes Constitucionales. Lo forman dos plantas, baja y principal (fig. 7)³⁵, un alzado longitudinal del interior con su decoración, completado con un alzado de la fachada con su correspondiente ornato (fig. 8)³⁶, dos cortes o secciones transversales del interior del Salón, hacia el trono y hacia la tribuna de los pies (fig. 9)³⁷, y,



Fig. 10.- Proyecto para el Salón de Cortes. El trono. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 7). Si se observan ambas plantas con atención, puede garantizarse que la planta principal corresponde al andar del antiguo coro de la iglesia colegial, lo que indica que esa cota en alzado no se modificó, sino que se mantuvo la altura que diera Juan de Valencia en su proyecto de 1581 (fig. 8). Ciertamente que modificar la estructura del coro resultaba harto complicado, ya que bajo él se localizaban dos capillas.

Por lo que respecta a la planta baja, hay una serie de aspectos muy significativos que pueden apreciarse en ella (fig. 7). El primer dato de gran relieve es que el perímetro del templo no se ha tocado en la reforma realizada durante el siglo XIX. Ello quiere decir, que las dimensiones generales que diera Juan de Valencia están intactas y absorbidas en el nuevo proyecto, tanto en longitud, como en anchura. Lo que sí se ha hecho en el proyecto decimonónico, ha sido dismantelar todo el interior: ha desaparecido la capilla mayor, así como la nave, crucero y las capillas colaterales. En una palabra, el reformador dismanteló un espacio religioso para crear otro completamente distinto, como correspondía a las funciones tan diferentes que iban a llevarse en él.

Esta potentísima transformación, decisiva en los alzados y en el abovedamiento, y que da cumplida satisfacción a las tareas que allí se desarrollan, incluso en nuestros días con el Senado, no impide que puedan captarse rasgos y testimonios, con los que poder reconstruir en la memoria, de una manera muy aproximada, la forma del viejo templo agustino. Pero es la cabecera la que acaso pueda perfilarse con notable precisión. La capilla mayor ha desaparecido con la reforma, nada queda en el nuevo edificio, ni del crucero con su cimborrio, ni del presbiterio. En cuanto a la cripta, cabe suponer que se encuentre todavía debajo.

finalmente, un alzado y una sección del trono (fig. 10)³⁸. Todos ellos son dibujos muy aquilatados, con los alzados coloreados de varias tintas y con abundantes explicaciones, alcanzando el máximo de colorido y mínima explicación en los correspondientes al trono.

La antigua fachada del templo se modificó por completo, manteniéndose solamente de su antigua estructura la anchura y la altura. Se desintegra la forma de tres pisos, configurándose una fachada clásica tetrástila, de orden dórico, por completo ajena a los presupuestos clasicistas del siglo XVI español (figs. 6 y 8).

El interior sufrió una modificación radical. Se transformó la estructura del antiguo templo en un espacio oblongo y unificado, con el trono, tribunas, asientos para los diputados y gradas para el público. El Salón se ordena con columnas jónicas de capitel miguelelesco, se cubre con una bóveda, iluminándose con seis vanos termales (figs. 8 y 9).

Este proyecto, que se realizará en buena medida, es el que ha llevado a confusión a historiadores y críticos, y lo vuelve a confirmar un estudio contemporáneo de nuestra arquitectura del siglo XIX, en el que se sostiene que la iglesia del Colegio de doña María de Aragón era ovalada³⁹.

En el proyecto se hacen dos plantas de lo que es el Salón: una, que corresponde al andar del

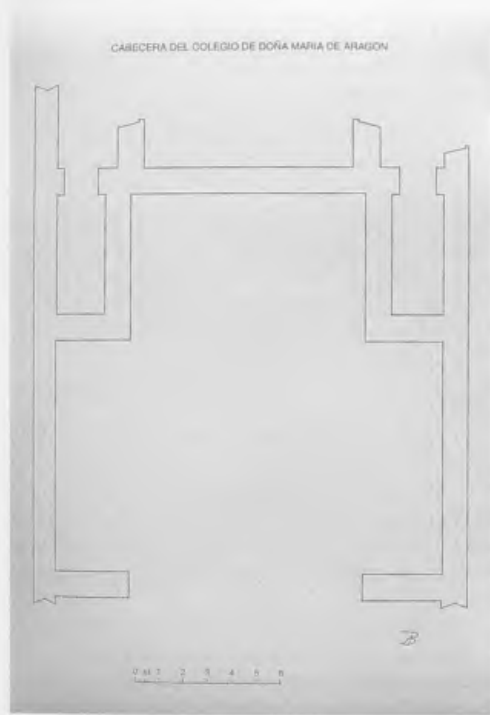


Fig. 11.- Hipótesis sobre la planta de la cabecera del templo del Colegio de doña María de Aragón.

Todo ello refleja una iglesia muy característica de aquellos años del reinado de Felipe II, donde esta tipología clasicista se ha impuesto de forma incontestable. Resulta muy interesante la reducción del crucero, cuyos brazos miden cada uno la mitad de la profundidad del presbiterio, y cómo esta estructura va siendo absorbida en planta en el rectángulo general, fenómeno que Francisco de Mora acentuará todavía más, y que es algo muy característico de los arquitectos de la corte⁴⁰. Igualmente resulta llamativa la poca profundidad de las capillas laterales, acordes con las dimensiones del crucero.

En definitiva, nos hallamos ante una clásica iglesia levantada en la época de Felipe II por arquitectos reales, que configuraron el foco clasicista cortesano, en el que la iglesia y el Colegio de doña María de Aragón ocupaban un puesto muy relevante, como lo confirman los elogios de los contemporáneos y de los entendidos de los siglos XVII y XVIII. Es uno de los edificios más avanzados de su época, y el ornato que poseerá la capilla mayor es acorde con el rango arquitectónico. Ciertamente que el retablo mayor, obra de Domenico Greco, era la perla de todo el conjunto, y un auténtico alarde en el momento en que en Madrid predominaban otras tendencias de manos de otros artífices, tanto españoles, como italianos. De todos modos, todo aquel conjunto estaba dirigido a exaltar el enterramiento de doña María de Aragón y de sus descendientes, y este carácter funerario, bien presente en las placas conmemorativas de las que nos da cuenta Gil González Dávila, acusan todavía más una carencia harto elocuente: la inexistencia de un sepulcro de la fundadora, todo un acontecimiento en una época en la que la capilla funeraria era un signo de primer orden de los poderosos y de los que pretendían imitarlos.

En la reforma de la primitiva iglesia se dispuso, que el trono fuese donde anteriormente estuvo el altar y el retablo mayor. En su modificación, conserva externamente el muro perimetral del templo, cuya parte exterior se define como perfectamente plana. Internamente lo excava hasta formar la curva, dejándolo casi en tabique, pero en los extremos todavía puede apreciarse el grosor originario del viejo muro de fábrica con que se cerraba la cabecera, cuyo grosor es de cuatro pies, es decir, ciento diez centímetros, una medida muy típica en templos de estas características y de aquellos años.

De este modo podemos reconstruir los muros del presbiterio, cuyos arranques longitudinales también se conservan en los puntos de intersticio. El sitio exacto donde concluía el presbiterio y se pasaba al espacio del crucero, puede apreciarse en los puntos de paso de las puertas laterales actuales, en la zona de la curva. A partir de estos testimonios obtendríamos un presbiterio con testero plano, cuyos muros de carga son de un metro y diez centímetros de grosor; la anchura del interior es de nueve metros y medio y la profundidad de seis; el brazo del crucero tendría tres metros, veinte centímetros de hondo, mientras que el cuadrado central sería el correspondiente a nueve metros y medio (fig. 11).

- ¹ LEÓN PINELO, 1971, pp. 143-144 y 145-146. Conviene consultar la hagiografía de CÁMARA, 1882A, porque su autor usó correspondencia del biografiado. Más recientemente se le ha dedicado un número monográfico de la revista agustina *La Ciudad de Dios*, CCIV, 1991.
- ² LEÓN PINELO, 1971, pp. 152-153. ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 7 y 8. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, p. 109. MANN, 1994, pp. 49-102, especialmente pp. 62-64. Por comodidad citamos a partir de la edición española. KAGAN, 1982, pp. 53-61. PIZARRO LLORENTE, 1998, pp. 465-467.
- ³ LEÓN PINELO, 1971, p. 144. ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 226-228. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, p. 106.
- ⁴ LEÓN PINELO, 1971, p. 144. ZAMORA LUCAS, 1967, p. 227. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 106 y 117-118. I.V.D.J. Mss. 26-V-15. Real cédula de Felipe II, 20 de enero de 1581, por la que haze merced a Doña María de Aragón de un pedaço de sitio de los que tiene cerca de Leganitos como aqui va declarado para fundar un monasterio o Collegio.
- ⁵ GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, pp. 259-265. BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, p. 428. BUSTAMANTE GARCÍA, 1996, p. 27. MARIAS, 1979, pp. 449-451. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 110 y 118.
- ⁶ MARIAS, 1979, p. 450. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 110-111. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1968, p. 251. ANDRÉS, 1994, p. 364. CRUZ YÁBAR, 1995, p. 93.
- ⁷ MARIAS, 1979, pp. 450-451. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, p. 113. GONZÁLEZ ECHEGARAY, ARAMBURU-ZABALA, ALONSO RUIZ y POLO SÁNCHEZ, 1991, p. 593. A.H.P. Madrid. Escrib. Francisco Martínez Leg. 416 f. 56.
- ⁸ PÉREZ PASTOR, 1914, p. 485. ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 220 y 229. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 110 y 112. A.H.P. Madrid. Leg. 2.611 f. 656. Testamento de doña María de Aragón. A.H.P. Madrid. Escrib. Francisco Testa Leg. 2.317 f. 667 Testamento de doña María de Aragón, dueña de honor de la infanta doña Isabel. Madrid, 1 de septiembre de 1593. Hay una copia en el escribano Diego Ruiz de Tapia, año 1620, 2.º Inventario de los bienes de doña María de Aragón. Madrid, 8 de septiembre de 1593. GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 261. La lápida decía así: "Esta Iglesia, Casa y Colegio fundo y doto magníficamente la Señora doña Maria de Cordoua y Aragon. Dueña de honor de la Infanta doña Isabel. Murio a 5 de Setiembre de 1593. Junto los cuerpos de los Señores don Aluaro de Cordoua, Cauallerizo mayor del Rey Filipe II, y de doña Maria de Aragon, y otros de sus hermanos. Distribuyo su hazienda entre sus parientes y criados y obras pias. Dexo por Patron a don Aluaro de Cordoua su hermano, Gentilhombre de la Camara del Rey Filipe III. y a sus descendientes. El dicho y Geronimo de Chiriouga, y el padre fray Hernando de Rojas, sus testamentarios, acabaron esta Iglesia a 5. de Enero de 1599. Septimo del Pontificado de nuestro Sancto Padre Clemente Octauo. Reynando don Filipe Tercero deste nombre".
- ⁹ LEÓN PINELO, 1971, pp. 143-144, 145-146. SANTIAGO VELA, 1918, p. 165.
- ¹⁰ ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 224-225. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 107-109. GÓMEZ MARTÍNEZ, 1996, pp. 476-503.
- ¹¹ ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 220-224.
- ¹² BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, pp. 428-429 y 432-434.
- ¹³ MARIAS, 1979, pp. 449-451. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 111-113. MANN, 1994, pp. 63-68. GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 261. BUSTAMANTE GARCÍA, 1994, p. 317.
- ¹⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, p. 434. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 114-116.
- ¹⁵ BLASCO, 1993, pp. 431-433.
- ¹⁶ MATILLA TASCÓN, 1980, pp. 103-107.
- ¹⁷ GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 260. QUINTANA, 1629. PONZ, 1947, p. 175.
- ¹⁸ PALOMINO, 1947, p. 841. CEÁN BERMÚDEZ, 1965, t. v, pp. 6 y 12. LLAGUNO y AMÍROLA, 1977, iii, p. 140. SCHUBERT, 1924, p. 125. KUBLER, 1957, p. 16.
- ¹⁹ COSSIO, 1972, pp. 164-165 y 276-277. CALZADA, 1933, pp. 328-329.
- ²⁰ MIGUEL EGEA, 1999, pp. 13-17, especialmente p. 16.
- ²¹ Además de la bibliografía citada en la nota 18 de este estudio, en la que hay que destacar los juicios sobre la estructura oval que hacen Schubert y Kubler, hay que sumar la monumental monografía de WETHEY, 1967, t. 1, p. 88, y t. 2, p. 25, donde dice que "la capilla del Colegio era de planta elíptica y no muy grande".
- ²² SAN NICOLÁS, 1736, p. 50. Hay edición facsímil *Arte y uso de Arquitectura*. (Madrid, 1639-1664). Prólogo de J. J. Martín González. 2 vols. Valencia, 1989.
- ²³ BONET CORREA, 1961, pp. 32 y 53. En su amplio estudio sobre las estructuras ovales, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1990, pp. 151-172, no incluye, como es lógico, la iglesia del Colegio de doña María de Aragón de Madrid.
- ²⁴ MARIAS, 1987, pp. 167-177. No nos convence el dibujo hipotético que realiza de las cubiertas.
- ²⁵ LEÓN PINELO, 1971, pp. 143-144, 145-146. ZAMORA LUCAS, 1967, p. 230. OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, p. 112.
- ²⁶ ÁLVAREZ TERÁN, 1980, i, p. 645. MARIAS, 1982, p. 61.

- ²⁷ PITA ANDRADE, 1999, p. 134.
- ²⁸ ZAMORA LUCAS, 1967, p. 232. MARIAS, 1997, p. 210.
- ²⁹ EZQUERRA REVILLA y PIZARRO LLORENTE, 1998, pp. 498-500. GARCÍA CHICO, 1964, pp. 27-31.
- ³⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, pp. 307-320.
- ³¹ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, pp. 161-163.
- ³² PÉREZ PASTOR, 1914. COSSÍO, 1972, pp. 164-170. SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, pp. 161-164. SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1982, pp. 174-175. GARCÍA CHICO, 1940, pp. 235-236. GARCÍA CHICO, 1946, pp. 289-290. ZAMORA LUCAS, 1967, p. 233. MANN, 1994, pp. 68-70. ÁLVAREZ LOPERA, 1993, pp. 176-177. PITA ANDRADE, 1997, pp. 51-56. PITA ANDRADE, 1999, pp. 132-137.
- ³³ Lázaro Díaz del Valle, *Varones ilustres*. Manuscrito de 1659 que se encuentra en el Departamento Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. El crítico leonés escribe en el f. 39v: "Dominico Greco / llamado vulgarmente el griego fue gran pintor cuyas obras son dignas de eterna alabanza este singular artifice fue unico por su camino como lo testifican muchas obras de grande primor que pinto en España y particularmente en Toledo y en esta corte donde se ven como son las pinturas del famoso retablo del combento de doña María de Aragón. [Al margen]: no solo fue varon docto en la pintura sino gran filosofo de agudos dichos y escribio de la pintura escultura y Architectura como lo escriue Pacheco Libro 3 p. 446".
- ³⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, pp. 434-437.
- ³⁵ BARCIA, 1906, fue quien catalogó estas trazas y le asignó la numeración que hoy tienen. B.N.M. Estampas y Bellas Artes B 1222. Es un dibujo a línea y tinta negra con aguada sepia. 740 x 518, sin firma. Las dos plantas muestran la transformación del espacio interior de la antigua iglesia del Colegio de doña María de Aragón, en el salón de Sesiones del Congreso. Las dos plantas se acompañan con una larga leyenda explicativa de las mismas, señalándose los diversos servicios y funciones que iban a tener.

Explicación de las plantas baja y principal del Salón para el Congreso de Cortes construido provisionalmente en la Yglesia del Colegio de D.^a María de Aragón

Planta baja

A) Salón inmediato a la escalera que da comunicación al Salón con la Casa de Godoy por donde tienen la entrada los Diputados. B) Escaleras para subir a las tribunas de la Reyna y Taquígrafos. C) Puerta de comunicación a la Casa de Godoy. D) Pieza que da entrada al salón. E) Sitio donde está colocada la Barra sostenida por dos Leones. F) Tres filas de asientos a cada lado para los Diputados. G) Gradería para subir al trono. H) Trono. I) Mesa destinada para el presidente y Secretario de Cortes. J) Tribunas para los Secretarios. K) Pasos y comunicaciones a las piezas interiores. L) Tribunas de la Reyna e Ynfantas. M) Piezas de desahogo para los Diputados. N) Comuniones. O) Escaleras que conducen a la tribuna baja y alta del Público. P) Pasos por el claustro bajo. Q) Escaleras para subir a las tribunas de los Embajadores, Ministros y demás del cuerpo diplomático.

Planta principal

- A) Escalera para subir a la tribuna del Público. B) Tribuna del Pueblo. C) Tribuna de los Taquígrafos. D) Paso por el Claustro principal del Colegio. E) Tribuna para los Embajadores, Ministros y cuerpo diplomático. F) Escaleras que conducen a dichas tribunas, y oficinas de Taquígrafos. G) Oficinas de Taquígrafos. Escala de pies Castellanos.
- ³⁶ B.N.M. Estampas y Bellas Artes B 1223. Es un dibujo a línea, pluma y tinta negra, azul y roja, con aguada sepia. 510 x 721, sin firma. Representa el alzado de la fachada principal y un corte longitudinal de alzado de todo el salón, para señalar en ambos sectores su correspondiente decoración. Los policromados dibujos tienen una larga leyenda que dice así:
Fachada principal del Salón para el Congreso de Cortes construido provisionalmente en la Iglesia del Colegio de D.^a María de Aragón en Madrid

LA POTESTAD DE HACER LAS LEYES RESIDE EN LAS CORTES CON EL REY

Corte o Sección demostrada por la línea de puntos A. B. anotada en las plantas del edificio.

Escala de pies Castellanos.

Explicación de la decoración exterior e interior del Salón.

Fachada principal sobre el cúspide del Frontispicio agrupando la gran Cruz que la sirve de remate está el genio de la Religión enseñando a esta el libro de la Ley; y la figura de d[ue]ña señalando el código a el Pueblo. En el tímpano del Frontis se demuestra en bajo relieve un león en acción de vigilar sobre los dos mundos, y el caimán que se ve al otro lado, manifiesta igualmente el poderío que tiene en aquel emisferio: sobre este grupo se ve el sol iluminando a ambos mundos. En las dos enjutas del arco se hallan dos famas, al tenor que usaban poner los antiguos Romanos en sus arcos de triunfo, con trompetas y coronas, publicando el triunfo de la victoria. En los dos nichos están colocadas dos estatuas que representan: la una el Patriotismo, representado en un Joven con alas y desnudo, para manifestar, en las Alas; la velocidad en

que desea caminar a la felicidad pública, y con la desnudez, lo desnudo que se halla de toda pasión propia: tendrá una llama en la cabeza y otra que sale de su pecho; en la primera representa el ardor de su imaginación, y en la segunda el fuego que arde en su pecho por el amor de la patria, y en la espada que lleva en su mano derecha, lo pronto que se halla para la defensa de sus derechos. La libertad se representa por una hermosa joven que en la mano derecha tiene una lanza, símbolo de la firmeza, y la otra la tiene ocupada con un yugo que hace pedazos con el pie que le pone encima.

Decoración interior

El Salón tiene disposición conveniente para que los diputados estén colocados a derecha e izquierda, y puedan entrar y salir con comodidad y susceptible en caso necesario de otra fila de asientos. A la testera está el trono con capacidad suficiente para que cuando esté el Rey puedan colocarse a la espalda los Jefes de Palacio, quedando los demás en la barra que sostienen los leones, la cual se abre para cuando entra en Rey. El pueblo se halla colocado a los pies del Salón en una galería alta y baja con asientos. A la derecha e izquierda del dosel van otras dos pequeñas galerías de distinción para los Embajadores y demás del cuerpo diplomático. Al medio de los lados del Salón hay dos tribunas destinadas para la Reyna e Infantes, y encima de éstas están las de los taquígrafos. El pueblo tiene la entrada por el ex Colegio, y los Diputados por la casa de Godoy, en cuyo edificio están colocadas todas las oficinas dependientes del Congreso, con comunicación al Salón de Sesiones. En los intercolumnios del orden Jónico con que está adornado el Salón están colocadas seis estatuas que representan la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza, la Templanza, la Soberanía y la Constitución. Encima de las dos tribunas de preferencia van colocados dos bajos relieves que representan el dos de Mayo en una vista del Prado y otra del Parque de Artillería. Sobre el Dosel hay un bajo relieve que representa la unión de España y América. En las lápidas que están a uno y otro lado del Dosel se hallan escritas con letras de oro las inscripciones de los Héroes Dn Luis Daoíz, Dn Pedro Velarde y Dn Mariano Alvarez. Sobre las puertas laterales hacia la barra, hay trofeos de artes y agricultura y en las otras dos compañeras, inmediato al trono de guerra y comercio. A los pies del salón en el medio de la balaustrada de la tribuna del pueblo, se halla la siguiente inscripción. *La Soberanía reside esencialmente en la Nación, y por lo mismo pertenece a ésta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales. Título 1.º cap. 1.º artículo 3.º de la Constitución.* La luz la recibe el Salón por dos semicírculos de 111/2 pies de diámetro que están al centro encima de las tribunas de Taquígrafos y por cuatro lunetos de igual figura y capacidad, colocados en el techo. La tribuna recibe la luz de dos grandes tragaluces.

³⁷ B.N.M. Estampas y Bellas Artes B 1224. Es un dibujo a línea, pluma y tinta negra, azul y roja, con aguada sepia. 480 x 595, sin firma. Representa el alzado del Salón de Sesiones del Congreso visto hacia los pies y hacia la cabecera con el trono. La leyenda explica:

Corte por ancho demostrado por la línea C. D. anotada en las plantas en el que se manifiesta la Barra y tribuna del Pueblo. Corte o Sección dada por la línea C. D. anotada en las plantas, en el que se demuestra el testero del Salón donde está colocado el Trono.

Escala de pies Castellanos.

³⁸ B.N.M. Estampas y Bellas Artes B 1225. Es un dibujo a línea, pluma y tinta negra, azul y roja, con aguada sepia. 340 x 488, sin firma. Representa el alzado de frente y de corte lateral del Trono. Lleva escrito:

Escala de pies Castellanos.

Fachada y Corte del Trono del Rey en el Salón de Cortes.

³⁹ HERNANDO, 1989, p. 152.

⁴⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, 1983, pp. 393-445 y 538-540.

El Greco en el Colegio de doña María de Aragón: reconstruyendo un retablo en su contexto

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid

El historiador Peter Burke nos ha advertido recientemente sobre los peligros todavía presentes de un “anticuado ‘positivismo’”, como apuesta por un empirismo que se siente seguro, solo por ingenuidad, de que los documentos nos revelan todos los hechos, nos dicen toda la verdad¹. Muchas veces, además, a esa ingenuidad lectora se une una optimística lectura superficial, que no se justifica si no procede de un *wishful thinking* que desea dar en los documentos, o en los libros, con lo que uno quiere encontrar más que lo que en ellos puede hallar. Traigo a colación esta reflexión por el uso, acrítico si queremos, de un documento decimonónico que parecería trastocar lo que se ha venido sosteniendo sobre el objeto de nuestro estudio, el retablo del Colegio de doña María de Aragón de Madrid², hasta fechas relativamente recientes. Publicado hace ahora quince años³, había pasado sin que se le prestara mayor atención hasta diez años después, cuando fue recuperado oralmente por José Álvarez Lopera⁴, y textualmente por José Milicua⁵ y José Manuel Pita Andrade⁶.

DOCUMENTOS Y MÉTODOS

Este documento de 1814, un “Inventario formado por el Depositario de Secuestros Don Francisco de Garibay”, publicado por Wifredo Rincón García sin señalar procedencia –por lo que es imposible comprobar siquiera su correcta transcripción–, daba cuenta de algunas de las obras artísticas que, desde diferentes depósitos, se devolvían a sus lugares de origen tras su incautación previa por parte de la monarquía de José Bonaparte, parece dar la razón a aquellos historiadores que sostuvieron, con don Manuel Gómez-Moreno desde 1943⁷, que el retablo que nos ocupa había constituido –sobre el modelo actualmente incontrolable del retablo de la parroquia de Talavera la Vieja (Cáceres)⁸– una estructura de tres calles y tres cuerpos, alojando en consecuencia seis lienzos que hemos de enumerar por enésima vez: *La Adoración de los pastores* del Museo Nacional de Rumanía en Bucarest, *La Encarnación* y *El Bautismo de Cristo* del Museo del Prado en el cuerpo inferior y, en el superior, otros tres lienzos del Prado, *La Resurrección*, *La Crucifixión* y *La Pentecostés*.

Tras Gómez-Moreno, siguieron sus pasos Philip Troutman (1963)⁹, Florentino Zamora Lucas¹⁰, José Manuel Pita Andrade (1981, 1985, 1997 y 1999)¹¹, Alfonso E. Pérez Sánchez (1982)¹², David Davies (1982)¹³, José Álvarez Lopera (1993)¹⁴ y José Milicua (1996). Últimamente (1997 y 1999), incluso, se ha presentado una arriesgada hipótesis de reconstrucción realizada por el profesor Carlos F. Keizo Kanki, añadiéndosele en 1999 una *Coronación de la Virgen*—tema que reaparece en los retablos de la parroquia de Talavera la Vieja y en la capilla de San José de Toledo— y que puede dar pie a malas interpretaciones, así como a la búsqueda de un cuadro madrileño, jamás citado y, sin embargo, perdido entre el Colegio y el Museo de la Trinidad, adonde jamás habría llegado; José Manuel Pita Andrade (1999) se añadía así a la alegre aportación de José Milicua (1996), quien imaginaba un remate para el retablo con una *Santa Faz* o un *Cordero adorado por los ángeles*, o incluso un *Cristo bendiciendo* como el que “habría estado en la puerta de aquel ‘tabernáculo del altar mayor’ que se menciona en la citada relación [de 1814]”¹⁵, pero sin que para nada se especifique la existencia en él de tal imagen.

Analícemos de nuevo, por lo tanto, el Inventario de 1814, realizado a cuatro manos por el depositario de secuestrados Francisco de Garibay y el rector del Colegio de doña María de Aragón fray Domingo González Salmón. En una “pieza carbonera”, y junto a las piezas de mármol y las barandillas —la reja— del sepulcro del venerable fray Alonso de Orozco (1500-1591), el ascético agustino instigador y primer rector de la fundación, se encontraba un “tabernáculo del altar mayor” —el que tanto había irritado a don Antonio Ponz¹⁶— y un total de seis efigies de talla [de] cuerpo entero” que representaban a san Pedro, san Pablo¹⁷, san Agustín, san Antonio [Abad]¹⁸, san Nicolás de Tolentino y santo Tomás de Villanueva. Se ha supuesto que se trataran de esculturas de tamaño natural que constituyeran el remate del retablo —aunque difícilmente se me ocurre un número par y menos en número de seis— pero parecemos haber olvidado que las “efigies” se enumeran tras el tabernáculo, y que otro sagrario del Greco, realizado entre 1595 y 1598, para el altar mayor del Hospital Tavera de Toledo, poseía nada menos que cinco figuras, de las que hoy solamente conservamos la del *Cristo resurreto*, de 45 cm de altura, y que probablemente debiéramos definir también como efigie, al haberse perdido las restantes de los cuatro padres de la Iglesia¹⁹. La estructura centralizada de los sagrarios del candiota, ya fuera hexagonal, octogonal o cuadrada, podría haber justificado tales imágenes, cuyo número tampoco tiene que coincidir con el original. De inmediato, se inventariaron “todo el Retablo del Altar Mayor” y “los dos dichos de los colaterales”, identificables lógicamente con el retablo principal ejecutado por el Griego y los laterales del escultor Alonso de Vallejo (1598-1601) para albergar los lienzos de Juan Pantoja de la Cruz. Por último, se listaron “7 quadros de Pinturas originales de Dominico Greco que estaban en el Altar Mayor”, punto de partida de la vieja y nueva reconstrucción. La primera constatación que ha de hacerse es que el Greco y sus cuadros de los agustinos son los únicos de todos los secuestrados a los que se une el nombre de un pintor, si omitimos el nombre del Bosco en la relación de los cuadros secuestrados en el monasterio de El Escorial; ello testimonia, por una parte, la fama del retablo del cretense en el Madrid de comienzos del siglo XIX, de la que bien sabría el rector; por otra parte, la falta de interés por el mismo tema del depositario Garibay. Indudablemente, ninguno de ellos era un historiador del arte, ni podemos convertirlo hoy en un *connaisseur*.

¿Dónde se encuentran inventariados los dos lienzos de Juan Pantoja de la Cruz? dado que difícilmente pueden vincularse con los “dos dichos [quadros] que representan Sn Agustín” que se encontraban, con otros objetos procedentes de la casa colegial pero no del templo, “en las cocheras”²⁰. Si, como señala ahora José Álvarez Lopera, éstos habían sido ya sacados de la institución agustiniana ¿por qué no identificaron al autor si los lienzos estaban firmados y fechados? sino en un tercer documento no aparecido hasta el año 2000. En resumen, un solo documento no es válido sino que debe ser falsado o corroborado por otros. ¿Podemos fiarnos por completo de su identificación por parte de fray Domingo González Salmón? Y aun en el caso de ser siete lienzos ¿podemos dar por sentado que fueran los que hoy algunos piensan?

En consecuencia, es posible que de siete lienzos (que materialmente tampoco poseemos) tuviéramos que pasar de entrada a otro número o a otras pinturas para una nueva reconstrucción del retablo del Griego de Toledo. Nos encontramos *no* con que ahora “sabemos que el retablo tenía siete pinturas”, sino que un docu-

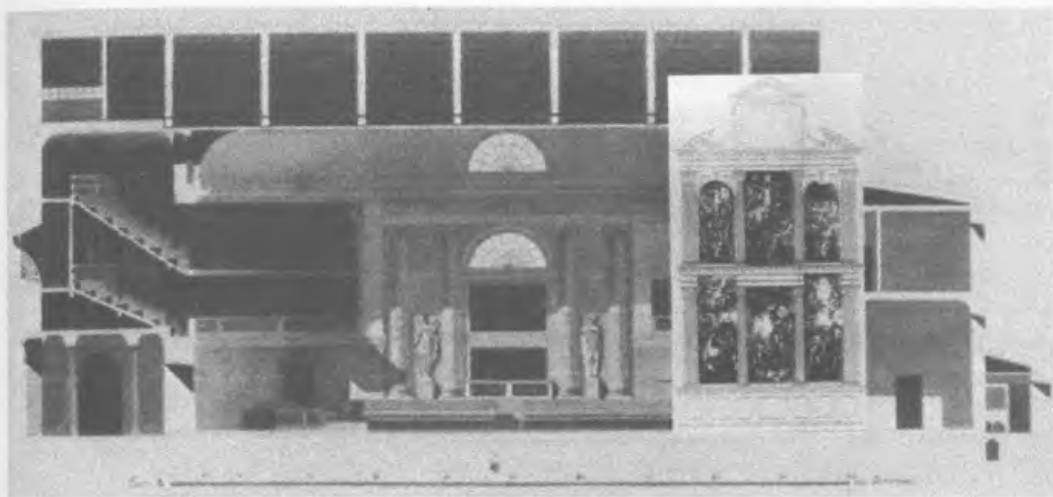


Fig. 1.- Reconstrucción del retablo en el espacio de las Cortes.

mento señala la existencia de siete lienzos, de los que quizá seis pudieran ser los que se nos muestra actualmente en la Exposición del Museo del Prado.

No obstante, esas reconstrucciones —sólo gráficas o materiales— parecen chocar violentamente con otra realidad, la de las medidas del espacio eclesiástico donde se colocó en 1600 nuestro retablo. A partir de las informaciones procedentes de los dibujos del Senado que vienen siendo atribuidos a Isidro González Velázquez²¹, constatadas actualmente por las ponencias de Agustín Bustamante y, sobre la materialidad de la vieja fábrica aún existente, por José Manuel Pita Andrade, la realidad no parece atenerse a nuestros deseos: el retablo sobresaldría por encima de la bóveda del presbiterio erigido por el arquitecto Juan de Valencia (fig. 1).

Así pues, nos encontraríamos prácticamente como al principio. Un documento de 1814 señala que el retablo tenía siete lienzos, pero la hipótesis reconstructiva de la “tradición Gómez-Moreno” parece fallar y quizá debieran tomar más cuerpo las defendidas como alternativas, de tres o cuatro cuadros, al sumársele la *Crucifixión*²², o buscar otras inéditas, con siete lienzos pero no los designados hasta ahora, quizá unos que se acomodaran mejor al modelo del conjunto, la capilla mayor del monasterio de las bernardas cistercienses de Santo Domingo el Antiguo, fundación de la portuguesa doña María de Silva, una connacional y coetánea de doña María de Aragón (†1570), la madre de nuestra doña María Fernández de Córdoba y Aragón.

Si Lázaro Díaz del Valle en 1659 (en su impreciso elogio del conjunto que transmitiría sin lugar a dudas el de su mentor Diego Velázquez), o Antonio Acisclo Palomino²³, Felipe de Castro²⁴, Antonio Ponz²⁵ y Juan Agustín Ceán Bermúdez no recogieron ni su composición retablistica ni el número de sus cuadros —la cita de Madoz (10, 746) con sólo la *Encarnación* es también dudosa por corresponder al momento de regreso de los agustinos entre 1824 y 1836— la mayoría de los intentos modernos de reconstrucción han tendido a señalar solamente tres lienzos.

Intentemos corroborar las alternativas de tres y cuatro lienzos por otras vías. José Camón Aznar (1950-1970)²⁶, Francisco Javier Sánchez Cantón (1961)²⁷ y Harold E. Wethey (1962-1967)²⁸ defendieron la opción de sólo tres lienzos en un retablo de estructura tripartita más que un tríptico, como a veces se ha sostenido. A ellos le siguieron David Davies (1976)²⁹, en un primer momento, y Ellis Waterhouse (1980)³⁰, mientras que Richard G. Mann³¹ optaba por cuatro y Fernando Marías (1997)³² ha vuelto a la idea de sólo tres o como mucho cuatro lienzos.

MEDIDAS Y LIENZOS

Un hecho extraño, más allá del formato rectangular de los lienzos inferiores o en medio punto de los superiores³³, es el de las medidas diferentes entre las anchuras de los lienzos situados en relación vertical; los cuadros centrales habrían medido 169 y 174 cm (para *La Crucifixión* y *La Encarnación*), mientras que las medidas de los laterales habrían sido de 127 para los altos y 137 cm para los inferiores. Tampoco parece lógica si las medidas de que disponemos son acertadas —*Resurrección* (275 x 127 cm), *Crucifixión* (312 x 169 cm), *Pentecostés* (275 x 127 cm), *Adoración* (346 x 137 cm), *Encarnación* (315 x 174 cm)³⁴ y *Bautismo* (350 x 144 cm)— la diferencia de proporción entre las anchuras de los lienzos del piso alto y el bajo.

Por otra parte, si, como pensamos, por encima de la mesa del altar se colocó un enorme tabernáculo, es necesario pensar en que con su altura se compensaba la menor de *La Encarnación* central; en consecuencia, se lograría un entablamento común para el piso bajo del retablo. Por ello no es inteligible que la tela central del supuesto segundo piso sobresaliera más de 37 cm por encima de las laterales, cuando de nuevo se requeriría un entablamento continuo para el cuerpo alto del supuesto retablo de seis o siete lienzos.

Existen otras razones para expulsar otros lienzos del retablo de doña María de Aragón, más allá de que en ningún momento se nos hable en las fuentes de un retablo que fuera enorme. Ya Palomino³⁵, en 1724, señaló la existencia de “la pintura del Cristo Resucitado que está en la sacristía del Colegio de Atocha, del tamaño del natural, cosa excelente”, que parece coincidir con nuestra *Resurrección*³⁶; la institución citada por el cordobés no era el convento de Nuestra Señora de Atocha, como se suele pensar desde Ponz, sino el Colegio de Santo Tomás que los dominicos poseían al comienzo de la calle de Atocha³⁷.

La Crucifixión podría identificarse con la citada en el siglo XIX como procedente de la iglesia parroquial de San Juan Bautista (más que de la ya suprimida en 1767 Casa Profesa de San Ildefonso de los antiguos jesuitas de Toledo), incluso quizá de la capilla de los Úbeda de la parroquia de San Ginés de Toledo, cerrada en 1794³⁸, y cuyos fondos pasaron a la parroquia, pues el hecho de que en el contrato original se estipulara que el Cristo debía aparecer vivo entre la Virgen y san Juan Evangelista no excluye en ningún caso que se cambiara de idea por parte de los clientes o el propio pintor, o que debamos considerar al Cristo todavía vivo como cuerpo sangrante, capaz de bombear los poderosos chorros de su sangre. No obstante, también podría tratarse de *La Crucifixión* del convento de la Merced calzada de Madrid, donde se cita hacia 1669 en un oratorio de la sacristía, por parte de fray Guillermo Vázquez [o fray Felipe Colombo] (*Historia del convento mercedario de Madrid*, B.N.M., Ms. 2.684, fol. 128: “un original de dominico Greco de la Crucifixión de Christo de gran estima que le han solicitado algunos príncipes extranjeros y ofreciendo por él originales de famosos pintores de Italia”)³⁹. O incluso tratarse de la tela procedente de la Merced calzada de Toledo, el convento de Santa Catalina Mártir, que viera Ponz antes de 1772⁴⁰.

Nada se ha podido averiguar sobre el origen de *La Pentecostés* o *Venida del Espíritu Santo*, como inventariara tal iconografía Jorge Manuel Theotocópuli entre los lienzos que quedaron en el taller toledano de su padre en 1614⁴¹, aunque una vio Ponz en el monasterio toledano de los carmelitas descalzos del Espíritu Santo⁴², y otra existía al parecer en Madrid en el siglo XVII⁴³. Tampoco ha podido tener confirmación la hipótesis que la hacía pareja de *La Resurrección* del Prado por su similitud de medidas; éstas, no obstante, parecen depender de unas medidas casi estandarizadas, pues los 275 x 127 cm equivaldrían a 10 pies y a 4 pies y medio.

La defensa del retablo grande en función de que permitía una exposición completa del ciclo de la Redención, de que se adaptaba mejor a las proporciones de la iglesia, “llenando su presbiterio”, o de que se correspondía mejor una colocación elevada con la corrección de proporciones de las escenas de *Resurrección* y *Pentecostés* en razón de su punto de vista, de abajo-arriba, que se han aducido últimamente⁴⁴, no pueden tenerse en cuenta sino como ejemplo de “buenos deseos”, pues mejor habría sido un retablo con muchas más estaciones, el Griego no “rellenaba” los presbiterios de sus iglesias (como testimonia el hecho de que por ello el Hospital Tavera lo llevara a pleito) y muchísimos lienzos del pintor poseen una perspectiva *ex sede descensa*,

empezando por el *San José y el Niño* de la capilla de San José de Toledo o el *San Bernardino de Siena*, sin que jamás hubieran estado pensados para un segundo cuerpo de un retablo.

No obstante, no me permitiré la reconstrucción de un retablo de tres o cuatro lienzos por la sencillísima razón de que no tenemos la más remota idea de la arquitectura —orden único u órdenes superpuestos o encastrados, sintaxis— ni de las medidas del mismo, hecho que también demuestra el dibujo del profesor Carlos F. Keizo Kanki, alejado absolutamente de cualquier vocabulario y sintaxis arquitectónica propia de los retablos del cretense. En ese sentido, el contexto de su retabística no nos sirve para su reconstrucción, pero sí al menos para la falsación de los intentos de restituir gráfica y dimensionalmente su perdida imagen.

UNA HISTORIA ECONÓMICA: EL EMBARGO DEL CLIENTE

A pesar de esta postura pesimista respecto a nuestra capacidad de conocimiento de algunos elementos importantes del retablo de doña María de Aragón, perdidos los protocolos del escribano con el que se firmó el contrato entre el Greco y los representantes coyunturales de la institución colegial⁴⁵, el Real Consejo de Castilla, sí podemos hoy en día avanzar en algunos otros detalles.

Por ejemplo, sobre el costo del retablo. Todos sabemos acerca del origen de su encargo. A la muerte de doña María en 1593, su hermano don Álvaro de Córdoba (†Valladolid, 15 de mayo de 1602) y el administrador de la fábrica Pedro de Salcedo interpusieron un pleito, acusando a don Jerónimo Orúa de Chiriboga —a la sazón canónigo de la colegiata de Talavera de la Reina y antes miembro de la cámara del cardenal y arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga (†1594)— más que al segundo rector del Colegio y también albacea testamentario de doña María, el antiguo confesor de Alonso de Orozco el agustino fray Hernando de Rojas⁴⁶. Se acusaba a Orúa de lo que hoy sería una doble contabilidad, hinchando los gastos de la institución colegial. Esta situación propició que el Consejo de Castilla interviniera en la fundación, para ordenar el embargo de todos los bienes destinados a la fábrica hasta aclarar los hechos; quedó como nuevo administrador el consejero Juan de Morillas Osorio hasta que fue levantado dicho embargo, por auto de septiembre y carta ejecutoria de diciembre de 1597, y cesó aparentemente la relación entre el seminario y el Consejo⁴⁷.

Durante este periodo de control por parte del Consejo de Castilla, y más que de sospechas hacia Orúa de Chiriboga y Rojas, se procedió al inicio del alhajamiento del templo. Al final del proceso decorativo, se habían construido tres altares, a la manera de Santo Domingo el Antiguo en su disposición y, mientras el central se había encargado al candiota, los laterales se habían encomendado al retratista oficial de la corte madrileña Juan Pantoja de la Cruz (hacia 1553-1608). Ya en 1598, éste había pintado los escudos de las pechinas de la cúpula de la iglesia del Colegio por 2.500 reales (227 ducados), y tres años antes había retratado a fray Hernando de Rojas en lienzo destinado al Colegio madrileño (Madrid, colección privada); con el rector Rojas mantenía relaciones amistosas y créditos hasta su muerte. Dedicados a portar las imágenes de *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino* (Madrid, Museo del Prado), fueron aparentemente encargados en 1598 para quedar firmados y fechados en Madrid en 1601⁴⁸. Todos estos datos y servicios, a los que habría que añadir su actuación como tasador del retablo del Greco por parte del Colegio, nos presentan a Pantoja como el candidato ideal de Rojas y Orúa de Chiriboga para la ejecución pictórica de los tres retablos.

Sin embargo, en diciembre de 1596, sorprendentemente a causa de su falta de relaciones con la institución agustina, el candiota había recibido del Real Consejo de Castilla el encargo de realizar el retablo mayor del Colegio madrileño, que habría de pintar a tasación, en tres años que se cumplirían en la Navidad de 1599; seguiría en la obra las condiciones y traza que se le entregarían, quizá redactadas por Francisco de Mora o por el propio Pantoja; tenía que dar fianzas para cobrar una primera paga de 500 ducados, a la que seguirían otras tres, de 500 al envío de las trazas y de 1.000 al final de cada año, para ser tasado quince días después de asentarse en la capilla del Colegio.

Aunque se ha intentado adelantar la fecha de las conversaciones que llevarían a la contratación hasta 1595, con la finalidad de permitir el control a Rojas y Orúa de Chiriboga⁴⁹, la cronología del encargo madrileño y la propia y reiterativa documentación demuestran lo contrario; cuando se hizo el contrato con el Greco era el Consejo de Castilla el responsable de la fábrica. Es probable que el Colegio insistiera en la necesidad de realizar un retablo para tener terminada la iglesia para finales de la centuria, y que el Consejo decidiera encargar uno solo, a un artista totalmente ajeno a la sospechosa institución; después, tras volver el control a los dos religiosos, el retablo del cretense se convertiría en el mayor, al encargársele a Pantoja dos laterales, rompiendo la unidad formal del conjunto, pero quizá saldando una deuda con el artista amigo al que además, tal vez desde 1595, se le habría prometido la hechura del conjunto.

Es difícil precisar en quién se originó el encargo, aunque el único miembro de la institución política retratado por el cretense fue su presidente, Rodrigo Vázquez de Arce (1529-1599), del que hoy sólo se conserva una copia (Madrid, Museo del Prado), quizá realizado en 1596, cuando Dominico se trasladara a la corte madrileña para hablar del contrato que se le ofrecía⁵⁰. Don Luis de Castilla, el viejo amigo de los años romanos, también es un probable candidato a haber actuado de intermediario, tras haber regresado definitivamente de Italia a la corte madrileña en el otoño de 1595 y estar al servicio del Conde de Miranda⁵¹.

Algún tiempo antes del 17 de diciembre de 1596, aparentemente en Madrid, aunque no contemos con absoluta seguridad, el Greco se personó ante el Consejo aduciendo que no podía presentar fianzas para contratar el retablo en Madrid sino en Toledo, y solicitando en consecuencia que se le recibiesen en la ciudad imperial; el citado día 17 el rey y su Consejo emitieron la licencia pertinente, llegada a manos del alcalde mayor de Toledo, doctor Alonso de Frías Ramírez, dos días después. El día 20 ofrecieron al pintor sus fianzas tres personajes toledanos: don Pedro Lasso de la Vega y Guzmán, Señor de las villas de Cuerva y Batres y sólo Conde de los Arcos desde 1599; Alonso de la Fuente Montalbán, tesorero de la Casa de la Moneda; y Francisco Pantoja, secretario del Consejo del cardenal Alberto de Austria⁵².

Así las cosas, el Greco dio a su vez poder el 20 de diciembre a su criado y colaborador Francisco Prevoste para que marchara a Madrid, abonara las fianzas y contratara el retablo del Colegio de acuerdo con las condiciones y trazas específicas emanadas del auto y provisión del Consejo real; a fines de año el contrato estaría firmado⁵³. Sabemos, además, que en 1597 se le habían abonado 38.600 maravedís (103 ducados) y, por otra parte, quizá en relación con esta obra, que el Greco establecía en 1597 un acuerdo de suministro de madera—vigas, tablas y tablones de calidad de retablo— con el maestro de Meco Miguel Martínez de la Vega, que se refrendó en 1598 con la solicitud de una nueva entrega⁵⁴.

Según las cuentas de Alonso de Arévalo (1597-1601), quien las llevó para el Colegio tras acabar el embargo del Consejo de Castilla, a fines de 1597 y 1598 se le debían haber pagado al Griego 1.000 ducados (373.900 maravedís) que se apartaron del cargo de las rentas que procedían de las alcabalas de Segura de la Sierra, una de las fuentes de financiación del Colegio madrileño junto a las alcabalas de Toledo, Illescas, Alcázar de Consuegra, Campo de Montiel y Córdoba, así como las rentas del almojarifazgo mayor de Sevilla, los naipes de Toledo y del juro de los esclavos⁵⁵. Parece, sin embargo, que no se le abonaron tales cantidades, una vez que el Consejo dejó de controlar, a fines de 1597, la economía de la fábrica y ésta quedó nuevamente en manos del Colegio. Es más que probable que no se le pagara al pintor ni a fines de 1597 ni de 1598 y es seguro que éste embargó las rentas de las alcabalas y juros antes citados, para que sus frutos se le entregaran en lugar de al Colegio. Esto es, aunque no se cuente como un pleito más del Greco (más allá de los ocho que conocemos), por no haberse producido a causa de una tasación, en este caso el pleito lo incoó el cretense por falta de pago en los plazos establecidos por el contrato; secuestra en consecuencia los ingresos del cliente que pasan, en lo que le corresponde, directamente al pintor; no parece, por lo tanto, un ejemplo de relación modélica entre artista y cliente que testimoniará una sintonía espiritual compartida; no es de extrañar que los dos retablos laterales fueran contratados precisamente por Juan Pantoja de la Cruz en 1598—a quien se le dispensaba un trato de favor en 1601 con un segundo adelanto de 100 ducados antes de que terminara los dos cuadros y se tasaran e incluso ante el riesgo de dilación al partir

con la corte de Felipe III hacia Valladolid⁵⁶— y no se le encargaran al Griego de Toledo. El 22 de junio de 1599 el Greco declaró que, a petición propia, se habían embargado, hasta la cantidad de 1.000 ducados, ciertos juros que la fundadora había dejado a su muerte en diferentes villas, entre las que se contaba la de Illescas, al ser la cantidad que el Consejo real había ordenado que se le pagara al pintor; es probable que se refiriera a la suma de dinero correspondiente a fines de 1597. Los albaceas de doña María, junto a doña Beatriz de Aragón, su sobrina, pidieron al cretense que levantara el embargo, a lo que el artista accedió bien mostrando cierta condescendencia, quizá por darse cuenta de que la ejecución estaba retrasada y convenía no enfrentarse con sus clientes en ese momento, pero más bien porque consiguió cobrar en 1599 tanto el retraso de 1597 como la nueva anualidad de 1598⁵⁷.

Finalmente, se acabó la obra del retablo y se contrató el 12 de julio de 1600 al carretero Luis Hernández para que lo trasladara hasta Madrid; se le cobraría al cretense por el porte, que debía efectuarse en el plazo de tres semanas, la suma de 1.800 reales (164 ducados), estipulándose que sólo podría acompañar a Hernández una sola persona, enviada por el Greco para montar la obra⁵⁸.

El 23 de agosto de 1600 fray Hernando y don Jerónimo y Dominico reiteraron las circunstancias especiales del encargo, confirmando por escrito que éste había hecho un retablo para el Colegio y que el Consejo, al establecer sus cláusulas contractuales, había ordenado que se nombraran tasadores por ambas partes; el Colegio de la Encarnación nombró a Juan Pantoja de la Cruz, y el cretense al italiano, afincado en Madrid, Bartolomeo Carducci (hacia 1560-1608), siendo testigos Jorge Manuel, el licenciado Manrique y fray Juan de Vargas, todos estantes en la corte madrileña⁵⁹. Regresaría quizá el candiota en 1600 por lo tanto, quizá como en 1596, a la corte madrileña para estar presente en la tasación, aunque tampoco tengamos seguridad sobre ello, ni conocemos los detalles de la misma más allá del resultado final en que se tasó con bastante largueza la hechura de la arquitectura, la escultura y la pintura del retablo madrileño.

CUENTAS Y PRECIOS

Más allá de los adelantos que controlamos malamente, el 20 de octubre cobró el Greco 2.500 reales (85.000 maravedís o 272,3 ducados) y el 23 siguiente 650.000 maravedís (19.118 reales o 1.733,3 ducados) de las alcabalas de Toledo (400.000 maravedís) e Illescas (250.000 maravedís), de los 65.300 reales que el Colegio señaló como tasación en sus cuentas (5.936,4 ducados); sin embargo, la tasación reconocida en los documentos del Greco es la de 2.117.800 maravedís (5.662 ducados) o 62.288 reales⁶⁰.

El 12 de diciembre de 1600, Dominico otorgó un poder a Fernando de la Torre para que le cobrara 2.535 reales (86.190 maravedís o 230,5 ducados) por las pinturas del Colegio⁶¹, al que siguió, el 2 de junio de 1601, otro a Prevoste, para ir a Illescas y cobrar de Blas de Cimbrón, alcahalero en dicha villa toledana, 125.000 maravedís (3.676,4 reales o 333,3 ducados) que se le adeudaban de la obra, ya que el Greco había embargado bienes de la fundación de doña María de Aragón sitos en Illescas⁶². Todavía el 18 de septiembre de ese año entregó Dominico un poder a Juan Gutiérrez, notario de la audiencia arzobispal en la corte de Madrid, para que cobrara de Oría de Chiriboga y Rojas 283.300 maravedís (8.332 reales o 775,5 ducados), con los que terminaría de cobrar los 992.800 (29.200 reales o 2.647,5 ducados) que le habían librado en las cuentas de Alonso de Arévalo, habiendo montado el retablo la suma total de 2.117.800 maravedís (5.647,5 ducados)⁶³. Desde Toledo, el 18 de septiembre de 1601, el Greco otorgó poder a Juan Gutiérrez, notario de la audiencia arzobispal de Madrid, para que cobrara en su nombre al rector fray Hernando de Rojas y al ahora doctor Jerónimo Oría de Chiriboga⁶⁴, 283.300 maravedís de los 992.800 que le habían librado en las cuentas de Alonso de Arévalo, como deuda del resto de los 2.117.800 (62.288 reales o 5.662 ducados) en que se había tasado el retablo mayor⁶⁵. El citado Gutiérrez entregó su carta de pago en Madrid el 22 de noviembre a la pareja⁶⁶, y éstos procedieron como albaceas y testamentarios de doña María de Aragón, dueña de la "serenísima infanta doña Isabel [Clara Eugenia]", a dar el mismo día un poder al pintor para que "recaude" del tesorero y receptor de las alcabalas de la ciudad de Toledo los 283.300 maravedís

en dos plazos, a fin de agosto la cantidad de 200.000 del segundo tercio del juro y cuenta de la alcabala, y a fin de diciembre los 83.300 restantes del último tercio⁶⁷. Segundo embargo del Greco que no debiera testimoniar las pretendidas buenas relaciones espirituales entre el candiota y la institución de los agustinos.

En resumidas cuentas, más allá de los desajustes que pudieran denotar la inflación de las cuentas que se daba en la contabilidad del Colegio, podemos señalar que tras pagar al batiloro Francisco Pérez 59.000 maravedís (1.750 reales)⁶⁸ y 61.200 maravedís (1.800 reales) al carretero, el Greco ingresó por el retablo de doña María de Aragón 58.738 reales de la suma de 62.288 reales de la tasación, cifra que parece ser la correcta frente a la de los 65.300 reales de las cuentas de Alonso de Arévalo que recogieran Cristóbal Pérez Pastor y Cossío, y la errada de 63.500 reales que de Florentino Zamora Lucas pasó a Jonathan Brown, Richard. G. Mann y José Álvarez Lopera⁶⁹.

Si podemos ahora corregir los datos suministrados por Manuel Bartolomé de Cossío y Florentino Zamora Lucas y asignar un precio exacto al retablo mayor del Greco, 62.288 reales que se convertían tras algunas deducciones en 58.738 reales, intentemos sacar algunas inferencias. Es cierto que no es fácil calcular los costos exactos de un retablo, máxime cuando entran en su ejecución diferentes artistas y talleres. No obstante, podemos intentar establecer algunos cálculos. A partir de los costos de los retablos de Santo Domingo el Antiguo y *El Expolio* catedralicio, el dorado de los retablos podía representar entre un tercio y un cuarto del costo total (454 ducados frente a los 1.500 del contrato, aunque después el Greco por amistad lo dejara en 1.000; 166 ducados frente a 690). Por estas dos obras podemos calcular que, descontado el dorado, la relación pintura y entallado y ensambladura venía a ser del 50%.

Sobre esas premisas, los 5.662 ducados del retablo de doña María de Aragón se convertían en 4.246 (por un cuarto) o 3.737 (por un tercio); tomemos como cantidad media 4.000 ducados. Descontemos ahora lo que debió costar el tabernáculo que tanto irritara a don Antonio Ponz; si el que el Greco realizó para el Hospital Tavera fue tasado nada menos que entre 814 y 2.273 ducados, cobrando el pintor 1.454 ducados por él, nos quedarían unos 2.550; y, para la pintura, unos 1.275 ducados.

Si el *San Mauricio* escurialense, con sus 13,4 m², costó 800 ducados, unos 60 ducados por m², y *El entierro del Conde de Orgaz*, con sus 17,3 m², 1.200/1.600 ducados, éstas cifras nos dan un resultado de entre 70 y 90 ducados por m² de pintura. Los tres cuadros clásicos del retablo de doña María suman 15,3 m², y al precio más bajo alcanzarían la suma de unos 920 ducados y en el más alto unos 1.400 ducados. Estas cantidades no nos podrían dar para seis lienzos sino que nos dejaría en tres o a lo sumo cuatro lienzos, si éstos tenían pocas figuras como es al caso (incluyendo *La Crucifixión* ascenderían las sumas a 20,6 m² y entre 1.440 y 1.850 ducados, cifra por encima de "nuestro" presupuesto).

Es evidente que otro tipo de cómputos nos llevaría a otras posibles conclusiones. Los tres retablos de la capilla de San José de Toledo ascendieron en su costo a los 2.850 ducados, con sólo cuatro lienzos (que suman, sin embargo, sólo 10 m² de pintura). No obstante, para el retablo mayor del Hospital Tavera de Toledo se hizo una estima de más de 7.000 ducados, previos a la tasación final, y para el del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres), que tampoco ejecutó finalmente el candiota por problemas relativos a su capacidad de financiación, se calculó un precio de 16.000 ducados también a expensas de una tasación final; éste retablo, para el que Felipe II entregó como ayuda 20.000 ducados, debía prever una estructura de tres calles y tres cuerpos y ático. Eso haría diez historias, y un costo estimado de entre 1.600 y 2.000 ducados por historia; eso nos daría en el caso del retablo madrileño entre tres historias y media y casi tres.

SOBREINTERPRETACIÓN Y MÉTODO

Desconocemos la arquitectura y la identidad de los lienzos del retablo madrileño del seminario de la Encarnación, quizá sólo tres, quizá cuatro, *La Anunciación* —como *La Encarnación*— en el centro, entre *La Adoración de los pastores* (Bucarest) y *El Bautismo de Cristo*, asimismo del Prado; quizá pudiera aceptarse también

como su remate *La Crucifixión* madrileña. Nos enfrentaríamos, por lo tanto, con tres escenas en sentido estricto epifánicas del Hijo, del Espíritu Santo y del Padre, sobre los textos del Evangelio de san Lucas, que podrían conmemorar los votos de Pobreza, Castidad y, sobre todo, de Obediencia, y representarse, en el cuarto lienzo, el sacramento de la Eucaristía y el sacrificio de la Misa, que convendrían al altar mayor de un colegio y de un templo doblemente funerario, por enterrarse allí doña María de Aragón y fray Alonso de Orozco, aunque las referencias directas a María excluyeron las del santo patrón —san Ildefonso— de su consejero espiritual.

Se han sugerido las analogías existentes entre los cuadros del cretense, y el estilo emocional y la letra de algunos de los por entonces muy leídos escritos de fray Alonso de Orozco, para justificar el proyecto del conjunto en íntima relación entre el pintor y sus clientes, señalando a fray Hernando de Rojas como su más conspicuo representante, y ver en el retablo la ilustración de las imágenes y metáforas descritas en sus meditaciones y visiones místicas, con el propósito de promover la canonización del agustino. De estas fuentes se harían derivar la presencia masiva y doble, en cielo y tierra, de los coros angélicos —tomada por Orozco de la obra del Pseudo Dionisio Areopagita⁷⁰—, la descripción de la transformación sobrenatural del entorno o la aparición de algunos detalles recurrentes en sus textos: la zarza ardiente que habría aparecido milagrosamente en la cámara de la Virgen María, según Orozco, en lugar del jarro con azucenas, o el hacha a los pies de san Juan Bautista⁷¹.

Nos enfrentaríamos aquí al hecho de que siempre podremos establecer asociaciones de ideas y vincular imágenes religiosas con multitud de escritos exegéticos de los mismos textos que servirían de fuente última a las iconográficas de los cuadros; pero las relaciones de causa y efecto habrá que definir las en lo excepcional y no en el tópico, literario o formal, y además en lo evidente. No podemos imaginar al candiota —a tenor de lo que sabemos de su personalidad a partir de las cuatro últimas décadas⁷²— recopilando un hatillo de libros del agustino, hasta trece si nos atenemos a las fuentes recogidas por Mann, y leyéndolos concienzudamente para decidir los detalles y el tono de sus lienzos, o escuchando sin replicar a fray Hernando una retahíla de ideas y propuestas, en el caso de que hubiera venido a Madrid a firmar el contrato y se hubiera puesto en contacto con la institución; y mientras tanto, entre pláticas y lecturas, embargando los bienes a la institución religiosa que le da trabajo. En los términos contractuales contemporáneos, el cliente —¿el Real Consejo de Castilla? ¿el Colegio de la Encarnación?— habría formulado unos temas, unas iconografías precisas —la Encarnación y a lo sumo los que para Orozco habían sido los episodios extremos en la glorificación y sacrificio del Hijo—, presentando incluso alguna estampa como modelo, y quizá puntualizado algún detalle muy preciso, como la omnipresencia angélica y la zarza o el hacha.

LA CULTURA VISUAL DE UN ARTISTA

No obstante, y como ha señalado el propio Mann, algunos elementos “orozquianos” pueden encontrarse en otro tipo de fuentes, no espirituales sino puramente formales, a las que volvía el cretense una y otra vez para meditar sobre ellas. Una cosa es ser un pintor intelectual, capaz de pensar en términos teóricos sobre la pintura y pretender dar razón —filosofar— sobre el arte, y otra muy distinta convertir al Griego en un erudito exégeta de textos de la más elevada espiritualidad. Una cosa son las intencionalidades de un artista y otra las lecturas posibles de unas obras, desde el momento en que aparta por última vez el pincel de sus superficies y quedan abiertas al consumo de sus espectadores, fueran sus contemporáneos o los nuestros. Pero para ello tendríamos que proceder a la reconstrucción histórica de las respuestas al retablo del Greco —no las nuestras— durante los siglos XVII y XVIII; sólo tenemos buenos —Lázaro Díaz del Valle en 1659— o malos juicios sobre sus calidades artísticas no sobre la propiedad o impropiedad —por superfluas— de sus cualificaciones ideológicas. No obstante, no parece que estemos tampoco en condiciones de ello, y no procederemos a su intento.

No vamos a proceder tampoco a un repaso de formalismo rampante de todas las eventuales fuentes gráficas utilizadas por el pintor; baste para nuestro propósito referirnos a aquellas que resuelven, por otros medios, algunas de las cuestiones planteadas y, hasta ahora, aparentemente no resueltas con los textos.



Fig. 2.- Cornelis Cort, *Anunciación de San Salvatore de Venecia* de Tiziano.



Fig. 2b.- Tiziano, *Anunciación, San Salvatore de Venecia*.

Por ejemplo, la zarza ardiente había aparecido en *La Anunciación* de San Salvatore de Venecia (1560-1565) del mismísimo Tiziano, incluyendo la inscripción del Éxodo 3, 2, que correspondería al pasaje de la vida de Moisés en que Dios Padre se había manifestado al patriarca; en realidad, de este lienzo es del que se deriva toda la composición madrileña, incluyendo la intrusión angélica y la postura —siempre interpretada como inusual— del arcángel Gabriel; además, el lienzo fue grabado, invertido, por Cornelis Cort, quien incluyó también la inscripción "*Ignis ardens et non comburens*" debajo de la ardiente zarza (fig. 2).

El coro angélico músico, otro de los elementos que se han señalado como novedad, podría depender de dos estampas contemporáneas, una de ellas, también grabada por Cort en 1571 sobre una composición de Federico Zuccaro con una *Anunciación con profetas*, para el Collegio Romano de los jesuitas, había sido dedicada nada menos que al cardenal Antoine Perrenot de Granvelle mientras se encontraba como virrey de Nápoles (fig. 3); y no olvidemos la participación activa como consejero de la institución colegial del jesuita Sebastián Hernández. La otra podría ser una *Adoración de los pastores* que Jan Muller (1571-1628) grabó sobre composición de Bartholomäeus Spranger —y cuyas nubes parecen ser similares a las de *La Encarnación*— aunque su cronología no deja de arrojar dudas.

De igual forma, no es necesario derivar de Orozco —que estimaba más doloroso una crucifixión con el pie derecho sobre el izquierdo o aconsejaba solamente imaginar a Cristo muerto en la cruz— esta postura, pues podría derivarse, como toda la composición de cruz, ya muerto y con ángeles recogiendo la sangre de Cristo, de *La Crucifixión* portátil de Orazio Vecellio y Tiziano (1559), en el monasterio de El Escorial desde



Fig. 3.- Cornelis Cort, *Anunciación con profetas* (1571), sobre Federico Zuccari.

1574 y grabada a su vez por Giulio Bonasone⁷³. Nada menos que cinco estampas de Alberto Durero –fueran grabados al buril (como *La gran Crucifixión* de 1523) (fig. 4) o xilografías (de hacia 1496; de la *Gran Pasión* de hacia 1497-1500, del *Calvario* de 1500-1504 y de *La Crucifixión* segmentada de 1523-1525) (figs. 5-8)– responden a este detalle y componen un conjunto de imágenes de las que parte evidentemente la invención del cretense. No sólo en su conjunto sino también en sus detalles, por ejemplo, la postura de la Virgen, tomada de la de una de las Marías del Calvario de la *Gran Pasión* de Durero.



Fig. 4.- Alberto Durero, *Gran Crucifixión* (1523).

En cambio, extrañamente, tres elementos sorprendentes de *La Crucifixión* del Prado no han podido derivarse de los textos del prolífico fray Alonso: la aparición doble de la Magdalena y un ángel al pie de la cruz, enjugando la sangre de Cristo, y los ángeles que la recogen de las heridas no en cálices sino –de forma inverosímil– en sus propias manos. Todos ellos derivan, no obstante, de las estampas durerianas citadas; la Magdalena depende de las estampas de 1496 y 1500-1504 (figs. 5 y 7) y de *La gran Crucifixión* de 1523 (fig. 4); el ángel al pie de la cruz de la *Crucifixión* de la *Gran Pasión* (1497-1500) y de la tardía xilografía de 1523-1525 (figs. 6 y 8). Incluso los ángeles con las manos desnudas parecen depender del buril de Durero, de las imágenes de ángeles que portan la Verónica de 1516 (fig. 9) más que de la de 1513. La Magdalena podría depender de un grabado de Cornelis Cort y el Monogramista GFF



Fig. 5.- Alberto Durero, *Crucifixión* (hacia 1496).



Fig. 6.- Alberto Durero, *Crucifixión de la Gran Pasión* (hacia 1497-1500).



Fig. 7.- Alberto Durero, *Calvario* (1500-1504).



Fig. 8.- Alberto Durero, *Crucifixión* (1523-1525).



Fig. 9.- Alberto Dürer, *Ángel con la Santa Faz*.

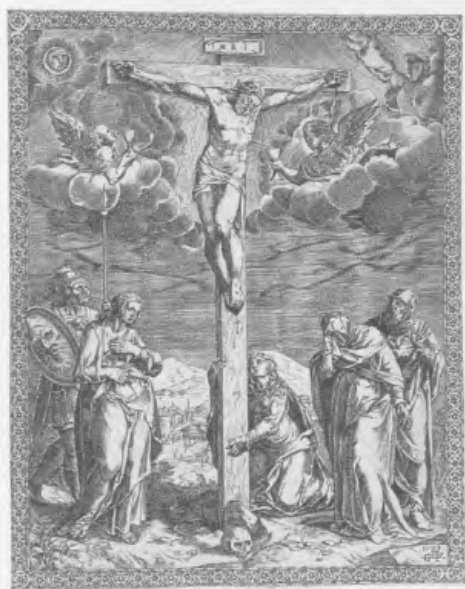


Fig. 10.- Monogramista GFF sobre Giorgio Giulio Clovio, *Crucifixión*.

(1579) sobre una invención de Giorgio Giulio Clovio (fig. 10), con ángeles recogiendo la sangre de Cristo⁷⁴. Y no podemos olvidar, por otra parte, el esfuerzo del Greco para evidenciar la salida de agua y sangre de la herida del cuerpo de Cristo.

En *El Bautismo* del Prado ha parecido extraña la figura del Cristo con la rodilla en tierra y la aparición del hacha; aquélla parece depender, sustituyendo la postura de la figura del san Juan Bautista, del *Bautismo* de Cornelis Cort sobre Francesco Salviati, aunque era un tópico que aparecía — pensemos en el cuadro de Joan de Joanes con el venerable Anyés— en muchos pintores españoles; es evidente que era una fórmula adecuada para resolver el problema básico de cualquier aproximación naturalista al tema, la refracción de la luz en el agua, con las subsiguientes distorsiones anatómicas de las piernas sumergidas en las aguas del Jordán. Por otra parte, el ángel que aparece entre el Bautista y Cristo, sosteniendo sobre su cabeza los ropajes del Salvador, depende nuevamente de la estampa de 1516 con un ángel que porta la Verónica. El hacha clavada en el tronco de un árbol (tomada del Evangelio de Mateo, 3, 10) como referencia a un sermón del Bautista en el que amenazaba con talar los árboles que no dieran fruto, es motivo que aparecía tradicionalmente en la iconografía bizantina, ya fuera en los mosaicos de la basílica de San Marcos de Venecia o en la pintura postbizantina.

La proliferación de ángeles de todo tipo era un lugar común por ejemplo dureriano, reprimado también en Italia — como demostraría el grabado de Zuccaro-Cort antes citado o las representaciones grabadas de querubines del "Apparatus" de la Biblia Regia de Benito Arias Montano de 1572 o del texto de 1596 de Prado y Villalpando, de Théodore Galle sobre Antonio Tempesta y de Jacob Matham, entre otros (fig. 11)⁷⁵. Ángeles mancebos o mujeriles, orantes, cantores o músicos, o cabecitas aladas de serafines o querubines — su exacta jerarquía queda confusa— aparecen una y otra vez; lo que al Greco parece preocuparle es la "materialidad" —valga la contradicción— de estos seres espirituales, la carnalidad de los primeros, la "nubosidad" de los



Fig. 11.- Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, *In Ezechielem Explanaciones et apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani* (1596), portada.

casi todas las obras tardías del candiota; la radical novedad de este retablo reside en el vertiginoso dinamismo de todas las escenas —incluyendo la estática crucifixión—, en las que nubes y ángeles se introducen violentamente en el espacio natural de las historias; ello les proporciona una apariencia fantástica, la de la intervención de lo sobrenatural, lo numinoso, lo milagroso del hecho religioso, en lo primariamente terrenal. El naturalismo pictórico no ha desaparecido pero se ha transformado, al insistirse en la elegancia y la belleza de todos los cuerpos estilizados, de posturas más que difíciles y escorzadas al máximo y de miembros que han perdido el grado de definición formal usual hasta la fecha, para la representación de lo terreno. Da la impresión de que el artista, forzado a imaginar esa intervención de lo divino en la historia, hubiera optado por transmitir a este mundo los caracteres propios de su personal visión de lo celestial; la luz y el color en movimiento, los medios idóneos para lo vivo incorpóreo, se convertirían en los vehículos de la totalidad visible, de acuerdo con su concepción de la pintura como representación de los modos de la visión óptica de la vida, siempre en movimiento, fundamentalmente dinámica; la experiencia visual, que seguía pautas hasta la fecha inéditas, parece habersele presentado como la única vía posible para plasmar en un lienzo la paradoja de la visión de lo que, por sobrenatural o quizá sólo por subjetivo, tenía que ser invisible.

últimos. Pero no sólo se preocupó por ellos en el Colegio de doña María de Aragón sino en todas sus obras de este periodo, de profundización de sus ideas y preocupaciones, como lo demostrarían los cuadros —tan terrenales y poco alucinatorios— de la *Virgen con Santa Inés y Santa Marina* o de *San José y el Niño* de la capilla de San José, que pintaba en Toledo estrictamente de forma contemporánea a los lienzos madrileños.

El Greco estaba intentando, por lo menos desde su llegada a España, una concepción nueva del arte, en la que el pintor —como el poeta y los locos al decir del Veronese— tenía el derecho de expresar su arte con libertad, al margen de los requisitos de una iconografía asfixiante o las peticiones, tantas veces faltas de gusto y entendimiento, de los clientes. El propio Dominico, pocos años atrás, había recordado en las páginas del Vasari, subrayándolas, algunas anécdotas del pintor Giovan Francesco Caroto, enfrentado con sus patronos por minucias que atentaban contra su libertad de elección formal.

No existe en el itinerario artístico del candiota cesura, sino evolución dictada aparentemente por una lógica interna, ni podemos vislumbrar saltos erráticos, justificables por su propia adecuación a los deseos especiales de sus diferentes clientes. El sentido lírico emocional, más que dramático, de los lienzos del seminario madrileño reaparece como característica en

- ¹ BURKE, 2000, p. 12.
- ² Con motivo de la Exposición "El retablo del Colegio de Doña María de Aragón: Cuatrocientos años de El Greco", organizada por el Museo del Prado, Madrid, 2000.
- ³ RINCÓN, 1985, n.º 60, pp. 299-372, especialmente pp. 322-324 y n.º 61, p. 365.
- ⁴ ÁLVAREZ LOPERA, 1993, pp. 176-190, no obstante, mantenía como fundamento de su reconstrucción la autoridad de Manuel Gómez-Moreno.
- ⁵ MILICUA, 1996, pp. 152-157.
- ⁶ PITA ANDRADE, 1999, pp. 119-151, especialmente, pp. 132-137, donde señala su deuda con respecto a Álvarez Lopera; no aparece citado, sin embargo, en PITA ANDRADE, 1997, pp. 51-56.
- ⁷ GÓMEZ-MORENO, 1943, p. 34. Manuel B. Cossío no se atrevió a pronunciarse, aunque parecía proclive a aceptar una propuesta de seis lienzos; COSSÍO, 1908 (incluso en la ed. a cargo de Natalia Jiménez de Cossío, Barcelona, 1982). MAYER (1926-1931) había sugerido que los seis lienzos procedían del Colegio (incluyendo por vez primera el lienzo de Bucarest) pero constituyendo, en cambio, un conjunto formado por tres retablos, incluyéndose en los laterales los lienzos de *La Resurrección* y *La Pentecostés*; véase MAYER, 1926 y 1931; esta hipótesis fue seguida por SOEHNER, 1961 (ed. alemana, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 8-11, 1957-1960). El descubrimiento de los documentos de Pantoja de la Cruz por parte de BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, pp. 427-438, zanjó tal cuestión, puesta en entredicho al hablar ya Ponz de los retablos laterales de Pantoja.
- ⁸ No obstante, la reconstrucción lógica del mismo a partir del contrato del retablo, no de su "restauración" decimonónica, apunta a una estructura piramidal, a la manera de la del retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.
- ⁹ TROUTMAN, 1963, p. 34.
- ¹⁰ ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 215-239, especialmente pp. 233-234.
- ¹¹ PITA ANDRADE, 1986, pp. 104-105.
- ¹² PÉREZ SÁNCHEZ, 1982, pp. 156-163.
- ¹³ DAVIES, 1982, pp. 530-535.
- ¹⁴ ÁLVAREZ LOPERA, 1993, pp. 178-181.
- ¹⁵ MILICUA, 1996, p. 153.
- ¹⁶ El hecho de que éste, como veremos, señalara que "se hizo posteriormente" no es sino un juicio personal del crítico; recordemos que encontró "seca" y "regular" la arquitectura del/los retablo/s, "extravagante" la pintura del cretense y "más extravagante" el tabernáculo; ello no impide que también fuera obra del cretense, pues cualquier retablo de la época hubiera incluido un tabernáculo. No poseemos noticias de que el original del Greco se hubiera cambiado posteriormente.
- ¹⁷ Quién sabe si Ermitaño más que Apóstol.
- ¹⁸ Según la identificación de MILICUA, 1996, p. 152, en su calidad de fundador del monacato cristiano.
- ¹⁹ MARIÁS, 1995, pp. 191-197.
- ²⁰ RINCÓN, 1985, n.º 57, p. 365, los identifica, sin demasiada justificación, con los lienzos de Juan Pantoja de la Cruz, de los retablos colaterales de la iglesia, dedicados, respectivamente, a *San Agustín* y a *San Nicolás de Tolentino*; los lienzos se encontraban en "las cocheras", con los depósitos procedentes del Colegio más que de la iglesia, que se encontraban en la "pieza carbonera". Ahora, en cambio, José Álvarez Lopera (véase su escrito en este volumen, citando a María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, UNED, Madrid, 1999) los ha identificado con los dos lienzos anónimos —de 9 pies de alto por cuatro y medio de ancho (medidas coincidentes con las de los lienzos del Museo del Prado)— que Recio, Ramos y Maella inventariaron en 1813 como procedentes del Colegio y llevados a San Felipe el Real de Madrid, y que sólo habrían sido devueltos en 1815; esta identificación queda además corroborada gracias un nuevo inventario inédito de obras sacadas del Colegio (de 1 de abril de 1815), en el que se recogían los dos santos de Pantoja en el convento de San Felipe el Real.
- ²¹ CHUECA GOITIA, 1980, p. 13.
- ²² MANN, 1986, pp. 72-79.
- ²³ PALOMINO, [1724], 1947, p. 841: "ridículas... [como] las pinturas del famoso retablo del Colegio de Doña María de Aragón de esta Corte; donde también es suya la escultura, traza del retablo, y aun la de la iglesia...".
- ²⁴ Las ideas de Palomino las repetiría don Felipe de Castro, en 1765-1766, en su "Relación de pinturas de Madrid". CASTRO, [hacia 1764], 1979, p. 51.
- ²⁵ El secretario de la Academia de San Fernando, don Antonio Ponz, recogió que tradicionalmente el diseño o traza de la casa —más que de la iglesia— se le atribuía al Greco, "aunque no tiene ornato particular, es fábrica arreglada", y en el templo "el altar mayor, así en arquitectura como en escultura y pintura, es del Greco. La arquitectura [del retablo], aunque regular, es algo seca; y la pintura de lo extravagante que se ve de aquel artífice; bien que todavía lo es más el tabernácu-

- lo, que se hizo posteriormente". PONZ, [1776], 1988, v, pp. 111-112; recogió también puntualmente la ejecución de Juan Pantoja de la Cruz de los dos cuadros –firmados– de los altares colaterales.
- ²⁶ CAMÓN AZNAR, 1950-1970, II, pp. 720-725.
- ²⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, 1961, p. 38.
- ²⁸ WETHEY, 1967, II, pp. 24-27.
- ²⁹ DAVIES, 1976, p. 14.
- ³⁰ WATERHOUSE, 1980, p. 8.
- ³¹ MANN, 1986, pp. 72-79.
- ³² MARÍAS, 1997.
- ³³ A lo que ahora parece, también se remataba en circunferencia *La Crucifixión*, aunque ignoremos si el rectángulo actual se debe a una decisión ulterior del cretense.
- ³⁴ Mann da una medida de altura de 350 cm.
- ³⁵ PALOMINO, [1724], 1947, p. 841.
- ³⁶ Véase WETHEY, 1967, II, n.º 111, p. 86 [Trinidad 1865, n.º 1139]; señala que el lienzo era semicircular convertido en rectángulo y que luego fue recuperado el medio punto.
- ³⁷ Sobre esta institución y edificio, cuyo templo se desplomó en 1726 y finalmente desapareció en 1878, véase MARTÍNEZ ESCUDERO, 1900. Es posible que tras la catástrofe el lienzo del Greco se trasladara al convento de los dominicos de Nuestra Señora de Atocha, en cuyo camarín lo vio PONZ (véase ed. 1988, v, p. 36) y CEÁN, 1800, v, p. 12, y no se lista allí en 1814 (RINCÓN, 1985, pp. 328-329).
- ³⁸ Finalmente derribada en 1840. El lienzo del Greco de la capilla de los Úbedas, sin embargo, ha tendido a identificarse con el tipo de Philadelphia (que Wethey identifica con la que Ponz había visto en San Claudio de León) y Sarasota. De todas formas, en teoría los bienes de la parroquia de San Ginés pasaron al suprimirse en 1794 a la de San Vicente Mártir, más que a San Juan Bautista; véase PORRES MARTÍN-CLETO, 1966.
- ³⁹ WETHEY, 1967, II, n.º 75, pp. 65-66 [Trinidad, 1865, n.º 1141].
- ⁴⁰ PONZ, [1776], 1988, I, p. 191.
- ⁴¹ WETHEY, 1967, II, n.º 100, p. 80 [Trinidad, 1865, n.º 1138].
- ⁴² PONZ, [1776], 1988, I, p. 199.
- ⁴³ No era, sin embargo, del cretense, la citada en 1666 por AGULLÓ COBO, 1981, p. 217, a pesar de la lectura de PITA ANDRADE, 1984, p. 50; quizá sí existiera el ejemplar de la colección de los Duques de Benavente que cita PITA ANDRADE, 1985b, p. 331, a partir de una cita del trabajo de MORÁN y CHECA, 1985, aunque no se cita tema en p. 301. Un lienzo "original de Domenico Greco" de este tema se inventariaba en el siglo XVIII entre los bienes de la Casa de los Duques de Osuna; sus medidas (vara y media tercia y dos dedos de alto por media vara y cinco dedos de ancho) no se corresponden con nuestro lienzo; véase AGULLÓ COBO, 1996, p. 148.
- ⁴⁴ ÁLVAREZ LOPERA, 1993, pp. 188-190.
- ⁴⁵ Véase OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 105-119. También el Ms. de 1679 del rector fray Alonso de Villarroel, en SANTIAGO VELA, 1918, pp. 8-21.
- ⁴⁶ Se ha tendido a ver en Oráa al seleccionador del pintor griego; no se ha caído en la cuenta que ello se debió al hecho de que se pensase, erróneamente, que era canónigo de Talavera la Real, donde había trabajado el candiota, y no de Talavera de la Reina (para cuyo retablo de la ermita de Nuestra Señora del Prado no pujó el cretense hasta 1603). También se ha pensado en el propio Quiroga, supuestamente retratado por el Greco; no obstante, ni Quiroga ni sus albaceas testamentarios jamás pensaron en él para su fundación funeraria del convento de San Agustín de Madrigal de las Altas Torres.
- ⁴⁷ Al mismo tiempo, don Álvaro de Córdoba interpuso otro pleito contra Rojas y Oráa de Chiriboga; éstos terminaron aceptando algunos de los cargos elevados por don Álvaro, pero se defendieron afirmando que seguían, si no la letra, sí el espíritu del testamento de la fundadora; sostuvieron que las inversiones y trueque de rentas realizados –contrarias al legado de doña María y ventajosas para el cardenal Quiroga– tenían como finalidad sanear las finanzas de la institución; negaron, como es lógico, que hubieran elevando los costos reales de las obras y recibieran en contrapartida dinero de los contratistas. Finalmente, en 1601, el Consejo de Castilla sentenció excusando a la pareja, aunque no se despejaron en absoluto las dudas sobre su comportamiento.
- ⁴⁸ Véase todavía KUSCHE, 1964, y BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, pp. 427-438. La pintura, dorado y remates escultóricos de estos retablos fueron tasados, en 1602, por Luis de Carvajal –por el seminario– y Francisco López por el dorador Pedro de Torres (a quien Pantoja le había traspasado esta labor), y por los escultores Juan Muñoz y Antón de Morales la obra del escultor Alonso de Vallejo. En estos aderezos se incluyeron algunos retoques del propio retablo mayor. A los documentos publicados por Bustamante, todavía habría que añadir el poder de Torres a Vallejo, desde Madrigal de las Altas Torres y a 26 de diciembre de 1602, para cobrar de los testamentarios; el poder de Vallejo del 24 de enero de 1603 para cobrar y el permiso, de la misma fecha, de Oráa de Chiriboga y Rojas para que cobraran de las rentas del Colegio; res-

pectivamente, en A.H.P.M., e. p. Juan Correas, Pr. 2.421, fols. 136, 138 y 130. También otro poder de Vallejo por parte de Torres, de octubre de 1603, en A.H.P.M., e. p. Juan Correas, Pr. 2.422.

A Pantoja se le encargó un retrato de fray Alonso de Orozco, hoy perdido, realizado con subterfugios al no querer ser retratado, pero que quizá—aunque sin atribución—apareciera en 1602 entre los retratos inventariados entre los bienes de don Álvaro. Véase GÓMEZ MARTÍNEZ, 1996, pp. 473-506.

⁴⁹ MANN, 1986, pp. 70-71, que no aporta pruebas suficientes para afirmar que, aunque fuera el cliente oficial el Consejo, sólo supervisaba las decisiones de la institución colegial, habiendo correspondido la decisión de elegir al candiota a Rojas y, sobre todo, a Oráa de Chiriboga. Esto sería cierto hasta mediados de 1594 y, más tarde, documentalmente, desde 1601.

⁵⁰ No obstante este carácter de copia, el miembro del Consejo de Castilla Agustín del Hierro poseía en 1666 dos retratos de "Rodrigo Vázquez Presidente de Castilla", valorados en 200 y 250 reales.

La cédula real de 17 de diciembre de 1596 fue suscrita con Rodrigo Vázquez por otros cinco licenciados del Consejo real de Felipe II: Juan de Morillas Osorio, que aparece otras veces como el administrador de las rentas y fábrica, Miguel de Ondarza Zavala, Núñez de Bohórquez, Tejada y un quinto de firma ilegible.

Rodrigo Vázquez de Arce (1529-1599), para entonces albacea testamentario del difunto cardenal Quiroga, era un célebre juriconsulto, educado en Valladolid y con una carrera jurídica importante en Granada a sus espaldas y, desde 1580, en Lisboa; a su regreso, el rey lo había nombrado miembro del Consejo de Castilla, en 1584 presidente del de Hacienda y, en 1592, presidente del de Castilla y su testamentario, habiéndole también confiado, desde 1582, la instrucción del proceso que se le incoó al todopoderoso secretario real Antonio Pérez, a quien había llegado a someter a tortura en 1590, pero negándose a reconocerlo como hereje. Fallecido Felipe II en 1598, todavía en marcha la obra del cretense, Vázquez fue desposeído de sus cargos y desterrado de la villa y corte, muriendo al poco en la villa vallisoletana de El Carpio. Al parecer rígido y severo en sus actuaciones—como gran juez y muy buen caballero fue pintado por sus defensores, como intransigente y frío por los "perecistas"—era al mismo tiempo de carácter suave y dulce, valiéndose estas dobles cualidades el apodo de "ajo confitado". De sus gustos artísticos nada sabemos.

⁵¹ "Servicios de Don Luis de Castilla"; B.N.M., Ms. 17.998/2, citado por ANDRÉS, 1983, p. 104.

⁵² La capacidad de Pantoja para responder de una fianza de 6.000 ducados fue ratificada por el abogado doctor Alonso Narbona, su padre Diego Narbona, el jurado Francisco Langayo de Castro y el heredero del lugar de Polán Juan de Herrera, y el propio don Pedro para los otros cofiadores. El secretario Pantoja de Ayala, que había firmado el visto bueno arzobispal para *El entierro del Señor de Orgaz*, era al parecer amigo de Dominico por estas fechas. Ignoramos las razones para la colaboración de don Pedro Lasso de la Vega (1559-1637), sobrino del cardenal Fernando Niño de Guevara y hermano menor del Conde de Añover, antiguo menino de la reina Ana de Austria y diplomático durante el reinado de Felipe III; parece haber sido hombre de gustos artísticos, fiando no sólo al cretense sino a Juan Sánchez Cotán, el famoso bodegonista, y reuniendo una importante colección de centenar y medio de pinturas. Véase SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. IV.

⁵³ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. III.

⁵⁴ A.H.P.T., escribano Francisco Rodríguez de Villaviad, 23 de marzo de 1598. Pr. 2442, fol. 614. Sobre esta obra, véase el estudio de MANN, 1986, pp. 47-110, con bibliografía previa; también ZAMORA LUCAS, 1967, pp. 215-239; OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, pp. 105-119.

⁵⁵ PÉREZ PASTOR, 1914, p. 74, n.º 361, publica una cifra errónea de 383.900 maravedís; Cossío, ap. 11, p. 675, tomó el cargo restante que permanecía en manos del Colegio con la cantidad cobrada por el Greco, 38.600 maravedís en lugar de los 373.900 correctos y hasta ahora no citados. Todos suponen que se abonó la cantidad en 1597; sin embargo, la proximidad física en las cuentas al abono (que aparece como la merma de un ingreso más que entre las partidas del descargo) del pago de las rentas de las alcabalas de Segura de la Sierra del bienio 1598-1599 parece confirmar que tal pago no tuvo lugar hasta 1599; véanse ambos pagos en A.H.P.M., e. p. Antonio Fernández, Pr. 1.745, fols. 160 y 160 vº, respectivamente.

⁵⁶ AGULLÓ COBO, 1996, pp. 82-83.

⁵⁷ COSSÍO, 1908, II, apend. 11, pp. 674-676.

Para el cobro de los 1.000 ducados de 1598, a finales de 1599, sobre el cargo de las alcabalas de Segura de la Sierra, véase el documento todavía inédito de A.H.P.M., e. p. Antonio Fernández, Pr. 1.745, fol. 160 vº; agradezco a Lucía Varela las indicaciones para encontrar estos documentos en el A.H.P.M.

⁵⁸ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927, doc. VI.

⁵⁹ GARCÍA CHICO, 1939-1940, pp. 235-237. Es improbable que el licenciado Manrique fuera fray Pedro Manrique, agustino autor del "Sermón" funerario con ocasión de la muerte de fray Alonso de Orozco, y futuro obispo de Tortosa y Zaragoza.

⁶⁰ ZAMORA LUCAS, 1967, p. 233, sobre "Cuentas de Alonso de Arévalo", las mismas utilizadas por Pérez Pastor y Cossío. Éste fue el historiador que comenzó a publicar las cuentas de nuestro retablo, a partir de las indicaciones de Cristóbal

Pérez Pastor, quien las publicaría algo más tarde en sus "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española", *Memorias de la Real Academia Española XI*, Madrid, 1911, pp. 74 y 84-85, n.º 361 y pp. 418-419, respectivamente. La cantidad de 65.300 reales de la tasación (5.936,4 ducados) de Cossío [Zamora Lucas, p. 233 la confunde con 63.500 reales que recogerá R. G. Mann y otros] no coincide tampoco, como veremos por los nuevos documentos localizados, con las cantidades señaladas en los documentos de Toledo y Madrid de 1601, en los que se especifica la cantidad de 2.117.800 maravedís (5.662,5 ducados o 62.288 reales).

⁶¹ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1982, doc. 16.

⁶² SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1982, doc. 17. La cantidad parece ser la mitad que debía salir de las rentas de la alcabala de Illescas; es posible que nuevamente Domenico interpusiera un embargo para forzar dicho pago. Por otra parte, es más que posible que este fuera el origen —y no la defensa de la ingenuidad de la pintura— del mito del enfrentamiento entre el candiota y el alcahalero de Illescas.

⁶³ A.H.P.T., escribano Gabriel de Morales, 18 de septiembre de 1601. Pr. 2657, fol. 830. Como se puede fácilmente colegir, las cuentas no cuadran en todos sus detalles, comenzando por las sumas totales que se diferencian en unos 288 ducados.

⁶⁴ Antes sólo había aparecido como licenciado.

⁶⁵ Copia de e.p. de Toledo Gabriel de Morales, 1601; A.H.P.M., Pr. 2609, fols. 1.119. Fueron testigos Juan Francisco de la Palma, Francisco de Espinosa y Luis Rodríguez.

⁶⁶ A.H.P.M., e.p. Francisco de Testa, 1601; Pr. 2609, fols. 1.111. Fueron testigos el platero Antonio de Espinosa, don Felipe de Melgosa y Francisco Serrano.

⁶⁷ A.H.P.M., e.p. Francisco de Testa, 1601; Pr. 2609, fols. 1.112. Fueron también testigos el platero Antonio de Espinosa, don Felipe de Melgosa y Francisco Serrano.

En el mismo protocolo (fols. 1.113 vº y 1.114 vº), se añaden sendos documentos de la misma fecha por los que el platero de Madrid Antonio de Espinosa cobraba y recibía un poder de Rojas y Oría de Chiriboga para cobrar de las alcabalas de Toledo 1.317 reales (144.778 maravedís) que había de recibir por una naveta de plata para el Colegio. Asimismo (fols. 1.115 y 1.117 vº) otros documentos de idéntica fecha para María Cuadrado, viuda de Marcos Hernández.

⁶⁸ A.H.P.M., e.p. Antonio Fernández, Pr. 1.745, fol. 197; el Greco dio libranza el 24 de octubre de 1600 para que el Colegio pagara en su nombre, sobre su deuda, la suma a Pérez, saldada finalmente el 18 de febrero de 1601.

⁶⁹ BUSTAMANTE GARCÍA, 1972, doc. VII, pp. 435-437, ha señalado —por un documento de noviembre de 1602— que se tasara y pagara independientemente al pintor Pedro de Torres —que con Alonso de Vallejo había hecho los retablos laterales— por dorar y pintar todo el retablo mayor. El documento especifica solamente que el pago por este concepto sería por "unos brocados y unos escudos de armas en medio con más otros dos escudos que están pintados en los [dos] pedestales del retablo mayor". Bustamante ha supuesto (p. 431) que Torres pintó y doró todo el retablo mayor, pero es más probable que sólo hiciera algunas mejoras cuando la estructura estaba ya asentada en Madrid, y que el dorado y pintado corriera por cuenta del taller toledano del Greco.

⁷⁰ Véanse los criterios opuestos en DAVIES, 1999, pp. 175-203, y MARIAS, 1999, pp. 153-173.

⁷¹ MANN, 1986, pp. 77 y ss., señala y analiza una larga serie de escritos de Orozco, sobre todo de su *Obra nueva y muy provechosa que trata de las Siete palabras que la Virgen sacratísima Nuestra Señora habló*, Valladolid, 1556, y de sus póstumas y aparentemente demasiado tardías *Confesiones del pecador fray Alonso de Orozco*, Valladolid, 1601.

⁷² SALAS, 1966; 1967, pp. 176-180; 1982, pp. 78-86; SALAS y MARIAS, 1992; y, sobre todo, MARIAS y BUSTAMANTE, 1979, pp. 31-39; 1981.

⁷³ RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 110-112; MANCINI, 1998, pp. 65 y 119.

⁷⁴ *Prints after Giulio Clovio*, ed. de Milan Pelc, Zagreb, 1998, p. 45, n.º 8-2.

⁷⁵ *In Ezechielem Explanations et apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, 3 vols., Roma, 1596-1605.

Sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de doña María de Aragón

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Universidad de Granada

ANTONIO ALMAGRO GORBEA

Escuela de Estudios Árabes de Granada

Nos toca intervenir al final de estas jornadas cuando se han dicho ya cosas importantes en torno a uno de los conjuntos más emblemáticos del Greco, el que sin duda cimentó su fama de genio extravagante, con episódicos raptos de locura, en Madrid. Resulta más que lamentable la desaparición del retablo del Colegio de doña María de Aragón, acrecida por los grandes interrogantes que abrió sobre cómo serían la arquitectura y las esculturas que lo decoraban (de ambas nada queda), e incluso sobre las pinturas mismas, que se distribuían en sus calles y pisos. El profesor Álvarez Lopera nos ha presentado el estado de la cuestión, además de aportar importantes datos sobre las reformas del templo en el siglo XIX; otros colegios han llamado la atención acerca de problemas que inciden en el tema que vamos a desarrollar.

Pretendemos ofrecer aquí una propuesta de cómo habría sido la obra que realizó el Greco basándonos en testimonios fehacientes de diversa índole, en opiniones expresadas antes por varios estudiosos del cretense e incluso apoyándonos en una reconstrucción, tenida ya en cuenta en ocasiones anteriores, que ahora se

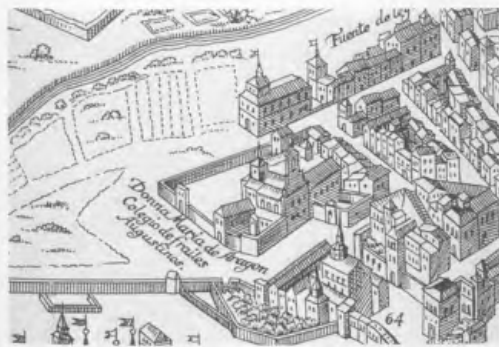


Fig. 1.- El Colegio en el plano llamado de Wit, antes de 1634.



Fig. 2.- El Colegio en una de las hojas del grabado diseñado por Iulius Mulhuser, hacia 1635. Madrid, Museo Municipal.



Fig. 3.- Planta de la iglesia, transformada en Senado, en el plano publicado por Coello y Madoz. 1841-1846.



Fig. 4.- El Senado. Planta según el plano de Ibáñez Ibero. 1872-1874.

enriquece sustancialmente gracias a un importante hallazgo documental. Nos enfrentamos con el más importante conjunto que pudo completar en vida el cretense. En ninguno se mostraron mejor asociadas sus dotes de arquitecto (aunque sólo fuese como diseñador de retablos), escultor y pintor. Incidimos en un tema abordado en ocasiones anteriores por el primer firmante y redactor de esta ponencia¹; pero ahora se aporta un nuevo diseño con la reconstrucción del retablo, realizado por el segundo firmante². Sentimos muy de veras que este último no haya podido acudir para defender, en persona, el dibujo que ha elaborado (tras amplios cambios de impresiones entre ambos), atendiendo cordialmente al ruego que le hicimos solicitando su colaboración. Explicaremos el camino que se ha seguido, teniendo muy en cuenta antecedentes inmediatos.

EL TEMPLO QUE COBIJÓ EL RETABLO

Se nos consentirá que, previamente, abordemos el análisis de los restos que quedan del templo, en el que se inscribe el gran salón de sesiones del Senado; creemos que hasta hoy no se habían tenido en cuenta y son fruto de un provechoso e inesperado reconocimiento realizado *in situ*; resultan de sumo interés para valorar lo que fue aquella construcción (considerada por muchos como desaparecida totalmente) y para comprender mejor cómo debió estructurarse la cabecera de la iglesia con la capilla que acogió al gran retablo.



Fig. 5.- El salón de Cortes hacia 1821, con la decoración que pudo realizar Isidro González Velázquez, al reutilizarse en 1820. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 6.- Salón del Senado en 1820, el día en que Fernando VII juró la Constitución. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 7.- Restos de las pechinas y arco triunfal de la primitiva iglesia del Colegio de doña María de Aragón, sobre el techo del salón de sesiones del Senado y bajo las cubiertas hechas al realizarse la reforma de Prat en 1814.

Evitaremos, en todo lo posible, reiterar temas tratados, teniendo además en cuenta la nutrida bibliografía que se ocupa de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón³; pero como se verá en seguida, hay motivos para que volvamos sobre la cuestión. Realizaremos un apretado recorrido, recordando algunos testimonios, a partir de los avatares que sufrió el templo desde comienzos del siglo XIX e incorporando algunas aportaciones (especialmente las del profesor Álvarez Lopera) hechas en estas mismas jornadas.

El primer testimonio relevante, de 1814, queda inmerso en un documento trascendental para nosotros, publicado en 1985 por Wifredo Rincón y que aprovecharemos después con amplitud. Ahora nos importa recordar que se trata de un curiosísimo manuscrito (cuya procedencia, por desgracia, no consta) con inventario de las pertenencias de treinta y tres monasterios y conventos madrileños que habían sido despojados de diversos bienes muebles durante la Guerra de la Independencia y se les restituían, al concluir ésta; consta en él que el retablo del Greco, con sus esculturas y pinturas, había sido desmontado⁴.

Con el templo despojado de sus bienes muebles, antes de regresar Fernando VII, en 1814, tendría lugar la primera y apresuradísima transformación por el ingeniero Prat, para utilizarse como salón de Cortes, según datos aducidos aquí por Álvarez Lopera, que recogió además otros de Navascués. Entonces pudo adoptarse el diseño oval, inspirado en la forma que tenía el templo de San Felipe Neri, donde se habían reunido las Cortes de Cádiz. Teniendo en cuenta la celeridad con que se realizaron los trabajos, es lógico que el ingeniero decidiera aprovechar los primitivos muros del templo; prescindiría, eso sí, de la capilla mayor, de la linterna encamionada que se alzaba ante ella y de las capillas laterales de cuya existencia tenemos constancia a través de varias referencias documentales; estas transformaciones le obligarían a construir una nueva y simple cubierta a dos aguas, bajo la que quedó un techo de escayola; éste sufriría reformas hasta llegar al estado actual, con su decoración pictórica. Entre los cuatro muros inscribió el salón oval de sesiones; pero desconocemos el alcance de la decoración realizada en las paredes y en el techo.

Al erigirse Fernando en monarca absoluto, aboliendo la Constitución de 1812, no hubo ocasión de utilizar el salón oval. Pudo restablecerse el culto en el templo, aunque en el *Paseo por Madrid o Guía del Forastero en la Corte*, publicado en 1815, se da como arruinado el convento⁵. Encontrándose el Colegio en estas condiciones, puede asegurarse que no se reconstruyó el retablo; pero en el caso posible de que se llegara a reabrir la iglesia, tal vez se optase por situar en la capilla mayor el lienzo con *La Encarnación* del Greco, bajo cuya advocación estaba la casa de agustinos. Desde luego el cuadro estuvo expuesto durante la década absolutista, como veremos más adelante.

Con la sublevación de Riego, en 1820, y el restablecimiento de la Constitución, el edificio se rehabilitó para utilizarse, por fin, como salón de Cortes. Ahora disponemos de grabados, de 1821, que nos muestran la forma oval generada, seguramente, en 1814. Chueca Goitia (que no llegó a estar informado de la intervención anterior de Prat) pensó en 1989 que la reforma integral del templo había tenido lugar ahora, considerándola obra de Isidro González Velázquez, el discípulo predilecto de Villanueva, destacando los rasgos estilísticos del edificio que acabaría convirtiéndose en palacio del Senado⁶. En el bello análisis que hizo del salón subrayó sus reminiscencias neoclásicas, la distribución de sus tribunas, enalteciendo la decoración de sus paramentos, con columnas jónicas adosadas y pareadas. Los grabados de la época acreditan, de modo inequívoco, que desde 1821 el salón de sesiones no sufrió cambios decisivos hasta nuestros días. Los testimonios sobre la intervención de Prat un sexenio antes, plantean un problema: no conocemos realizaciones arquitectónicas de este ingeniero que consientan establecer vínculos con el estilo que prima en la decoración del salón del Senado. ¿Tras la transformación de 1814 tendría lugar, seis años después, la intervención de González Velázquez, enriqueciendo los paramentos con los elementos arquitectónicos que hoy tienen? quede tan sólo planteada la hipótesis. No nos interesa analizar aquí otras obras que se realizaron después, a lo largo de los siglos XIX y XX.

Mesonero Romanos, en la edición de 1833 de su *Manual de Madrid* (hay una de 1831 que no hemos consultado), refiriéndose al convento dice: "su iglesia contenía buenas pinturas, pero en tiempo de los franceses fue arruinada, y después destinada a salón de cortes. Últimamente se ha vuelto a abrir como iglesia; su archi-

tectura en forma oval es muy notable por su sencillez y novedad"⁷. Con esta planta se recordaría en las alusiones que hallamos en la bibliografía decimonónica al edificio. Tanto es así que se llegó a pensar que esta planta, aproximadamente oval, era la que tenía la iglesia fundada por doña María de Aragón. Sin embargo hemos de recordar que Antonio Bonet Correa, apoyándose, sobre todo, en lo que nos muestra la planimetría de Teixeira de 1656, pensó que el testero era plano⁸. Confieso que al plantearme en 1997 el problema de la presencia, en la capilla mayor, de dos retablos pequeños flanqueando el del Greco, se me ocurrió pensar erróneamente, como se verá más adelante, en la posibilidad de una cabecera ochavada⁹. Madoz afirma, a mediados de siglo, que "demolida la referida iglesia y construido el edificio actual sirvió de salón de sesiones a la Cámara única que existió desde el año 1820 al 23, y en los últimos años del reinado de Fernando VII estuvo abierto como iglesia el expresado salón, en cuyo tiempo había en el altar mayor un cuadro del Greco, muy singular por cierto, que representaba a *La Anunciación*, que era el título de este Colegio. En 1833 se fijó en este local la Cámara alta, o sea el Senado, que es quien continúa ocupándole"¹⁰.



Fig. 8.- El Colegio en la maqueta de Gil de Palacio. 1830.

Desde hace años pensamos en la posibilidad de que, en la gran sala de sesiones del Senado, se conservasen los muros de la iglesia primitiva. Sin embargo, muchos estudiosos afirmaban de manera rotunda que el templo de doña María de Aragón se había derribado como fruto de las transformaciones realizadas en el siglo XIX al ser convertido el edificio en sede de la Cámara Alta. El mismo Chueca Goitia, en el importante trabajo, ya citado, que dedicó a "El Palacio del Senado", pensó, al referirse al salón de sesiones, en una obra de nueva planta¹¹. Ahora podemos comunicar un hecho significativo que desvanece todas las dudas. En dos visitas realizadas el pasado mes de septiembre al Senado (la segunda con el profesor Álvarez Lopera), situándonos por encima del techo del salón de sesiones, pudimos reconocer, de manera inequívoca, los muros del primitivo templo, íntegramente conservados¹². Hacia la cabecera, para disipar cualquier duda, queda una parte del arco triunfal que daba acceso a la capilla mayor. Flanqueándolo quedan restos de dos de las cuatro pechinas que sostenían una gran linterna o cimborrio, sin duda del tipo de las llamadas encamionadas, según era típico en la arquitectura madrileña del siglo XVII.

Los restos del arco triunfal consienten reconstruir, *grosso modo*, la luz del primitivo, de unos ocho metros. Con ello cabe aseverar que el retablo del Greco cabía holgadamente en la capilla mayor. Recurriendo a la sección longitudinal del proyecto de reforma atribuido a Isidro González Velázquez, conservado en el Museo Municipal y que publicó Chueca Goitia, nos encontraríamos con que la clave de este arco vendría a encontrarse a unas 50 varas castellanas del suelo; multiplicando por 835 milímetros, tendríamos una altura de 41,7 metros, más que sobrada para albergar nuestro retablo, que no sobrepasaría los 25. La profundidad podría calcularse en unas 20 varas que se traducirían en 16,7 metros.

Se nos plantea el problema de si en esta capilla rectangular podrían haber los altares laterales, con las pinturas de Pantoja de la Cruz, que consta flanqueaban el del Greco. Ello a pesar de su pequeño tamaño; la que representa a san Agustín mide 2,62 por 1,53 metros y la de san Nicolás de Tolentino 2,64 por 1,35 metros. Registrando los espacios que quedan hoy detrás del muro del arco triunfal, queda acreditada la escasa profundidad de dicha capilla mayor. Por detrás se desarrollaba la llamada calle del Río, que existe todavía y que tenía este nombre porque conducía al Manzanares. El reconocimiento hecho confirma, sin la menor duda, que la capilla

mayor del Colegio era plana. Partiendo de los ocho metros que tenía su embocadura tenemos que admitir que no era muy ancha. Había sitio para un retablo de tres calles; pero no para los dos altares laterales, con las susodichas pinturas de Pantoja de la Cruz, mencionadas también en el inventario. Cabe sospechar que las referencias a la capilla mayor abarcarían también los espacios que quedaban a un lado y a otro del arco triunfal.

LA TIPOLOGÍA DEL RETABLO

Al tratar de reconstituir el retablo del Colegio nos viene a la memoria el que realizó Gaspar Becerra para las Descalzas Reales, también con esculturas y pinturas, fechado en 1565 y desgraciadamente destruido en el incendio de 1862. Debió contemplarlo atentamente el Greco en sus viajes a Madrid y, concretamente, en el que debió llevar a cabo en 1596 al contratar la obra. El valioso y puntual dibujo, conservado en la Biblioteca Nacional, nos descubre una estructura semejante a la que suponemos tendría el nuestro, tres calles, dos pisos y un ático, aunque éste enriquecido con sendos medallones ovales, flanqueando la espina. Pero en los soportes, frisos, cartelas y molduras se acredita un ampuloso y recargado lenguaje que nuestro cretense no utilizaría en su actividad como arquitecto.

El profesor Álvarez Lopera ha realizado un recorrido sobre las hipótesis expuestas hasta ahora sobre cómo sería el retablo del Greco. Permítasenos recapitular las tesis favorables a los seis cuadros. Mayer, en 1931, asignó por primera vez al retablo *La Adoración de los pastores* de Bucarest, con *La Anunciación*, *La Crucifixión*, *El Bautismo* y *La Pentecostés*. Pensó que este conjunto se había realizado "quizá para la iglesia del Colegio de Doña María de Aragón, con cuyos lienzos se compondrían los retablos del altar mayor y laterales". Obsérvese que aquí se produce un equívoco, ya que se viene a hablar de tres retablos. Fue realmente Gómez-Moreno, en 1943, quien pensó en un solo altar distribuyendo, "abajo, en medio, *La Anunciación* [...]; en los lados, *El Nacimiento* (Bucarest) y *El Bautismo*; arriba, *El Calvario*, *Resurrección* y *Pentecostés* [...]". Después, en la monografía que publicamos en 1981, con la colaboración de Álvarez Lopera, recuperamos la tesis de don Manuel, a la que se adhirió un año más tarde Pérez Sánchez, en una de las introducciones al catálogo de la exposición del Greco, reproduciendo un montaje de los seis cuadros. Álvarez Lopera, en 1993, se sumó a esta postura, a la que, por cierto, no se vincularon otros rigurosos estudiosos del Greco. La hipótesis de don Manuel recibió un gran espaldarazo con la publicación, en 1985, del manuscrito hallado por Wifredo Rincón y que citamos al principio.

Respetando, pero no compartiendo otros criterios, pensamos que el documento tiene una decisiva fuerza probatoria. Transcribamos lo que nos interesa: "Inventario [...] de todos los efectos en el Depósito de

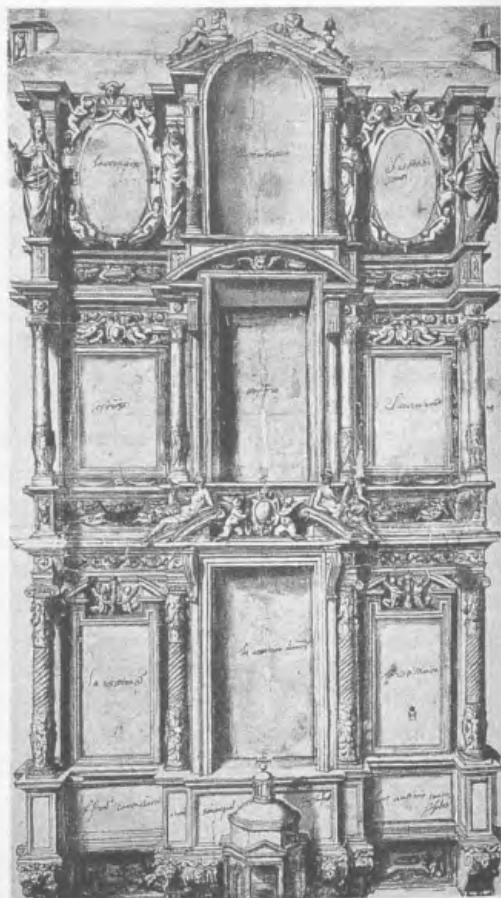


Fig. 9.- Gaspar Becerra, dibujo del retablo de las Descalzas Reales. Madrid, Biblioteca Nacional.

la Inquisición existente en las cocheras y pieza carbonera propios de los PP. Agustinos del Colegio de D^a María de Aragón [... se registran en esta última] 1 Tabernáculo del Altar mayor. 1 Efigie de talla cuerpo entero que representa Sn. Pedro. 1 dicha id. Sn. Pablo. 1 dicha id. id. Sn. Agustín. 1 dicha id. id. Sn. Antonio. 1 dicha id. id. Sn. Nicolás de Tolentino. 1 dicha id. id. Sto. Tomás de Villanueva. Todo el retablo del altar mayor. Los dos dichos de los colaterales. Uno dicho de la Capilla del Cristo que estaba a la izda. del Altar maior. Un tablero de piedra mármol correspondiente al Altar maior. 7 quadros de pinturas originales de Dominico Greco que estaban en el Altar Mayor". Gracias a este importantísimo inventario sabemos que, como fruto de la primera exclaustación realizada por José Bonaparte, se desmontó el retablo, con sus esculturas y pinturas y se almacenó en la "pieza carbonera" del edificio de la Inquisición.

LOS CUADROS DEL MUSEO DE LA TRINIDAD AL DEL PRADO

Una observación, al menos curiosa, cabe hacer sobre la presencia de los cuadros en el llamado vulgarmente, Museo de la Trinidad y, oficialmente, Museo Nacional de Pinturas. Don Gregorio Cruzada Villaamil, en el meritorio *Catálogo provisional* que publicó en 1885 recoge diez cuadros del Greco. Realmente sólo los que nos interesan tenían grandes dimensiones (los demás representan a diversos santos) y a ellos iba dirigido el juicio que nos ofrece del pintor, que no hace sino ratificar y aumentar el que nos habían legado una serie de tratadistas desde Palomino hasta Llaguno. Recogeremos alguna frase porque puede ser índice del aprecio sentido por estos cuadros en el susodicho museo y que no varió mucho al que tuvo en el Prado antes de celebrarse, en el edificio de Villanueva, la memorable exposición monográfica de 1902. Cruzada Villaamil se expresa en estos términos: "Cuéntase que [el Greco] enojado de que le dijese que se parecía a Ticiano, trató de cambiar por completo de estilo, buscando uno original, que a ningún otro se pareciese; pero lo cierto es que el Greco perdió la razón para la pintura y que sus cuadros todos, como obras de un loco, tienen al lado de exageraciones y ridiculeces inconcebibles, momentos de lucidez, en que se ven rasgos de genio y una valentía de color y expresión que solo se halla en los grandes maestros. Escultor, arquitecto, aficionado a la poesía y a todas las artes, filósofo y escritor, inundó la provincia, y aun puede decirse que España entera, de cuadros de su mano [...]". Es obvio que uno, *La Adoración de los pastores*, no llegó desde los almacenes. Pero sorprende que en el *Catálogo* de Gregorio Cruzada Villaamil, fechado en 1885, figuren *La Anunciación*, con el número 120, *La venida del Espíritu Santo*, con el 1138, *La Resurrección*, con el 1319 y el *Cristo Crucificado*, con el 1141 y falte, en cambio, *El Bautismo de Cristo* que es el único que, en los catálogos de Madrazo, figuraría como procedente del Colegio. En el inventario que, dentro ya del Prado, registró la entrada de los cuadros de los bienes desamortizados, *La Anunciación* conserva el número 120, mientras que los demás, con *El Bautismo* incluido, se registran correlativamente, con los números 1138 a 1141. Pensamos que el primero de los lienzos se cita aparte porque debió correr un destino distinto, al perdurar en el templo (ya que por su asunto justificaba la advocación a la Encarnación) en los interregnos en que se abrió al culto; recuérdese que Madoz menciona, concretamente, un cuadro con *La Anunciación* en la iglesia.

LA PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO

Vaya por delante que la consideramos sólo como una hipótesis de trabajo. Tomamos como punto de partida la reconstrucción elaborada hace años por un grupo de japoneses bajo la dirección del profesor Kanki. Este hispanista ya fallecido, había sido, en la década de los cincuenta, alumno nuestro en el curso de Estudios Hispánicos de la Universidad Complutense de Madrid, y en la Universidad de Sofía de Tokio realizó una gran labor. Kanki nos visitó un día en el Prado, mostrando el diseño que pretendía servir de base para reproducir

con placas de cerámica el retablo del cretense en una ciudad japonesa. No hemos vuelto a tener noticias sobre el proyecto. Es posible que no llegara a realizarse. Pero al menos, quedó un diseño útil. Ha servido de base al que presentamos aquí. Cuando se hizo se tuvo en cuenta la propuesta de Gómez-Moreno seguida luego por Pita con Álvarez Lopera y, finalmente, por Pérez Sánchez, que en el catálogo de la exposición de 1982, incluyó una reproducción de los cuadros distribuidos de modo muy semejante a como se exhiben estos días en la galería central del Prado. Para obviar la dificultad de compaginar *La Anunciación* de la calle central, de menor altura, con *La Adoración* y *El Bautismo* que la flanqueaban en las calles laterales, suprimieron el entablamento sobre éstas. Por otra parte concibieron un ático de un modo convencional, dejando un recuadro en la parte superior recordando seguramente la afición del Greco a rematar los retablos con un cuerpo superior.

La publicación del inventario por Wifredo Rincón, con las pertenencias del Colegio que habían sido almacenadas en la pieza carbonera de la Casa de la Inquisición, no sólo dio nueva luz sobre los lienzos del retablo (aunque por desgracia no detallara sus asuntos), sino que al registrar una séptima pintura se comprobó el acierto de reservar para ella un ático. Al mencionarse en el inventario, de una manera expresa, el sagrario, se aclaró la diferencia de altura entre los lienzos laterales y el central; este último era más corto para dejar hueco al susodicho sagrario.

En el inventario aparecía un elemento nuevo que ha abierto grandes interrogantes. Nos referimos a la presencia de seis esculturas, es decir, un número par. Con ello se reafirmaba la costumbre que tuvo el Greco de incorporar figuras de bulto redondo o altorrelieves a sus retablos. Así lo hizo en Santo Domingo el Antiguo y en *El expolio*. En el monasterio cisterciense las esculturas coronan majestuosamente el conjunto. En el lienzo de la catedral la parte escultórica se concretó, como sabemos, con el interesante grupo de *La imposición de la casu-*



Fig. 10.- Disposición de las pinturas del retablo según propuesta del profesor Pérez Sánchez.



Fig. 11.- Diseño para la reconstrucción del retablo realizado en Japón con intervención del profesor Kanki.



Fig. 12.- El Greco. Retablo de Santo Domingo el Antiguo, Toledo.

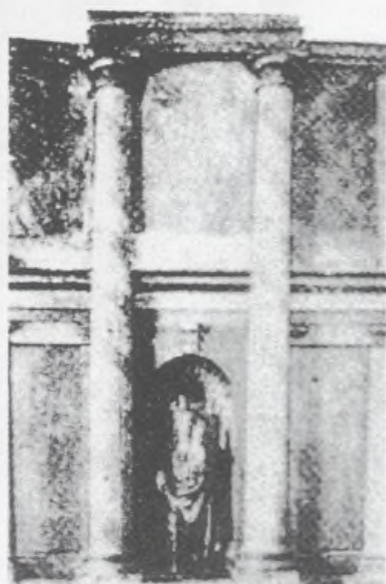


Fig. 13.- El Greco. Retablo de Talavera la Vieja destruido en 1936. Fotografía de Paul Guinard.

lla a San Ildefonso. No deja de ser curioso que tras estas obras primerizas transcurriera más de una década, durante la cual se produjo la inserción en el mundo toledano. Fue en 1591, al realizar un pequeño retablo para el pueblo cacereño de Talavera la Vieja, cuando nuestro maestro volvió a concentrarse en el arte de hacer retablos. El de Talavera la Vieja, seamos sinceros, nos deja algo perplejos. Destruído el retablo en 1936, lo conocemos sólo por una fotografía publicada por Paul Guinard. Con dos grandes columnas que abarcan dos pisos y limitan la calle central, resulta mal proporcionado. Cuesta mucho admitir que esta obra la concibió así el Greco.

Lo que en cambio hubiera resultado interesantísimo es si el Greco hubiera llegado a realizar un espectacular retablo para la capilla mayor del monasterio de Guadalupe. En él se hubiera puesto a prueba el talento del cretense trazando este género de obras. Por desgracia el encargo no se llevó a cabo. Años después, exactamente el de 1614 en que murió el Greco, Juan Gómez de Mora diseñó una traza en la que convivían esculturas y pinturas. Utilizando la escala en varas que aparece en la misma, podemos pensar que aproximadamente el retablo tendría 29 metros de ancho por 41 de alto. Se trataba, por tanto, de una obra realmente espectacular. No deja de ser curioso recordar la intervención de Jorge Manuel Theotocopuli, el hijo del pintor, quejándose en 1615 de que no se le dé a él la obra de "el dorado y estofado". ¿Tendría en cuenta Gómez de Mora la traza del Greco? No podemos contestar. Pero un hecho resulta indubitable y es que contemplando este diseño tenemos la certeza de las grandes dimensiones de esta obra. Hubiera sido una de las más importantes del Greco; consiéntenos imaginar lo que sería el monasterio de Guadalupe con este retablo y la sacristía decorada por Zurbarán.

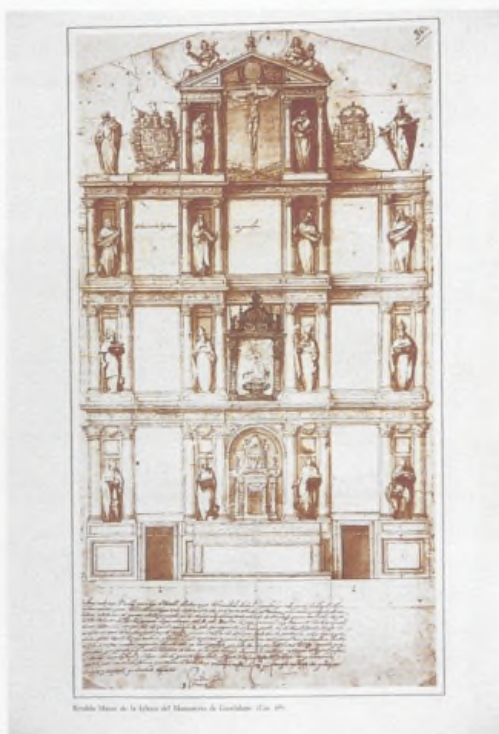


Fig. 14.- Juan Gómez de Mora. Dibujo del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe. 1614.

Anunciación. De esta forma los lienzos laterales se prolongan hasta la altura de las basas de las columnas. En el cuerpo superior se encajó *La Crucifixión* entre *La Resurrección* y *El Bautismo*. Aquí hubo que tener en cuenta la mayor altura del lienzo central y valorar asimismo el medio punto en que concluía. Esto obligó a prescindir, en la calle central del entablamento, del arquivitrabe y friso. Por último la cornisa establecería una perfecta continuidad.

Conviene hacer unas puntualizaciones en lo que concierne a los elementos arquitectónicos utilizados en la reconstrucción. Se han modificado los soportes propuestos por los japoneses, al preferir flanquear la calle central del retablo con haces de tres columnas y los extremos con dos. Cuesta trabajo admitir que el Greco volvería en el Colegio de doña María de Aragón a la extraña e inarmónica solución de Talavera la Vieja. Y entra dentro de lo muy posible que aquí adoptara una fórmula que reiteraría después en Illescas y en el cuadro de San Ginés: la de incorporar haces de tres columnas, para dar solidez al conjunto. La disposición de haces de dos columnas en los extremos es lógica consecuencia de la fórmula adoptada en la calle central. Considéntasenos aventurar la posibilidad de que el fracasado retablo de Guadalupe pudo llevar al Greco a realizar ensayos trascendentales en torno a una reestructuración de la arquitectura de sus retablos.

Lo más complicado e hipotético se encuentra en el ático. No suele faltar en los retablos del Greco y resulta lógica su presencia en el nuestro aseverada por la referencia en el inventario a una séptima pintura. Es casi seguro que sería la que coronaba el conjunto. Recordemos que en conjuntos anteriores, como el de Talavera la Vieja, coetáneos, como el de San José y posteriores, como en Illescas (aquí, ocupando la bóveda), el pintor se inclinó por la escena de *La coronación de la Virgen*, pero sólo de un modo hipotético cabe proponer aquí el mismo asunto.

Llegamos ya a 1596 en que el Greco recibe el encargo de realizar nuestro retablo. Debe recordarse la declaración solemne que hace el 20 de diciembre, al conceder un poder a este curiosísimo colaborador suyo, más que criado, Francisco Preboste, en el que dice: "[...] como yo dominico Griego, vecino de esta muy noble ciudad de Toledo, digo que por cuanto, por mandado de los señores presidente y oidores del real consejo de su magestad me a sido encargado el azer el Retablo Colesio [sic] que doña María de Aragon, difunta, que aya gloria iunstitutuyó y fundó en la Villa de Madrid y tengo que concertado he de dar hecho y acabado puesto y asentado en el dicho colesio dentro de tres años cunplido primeros siguientes, de manera que para el día de pascua de Navidad del año venidero de quinientos e noventa y nueve e de dar fixado en su lugar y acabado de poner [...]". No seguiremos transcribiendo el documento, que alude a los pagos que recibirá a cuenta y al finiquito que se entregaría quince días después de la tasación final de la obra. Importa tan sólo subrayar la importancia del encargo.

Tras las rectificaciones realizadas, partiendo del diseño de los japoneses, hagamos una breve reflexión sobre los cambios introducidos. Partiendo de abajo arriba resultaba indispensable conceder un espacio relevante al sagrario. Se diseñó uno convencional, con sobrias líneas rebajando algo la altura de la mesa de altar para disponer de un ámbito que permitiese la visión casi completa de *La*

Mucho más compleja es la cuestión de cómo se distribuirían las esculturas de bulto redondo. No deja de ser curioso que cada una de ellas queda identificada en el inventario incitando a situarlas en el retablo. El que no constituyan un número impar impide acudir a una solución que el pintor había dejado establecida en el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo: colocándola sobre el frontón. Aquí la lógica incita a prescindir de distribuirlas en hornacinas a los lados del retablo. Y no es que el Greco rechazara este recurso. Rigurosamente coetáneo a nuestro retablo fue el gran tabernáculo que diseñó para el Hospital Tavera. Entre las columnas jónicas y como intercolumnios, en los chaflanes, dispuso tres hornacinas superpuestas. Es casi seguro que en el frustrado retablo mayor del mismo hospital había hornacinas. Wethey reproduce una con la figura de san Pedro cuya realización atribuye a Giraldo de Merlo. Como señalaron muy bien Marías y Bustamante, las figuras que aparecen en el retablo de San José, flanqueando el lienzo del titular, son posteriores. No podemos olvidar que en *La expulsión de los mercaderes* de la iglesia de San Ginés tiene gran relevancia una hornacina al lado del altar del fondo. Se hubiera podido diseñar, al lado del proyecto que presentamos, uno con tres hornacinas superpuestas a cada lado del retablo. Pero los ocho metros de luz del arco triunfal de la iglesia no aconsejaban esta solución, ya que el ancho del retablo propuesto es de 7,4 metros; un doble recrecimiento lateral hubiera desbordado con amplitud los susodichos ocho metros. Por ello, hemos recurrido a una solución persistente desde Santo Domingo el Antiguo y que, pese a todas las alteraciones habidas tras la muerte del Greco, se encontraría en el retablo mayor del Hospital Tavera: pensamos que los seis bultos se distribuirían en el ático del retablo. Dos, en los extremos, otros dos, flanqueando el séptimo lienzo, siguiendo en este caso la solución adoptada en la iglesia de San José; también podrían disponerse a continuación del marco, según la disposición que se ve en las dos versiones de la *Alegoría de la orden de los camaldulenses*. Los dos últimos pares de bultos irían en los

lados extremos del frontón. En el ángulo superior de éste, muy convencionalmente, se ha colocado un pináculo como el que se ve en el cuadro de San Ginés. Cuestión todavía más difícil de resolver sería la distribución de las esculturas que podían, eso sí, emparejarse, de modo que fuesen a un lado y a otro del susodicho ático. Así cabría emparejar a san Pedro y san Pablo, a san Agustín y a san Nicolás de Tolentino y a san Antonio con santo Tomás de Villanueva. En el diseño que se presenta, las siluetas que ocupan el coronamiento del retablo constituyen tan sólo una referencia genérica.



Fig. 15.- El Greco. Retablo de la capilla mayor de Illescas. 1603-1605.



Fig. 16.- El Greco. Detalle de *La expulsión de los mercaderes del templo*. 1610-1614. Madrid, iglesia de San Ginés.



Fig. 17.- Retablo diseñado probablemente por el Greco en la iglesia del Hospital Tavera, Toledo.



Fig. 18.- Detalle del ático del retablo central de la capilla de San José de Toledo diseñado por el Greco.



Fig. 19.- El Greco. *Alegoría de la orden de los camaldulenses* (detalle). Valencia, Colegio del Patriarca.

CONCLUSIONES

Para terminar querríamos diferenciar lo que pueden ser meras elucubraciones y lo que mostramos con firmes apoyos. El reconocimiento de los restos que nos quedan de la primitiva iglesia del Colegio de doña María de Aragón, permite situar sobre bases mucho más firmes la reconstitución del retablo que podría contemplarse, al fondo de la capilla mayor, enmarcado por el arco triunfal del que conservamos testigos inequívocos. Es más que deseable que se haga un estudio a fondo de lo que fue la iglesia primitiva basándose en los testigos que quedan de ella.

En relación con el retablo propiamente dicho, es obvio que el inventario publicado por Wifredo Rincón consiente asegurar que tenía, además de las seis pinturas propuestas por algunos estudiosos a partir de Gómez-Moreno, otra en el ático. Fuera de esto, las demás hipótesis podrán discutirse. No cabe llevar más lejos las conjeturas que, sin embargo, digámoslo una vez más, encontraron un importante punto de apoyo en el tantas veces mentado inventario.



Fig. 20.- Propuesta de reconstrucción del retablo hecha por los autores de esta ponencia según diseño realizado por Antonio Almagro.

NOTAS

- ¹ Catedrático de universidad y profesor emérito en la de Granada. Sobre trabajos relacionados con el tema, véase PITA ANDRADE, 1969, pp. 129-130; 1981 —ed. española 1985—, pp. 104-110; 1984, pp. 31-35; 1985A, pp. 321-331; 1997, pp. 35-56. Debemos advertir que en, en 1969, todavía no habíamos asumido la propuesta de reconstrucción de GÓMEZ-MORENO, 1943.
- ² Arquitecto y director de la Escuela de Estudios Árabes de Granada. Se ha especializado en el diseño con ordenador.
- ³ Véase especialmente los trabajos de ZAMORA LUCAS, 1967; BUSTAMANTE, 1972; MARIAS, 1979; OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986, y MANN, 1986 y 1994, al margen de las aportaciones de Chueca Goitia, que comentaremos más adelante, las de Navascués y las novedades dadas a conocer aquí por Álvarez Lopera.
- ⁴ RINCÓN, 1985.
- ⁵ *Apud* ÁLVAREZ LOPERA, 1987, p. 173.
- ⁶ CHUECA GOITIA, 1989, pp. 3-29.
- ⁷ *Apud* ÁLVAREZ LOPERA, 1987, p. 183.
- ⁸ BONET CORREA, 1984.
- ⁹ PITA ANDRADE, 1997, pp. 49-56.
- ¹⁰ *Apud* ÁLVAREZ LOPERA, 1987, p. 205.
- ¹¹ CHUECA GOITIA, 1989, pp. 3-29. Así nos lo comunicó verbalmente.
- ¹² Comentamos nuestras sospechas con una colaboradora en la Fundación Universitaria Española, la doctora doña María Concejo, expresando nuestros deseos de reconocer a fondo el edificio; ella, gracias a la intervención del director de la Hemeroteca Municipal, don Carlos Dorado, hizo factible la visita poniéndonos en contacto con la archivera del Senado, doña Ángela Pérez, que hizo viables las dos provechosas visitas. Contamos con la autorización y todo género de facilidades dadas por la presidenta de la Cámara Alta, doña Esperanza Aguirre. A ella y a las personas que nos acompañaron, especialmente al arquitecto, queremos manifestar nuestro profundo reconocimiento.

Fray Alonso de Orozco: a source of spiritual inspiration for el Greco?

DAVID DAVIES

Universidad de Londres

Before examining the iconography and style of El Greco's altarpiece for the Colegio de doña María de Aragón in relation to the writings of Fray Alonso de Orozco, evidence of El Greco's possible prior knowledge of this illustrious friar will first be considered.

Long before his death in 1591, Orozco had established himself as a preacher of renown. He had been appointed by Charles V to the Office of Royal Preacher in 1554, and subsequently served Philip II in that same capacity. It is possible that El Greco attended the sermon which Orozco gave in Toledo Cathedral on the Feast of Epiphany in 1589.¹

The Archbishop of Toledo, Gaspar de Quiroga, was an admirer of his piety and reforming zeal. He supported Orozco's foundation of Augustinian convents in Madrigal and Madrid (Convento de Santa Isabel), and showed his respect by attending Orozco during his final illness. He was also appointed a patron of the seminary by doña María de Aragón.²

It is very likely that El Greco would have known about Orozco's exemplary spiritual life from his friend, Pedro de Salazar y Mendoza, a canon of Toledo Cathedral and administrator of the Tavera Hospital. According to Orozco's biographer, "Predicaba todos los Sábados [...] Tañía los órganos a su Missa (que se dice en la Religión todos los Sábados después de Prima) y afirma el Doctor Pedro Salazar de Mendoza, Canónigo de Toledo, que cada Sábado sacaba a luz algún tratado espiritual: tanto avía consagrado la pluma a la devoción de esta Divina Princesa."³

Although there is no reference to any writings by Orozco in the inventory of El Greco's books, he could have been lent some of his works by Fray Hernando de Rojas and, or, Fray Jerónimo Orúa de Chiriboga when he undertook the commission to make the retablo.

The iconography of the overall scheme of decoration (especially if it included the *Resurrection*, *Pentecost* and *Crucifixion*, Museo del Prado) signalled the role of Christ and the mediation of His Mother in the economy of man's redemption and salvation. As in the Escorial high altarpiece and the *Modena Triptych*, the choice of subjects is not intended to focus on the narrative of their respective lives but on those specific episodes which reveal the mysteries of the Christian faith and which are celebrated in the Office and the Mass. Certainly such a theologically and liturgically determined scheme was appropriate for the intellectually elite who were to be trained in this prestigious Colegio mayor. Specific reference to the Augustinian Order was made in the



Fig. 1.- El Greco, *Annunciation*, Galleria Estense, Modena (Modena Triptych).

sculptural decoration, just as in Santo Domingo el Antiguo there were paintings of Benedictine and Cistercian Saints – Benedict, Ildefonso and Bernard.⁴

The subject of the *Encarnación*, which will form the focus of this paper, was obviously chosen for the central compartment of the retablo because it related to the name of the foundress. Commemoration of doña María de Aragón in the Mass would have been intimately connected with the celebrant seeing her holy namesake in the retablo. In this connection, it is possible that the choice of this particular Marian subject may also have been influenced by Orozco since his Christian name, Alonso, was a diminutive of that of Ildefonso, the Benedictine saint who had written in support of the perpetual virginity of the virgin. Moreover, according to González Dávila, Orozco was buried beneath the altar of the Capilla mayor of the Colegio.⁵

Concerning its iconography, Richard Mann would seem to have correctly drawn attention to the fact that the subject of the painting is not the moment of Annunciation, that is, the salutation of the Archangel Gabriel to the Virgin as described in (Luke 1: 28–29):

“Y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres” (Luke 1:28).

“Mas ella, cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba qué salutación sería esta” (Luke 1:29).

Clearly, the Virgin does not express fear or anxiety as in El Greco’s earlier depictions (fig. 1 and fig. 2). Instead, El Greco has depicted the moment of the *Encarnación* of the Word of God, the mysterious conception of the Son of God in the womb of his human mother.

“Entonces María dijo: He aquí la sierva del Señor; hágase conmigo conforme a tu palabra.”

The gesture of María suggests that she is responding and acquiescing, while that of the archangel, hands crossed on his heart, is an attitude of prayer and not of salutation. It is a gesture of adoration and is found, for example, in the *Adoration of the Name of Jesus* (El Escorial) and in the *Adoration of the Shepherds* (Bucharest).



Fig. 2.- El Greco, *Annunciation*, Thyssen-Bornemisza Museum.



Fig. 3.- Damaskinos, *Theotokos and Burning Bush*, St Catherine's Museum, Iraklion, Crete.

The striking inclusion of the burning bush that was not consumed by flames would seem to confirm this interpretation. The burning bush, which had previously appeared to Moses (Exodus III, 2-5), here signifies that at the conception of Christ in the womb of the Virgin, her chastity was not consumed. This unusual image is found in earlier representations of the Encarnación, as in a Byzantine icon by the Cretan painter and contemporary of El Greco, Damaskinos (1579-1584) (fig. 3), and in Titian's version in San Salvatore (fig. 4)⁶. It also figures in the Roman Breviary, in the liturgy of the Octave of the Birth of Our Lord.⁷ However, since it does not appear in El Greco's earlier versions of the subject, it would seem likely that its conspicuous presence here may well have been influenced by the writings of Orozco on the subject. In the "Sermón Tercero" de *Las siete palabras de la Virgen* (published in Valladolid 1556; Medina 1568), Orozco discusses the statement of the Virgin: "He aquí la sierva del señor [...]" He writes:

"Obró el Espíritu Santo en aquel instante, concurriendo la Madre Santísima juntamente en aquella formación del Sagrado Cuerpo del Señor: fue criada aquella bienaventurada Alma de Christo, unida aquella humanidad al Verbo: la zarza de Moyses ardía, sin quemarse, siendo nuestra Señora Madre, y juntamente Virgen."⁸

It is perhaps significant that this motif of the burning bush was not included in El Greco's later version of the same subject in his scheme of decoration in the Hospital de la Caridad in Illescas. There, confirmation of the moment of the Encarnación would appear to be signified by the presence, originally, of Isaiah in the niche below. Isaiah had foretold that a virgin would conceive and that his name would be Emmanuel. Thus the prominent inclusion of the burning bush in the retablo of the Colegio de doña María de Aragón would seem to relate directly to the writings of this Augustinian friar. Presumably El Greco either read them directly or was informed of their content by the rector of the Colegio, Fray Hernando Rojas. If the latter is to be judged by his distinguished position as rector and by the psychological awareness that is conveyed in his portrait by Pantoja de la Cruz (fig. 5), it is likely that he was involved in discussions on the subject matter of the retablo.

Nevertheless, one should not imagine El Greco painting these pictures with a text in one hand and a paintbrush in the other. Clearly, many of the symbolic motifs in this painting and in others in the retablo are



Fig. 4.- Titian, *Annunciation*, Church of San Salvatore, Venice.

common and traditional in painting, literature and the liturgy, and would already have been absorbed by him as a painter of religious subjects. They were not exclusive to the writings of Orozco. We must be wary of over-interpretation.

The next question to be addressed is whether the writings of Orozco exerted any influence on the style of El Greco's painting. There does not appear to be a dramatic or sudden change of style in his painting of the retablo, but there is an increasing intensification. The grand rhythms of the design; the intense, incandescent light; the luminous, pure colours; the bright highlights and deep shadows; the elimination of space and the elongation of the figures to form flame-like shapes have been generated in earlier paintings. *The Burial of the Count of Orgaz* (fig. 6) and *Christ Praying at the Mount of Olives* are characterised by powerful, rhythmic lines; intense, pure colours; the abnegation of measured space and the dramatic contrasts of light and dark. The power of intense, luminous colour—as opposed to drawing or *diseño*—to act as an expressive, rhetorical medium is already evident in *Christ Carrying the Cross* (Metropolitan Museum, New York). Yet none of these images are as dynamic as those which El Greco painted for the Colegio de doña María de Aragón. Were the writings of Orozco, who was the generating force behind the establishment of the Colegio, ultimately responsible for this intensification and the ensuing vibrancy and quickening of the imagery in El Greco's work, as in the reduced, autograph copy of the *Encarnación* in the Thyssen-Bornemisza Museum?⁹

Does this imagery conform to that in Orozco's writings? Let us first consider his account of the visions that he had experienced. In his *Confesiones* he recounts:

"La primera es, que morando yo en Nuestro Monasterio en Sevilla, y estando durmiendo, vi en sueños a vuestra purísima Madre, la qual me dixo una sola palabra, y fue: Escribe. Fue tan grande la alegría, que sintió mi alma, que no lo podía declarar por palabras. Su rostro era tan humilde, y juntamente grave, y los ojos baxos, que aora escribiendo esto me parece que la veo: de tal manera se imprimió en mi corazón aquella dichosa vista."¹⁰

In spite of the impression that the visionary appearance of the Virgin made on him, there is little in his description to point to any significant relationship with the singular style of El Greco. Indeed, the bland description suggests that Orozco's visualisation of the Virgin was dependent on conventional Marian imagery.

Does Orozco's discussion of the meditative and contemplative or mystical stages of prayer relate more closely to El Greco's imagery? In his treatise entitled *De la Suavidad de Dios*, he writes about meditation, that is, the Ignation approach in the *Spiritual Exercises*:

"Thus we imagine the child Jesus, the Eternal God, born of the sacred Virgin, His Mother, laid in a manger in that stable of Bethlehem. This meditation belongs to the imagination, and we shall say the same of His most holy life and passion."¹¹



Fig. 5.- Pantoja de la Cruz, *Fray Hernando de Rojas*, private collection, Madrid.



Fig. 6.- El Greco, *The Burial of the Count of Orgaz*, Church of Santo Tomé, Toledo.

The principle of meditation, with its emphasis on vividly reconstructing images in the mind through the application of the senses, is clearly irrelevant to an understanding of El Greco's religious imagery as a whole. The same is true of Orozco's writing on the Passion of Christ. In his "Excelencias de San Juan Evangelista", for example, his description is more in tune with the intense realism of contemporary treatises on meditative prayer and of Hispano-Flemish art:

"Qué corazón hay tan de acero, que no haga sentimiento quando oye estas palabras ('Ves a tu Madre', John 19) si consideraré al Señor del mundo de pies á cabeza llagado, enclavado los pies, y las manos con aquellos gruesos clavos, la cabeza lastimada de la Corona de espinas, el rostro, y ojos cubiertos de sangre, debilitado, y afligido [...]"¹²

Does Orozco's discussion of the mystical or contemplative stage of mental prayer reveal any influence on the art of El Greco? In his *Confesiones*, he writes about the *Camino de la perfección*:

"Quan grandes son las riquezas, y alegría, que Vos tenéis guardadas a los que con ánimo fuerte todo lo visible menosprecian por serviros a Vos! No vieron los ojos, ni los oídos oyeron los bienes, que Vos, magnífico Señor, aparejasteis para los que os aman: y está bien dicho, que los ojos no los vieron, ni los pueden ver, porque no tienen color, la qual es la que percibe la vista. No tampoco los oídos los oyeron, pues no es sonido, sino una música mas dulce, que se puede imaginar, y una hermosura, que excede a la del Sol, Luna, y Estrellas, y a todo el buen parecer de las rosas y flores. Porque todo lo visible que agrada, centella pequeña es, participada de aquella infinita hermosura, que es Dios."¹³

The reference to celestial music that is not experienced through the senses is elaborated in the

Favores de Dios:

"En este año de mil quinientos y noventa, [...] morando yo en esta Casa, y Colegio, llamado nuestra Señora de la Encarnación, [...] durmiendo de noche, Vos, Dios mío, me hicisteis tan señalada merced, que oyesse una música de dos voces, una más alta que la otra, que cantaban [...]"

Era tanta la suavidad, que mi alma en aquel sueño sentía, que no ay instrumento de dulzaynas, ni música de Capilla Real, a que se compare.

Todo esto pasó sin usar yo de algún sentido [...] "Suene tu voz en mis oídos, tu voz es suave" (Cant. 2:14). ¡Oh amor inflamado, oh caridad incomparable, siendo Vos Omnipotente, os da contento nuestra voz ronca, y de suyo tan seca! Mas pues me disteis tan dulce música en aquel sueño, y me mandais, que os cante alabanzas: mi cantar será siempre alabaros en esta vida de peregrinación, hasta que por vuestra admirable misericordia me saquéis de la cárcel pesada de este cuerpo, para que en compañía de los Ángeles, y Santos os alabe en el Cielo eternamente."¹⁴

The Platonic notion of the soul imprisoned in the body and yearning to be released is found elsewhere:

"O mi Criador [...] pido, que se desate esta mi alma, y salga de la cárcel de este cuerpo mortal, para que goce de esta vida divina. [...] Por tanto, Señor de mi alma, dixes, que lo que allí, no usando de los sentidos, sin durimiendo, vi, Vos solo lo sabéis."¹⁵

This transcendence of knowledge acquired through the senses in order to attain a heightened knowledge of Divine beauty or sound is reminiscent of the writings of a fellow Augustinian, Luis de León. In his *Ode to Francisco Salinas*, the blind organist, Luis de León describes how at the sound of his organ playing, he is transported and experiences the music of the heavenly spheres.¹⁶

It is significant that this spiritual or mystical experience of a higher reality that is devoid of the physical senses is encountered in Scripture:

"No habrá allí más noche; y no tienen necesidad de luz de lámpara, ni de luz del sol, porque Dios el Señor los iluminará; y reinarán por los siglos de los siglos" (Apocalypse, 22:5).

According to Christian belief, the attainment of this knowledge is only possible through the bestowal of Divine grace. Indeed, grace is the operative force. Orozco writes:

"Las alas del alma con que se levanta sobre todo lo criado, y se transporta en las cosas eternas, son los deseos amorosos, empleados en vuestra Magestad; estas han de venir de vuestra Divina mano, porque de parte nuestra, por la herencia del pecado original, no tenemos habilidad para ejercicio tan angélico, sino como hombres terrenos, pensar, y hablar de las cosas de la tierra."¹⁷

It is important to realise that these Augustinians did not cast aside the natural or created world, but the sinfulness that existed within it. As Christians they respected God's creation: "De tal manera Dios amó al mundo, que le dió su Unigénito Hijo, para que qualquiera, que creyere en él, no se pierda, sino que posea vida eterna" (John, 3:16)¹⁸. Furthermore, God the Son assumed the form of man, who had been created in the image of God. What is rejected is the love of creation for its own sake rather than that of the creator. Thereby they hoped to attain a spiritual vision of the Divine truth or essence.

Is this spiritual or mystical approach, which is indebted to Neo-Platonic structures of thought, relevant to an understanding of El Greco's religious imagery? Firstly, it must be recognised that his world was theocentric. It was also believed that man could acquire some knowledge of God through an understanding of God's Creation, that is, Nature. To seek the essence of Nature would reveal the universal principles of Creation. As a generalisation, it would appear that artists in the Renaissance sought to attain this ideal by reference to the Classical tradition, particularly that based on Aristotle's theory of art.

Aristotle had upheld the notion that art imitates Nature (*Poetics*). However, his understanding of Nature was very different from that of the present day. It did not signify, for example, the landscape or its various elements, such as trees, flowers, rivers or mountains. It was not what was seen before one's eyes; it was not perceived through the senses. Thus these elements were not "naturalistic" in our sense of the word. Instead they were but imperfect manifestations of a perfect ideal. What concerned Aristotle was their potential or dynamic to become perfect examples of their essence. Nature was identified with this process, and the function of art was to imitate it. Furthermore, since the ideal was never attainable –its potential was not realised in visible

reality— it must be realised in art. Accordingly, the concept of the imitation of Nature was complemented by that of the perfection of Nature.¹⁹

In Classical art, for example, this had involved selecting from various human bodies their most beautiful members and combining them according to a canon of proportion in order to create a body that was more beautiful than any found in reality. This perception of physical beauty was recorded by Pliny the Elder in his description of Zeuxis' working method:

"when he was going to produce a picture (apparently, a *Helen*) [...] he held an inspection of maidens of the place paraded naked and chose five, for the purpose of reproducing in the picture the most admirable points in the form of each."²⁰

In his *Poetics*, Aristotle commented:

"Even though it is impossible that there should be such people as Zeuxis used to paint, yet it would be better if there were, for the ideal type ought to be surpassingly good."²¹

This practice was upheld in the Renaissance. According to Vasari, "the modern age", that is, the sixteenth century, was witness not only to the retrieval of classical form but also to its being surpassed in the work of Michelangelo:

"[...] his statues are in every respect much finer than the ancient ones, as he knew how to select the most perfect members, arms, hands, feet, form them into a perfect whole, with the most complete grace and absolute perfection, the very difficulties appearing easy in his style, as that it is impossible ever to see better."²²

It is evident from El Greco's annotations on his copy of Daniele Barbaro's *Vitruvius* that he upheld this Aristotelian tradition.²³

Concerning the quality of beauty in architecture, he wrote:

"[...] es hermosa por la proporción, que es la verdadera hermosura, y el resto es postizo y accidental [...]"²⁴

"la pintura, que no sólo nace (de la naturaleza) sino que llega a corregirla [...]"²⁵

"la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma, color, como la que tiene por objeto la imitación de todas; en resumen, la pintura tiene un puesto de prudencia [...] la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación, puesto que nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y tiene que imitar [...]"²⁶

"sólo a ella (la pintura) se le concede el verdadero juicio del cuerpo humano [...]"²⁷

Thus the "imitation of Nature" was the representation not of Nature as it is, as we see it, but of its essence, the ideal realisation of its potential. It was not "naturalistic".

To attain this ideal, many Renaissance painters employed scientific means, notably perspective and proportion. Thereby a mathematical harmony was obtained which was based on natural forms—as in Zeuxis' painting—but which surpassed them. In religious art, such harmony conveyed some sense of the transcendental Godhead. However, in the sixteenth century, there were artists who challenged these methods. According to Vasari, Michelangelo said that "bisognava havere le feste negli occhi, & non in mano, perche le mani operano, et l'occhio giudica". In his copy of Vasari's *Lives*, El Greco wittily affirmed his belief in this method by drawing an eye, open and in profile, in the margin of the text.²⁸ In this connection, it is noteworthy that Federico Zuccaro expressed the same sentiment:

"But I do say—and I know I speak the truth—that the art of painting does not derive its principles from the mathematical sciences [...] As my most beloved brother [...] told me [...] it is advisable [...] that you have the compass and the square in your eyes, and judgement and practice in your hands."²⁹ (*Idea*, II.6)

However, although these various annotations by El Greco clearly reveal a theory of art that is Aristotelian, the precise nature of its relationship to his art is complicated by the fact that in the religious pictures



Fig. 7.- El Greco, *Crucifixion*, Louvre Museum, Paris.

which he painted in Spain there is an increasing stylistic contrast between the earthly and the heavenly, the temporal and the spiritual. Whereas in the *Resurrection of Christ* (Santo Domingo el Antiguo) there is no difference in style between the soldiers and St Ildefonso and Christ, except for the latter's more graceful pose and aureole of light, in the *Crucifixion* (Louvre) (fig. 7) there is a noticeable difference between the representation of the donors and that of Christ. The donors are portrayed realistically—or “naturalistically” in modern parlance—but the figure of Christ is elongated and more two-dimensional. Although nailed to the Cross, His body is seized by a powerful rhythmic energy. It is enhanced by the zig-zag pattern of the clouds and the dramatic tonal contrasts. As such, it is imagined in the minds of the donors in prayer. It is not an extension of their physical space nor is it related to their time and place. It is a contemplative image conceived in the mind.

This contrast of realities is much more marked in the *Burial of the Count of Orgaz* (fig. 6). In the lower half there is a realistic representation of a burial service with contemporary mourners. Their physical individuality is emphasised by their different physical forms, the variety of their facial and gestural expressions, and the different textures of armour, cope, surplice, habit and civilian dress. Such a representation, like that of the donors in the *Crucifixion* (Louvre), depends on the observation and selection of natural phenomena and

would seem to conform to the Aristotelian pattern. However, as has long been recognised, the upper half—the Gloria—is depicted totally differently. It is not merely that El Greco has utilized the traditional conventions appropriate to the representation of Christian subjects, such as bright light and colours of different hue. There is a marked difference in El Greco's stylistic treatment. Colours are more luminous and intense. Light is whiter and emanates from Christ, the Sun of Justice. It is not the light of day, and there is no time of day for this is the plenitude of time. Figures are more elongated and two-dimensional. Their form is dematerialized. Together with the clouds, they are subsumed by a powerful rhythm that bears no relation to the forces of nature. It is evident that this depiction of the Gloria does not depend on any “naturalistic” appeal to the senses. They have been abstracted from its very being. Clearly, there is a different logic at work here.

In the *Annunciation*, the terrestrial world is barely indicated by the steps, sewing basket and rose-bush. Yet even the latter has no flowers! Instead, it is in flames. Visually, it provides a stepping-stone from the material to the immaterial—the flame-like form of the archangel—. The light is bleached white. It is now incandescent. The colours are pure and glow with unearthly beauty. The rhythms formed by the wings of the archangel and the Holy Spirit quicken the drama. Indeed, all the forms are dynamically charged. Furthermore, although man is circumscribed by place and time, there is no such concern here. There is no “composition of place”, no direct appeal to the senses, as in Ignatius Loyola's *Spiritual Exercises*. El Greco has not described, literally, the scene of the Incarnation. Instead, he has attempted to evoke, in paint, its spiritual or mystical significance, that is, the Divine Mystery of the conception of the Redeemer and Saviour of mankind.



Fig. 8.- Cretan anonymous, *Divinity with Donors*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini, Venice.

treated light as a figure of the spiritual illumination of the soul. Light emanates from God as a "divine procession of radiance".³² It is imparted to angels and transmitted from one to the other in descending order, that is, through the celestial hierarchy. Members of the hierarchy are also compared to "bright and spotless mirrors which receive the Ray of the Supreme Deity [...] and being mystically filled with the Gift of Light, it pours it forth abundantly, according to the Divine Law, upon those below itself".³³ Eventually, Divine light spiritually illuminates the mind of man. He, in turn, can ascend the hierarchy from the physical to the Divine:

"For the mind can by no means be directed to the spiritual presentation and contemplation of the Celestial Hierarchies unless it use the material guidance suited to it, accounting those beauties which are seen to be images of the hidden beauty, the sweet incense a symbol of spiritual dispensations, and the earthly lights a figure of the immaterial enlightenment."³⁴

It is significant that a copy of this work was recorded in the inventory of El Greco's books.³⁵

Thus it would appear from the evidence of the dualism in the religious pictures which El Greco painted in Spain that he utilized different philosophical approaches – Aristotelian and Platonic – to convey different realities. What were the possible artistic sources of this dualism which involved both sensory and conceptual imagery in varying degrees? Did he refer to his Byzantine heritage? As exemplified in the *Divinity with Donors* (Istituto Ellenico, Venice) (fig. 8), the Holy figures are two-dimensional and abstract in form, and are in marked contrast to the donors who are represented relatively realistically. Did he respond to the dualism

Since Nature is here irradiated, transformed and perfected through Divine grace, El Greco would seem to have attempted to discern the Divine essence not through the observation and selection of natural phenomena but through conceiving it in the mind. The senses have been abstracted and transcended in order to conceive this vision of the Divine Mystery. Such a method is Platonic, specifically, Christian Neo-Platonic, and calls to mind the practice of Michelangelo who attempted to release the philosophical form or soul from matter by cutting away the stone from the block of marble and revealing his vision of it: "The greatest artist has no conception which a single block of marble does not potentially contain within its mass, but only a hand obedient to the mind can penetrate to this image".³⁰ This concept, which is ultimately derived from Plotinus (*The Enneads*, 1.6.9), may have been transmitted to Michelangelo via the *Mystical Theology* of Pseudo-Dionysius the Areopagite. The latter stated that:

"[...] we attain to true vision and knowledge [...] by the abstraction of the essence of all things; even as those who, carving a statue out of marble, abstract or remove all the surrounding material that hinders the vision which the marble conceals and, by that abstraction, bring to light the hidden beauty."³¹

This author was highly esteemed because he was identified, wrongly, with the Dionysius who was converted to Christianity after hearing St Paul preach on the Areopagus at Athens. In his *Celestial Hierarchy*, he



Fig. 9.- Raphael, *Transfiguration*, Vatican Museums, Rome.

in Raphael's *Transfiguration*, (fig. 9) in which the disciples on the mount gracefully revolve in an effortless movement to signal the reception of grace – in striking contrast to the proto-Caravaggesque tumult below?

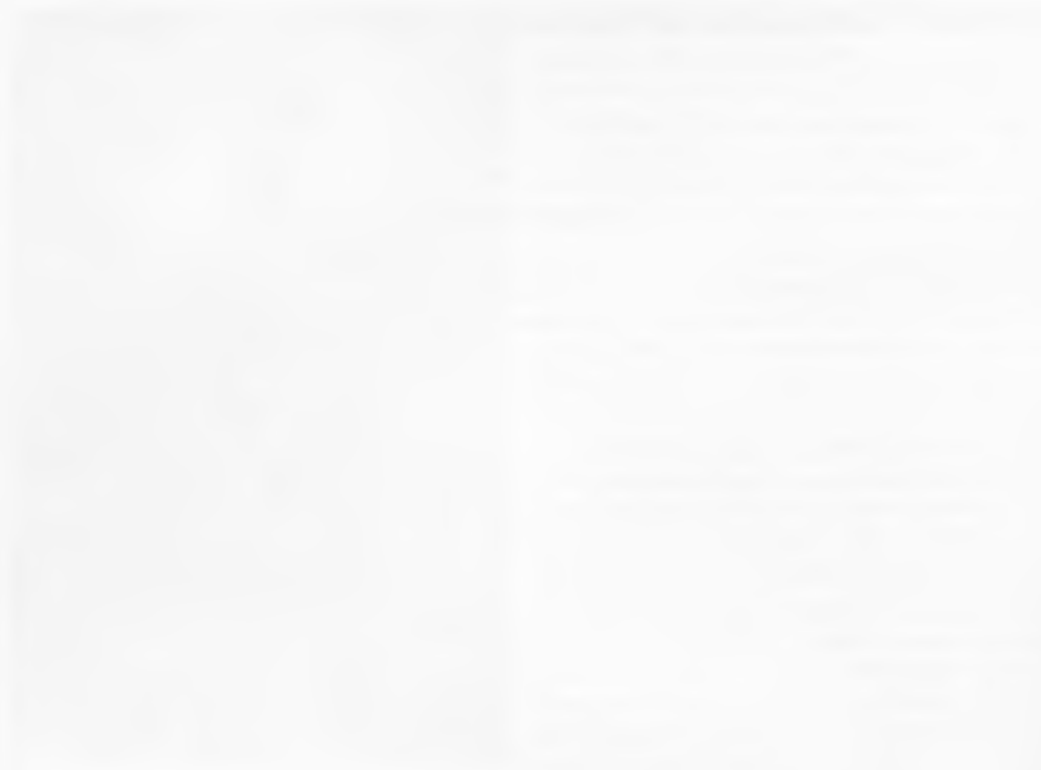
Whatever the artistic sources of his singular style, it is evident that the dualism in his religious works – the separation of the physical and the spiritual – only emerges in Spain. Consequently, it is not unlikely that El Greco was influenced by contemporary spiritual authors and literature. It is true that Orozco's description of transcending the senses and aspiring to a knowledge of higher things, as in his listening to celestial music, does conform to the Platonic pattern and El Greco's dualist method. It is even possible that Orozco's clear but uninspiring prose may have helped El Greco to clarify his own ideas on the separation of the realms of the senses and the spirit. However, it must be remembered that Orozco's transcendence of the senses involved the absence, for example, of colour. It did not involve "seeing" different, more wondrous colours as experienced by St Teresa. Moreover, Orozco's transcendence of the world of the senses to attain that of the spiritual conforms to a long-standing spiritual tradition which is not only paralleled in the writings of other Augustinians, such as Luis de León, but also stems from the much more inspiring and profound writings of St Augustine. Indeed, there appears to be little in

Orozco's writings that evokes the illumination and quickening of the spirit that is evident in El Greco's *Encarnación*. A closer analogy would seem to be either the vivid, poetic imagery of St John of the Cross, as in his *Llama de amor viva*, or the sublime prose of St Augustine, as in his evocation of the ascent of the soul:

"By your Gift, the Holy Ghost, we are set aflame and borne aloft, and the fire within us carries us upward. Our hearts are set on an upward journey, as we sing the song of ascents. It is your fire, your good fire, that sets us aflame and carries us upward. For our journey leads us upward to the peace of the heavenly Jerusalem."³⁶

In conclusion, it is not possible to deny or affirm categorically the influence of the writings of Orozco on the art of El Greco, but it would seem more likely that as El Greco himself was continually refining and intensifying his ideas, he would have been drawn more to those spiritual sources that were more distinguished for their striking imagery and acuity than to the learned but prosaic writings of this pious, Augustinian friar.

- ¹ PEERS, 1930, II, p. 197.
- ² MANN, 1986, pp. 53-54 and 64.
- ³ *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, p. 24.
- ⁴ RINCÓN, 1985, pp. 301-372.
- ⁵ GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 264.
- ⁶ On this subject, see MÅLE, 1961, pp. 9, 40, 147-148 and 150, and HARRIS, 1937-1938, pp. 281-286.
- ⁷ MANN, 1986, p. 85.
- ⁸ *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, "Sermón Tercero", pp. 211-212.
- ⁹ Pentimenti, that are visible to the eye, for example, the viola, as well as in X-rays shown by Carmen Garrido confirm that the Prado version is the original and that the Thyssen-Bornemisza version is an autograph copy.
- ¹⁰ *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, Ch. IX.
- ¹¹ PEERS, 1930, II, p. 209.
- ¹² *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, p. 69 ("Excelencias de S. Juan Evangelista").
- ¹³ *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, Ch. VI, p. 93.
- ¹⁴ *RECOPILACIÓN*, 1736, "Favores de Dios", Bk. III, p. 103.
- ¹⁵ *RECOPILACIÓN*, 1736, "Favores de Dios", Bk. III, p. 100.
- ¹⁶ BELL, 1925, pp. 284-285.
- ¹⁷ *RECOPILACIÓN*, 1736, Bk. III, p. 100.
- ¹⁸ "For God so loved the world, as to give his only begotten Son; that whoever believeth in him, may not perish but may have life everlasting."
- ¹⁹ I am most grateful to Professor Ángel García for his elucidation of this Aristotelian concept.
- ²⁰ PLINY, 1952, vol. IX, p. 309.
- ²¹ *CLASSICAL LITERARY*, 1965, p. 73.
- ²² VASARI, s/f, 2, p. 155.
- ²³ MARIAS y BUSTAMANTE, 1981; MARIAS, 1999, pp. 153-173.
- ²⁴ MARIAS, 1999, p. 156.
- ²⁵ MARIAS, 1999, p. 157.
- ²⁶ MARIAS, 1999, p. 157. It is relevant to note that, according to the *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, 1990, 2, p. 597, "especulación" means; "contemplación grande y aplicación del entendimiento para saber y conocer las cosas". As an example, Saavedra is cited: "El arte de reinar no es don de la naturaleza, sino de la especulación y de la experiencia". One of the meanings of "especular" is "considerar despacio y con reflexión alguna cosa, meditándola y contemplándola para entenderla".
- ²⁷ MARIAS, 1999, p. 157.
- ²⁸ SALAS, 1966, p. 37.
- ²⁹ PANOFSKY, 1968, pp. 77-78.
- ³⁰ BLUNT, 1959, p. 73.
- ³¹ AREOPAGITE, 1965, p. 12.
- ³² AREOPAGITE, 1965, p. 21.
- ³³ AREOPAGITE, 1965, p. 29.
- ³⁴ AREOPAGITE, 1965, p. 22.
- ³⁵ SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1910, pp. 306-309.
- ³⁶ ST AUGUSTINE, 1961, p. 317.



The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a block of several lines of text, possibly a paragraph or a list of items, but the characters are too light to be discerned.

The text in this section is also extremely faint and illegible. It appears to be a block of several lines of text, possibly a paragraph or a list of items, but the characters are too light to be discerned.

El retablo de María de Aragón: estudio técnico

CARMEN GARRIDO

Museo Nacional del Prado

El retablo realizado por el Greco para la iglesia del Colegio de doña María de Aragón de Madrid, entre 1596 y 1600, es una obra esencial en el estudio de la evolución del pintor desde varios puntos de vista: el desarrollo de las composiciones, la escenificación de los temas iconográficos y el tratamiento interno y externo de la materia pictórica; en definitiva, la forma de crear sus obras originales.

La posibilidad que nos ha brindado el Museo de Bucarest de examinar el cuadro de su colección, *La Adoración de los pastores*, viene a completar nuestro conocimiento sobre este conjunto que fue estudiado técnicamente en 1981 y 1983¹.

El montaje de los cuadros del retablo pertenecientes a nuestra colección, en la exposición celebrada recientemente en el Museo del Prado, junto con el que se conserva en Bucarest, y las jornadas que se convocaron en torno a este acontecimiento, nos han brindado la oportunidad de exponer y reunir las primeras conclusiones acerca del procedimiento y la técnica pictórica con la que fue realizado este proyecto que, en conjunto, resulta homogéneo en cuanto a su elaboración².

PROCESO CREATIVO

Las radiografías de los cuadros muestran unas imágenes de alto contraste que denotan, en líneas generales, el intenso trabajo en la realización de las figuras y los elementos esenciales que se introducen en las escenas. La ejecución es muy elaborada, lo que viene a contrastar con la idea de inmediatez y simplicidad que provoca la contemplación directa de las obras. Estos conceptos visuales van precedidos de una estructuración profunda de la pintura, en la que, de dentro hacia fuera, las pinceladas del artista se van superponiendo, mezclando e integrando hasta conseguir el aspecto estético y definitivo que buscan³ (figs. 1-6).

En este proceso, el albayalde o blanco de plomo, materia de alta radiopacidad, se usa de forma muy generosa en las mezclas y directamente, de ahí la alta densidad radiográfica de las imágenes. En los documentos podemos observar los diversos tipos de pinceladas, su dirección y espesor e incluso el tamaño y el grosor de los diferentes pinceles, que dejan su huella al extender la materia pictórica, sobre todo en los empastes (fig. 7). Las pinceladas se introducen de forma valiente y sin tubeos, a veces de un solo golpe de pincel, lo que hace que estén más cargadas de materia en el inicio. Al final de los trazos es fácil ver cómo el instrumento se rastrea y levanta del lienzo casi en seco.

Para la realización de sus cuadros, el Greco va creando las escenas de forma directa sobre el lienzo, superponiendo pinceladas y trazos muy diversos y expresivos que se entrecruzan y mezclan, se emborronan o



1



2



3



4



5



6

Figs. 1-6.- Radiografías de los cuadros que componen el retablo. 1.- *La Resurrección*; 2.- *La Crucifixión*; 3.- *La Pentecostés*; 5.- *La Anunciación*; 6.- *El Bautismo de Cristo*. Museo Nacional del Prado, Madrid. 4.- *La Adoración de los pastores*. Museo Nacional de Arte de Rumania, Bucarest.

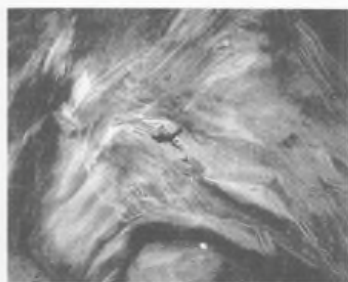


Fig. 7.- *La Anunciación*. Huellas del pincel sobre los paños del hombro izquierdo del arcángel. R.X.



Fig. 8.- *La Pentecostés*. Luces y sombras de los paños del manto de la Virgen.



Fig. 9.- *La Pentecostés*. Modelado de la cabeza de un apóstol situado a la derecha.

difuminan hasta conseguir el modelado, los efectos cromáticos, las luces y las sombras, es decir, todos aquellos recursos técnicos de los que el artista se vale para pintar. Esta forma de trabajar "a la prima" es la que denota el examen radiográfico, sobre todo en la ejecución de las figuras y en la distribución de los grupos que componen las escenas.

Después, el maestro vela, en cierto modo, su forma interna de trabajar, mediante un tratamiento en superficie ligero, aunque puntual e individualizado, con el que consigue el acabado final de los distintos detalles que observamos. Esta manera de pintar en superficie también la utiliza el pintor para introducir personajes y elementos en etapas más avanzadas de su creación.

Las últimas capas de color, esenciales en este proceso, tienden a suavizar muchas de las angulosidades de las fuertes y expresivas pinceladas que subyacen, por ejemplo, en la ejecución de los mantos. Las veladuras matizan y enriquecen el cromatismo de las obras, a la vez que modulan, en muchos casos, las tonalidades de las carnaciones y los vestidos de los personajes y hacen destacar las sombras de las luces (fig. 8). Las veladuras y los glaciés finales tienen también la misión de adelantar o relegar los diferentes elementos para colocar a cada uno en el plano que le corresponde, consiguiendo, además, los volúmenes deseados a través de los juegos de luces, sombras y contrastes.

Por otra parte, en estos cuadros existe un tratamiento de la superficie diferente al ya expuesto, que es el que se observa en muchos de los rostros de los personajes; por ejemplo, en los de los apóstoles de *La Pentecostés* y en los de algunas figuras de *La Adoración de los pastores* o *La Resurrección* (fig. 9). Con toques rápidos e individualizados que se mezclan directamente sobre el lienzo, obteniendo un resultado que funciona en conjunto, se definen los rasgos fisonómicos y el trazado del pelo.

Todas estas técnicas variadas, empleadas para los acabados finales, provocan en nuestra contemplación una impresión de técnica deshecha que oculta, en parte, la profunda elaboración de sus originales.

El contraste radiográfico es mínimo, salvo el de las pinceladas pequeñas y puntuales de los rostros descritas anteriormente, y el de las más largas que realzan las luces en los pliegues de los mantos y en los fondos, ya que éstas son más gruesas y van cargadas de pigmentos de alta radiopacidad (blancos y amarillos). La falta de densidad de las veladuras, por ejemplo, determina que detalles que se impresionan en claro en los documentos resulten oscuros en la visión directa de los cuadros y viceversa. Este hecho se detecta particularmente en los mantos de las grandes figuras, sobre todo en aquellos muy intensos de color, como vemos en los rojos y los verdes, en donde la laca roja y el resinato de cobre, respectivamente, se aplican incluso directamente en superficie, en las zonas que deben quedar en sombra en los paños. En otras tonalidades se procede al igual con veladuras, y los pigmentos colorantes principales apa-

recen casi sin blanco y con negro y ocre añadidos. La técnica del Greco determina que en la radiografía la visión de la estructura interna de las obras sea mejor que la externa.



Fig. 10.- *La Crucifixión*. Cabeza de san Juan. R.X.

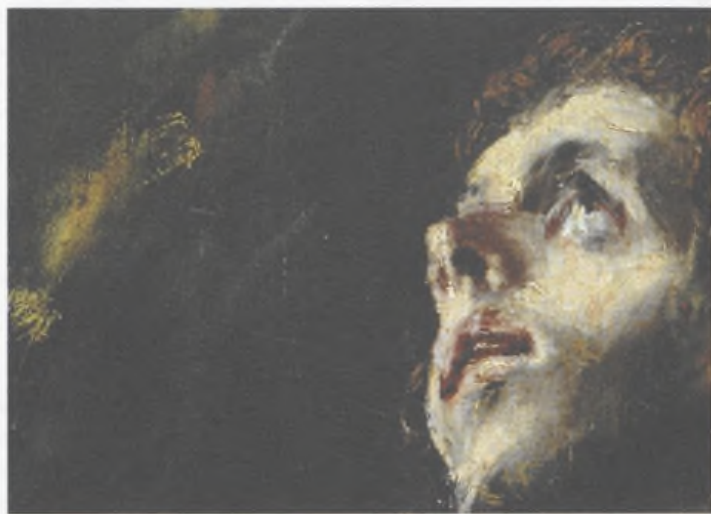


Fig. 11.- *La Crucifixión*. Cabeza de san Juan.

Los realces de los detalles más intensos lumínicamente destacan en los documentos, ya que se refuerzan en superficie con pinceladas y toques cargados con materiales de alta radiopacidad. Incluso, se pueden encontrar estos realces en zonas de mantos que ya habían alcanzado su tono definitivo y en partes que se habían ya sombreado con veladuras o glacis. Pueden estar realizados con los pigmentos puros, sin mezclas, como sucede con el blanco y el amarillo en los mantos y en el celaje, en toques pequeños y puntuales, o en otros más grandes incluso rastreando el pincel casi sin pintura. Estos últimos pierden intensidad al observarlos en la radiografía.

Aparte de los recursos antes descritos, para la mayor definición de los personajes y otros elementos de las escenas, es habitual que el Greco, como vemos en este retablo, profile ciertos contornos con pigmentos oscuros, negros y ocre, consiguiendo la distinción de las formas y de unos planos con respecto a otros, al precisarse el dibujo que los delimita. Este recurso puede verse no sólo en las figuras principales, sino también en otras que a simple vista se muestran desdibujadas, como sucede con los querubines de *La Anunciación* y con otros ángeles pintados en los fondos de las demás representaciones. En algunos de ellos observamos que el perfilado se realiza con laca roja que resulta muy oscura, y sin contraste, como los demás trazos de contorno, por su aplicación directa. Estos trazos oscuros, así como los toques puntuales de blanco dados estratégicamente, juegan en el conjunto proporcionando las distancias y los volúmenes. Aunque no tienen densidad radiográfica toman mucha fuerza en la imagen obtenida mediante la reflectografía infrarroja, debido a la cantidad de negro que contienen y a la eliminación parcial en la visión, con esta técnica, de algunas capas de color de superficie por su permeabilidad al infrarrojo.

La Adoración de los pastores, *La Anunciación* y *El Bautismo de Cristo* muestran radiográficamente una elaboración pictórica mayor en las figuras principales del tema iconográfico, que se presentan en la zona media inferior de las escenas. Según se asciende hacia las glorias celestiales, pintadas en los tres casos, la técnica se va aligerando, sobre todo en los fondos y en algunos personajes. En las otras tres representaciones el trabajo es más homogéneo, ya que las figuras esenciales, a través de las cuales se desarrollan las composiciones, están planteadas ocupando todo el espacio prefijado por la dimensión de los lienzos.

Estas distribuciones de las figuras y los asuntos iconográficos son muy interesantes, al constatar que los tres cuadros del primer piso del retablo tienen en común la distribución de los espacios dentro de la super-

ficie pintada: escena principal en la parte inferior, cortes celestiales en la zona superior. En las tres que ocuparían el piso superior, *La Resurrección*, *La Crucifixión* y *La Pentecostés*, el tema fundamental viene de arriba abajo, y se desarrolla en todo el espacio disponible.

El esquema general de las composiciones se traza desde el principio, lo que determina que el lugar en el que se encuentra cada personaje se manifieste prefijado en el documento radiográfico.

Sin embargo, la manera de pintar "a la prima" también determina que las correcciones se introduzcan directamente sobre la pintura y las imágenes que se van creando. Aunque existen algunos cambios de composición, las prácticas habituales del pintor, según se observa en la radiografía, son las correcciones posicionales, los desplazamientos, las superposiciones y rectificaciones de forma, hasta alcanzar sus escenas definitivas. Cuando el artista quiere corregir, por ejemplo, la cabeza de una figura, como sucede en la Virgen de *La Anunciación* o en el san Juan de *La Crucifixión*, insiste sobre la superficie con finas capas de color que crean una cierta borrosidad en la imagen, por los leves desplazamientos que se van produciendo y la forma de aplicar la materia, a través de toques rápidos y movimientos cortos de pincel sobre estratos aún mordientes de pintura (figs. 10 y 11).

En otras ocasiones las correcciones no son visibles en la radiografía, viéndose con mayor nitidez lo que subyace, ya que las capas dadas para este fin son muy ligeras y el pincelado que precisa y delimita la imagen definitiva se hace de forma directa sin insistencia, como vemos en la mano izquierda del Bautista, en la escena de *El Bautismo de Cristo*.

En casos muy concretos el pintor borra la primera idea mediante la introducción de una capa clara, de gran densidad por su alto contenido en plomo, que imposibilita la visión de lo que subyace y en gran parte de lo que se superpone. Ejemplos de esta práctica son visibles en *El Bautismo de Cristo*, en la zona media del cuadro, a ambos lados sobre la paloma, símbolo del Espíritu Santo, en donde aparecen dos grandes manchas blancas sobre las que se realizan los angelitos, y en el lateral izquierdo de *La Resurrección*, sobre el que se pinta en escorzo la figura caída del centurión cuyo vestido tiene una tonalidad verde⁴.

Tal vez, *La Adoración de los pastores*, sea la obra más directamente pintada (fig. 4). En ella el Greco tiene preconcebida la distribución de los espacios y los personajes con bastante claridad, ya que no se observan grandes cambios de composición y sí una gran soltura en el encaje y realización del escenario y las figuras. Podemos señalar las superposiciones propias de su forma de hacer, tales como las que presenta el ángel situado a la izquierda, cuya mano derecha y ala izquierda se introducen sobre la filacteria o al contrario, cuando la filacteria se pinta sobre el ala del otro gran ángel situado al lado derecho; pero, en general, en la ejecución de esta gloria, todos los ángeles tienen su espacio y están pintados de forma directa, realizándose después los fondos con las manchas blancas y amarillas que intensifican la luz en el celaje sobre una tonalidad azul de base, y que sirven, además, para crear las separaciones y hacer que resalten en el espacio los ángeles de menor tamaño. La destreza y la rapidez de los pinceles hacen de esta gloria la más espontánea de todas.

En la zona inferior, donde se desarrolla el tema principal, sucede algo similar. El pintor fue encajando los distintos personajes que, en líneas generales, apenas están corregidos, aunque el que se sitúa en primer plano arrodillado, vestido con túnica verde, se sobrepuso en sus contornos a los demás, sobre todo los paños de diferentes colores que sobresalen de su ropaje. Un procedimiento similar vemos en el Niño Jesús y en el paño en el que descansa, a través del cual se transparenta la túnica roja de la Virgen y el cesto.

La Anunciación presenta una zona inferior de gran soltura de ejecución y una puesta en escena bien ideada en la que las modificaciones y superposiciones que se encuentran son pequeñas, por ejemplo, las que se observan en las manos de la Virgen y del arcángel, y en los pies de este último, en la colocación del perfil de los rostros de ambos personajes, en la caída de los paños en la parte inferior, sobre la arquitectura, etc. (fig. 5). En la zona intermedia, el Espíritu Santo se muestra desplazado descendentemente en la ejecución final. Pero el lugar en el que la escenografía ha sido más transformada durante la gestación de la obra es el coro celestial, en donde incluso se ha suprimido una figura en el lado izquierdo y la visión radiográfica de los ángeles en



Fig. 12.- *La Anunciación*. Cabezas del coro de ángeles en el lateral izquierdo. R.X.

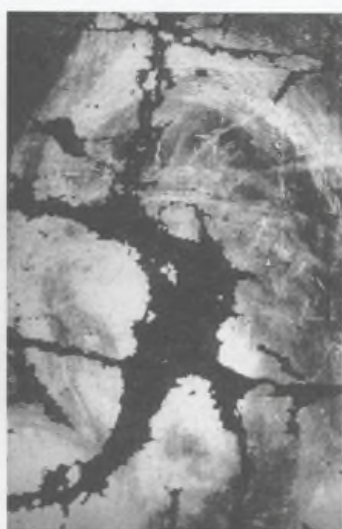


Fig. 13.- *El Bautismo de Cristo*. Rectificación en las manos del Bautista. R.X.

el derecho es bastante confusa, debido a la superposición de las imágenes abandonadas y las visibles (fig. 12). Las figuras se van introduciendo unas sobre otras, y sobre los instrumentos, lo mismo que las nubes. La transparencia del manto rojo del ángel, pintado en el primer plano de esta escenificación, deja ver la espineta situada detrás, y debajo de la nube algodonosa sobre la que este personaje descansa, podemos delimitar la parte inferior de la viola.

En *El Bautismo de Cristo* dos grandes manchas blancas internas rompen la contemplación radiográfica de la escena (fig. 6). Son debidas, como hemos dicho, a que el pintor ha "borrado" algo previamente pintado ya que, en la visión final, no son zonas especialmente iluminadas que, además, se oscurecieron con las últimas capas de color. La imagen de los ángeles superpuestos, aunque con mayor dificultad que las del resto del conjunto, se puede delimitar en líneas generales. Resulta interesante el contraste del ángel que asciende por encima del Espíritu Santo. En el documento se manifiesta con sus luces y sombras, ya que está proyectado desde el principio, en contraste con los otros que le rodean que son los que el pintor ha introducido sobre su primera idea. Hay muchas modificaciones en esta zona, entre las que cabe destacar las posiciones de las cabezas y los cuerpos de estos angelitos. Resulta sorprendente la incorporación, encima de la mancha clara del lado derecho, de dos pequeños y delgados angelitos pintados en escorzo, muy en la línea de sus habituales figuras desproporcionadas que en éste, y en otros cuadros, encaja el Greco en espacios inverosímiles. Por otra parte, el ángel mancebo, en el lado derecho de la gloria, está pintado directamente sobre este lugar. Tiene muchas similitudes estéticas y técnicas con el del coro celestial de *La Anunciación* del primer término, por ejemplo, en la forma de trazar sus alas y su perfil, aunque su disposición sea diferente. El resto de la parte superior de esta gloria, el Dios Padre y los demás ángeles, resultan algo más blandos de técnica dentro del conjunto, si bien determinados toques de sus mantos están dados con la misma intensidad y fuerza de la que hace gala el pintor, y ciertos detalles alcanzan calidades extraordinarias, como las transparencias del globo terráqueo que sujeta Dios en su mano izquierda⁵.

Las dos figuras principales del tema iconográfico tienen rectificaciones en los contornos y en los encajes de sus extremidades. Tal vez la más significativa es la que se observa en la mano izquierda del Bautista, en la que por lo menos contamos, en la radiografía, siete dedos (fig. 13). Cabe destacar que este personaje fue pintado desnudo y después se le superpuso la piel de animal que le hace de vestido. El ángel interpuesto entre estas dos figuras, de tamaño reducido con respecto a ellas, está realizado al final, acoplándose al espacio que éstas dejan. Su mayor precisión viene definida por el plano que ocupa, igual que la del pie derecho de Jesucristo y su rodilla izquierda que, al proyectarse hacia fuera, están más trabajados. El pie izquierdo de Cristo está desplazado de su posición original.



Figs. 14-15.- *La Resurrección*. Piernas de un soldado en el lado izquierdo que se proyectan hacia el exterior y radiografía del mismo detalle.

Fig. 16.- *La Crucifixión*. Cabeza de Cristo. R.X.

La Resurrección muestra una imagen radiográfica en la que las figuras y otros elementos que forman la escena, salvo la del centurión en escorzo del primer término, la cabeza del que está situado a la derecha de las piernas de Jesucristo y los paños que rodean al Resucitado, tienen una menor definición; unos por estar muy abocetados y otros porque se superponen a primeras realizaciones difíciles de precisar. En la cabeza y el cuerpo de Jesucristo el pincel insiste en el modelado, creando una figura bastante blanda y difusa que se define algo más en el acabado final. Existen, además, rectificaciones posicionales entre las que destaca la de los dedos de su mano derecha (fig. 1).

Algunos personajes de la parte baja, como el que está al lado derecho de las piernas del Salvador, aparecen subyacentemente tan abocetados como los querubines de *La Anunciación*. Su mayor definición, como sucede con la mayoría de los personajes, la alcanza en el último momento del proceso creativo.

En el lado izquierdo existe un cambio de composición mediante el "borrado" de la zona con materia muy densa, lo que dificulta su lectura visual. La manera de pintar los cuerpos de los centuriones y sus vestidos, restregando el pincel y creando una cierta borrosidad, similar a la de Jesucristo aunque más suelta y menos laboriosa, produce el contraste que observamos, en el que destacan los cuerpos o las partes de ellos que se proyectan en escorzo, como el del centurión vestido de amarillo que sale hacia el exterior, y las piernas y pies de otros que, igualmente, se trazan hacia fuera de la escena (figs. 14 y 15).

La Crucifixión, que centra el retablo en la parte superior, tiene en conjunto densidades radiográficas fuertes y contrastadas. Todos los personajes presentan un grado de elaboración similar, a pesar de las distintas técnicas de trabajo que se observan. Es una obra plasmada en el lienzo sin grandes problemas, en la que las figuras ocupan su espacio desde el principio (fig. 2).

Los principales cambios se encuentran en el ángel situado al lado izquierdo del Crucificado. Su pierna izquierda, que se recoge hacia atrás, había sido colocada hacia delante, llegando el pie hasta la altura del tobillo de Cristo. Debido a esta modificación, el brazo izquierdo y los paños del personaje en esta zona, cambiaron hasta conseguir la posición que hoy contemplamos.

Son visibles, también, pequeñas rectificaciones de forma y desplazamientos en el resto de las figuras, realizados, incluso, en el último momento, al perfilarse los contornos con trazos oscuros, como, por ejemplo, podemos comprobar en la figura del desnudo de Cristo; su cintura, el grosor de sus brazos y piernas, etc., no se definen hasta el final. En la cabeza y las manos de san Juan sucede algo similar, aparte de las últimas matizaciones que se hacen en su rostro, borroso internamente por las ligeras correcciones introducidas, a través de pequeños trazos de distintos colores que perfilan sus rasgos fisonómicos, su barba y su cabello. Esto mismo sucede en el resto de los personajes, ya que todos presentan acabados similares.



Figs. 17-18.- *La Pentecostés*. Apóstol arrodillado en el lado izquierdo de la escena, y radiografía del mismo detalle.

Las graves pérdidas de este cuadro afectan a zonas esenciales, como son la cabeza (fig. 16), el cuerpo, la mano derecha de Jesús y los dos laterales del lienzo, habiéndose perdido una parte importante de la túnica rojo-anaranjada del ángel del lado izquierdo de la escena, del manto azul de la Virgen y del manto rojo de san Juan. En la radiografía se observa en los laterales la tela de mantelillo con restos de las bases aplicadas para la realización de la pintura. Aunque en la mayor parte de las zonas estropeadas las pérdidas de color son totales, la tela afortunadamente se conserva, lo que da cohesión física a la obra.

En las tres escenas de la parte superior del retablo se señala, en los documentos, la marca del arco trazado pictóricamente, debido a que la capa de color aplicada para la ejecución de los fondos, terminados de esta forma semicircular, tiene más densidad radiográfica que la de los ángulos dejados visualmente en el estado de la imprimación. Sobre estos ángulos y sobre los laterales de las seis representaciones se ven directamente las pruebas de color y las descargas de los pinceles del artista, muchas de ellas con contraste radiográfico, ya que eran zonas de reserva que después no se verían al estar cubiertas por la arquitectura del retablo.

Por último, la radiografía de *La Pentecostés* revela una obra unitaria dentro de la técnica más avanzada que se recoge en el desarrollo de estos cuadros, como se refleja en la fuerte elaboración interno-externa de las zonas esenciales de los paños, por ejemplo en los de la falda de la Virgen y en los de los ropajes de los dos discípulos pintados de espaldas en primer término, y en la forma rápida con la que se realizan la cara y las manos del discípulo arrodillado a la izquierda, en las que, además, se manifiestan las dos maneras empleadas por el pintor para modelar las carnaciones, a través de las luces y las sombras (fig. 3). Como se ve en la mano izquierda y en la cabeza, con las luces se valoran las sombras en una forma muy rápida de trabajar, mientras que en la mano derecha se matiza con la sombra el dorso de la mano ya pintada en un tono más claro, aunque después se refuerzan lumínicamente los dedos pulgar e índice con un trazo rápido en V (figs. 17 y 18). El apóstol que se inclina hacia afuera en primer plano se superpone, con su manto y su mano, sobre el otro arrodillado en la misma escalinata. Estas superposiciones son frecuentes en el desarrollo de la parte superior, por la necesidad de colocar tantos personajes en un espacio reducido. En esta zona hay desplazamientos de contornos en las cabezas, como el que se detecta en el segundo personaje masculino, si lo vemos de derecha a izquierda, que mira hacia el espectador, que más parece un retrato que un apóstol, y el del perfil del que se sitúa delante de él, cuyo brazo cae hacia delante.

Existe un cambio importante en las figuras colocadas al lado derecho de la Virgen, ya que el primer personaje que aparece radiográficamente fue suprimido. La visión de su fisonomía nos hace pensar en una figura femenina más que masculina (fig. 19). Se eliminó de la composición al pintarse encima el rostro del hombre anciano con barba blanca que hoy contemplamos, con un tratamiento poco definido en su ejecución final. También observamos que la figura más juvenil pintada a continuación se introdujo en un momento posterior dándole un acabado más cercano al del rostro de la Virgen y al de la santa mujer pintada a su lado. De todas formas el rostro de la Virgen es el más trabajado del conjunto, con unos acabados más suaves que los del resto de los personajes, hechos con toques rápidos de distintos tonos que se mezclan en superficie, creando el movimiento final y el dibujo de las facciones.

Los espacios para las lenguas de fuego, realizadas de forma similar a las llamas de la zarza ardiendo de *La Anunciación*, están reservados desde el principio. En otras zonas, como vemos en el lateral derecho, el brazo de un apóstol se acopla en el hueco inverosímil que queda entre las figuras, contorneando su cabeza. Su manera de estar proyectado, lo mismo que muchos de los procedimientos antes expuestos, recuerda a la pintura veneciana y en especial a muchos de los recursos utilizados por el Tintoretto en la ejecución de sus obras⁶ (figs. 20-21).

El estado de conservación de los seis cuadros varía mucho en función de la historia material seguida por cada uno de ellos. El mejor conservado, sin duda, es *La Anunciación*, que debió permanecer en su bastidor y expuesto hasta ser depositado en 1883 en Vilanova i la Geltrú. Sus principales pérdidas pictóricas se pueden observar en la radiografía y están repartidas por toda la superficie y, aunque numerosas, no son de grandes dimensiones ni afectan a zonas esenciales. La firma presenta pequeñas lagunas, sobre todo en la parte inicial, y está ligeramente reforzada⁷. Por otra parte, la superficie pictórica es la que mantiene mejor las texturas y los tratamientos de superficie de la técnica del pintor.

Las otras cuatro escenas de este proyecto pictórico que se encuentran en el Museo del Prado han sufrido enormemente, al haber sido quitadas las telas de sus bastidores y enrolladas en algún momento indeterminado de su historia tal vez después del desmontaje del retablo. También podía ser tomada como fecha de referencia la del depósito del cuadro de *La Anunciación* en Vilanova en 1883. Los lienzos fueron doblados de arriba abajo, según nos indican las pérdidas que se produjeron en horizontal en los pliegues, lo que permite determinar las dimensiones de los fardos, estado en el que debieron quedar almacenados. Los destrozos en la pintura son muy grandes, sobre todo en las zonas altas de las representaciones, donde el tamaño del fardo era menor. Especial incidencia del problema se revela en *La Crucifixión*, ya que a las pérdidas irreparables que se produjeron en la cabeza y en la mano derecha del Cristo hay que añadir las prácticamente totales que se observan en los dos laterales de la obra. Las señales de las faltas y pliegues en estos lados indican que la tela estuvo doblada y apoyada en vertical, lo que causó el destrozo en los bordes que, con exactitud, se delimita en la radiografía. *La Adoración de los pastores*, conservado en Bucarest, no fue enrollado de arriba abajo, por lo que, al igual que *La Anunciación*, presenta menos faltas de pintura, aunque el documento revela algunas lagunas alineadas en vertical en el lateral derecho que nos conducen a pensar en la existencia de un doblez en esta zona y en este sentido. Todos los cuadros han sido reentelados, pero el de Bucarest muestra una forración diferente a la del resto, ya que la superficie se muestra algo más lisa que la de las otras pinturas del retablo, al haber sido ligeramente más aplastado el color durante la manipulación. Este proceso ha sido realizado, desde nuestro punto de vista, en distinto momento y por distintas manos de las que intervinieron en las obras conservadas en el Prado.



Figs. 20-21.- *La Pentecostés*. Apóstol colocado en el lateral derecho y radiografía del mismo detalle.



Fig. 19.- *La Pentecostés*. Figura oculta en la ejecución final. R.X.

LA MATERIA PICTÓRICA Y SU EMPLEO

Los materiales de pintura, preparación, pigmentos y aglutinantes empleados por el Greco no varían, fundamentalmente, de unas etapas a otras a lo largo de su actividad artística; los materiales son los habituales en su época (fig. 27). Lo que distingue a este pintor con respecto a otros, aparte de su estética personal y su manera de concebir las escenas, es la forma con la que trabaja y el libre discurrir de los distintos pinceles que emplea. En estos dos conceptos radica, en esencia, su verdadera evolución y los logros que va alcanzando su creación. El pincel se vuelve cada vez más preciso y rápido en los toques, y es posible observar, en la trayectoria que sigue el instrumento, la rapidez en la aplicación y la inmediatez y soltura con la que lo maneja, lo que conduce cada vez más su pincelada hacia la abstracción. Este hecho se ve ratificado en las radiografías, en las capas internas de la pintura, y directamente al contemplar la superficie de la obra.

Todos los cuadros fueron realizados sobre tela de sarga, es decir, tela que al entrecruzarse sus hilos de urdimbre y trama van formando un dibujo. También es conocida como "mantel alimanisco", por su procedencia, o "mantelillo veneciano", por el uso que de estas telas de diseño hizo en el siglo XVI la pintura veneciana. Su empleo como soporte de los cuadros viene motivado por la necesidad que tiene el pintor de utilizar telas de mayor tamaño para que no existan costuras intermedias, y con más relieve y así conseguir texturas más acordes con sus ideas estéticas, que produzcan vibraciones y efectos lumínicos especiales en la superficie del color, en combinación con la tonalidad de los fondos, al incidir la luz sobre la pintura (fig. 22).

Las telas adamascadas fueron utilizadas por el Greco durante toda su vida artística en España, y suelen estar presentes en sus obras más importantes. Aunque hemos encontrado sargas con distintos dibujos en sus cuadros, el más habitual es el que presentan estos lienzos en forma de rombo compuesto⁸. En *La Anunciación* y *La Crucifixión* las telas son exactamente iguales, mientras que en las otras cuatro escenas, si bien el diseño es muy similar, el espesor de la tela parece diferente, según observamos en la radiografía, en donde se impresiona de manera mucho más tenue el esquema del dibujo⁹. Este dato diferencial puede estar motivado por la adaptación de las dimensiones de las telas a las escenas, ya que las dos de mayor tamaño son distintas a las otras cuatro, pero dentro de cada grupo, los lienzos son iguales.

La naturaleza de los hilos de los soportes originales es el lino de un cabo, de tonalidad cruda y con una torsión Z, tanto en la urdimbre como en la trama. Los cinco cuadros pertenecientes al Museo están reentelados con telas de tafetán, de 11/12 hilos/pasadas en urdimbre/trama por cm² en *La Anunciación*, y de 15/16 hilos de urdimbre por 13-14 pasadas de trama por cm² en los otros cuadros, que se encuentran clavadas sobre su bastidor y tensadas mediante cuñas¹⁰.

Después de un encolado previo, los lienzos se prepararon con yeso (sulfato de calcio) aglutinado con abundante cola animal, lo que da al blanco un tono amarillento. El espesor de esta preparación es mayor de 300 micras. En los análisis de los seis cuadros encontramos una capa de imprimación extendida por toda la superficie que tiene como misión el preparar el fondo óptico que incidirá posteriormente, de manera esencial, en las tonalidades del color y en los efectos especiales que se consiguen con él. El grosor de este estrato fluctúa entre 30 y 80 micras, dependiendo del lugar de la medición dentro de la micromuestra, lo que indica una ligera desigualdad en la aplicación. En esta imprimación se mezclan diferentes pigmentos para conseguir el tono rojo-anaranjado. Esta mezcla contiene óxidos de hierro de distinto color, calcita, blanco de plomo y negro de origen orgánico, como materiales fundamentales, y pro-

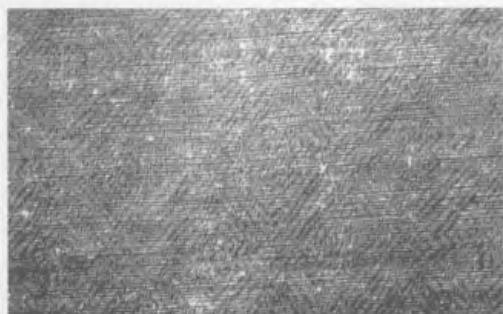


Fig. 22.- *La Crucifixión*. Macrofotografía de la tela original. R.X.



Fig. 23.- *La Pentecostés*. Toques de diferente color sobre la cabeza y el manto del apóstol situado en la parte superior del lado derecho.



Fig. 24.- *La Pentecostés*. Restregones naranjas y de otros tonos sobre el manto rojo del apóstol arrodillado en el lado izquierdo en primer plano.

porciones menores de minio de plomo, laca orgánica roja, azurita y otras impurezas. Estas mixturas, habituales en las obras del pintor, varían ligeramente de tonalidad según su momento artístico; variación debida al predominio o escasez de cada uno de estos pigmentos. En su primera etapa toledana suelen ser más agrisadas, ya que el negro orgánico es más abundante y los ocre rojizos más escasos, mientras que al final son mucho más rojizas por lo contrario. De todas formas, existen excepciones en algunas obras de fondo muy luminoso dentro de su producción, como, por ejemplo, en *La Inmaculada Concepción* (Toledo, Museo de Santa Cruz) y en *La Sagrada Familia* (Toledo, Hospital Tavera), debido a la presencia de una imprimación blanca de albayalde¹¹.

En los cuadros de este conjunto la imprimación tiene un tono intermedio entre el grisáceo de sus comienzos en España y el rojizo de la etapa final. El tono ocre-rojizo-anaranjado que aquí detectamos es debido a la cantidad de pigmentos de esta gama que se encuentran en la mezcla.

A pesar de las vicisitudes pasadas, las pinturas presentan un rico colorido, saturado y vibrante. El maestro juega con las mezclas y los matices de superficie para crear este juego de tonalidades intensas de sus atra-yentes realizaciones. En la sabia combinación de los pigmentos y de los tonos se encuentra el secreto de las vibraciones que producen sus obras. Además, los secretos de su técnica prodigiosa consiguen que las obras mantengan ese colorido que las caracteriza a través de los tiempos.

El blanco empleado por el maestro en las mezclas es el de plomo (albayalde), lo que determina, junto con las grandes cantidades del mismo utilizadas, el alto contraste radiográfico. También se encuentra en las capas de color otro blanco, la calcita (carbonato cálcico). Su cantidad suele ser proporcional a la transparencia del estrato; cuanto más translúcida quiere ser una capa más cantidad de calcita y aglutinante encontramos, disminuyendo



Fig. 25.- *La Resurrección*. Transparencia de color sobre la carnación.

Las pinceladas en superficie que matizan y modelan los tonos de los mantos, sobre todo los rojos y los verdes, suelen ser delgadísimas, ya que son veladuras, y a veces glacis, que sirven para oscurecer zonas en sombra, o toques rápidos, restregados casi en seco, con los que el pigmento, la laca roja o el resinato de cobre, respectivamente, se introduce directamente, incluso sin mezcla, en su estado puro. Estos toques de rojo con la laca, los utiliza el Greco, además, para crear ciertos efectos en mantos pintados en otros tonos, como naranjas y amarillos. En otros ropajes encontramos restregones de otros pigmentos, por ejemplo, azul lapislázuli en algunas túnicas y mantos azules sobre las tonalidades conseguidas con azurita y esmalte, naranja de minio de plomo en otros de color rojo que han sido pintados con laca roja, amarillo de plomo y estaño sobre las telas verdes de resinato y el blanco de plomo que puede ser visto en superficie sobre cualquier color de las escenas (figs. 23 y 24). Todas estas pinceladas finales tienden a resaltar matices de irisaciones, luminosidades especiales o vibraciones a través de los diversos recursos que se conjugaron en las obras originales de este maestro. Los reflejos externos son, por tanto, visibles en estas obras de tan rico colorido. Se consiguen mediante la mezcla directa en superficie de pinceladas con distintos pigmentos; mediante toques rápidos, a través de los cuales el pintor crea la ilusión cromática, las texturas, las vibraciones especiales y los efectos luminosos.

La laca roja y el resinato de cobre, por otro lado, son dados en zonas muy sombrías de forma directa, ya sea en los fondos o en las telas de los vestidos, y la primera sustituye en ocasiones al negro y al ocre oscuro en el perfilado que delimita algunos contornos de las figuras, en donde también se encuentra en estado puro.

En *La Resurrección* podemos destacar la manera de trabajar el color casi en transparencia para realizar los vestidos de los soldados (fig. 25). Las capas finísimas de pintura, de laca roja, de amarillo de plomo y estaño, de azurita y esmalte, de resinato de cobre, o de blanco insinúan las telas que se adaptan de tal forma a los cuerpos que éstos parecen desnudos, ya que sus anatomías se marcan y definen perfectamente a través de los tejidos.

En superficie el pintor introduce, en puntos bien estudiados, toques claros bien empastados para destacar las luces o señalar las zonas lumínicas esenciales y así poder manejar las distancias de los planos y la proyección de determinados elementos. Estos toques tienen gran abundancia de blanco de plomo y en zonas de celaje, además, de amarillo de plomo y estaño. A veces, se presentan con grandes empastes para producir un relieve determinado.

el blanco de plomo. La calcita aporta materia pero no densidad, por lo que es fundamental en las últimas capas de glacis y veladuras tan bien manejadas por el Greco.

Para conseguir los tonos finales se superponen, por lo general, varias capas de color, de más densas, con más blanco de plomo en la mezcla, a más traslúcidas, en donde los pigmentos se aplican a modo de veladuras o glacis. Cuanto más saturado quiere el color más cantidad de pigmento colorante encontramos en la pincelada. Las zonas más trabajadas son las de las vestiduras, en donde se pueden ver tres o más superposiciones de color, aclarando u oscureciendo, jugando con las pinceladas hasta alcanzar el tono final. En las estructuras normales las capas inferiores suelen ser más claras, opacas y gruesas, mientras que las superiores se manifiestan delgadas, transparentes y más oscuras. Esta forma de proceder es frecuente en los mantos, sobre todo en los de tonalidad verde, roja y azul. En zonas de transición, cambios o superposiciones de color, la descripción varía, ya que lo que se superpone puede ser más grueso y compacto que lo que subyace, debido al tono nuevo que desea el artista o a una textura con mayor relieve. A veces, sobre una fina capa de veladura roja se aplica, por algún cambio, una gruesa verde o amarilla.

Las zonas intermedias y superiores de las tres escenas de la parte inferior, así como los fondos de todo el conjunto, resultan más abocetadas y, salvo en *La Adoración de los pastores* en donde se determinan, en cierto modo, la arquitectura y el paisaje, el espacio es bastante impreciso. Tan sólo algunos elementos de *La Anunciación* y *La Pentecostés* sitúan una arquitectura mínima de base que se puede seguir si profundizamos y ascendemos dentro de la composición, a través de las finas líneas elementales que la insinúan. En los fondos se abocetan celajes, con nubes que en algunas escenas se coronan con grupos de ángeles. Estos celajes, que en muchos casos han sido distribuidos mediante una primera mancha de color sobre la imprimación, son pintados y definidos al final de la elaboración del cuadro, después de introducir las figuras, trabajando el artista con grandes brochas con las que aplica el color mediante largas pinceladas, para por último dar toques más claros en superficie. Estas pinceladas van contorneando las figuras y no pretenden cerrar el espacio en torno a ellas ni cubrir completamente el tono de la base de imprimación que es utilizado como un efecto más del cromatismo del conjunto. El trabajo rápido de los fondos se aprecia, también, en las abocetadas cabecitas de los querubines de *La Anunciación*.



Fig. 26.- *La Pentecostés*. Modelado de los rostros y diferentes recursos técnicos: introducción de las laca y las sombras, realces de las luces y transparencias.

Pero en algunas zonas de estos fondos, por ejemplo en torno a las palomas, símbolos del Espíritu Santo, que aparecen en tres de los cuadros, alrededor del Dios Padre en *El Bautismo de Cristo* y en el celaje de *La Adoración de los pastores*, las pinceladas están muy empastadas con blanco de plomo y tienen la misión, como hemos visto en otros detalles, de resaltar algunas figuras o crear distancias, además de la intensa iluminación que introducen.

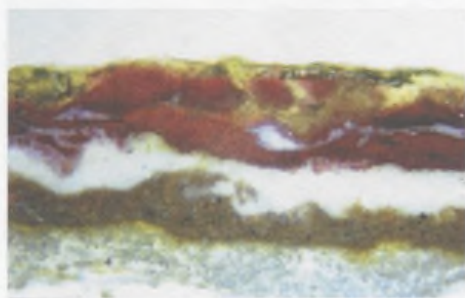
Para otros acabados, el pincel del artista se vuelve preciosista, tocando finalmente sobre un tono medio de color de forma rápida con cortas y exactas pinceladas, cargadas con distintos pigmentos, que puntualizan o resaltan detalles esenciales, y crean un cierto relieve, por ejemplo en los cabellos de los ángeles y en los rostros de muchos personajes masculinos. Esta forma tan moderna de trabajar la vemos, por ejemplo, en los apóstoles de *La Pentecostés*, en algunos de *La Resurrección* y *La Adoración de los pastores*, en donde incluso en la Virgen, a diferencia de las demás que aparecen en los otros temas, presenta el mismo tipo de pinceladas, aunque el tratamiento resulta algo más suave. En la Virgen de *La Pentecostés* y en la mujer colocada a su lado se revela su manera más acabada de tocar con el pincel los rostros, así como su forma de introducir la laca roja en los ojos, la nariz, etc. (fig. 26).

Los pigmentos detectados en estos cuadros son los siguientes¹²:

- Blanco: yeso (sulfato de calcio), blanco de plomo, calcita (carbonato cálcico).
- Negro: negro de origen orgánico.
- Azul: azurita, lapislázuli, esmalte.
- Verde: resinato de cobre, malaquita.
- Marrón: óxido de hierro.
- Naranja: óxido de hierro, minio de plomo.
- Rojo: laca orgánica roja.
- Morado: mezcla de laca roja y azurita.

El aglutinante de la capa de imprimación y de las de color es un temple graso, ya que aparecen emulsionadas sustancias oleosas y proteicas, incluso en los estratos más traslúcidos de veladuras¹³.

MICROFOTOGRAFÍAS Y DESCRIPCIÓN DE LAS LÁMINAS DELGADAS



27. A. *La Crucifixión*. Rojo del manto de san Juan. Micromuestra 823/1.

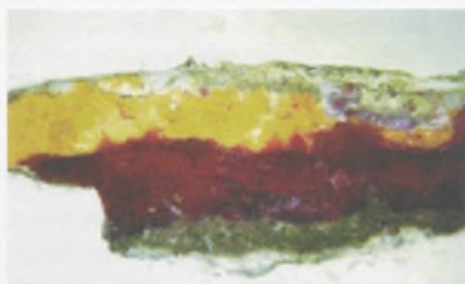
1. Sulfato de calcio; > 250 μ .
2. Óxido de hierro, minio de plomo, blanco de plomo, calcita y negro orgánico; \approx 50-60 μ .
3. Blanco de plomo y calcita (en superficie algo de laca orgánica roja); \approx 20-80 μ .
4. Laca orgánica roja; \approx 10-50 μ .
5. Blanco de plomo y laca orgánica roja; \approx 10 μ .
6. Laca orgánica roja; \approx 10-50 μ .
7. Barniz resinoso; \approx 50 μ .

La estructura de la microfotografía se hace en algunas partes muy confusa, ya que las diferentes capas de blanco de plomo y la laca orgánica varían, en sí mismas, mucho de tamaño, entrecruzándose unas con otras. Es una manera muy típica del pintor, en la que se introducen pinceladas del pintor sobre otras aún mordientes.



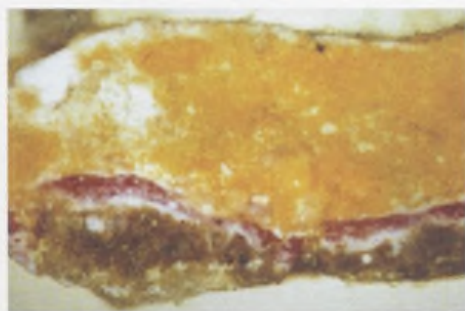
27. B. *La Crucifixión*. Verde de la túnica de san Juan. Micromuestra 823/2.

1. Sulfato de calcio; > 250 μ .
2. Óxido de hierro, minio de plomo, blanco de plomo, calcita y negro orgánico; \approx 20-60 μ .
3. Resinato de cobre, blanco de plomo y calcita; \approx 50 μ .
4. Resinato de cobre, amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo y calcita; \approx 70 μ .
5. Resinato de cobre; \approx 10 μ .
6. Resinato de cobre y amarillo de plomo y estaño; \approx 20 μ .
7. Repinte; \approx 20 μ .
8. Barniz resinoso; \approx 30 μ .



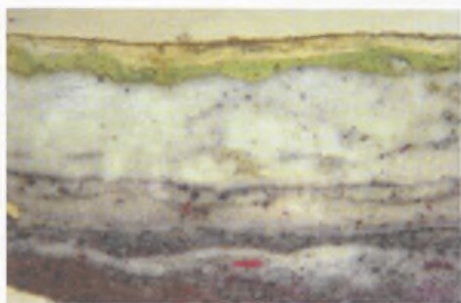
27. C. *La Crucifixión*. Naranja sobre rojo de la túnica de un ángel. Micromuestra 823/3.

1. Sulfato de calcio; > 30 μ .
2. Óxido de hierro, minio de plomo, blanco de plomo, calcita, negro orgánico y azurita; \approx 60 μ .
3. Laca orgánica roja y blanco de plomo; \approx 10-50 μ .
4. Laca orgánica roja; \approx 60 μ .
5. Laca orgánica roja y blanco de plomo; \approx 20 μ .
6. Minio de plomo, blanco de plomo, laca orgánica roja y calcita; \approx 100 μ .
7. Barniz resinoso; \approx 40 μ .



27. D. *La Anunciación*. Amarillo-naranja sobre fondo rojo de la túnica del ángel que toca el laúd. Micromuestra 3888/3.

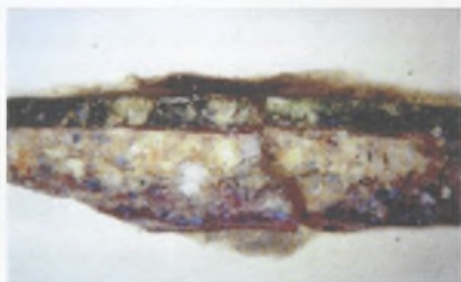
1. Restos de sulfato de calcio; > 10 μ .
2. Óxido de hierro, blanco de plomo, calcita, negro orgánico, minio de plomo y azurita; \approx 10-50 μ .
3. Blanco de plomo; \approx 10 μ .
4. Laca orgánica roja, óxido de hierro, blanco de plomo y calcita. Trazas de negro orgánico; \approx 10-25 μ (capa muy irregular, al igual que la n.º 3).
5. Blanco de plomo, minio, amarillo de plomo y estaño y calcita; \approx 300 μ .
6. Barniz resinoso; \approx 10 μ .



27. E. *La Resurrección*. Verde de la túnica de un personaje del lado izquierdo. Micromuestra 825/7. Superposición de numerosas pinceladas hasta conseguir la tonalidad final.

1. Sulfato de calcio; > 30 μ .
2. Óxido de hierro, negro orgánico, blanco de plomo, minio de plomo, calcita y laca orgánica roja; \approx 30 μ .
3. Negro orgánico, blanco de plomo y laca orgánica roja; \approx 20 μ .
4. Blanco de plomo, negro orgánico y laca roja; \approx 30 μ .
5. Negro orgánico, blanco de plomo y laca orgánica roja; \approx 30 μ .
6. Blanco de plomo, negro orgánico y laca orgánica roja; \approx 50 μ .
7. Ídem anterior; \approx 10 μ .
8. Ídem anterior; \approx 30 μ .
9. Ídem anterior; \approx 10 μ .
10. Ídem anterior; \approx 150 μ .
11. Resinato de cobre; \approx 30 μ .
12. Resina; \approx 30 μ .
13. Barniz resinoso; \approx 10 μ .

La calcita está presente en numerosos estratos.



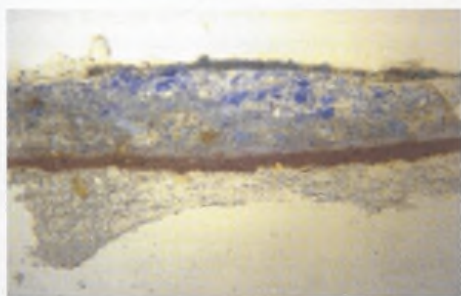
27. F. *La Pentecostés*. Verde sobre diferentes tonos de la túnica de un apóstol. Micromuestra 828/3.

1. Sulfato de calcio; > 50 μ .
2. Óxido de hierro, blanco de plomo, negro orgánico, minio de plomo y calcita; \approx 20 μ .
3. Amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo, azurita, minio de plomo, laca orgánica roja y calcita; \approx 180 μ .
4. Laca orgánica roja; \approx 2 μ .
5. Resinato de cobre, malaquita, blanco de plomo, calcita y azurita; \approx 70 μ .
6. Barniz resinoso con color; \approx 50 μ .



27. G. *La Pentecostés*. Azul del manto de la Virgen. Micromuestra 828/1.

1. Sulfato de calcio; > 120 μ .
2. Óxido de hierro, blanco de plomo, minio de plomo, calcita, negro orgánico y azurita; \approx 50 μ .
3. Ídem a la anterior, pero con mayor cantidad de azurita y con laca roja; \approx 20-30 μ .
4. Blanco de plomo, azurita, lapislázuli y calcita; \approx 100 μ .
5. Barniz resinoso; \approx 30 μ .
6. Repinte: pigmento azul más barniz resinoso; \approx 10-25 μ .



27. H. *La Resurrección*. Azul de la túnica del soldado del lado derecho. Micromuestra 825/4.

1. Sulfato de calcio; > 150 μ .
2. Óxido de hierro, negro orgánico, blanco de plomo, minio de plomo y calcita; \approx 20 μ .
3. Blanco de plomo (trazas de azurita, negro orgánico y óxido de hierro); \approx 10 μ .
4. Blanco de plomo, azurita, lapislázuli, esmalte y calcita; \approx 200 μ .
5. Azul repinte; \approx 10 μ .
6. Barniz resinoso con pigmento azul de repinte; \approx 30 μ .

La variación de tonalidad, dentro de la capa última azul, hace pensar en una aplicación del color en varios estratos, que se funden por la forma en la que se introducen.

- ¹ Las investigaciones técnicas sobre la obra del Greco fueron las primeras realizadas de forma sistemática por el Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado. Las subvencionó el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la cooperación cultural y educativa. En estos años posteriores se han seguido examinando obras que vinieron al Prado para su restauración, hasta un total de cien cuadros del entorno del pintor: originales, réplicas, copias y falsificaciones. En un futuro próximo se expondrán los resultados en la publicación que preparamos.
- ² Los datos históricos pueden seguirse a través de los textos y la bibliografía de otras investigaciones de esta publicación. En cuanto a la técnica, son pocas las publicaciones que se han realizado. Véase SONNENBURG, 1959, pp. 243-255. GARRIDO y CABRERA, 1982, pp. 93-101. GARRIDO, 1983, pp. 182-187, lám. 72-74. MCKIM-SMITH, FISHER y GARRIDO, 1985, vol. 18, pp. 67-77. GARRIDO, 1987, pp. 85-108. MASSING, 1998, pp. 77-81. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, 1989, pp. 55-74; 1997, pp. 73-82. GARRIDO, 1997, pp. 73-82.
- ³ Especificación técnica de las tomas radiográficas:
- *La Crucifixión*: 25 Kv, 10 mA, 1 min y 1/2, 2 metros 30 centímetros de distancia. Técnica de gran formato.
 - *La Pentecostés*: 25 Kv, 10 mA, 1 min y 1/2, 2 metros 30 centímetros de distancia. Técnica de gran formato.
 - *El Bautismo de Cristo*: 25 Kv, 10 mA, 1 min y 1/2, 2 metros 30 centímetros de distancia. Técnica de gran formato.
 - *La Resurrección*: 25 Kv, 10 mA, 1 min y 1/2, 2 metros 30 centímetros de distancia. Técnica de gran formato.
 - *La Anunciación*: 25 Kv, 10 mA, 1 min y 1/2, 2 metros 30 centímetros de distancia. Técnica de gran formato.
 - *La Adoración de los pastores*: 72 Kv, 20 mA, 1 min y 1/2, 6 m de distancia. Una sola toma.
- ⁴ Todos estos cambios y rectificaciones sobre el lienzo, hasta conseguir las imágenes definitivas, son propios de los originales del Greco. Existe una serie de obras de pequeño tamaño, que habían sido tomadas anteriormente como los bocetos para el retablo, que después de su examen técnico hemos de pensar que se trata de cuadros hechos con posterioridad a estos originales que aquí estudiamos, ya que sólo reproducen la imagen última de la obra. Véase *LA ANUNCIACIÓN DE EL GRECO*, 1997. Además, en colección particular se encuentra un *Cristo Crucificado*, de dimensiones reducidas, similares a los anteriores, que podría formar parte de esta serie. Tiene como modelo el que se conserva en el Museo. No cabe duda de que todas estas obras, por su antigüedad y calidad, salieron del estudio del Greco, lo que no está tan claro es el grado de participación del pintor.
- ⁵ Este cuadro aún no ha sido restaurado. Las grandes pérdidas y repintes que se observan sobre esta zona pueden estar influyendo en las apreciaciones negativas que en ella detectamos.
- ⁶ GARRIDO, 2000, pp. 36-56.
- ⁷ Todos los cuadros están firmados en diferentes lugares en letras cursivas griegas: *domenikos Teotokopoulos epoí*. En algunos cuadros las firmas están muy retocadas por lo que se está procediendo a un examen minucioso de las mismas.
- ⁸ En los cuadros examinados en el Museo del Prado hemos encontrado cuatro tipos diferentes de sargas. Estos lienzos aparecen, por lo general, en las obras que pertenecen a series y retablos de grandes dimensiones (Santo Domingo el Antiguo, Illescas), así como en otros pintados individualmente, tales como el *San Lorenzo* de Monforte de Lemos.
- ⁹ El esquema de este tipo de lienzos adamascados fue publicado por MANTILLA DE LOS RÍOS Y DE ROJAS, s/f, pp. 91-98.
- ¹⁰ Estas diferencias pueden ser debidas a procesos realizados en momentos diferentes, acordes con la distinta historia material seguida por los cuadros.
- ¹¹ La preparación que siempre hemos encontrado en las obras del Greco es el yeso. La imprimación, como decimos, es similar en toda su trayectoria, variando tan sólo la tonalidad. Las imprimaciones coloreadas aplicadas de forma uniforme y selectiva por zonas se emplea en la pintura flamenca e italiana desde finales del siglo XV. En la escuela española también las hemos hallado en cuadros de comienzos del siglo XVI. En las dos excepciones encontradas en nuestros estudios tienen una tonalidad blanca y no como se ha descrito en el caso de la *Inmaculada*, en que el color rojizo que se observa en algunas zonas es debido a la aplicación de las capas de color realizada de forma selectiva y no a la imprimación. ALONSO, 1997, pp. 23-34.
- ¹² Los pigmentos han sido analizados mediante técnicas microscópicas, microquímicas y de microfluorescencia de R.X.
- ¹³ Los análisis de aglutinantes han sido llevados a cabo por cromatografía de gases y espectrometría de masas por el profesor doctor Enrique Parra.
- * En la realización de este texto han colaborado: Inmaculada Echeverría, Jaime García-Máiquez y Laura Riesco. La digitalización y tratamiento de las imágenes lo realizó la doctora Ana González Mozo. Mi agradecimiento más sincero a todos ellos.

La restauración de las pinturas del retablo del Colegio de doña María de Aragón

RAFAEL ALONSO ALONSO

Museo Nacional del Prado

Una de las obras fundamentales de la producción del Greco, es el retablo de esta iglesia madrileña del Colegio fundado por doña María de Aragón. Es un punto de inflexión fundamental en la trayectoria, en la evolución de su estilo y forma de pintar tan personal. Con este retablo comienza la producción más genial y original de su pintura: su estilo final que va de 1596 hasta su muerte en 1614.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A modo de resumen de las circunstancias históricas, que han influido en el estado de conservación de los cuadros, veremos los hechos fundamentales.

El retablo se contrata en 1596. Se debía terminar en tres años. El 12 de julio de 1600 se contrata al carretero Luis Hernández para que trasladase de Toledo a Madrid todo el retablo en tres semanas. El retablo incluía la arquitectura dorada, las esculturas y las pinturas. Lo tasaron Juan Pantoja de la Cruz, por parte del Colegio agustino y Bartolomé Carducho por el Greco.

El retablo causó gran impacto en la corte y hubo opiniones para todos los gustos. Como suele pasar, han llegado sobre todo las negativas. Entre ellas, las que más perjudicaron y condicionaron el juicio sobre esta obra tan insólita y original, fueron las opiniones que dejó por escrito un mediocre pintor, aunque erudito, Antonio Palomino.

1809.— El retablo quedó en la iglesia del Colegio dedicada al culto, hasta que José Bonaparte suprimió las órdenes religiosas. El Colegio convento quedó arruinado durante la Guerra de la Independencia.

1810.— Se sacan veinticinco cuadros del convento.

1813.— La iglesia es transformada en salón de Cortes. El arquitecto Prat construye el salón oval, actual sede del Senado, dentro de los muros perimetrales de la iglesia del Colegio.

1814.— Según documentación publicada por Wifredo Rincón, se sacaron de *la pieza de la carbonera* y de *las cocheras de la Casa de la Inquisición*, las siete pinturas del Greco, las seis esculturas y la arquitectura del retablo, además de la sillería vieja y otros objetos del Colegio de doña María de Aragón. El recibo de devolución lo firma el rector del Colegio, Francisco González Salmerón.

1823-1835.— Fernando VII vuelve a abrir la iglesia al culto y se coloca, en el lugar del altar mayor, únicamente el cuadro de *La Anunciación*. Según testimonio de Madoz: "Con un cuadro de El Greco, muy singular por cierto, que representa La Anunciación".

1835.— Desamortización de Mendizábal. Los cuadros pasan a la Academia de San Fernando. Se pierden las esculturas y la arquitectura del retablo.

1836.— El restaurador José Bueno vende el cuadro de *El Nacimiento*, que pasará a la Galería Española de Luis Felipe, y que actualmente pertenece al Museo de Bucarest.

1838.— Acta de envío de *La Anunciación* desde la Academia hasta el Museo de la Trinidad. De ahí pasará al Museo del Prado. Se depositó en 1883 en el Museo de Vilanova i la Geltrú. Vuelve en 1981 al Museo del Prado y se restaura en 1983.

Todos estos acontecimientos explican por qué estos cuadros son el conjunto de pinturas del Greco que han llegado hasta nosotros más dañados. Del conjunto que incluía siete pinturas, seis tallas de madera y toda la arquitectura dorada, sólo nos han llegado seis pinturas. Las cinco que guarda el Museo Nacional del Prado y la que conserva el Museo Nacional de Arte de Rumania en Bucarest.

De la séptima pintura no sabemos nada. No hay descripción de ella y no conocemos qué representaba. Mi opinión es que sería una *Coronación de la Virgen*, situada en el ático, que es como el Greco remató los conjuntos de la capilla de San José, en Toledo, y la capilla mayor del Hospital de la Caridad, en Illescas, que son contemporáneos al retablo de doña María de Aragón.

Los cuadros *La Anunciación* y *El Nacimiento* debieron quedar en los bastidores originales. Vimos que *La Anunciación*, como titular, se vuelve a colocar de nuevo en la iglesia cuando Fernando VII suprime la Constitución, cierra las Cortes y restablece el culto. Este cuadro fue la única pintura que se coloca como altar mayor, porque el testero de la iglesia original, con planta de nave única, con capillas laterales, crucero y capilla mayor, había desaparecido al construir el salón de forma ovalada. Por esta razón es el cuadro menos dañado de los cinco que posee el Museo Nacional del Prado. También debió quedar en el bastidor el lienzo de *El Nacimiento*, que al parecer se conserva en buen estado, y es lo que permitió que se vendiese en fecha tan temprana, 1836, pasando a Luis Felipe de Orleans.

Los otros cuatro que nos quedan, *El Calvario*, *La Pentecostés*, *La Resurrección* y *El Bautismo*, al ser arrancados de los bastidores se enrollaron de cualquier manera y se amontonaron unos sobre otros, lo que, naturalmente, originó grandes pérdidas de pintura en forma de franjas horizontales, además de los daños producidos al arrancar los lienzos. Los terribles daños de estas pinturas, que siempre hemos visto sucias y con los barnices opacos y oxidados, se pusieron de manifiesto cuando José María Cabrera y Carmen Garrido hicieron las radiografías en 1981-1982.

Estos cuadros dañados, enrollados y aplastados sin cuidado, con pérdidas de color terribles, seguramente fueron restaurados al pasar de la Academia al Museo de la Trinidad. Heroico y merecedor de todo respeto, es el trabajo que tuvieron que realizar los restauradores de entonces, para salvar estas obras y a los que tenemos que agradecer que este conjunto fundamental haya llegado hasta nosotros. Es fácil para los profesionales imaginarse el tremendo trabajo y esfuerzo que debieron realizar para reentelar y recomponer estos lienzos de grandes dimensiones tan dañados.

El reentelado es muy bueno, realizado con la técnica tradicional de la gacha, cuidando de no aplastar la pintura, conservando casi intacto el relieve de la materia de las pinceladas del Greco. El empaste de la pincelada es algo característico y esencial en la pintura del Greco, sobre todo en este periodo final, donde la gráfica y el movimiento del pincel son parte esencial en la expresión y vibración del color y la materia, para conseguir texturas, donde la refracción de la luz hace que el color vibre de una forma peculiar.

La reintegración y reconstrucción de las pérdidas de color, hoy son más discutibles. Se repintaron los cuadros casi por completo, *acabándolos*, según un criterio académico, lógico en la época, como veremos al analizar las obras. Este criterio no es necesariamente capricho de los restauradores. Tal vez, les fue impuesto por

los académicos, que mandaron hacer y dirigieron estos trabajos, que con toda seguridad no podían entender, comprender o admitir una pintura como ésta. Si bien esto ha hecho que durante siglo y medio la gente viera la iconografía y las composiciones del Greco, pero no su colorido real, pinceladas y texturas originales, a estos restauradores tenemos que seguir agradeciéndoles que salvaran las pinturas del retablo de doña María de Aragón.

Con los repintes cubrieron gran parte de las pinturas del Greco. Afortunadamente lo hicieron sobre los barnices antiguos. No limpiaron los cuadros en profundidad, por lo cual, ahora se han podido levantar los barnices y repintes acumulados durante más de un siglo sobre los primeros repintes realizados en el siglo XIX y recuperar la pintura original.

Debemos levantar esos repintes realizados sobre los barnices anteriores, limpiar estos barnices y recuperar el color original del Greco, casi intacto, aunque con pérdidas. Evidentemente las pérdidas de pintura son muy grandes, debidas a las circunstancias antes citadas. Pero lo que se conserva de pintura original mantiene perfectamente los acabados y texturas originales del Greco.

Me gustaría saber el nombre de esos restauradores, que en la segunda mitad del siglo XIX hicieron este trabajo, para poderlos recordar y agradecerles el salvamento de los cuadros. Los restauradores de ayer, hoy y mañana formamos la cadena que ha permitido la transmisión de nuestro patrimonio y que se siga conservando. Tal vez hoy son criticables algunas intervenciones desde nuestro punto de vista actual. Las nuestras, seguro que también serán criticadas. Pero ignoramos en qué circunstancias y con qué medios contaron para hacer su trabajo: medios físicos e intelectuales. ¿Quién impuso el criterio? y ¿en qué condiciones recibieron las obras?

Lo que es indudable es que sin la intervención de muchas generaciones de restauradores, desde el siglo XVIII, que entregaron su esfuerzo y entusiasmo en el trabajo, una colección como la del Museo Nacional del Prado no habría llegado hasta hoy en tan buen estado. De los restauradores de las pinturas del retablo de doña María de Aragón, conocemos el nombre de uno de ellos, gracias a una etiqueta de papel adherida al bastidor de madera del cuadro de *La Resurrección*. La etiqueta dice: "Restaurado por Enrique Nieto, año 1867". Aunque hoy no estemos de acuerdo con una parte del trabajo realizado por Enrique Nieto y sus compañeros, afortunadamente esta parte es reversible y el resto del trabajo lo hicieron bien.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Al contemplar las pinturas en sala, cubiertas por gruesas capas de barnices oxidados y suciedad, no se aprecia a simple vista el estado real de conservación. Las pinturas quedan homogeneizadas por estos barnices que enmascaran y alteran el color verdadero del Greco. Es más, no parece que sean unas pinturas tan dañadas como realmente están. Se aprecian algunos repintes torcidos de color. Pero una persona que no conoce la obra del Greco no se da cuenta de que lo que estamos viendo son cuadros totalmente repintados y que la auténtica pintura del Greco está debajo de esos repintes, estratos de barnices oscurecidos y opacos, y suciedad depositados durante siglo y medio. Más los retoques de color posteriores que se han ido depositando sobre las pinturas cada vez que los restauradores han tenido que disimular daños puntuales. Todos estos retoques realizados, las más de las veces, con óleo desengrasado, o con pigmentos aglutinados con barniz de almáciga, son fácilmente localizables con una buena iluminación y una mirada atenta. No obstante es necesario conocer la técnica del Greco, cómo pintaba en su etapa final, los últimos veinte años de su vida, para darse cuenta de la manipulación sufrida por estas pinturas.

Al recibir de la Dirección del Prado el encargo para restaurar estas pinturas, partía de la información precisa que me aportaban las radiografías del Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado. Pero era imprescindible un conocimiento previo de la técnica pictórica del Greco, un estudio detenido de cómo están realizados sus cuadros entre 1595 y 1614. Por ello pasé muchas horas analizándolos para comprender cómo tenían que ser los cuadros del retablo de doña María de Aragón que estaban debajo de los repintes.

Aunque la pincelada del Greco siempre es suelta, los toques vibrantes, ricos de materia y precisos, a mediados de la década de los noventa la gráfica de su pincel se hace aún más personal. Llega a una sintetización de su pincelada, un enriquecimiento de sus recursos pictóricos, a la vez que su paleta se reduce a los colores esenciales. En las etapas anteriores su pintura es más preciosista y volumétrica. En los primeros cuadros de su etapa toledana, las figuras tienen el modelado escultórico, fruto de su fascinación por la grandiosidad miguelangelesca.

A finales de los noventa su pintura se desmaterializa, se hace cada vez más abstracta y expresionista. La pincelada adquiere una precisión y expresividad mayor. La belleza de la materia pictórica da una vibración y riqueza al colorido, que hace que cada fragmento del cuadro, en sí mismo, tenga vida y sentido, y no tiene más remedio que emocionar y admirar a todas las personas que son capaces de ver y sentir *la pintura*. Es algo tan único, vivo y original que siempre nos sorprende con un recurso técnico nuevo, como un *más difícil todavía*, y que nos demuestra que estamos ante uno de los genios de la pintura. Su búsqueda y su evolución continuaron hasta su muerte. El proceso que sigue para realizar sus pinturas en esta última etapa, podemos seguir analizándolo a partir de las obras que quedaron sin terminar a su muerte, y no fueron acabadas por el taller, y otras bien conservadas de este periodo.

El Apostolado, San Bernardino y La vista de Toledo, del Museo de El Greco; los cuadros que pintó, pero no terminó para el Hospital de Tavera; los cuadros de Illescas, la capilla de San José, la capilla Ovalle, etc.

LA TÉCNICA PICTÓRICA DEL GRECO

Para pintar utiliza lienzos de lino, frecuentemente sargas con dibujo geométrico. Sobre el lienzo aplica la preparación blanca, de sulfato de calcio y cola animal, muy diluida y fina, para no cubrir el dibujo de la trama de la tela. Sobre la preparación tiende la imprimación de tono rosáceo-rojizo, que el Greco no cubre completamente al pintar y le servirá como tono medio. Sobre la imprimación va a trazar, directamente a pincel, las líneas básicas de la composición. Con color negro, a punta de pincel, dibuja las figuras de la composición. Sobre esos trazos coloca las manchas blancas para situar las zonas de luz, y con negro y carmín sitúa los oscuros máximos. Son los puntos extremos de luz máxima y oscuridad. A continuación, con brocha gruesa y seca, arrastra el color desde la zona del blanco, la más luminosa empastada, hacia el contorno negro del lado opuesto de la figura. De este modo consigue una degradación del tono de color, de la luminosidad, sobre la preparación rojiza, que quedará en parte sin cubrir y servirá como tono medio de luz.

Este sistema de poner materia empastada y arrastrar con otro pincel seco a continuación, lo seguirá haciendo encima de la primera mancha. Cada vez con pinceladas más pequeñas, superponiendo y entrecruzando veladuras. De esta forma construye una estructura interna de la obra, a la vez que va definiendo y concretando progresivamente, las partes que le interesa definir más. Así va sacando del fondo del cuadro las figuras, a medida que las define y concreta más, con pinceladas más pequeñas y precisas. Consigue de esta manera los efectos, texturas, vibraciones y transparencias del color, con calidades luminosas insuperables.

Es un continuo hacer y deshacer, de forma que la superposición de tramas va dando una riqueza de vibraciones y transparencias al color, con empastes que reverberan como piedras preciosas. Nada es casual o espontáneo, como puede parecer a primera vista. Todo está muy insistido, trabajado con una intención precisa, buscando los efectos de colorido deseados.

Pacheco, que vio trabajar al Greco en esta etapa final, decía que era curioso cómo el griego trabajaba tanto, para que pareciese que sus cuadros no estaban trabajados. A primera vista parece una pintura suelta, hecha sin esfuerzo. Si se analiza el proceso de ejecución, se ve que esa maestría inigualable, es efecto de un trabajo enorme, originalísimo, realizado apasionadamente para expresar una profunda elaboración mental. Es fruto de un trabajo de creación intelectual de un hombre culto, de gustos refinados, con una autoexigencia artística y creativa, que lógicamente pedía ser reconocida, al menos con una compensación económica. No siempre lo

conseguió con sus famosos pleitos. Es más, el pleito interminable de Illescas, uno de los casos más mezquinos de actuación de un comitente en la historia de la cultura, le arruinó y le hizo morir pobre.

Muy interesante también es la técnica que emplea el Greco para construir los grandes volúmenes de las telas, en túnicas y mantos, de las figuras. Construye los pliegues y volúmenes en grisalla, con tonos blanco y ocre, para dar la corporeidad, volumen y estructura a las figuras. Sobre esa grisalla aplica el color con una veladura, a modo de aguada, de forma que en las zonas más luminosas se deposita poco color y aflora el tono claro, blanco de plomo, subyacente. Obtiene así una degradación de la luz por transparencia, hasta llegar a las zonas más oscuras, donde se deposita más pigmento de color. Los oscuros más intensos los consigue con empastes de color.

El *Apostolado* del Museo de El Greco es el ejemplo perfecto, porque quedó sin terminar. *San Bartolomé* sería la grisalla, sin aplicar la veladura de color en los vestidos. Los demás apóstoles tienen las veladuras aplicadas sobre la grisalla, más o menos trabajadas. Sólo *Cristo*, *San Pedro* y *San Pablo* están concluidos.

ESTADO ACTUAL DE EL BAUTISMO

Si tenemos en cuenta todo lo dicho hasta ahora de la técnica pictórica del Greco y miramos el cuadro de *El Bautismo de Cristo*, del retablo de doña María de Aragón, que aún está sin restaurar, comprobaremos la terrible manipulación que ha sufrido este conjunto de pinturas. Una vez superada la magnífica primera impresión que nos produce la composición grandiosa y el dibujo monumental de las figuras, si analizamos atentamente la pintura, la materia, la técnica, la pincelada, etc., vemos que casi nada de lo que aparece en superficie, responde a las características de la pintura del Greco, en este periodo final. En pocos sitios podemos descubrir una pincelada expresiva, o un empaste con fuerza.

Si comparamos este cuadro con *La Anunciación*, situada a su izquierda, y con *La Pentecostés*, situada encima, ambos cuadros ya restaurados y sin repintes, la pintura de *El Bautismo*, parece plana, lisa, sin vibración de la materia y el color. Tal vez, las tres figuras de la parte baja de la composición nos decubren algún pasaje que nos permita intuir la calidad de la pintura del Greco. Pero desde el paño rojo, horizontal, situado sobre la cabeza de Cristo, hacia arriba, la pintura original desaparece debajo de un repinte general. La calidad de la pintura original está oculta y lo que se ve adquiere un lenguaje pictórico irreconocible. La paloma y su entorno están cubiertos con repintes de unas tonalidades de azules y amarillos imposibles. Evidentemente superpuestos al color original, acabando las pinturas del Greco. Todo el celaje de la parte alta, los angelitos, los ángeles grandes y el Padre, no concuerdan con la forma de pintar del Greco, en ningún periodo de su producción.

Si comparamos el ángel situado en la parte alta, lado izquierdo, con el de *La Anunciación* de Illescas, que son el mismo modelo, comprobaremos la diferencia de calidad. La diferencia es más evidente aún, si comparamos los angelillos, el celaje y la paloma, con *La coronación de la Virgen*, de Illescas, que son pinturas rigurosamente contemporáneas. O con los ángeles y virtudes de la parte alta de *La Anunciación*, del Banco Hispano Americano, unos años posterior. Si comparamos este *Bautismo* con la otra versión, diez años posterior, del Hospital Tavera, vemos que, tal como está hoy el cuadro del Museo Nacional del Prado, nos encontramos en mundos pictóricos muy diferentes.

LA RESTAURACIÓN DE LA ANUNCIACIÓN

Óleo sobre lienzo (3,16 x 1,74 m). Reentelado.

Cuando me encomendó la Dirección del Museo Nacional del Prado, en el año 1983, la restauración del cuadro *La Anunciación*, partía con la experiencia de haber restaurado previamente, en 1980-1981, dos obras que conservan su capa pictórica y los acabados originales del Greco en perfecto estado. Me refiero a *La*

Trinidad, del Prado y *San Sebastián*, de la catedral de Palencia. La primera apenas tiene pérdidas de color y no tiene desgastes. *San Sebastián* llegó al Prado con múltiples roturas, desgarros y agujeros en la tela del soporte. Creo que cerca de veinte, y muchos habían sido arreglados pegando con cola trozos de cuadros, con pintura, en el reverso. Fue imprescindible reentelarlo para que la pintura se pudiese conservar. Pero lo que ahora importa es que ese cuadro conserva intactas las veladuras, acabados y texturas buscados por el Greco.

Aprendí dos cosas en estos cuadros: lo difícil que es limpiar los resinatos de cobre del color verde, y cómo son las veladuras que el Greco da, como acabados, en los cielos para velar los azules y buscar más matices y calidades pictóricas, jugando además con las tramas del lienzo. Estas veladuras son de un color pardo acaramelado, como si fuese un barniz más compacto, aplicado a restregones y en muchos casos extendido con la mano. En el *San Sebastián* aparece aplicado sobre las hojas de la higuera, las rebasa y se extiende sobre el cielo, reconociéndose el movimiento de la mano perfectamente. Esta materia mórbida, gelatinosa, a veces se escurre produciendo goteras. En el *San Sebastián* hay varias gotas que se descuelgan desde las hojas citadas hasta el borde inferior del cuadro. Lo mismo sucede en *La Trinidad*, que varias gotas caen desde la zona de la mano izquierda de Cristo.

En la primera época del Greco, el uso de esta especie de médium en los fondos es muy evidente, cuando los cuadros están bien conservados, como pueden ser *San Benito*, *San Antonio* o *San Juan Evangelista* del Prado.

El tratamiento de las calidades del cielo en el Greco es muy especial, con transparencias, aprovechamiento de la trama del lienzo, arrastre de capas ligeras de color para conseguir una transparencia vibrante e inmaterial, sin peso, en las nubes. Esto se aprecia cuando los cuadros no han tenido limpiezas antiguas fuertes, que no han comprendido esta técnica. Conozco pocos cuadros que conservan estas calidades intactas.

Para empezar la restauración de *La Anunciación*, sabiendo lo que podía encontrar debajo de los barnices alterados y repintes, tenía la ayuda de las radiografías, que me documentaban los daños de la pintura. Con la ayuda de la radiografía, y mirando mucho todas las obras del Greco a mi alcance, acometí la limpieza del cuadro de *La Anunciación*. Afortunadamente las capas de barniz, depositadas sobre la pintura, se podían remover con facilidad porque eran de barniz de almáciga. Empecé las pruebas por los fondos y se vio que con etanol y esencia de trementina se podía limpiar con seguridad. Se podía controlar la eliminación progresiva del barniz.

Al mover los barnices aparecieron, en seguida, los repintes que estaban debajo. Estos repintes se habían alterado y virado el color hacia una tonalidad grisácea oscura. Se removían fácilmente con el mismo disolvente y debajo aparecían los estucos blancos. Diferentes, por tanto, de la imprimación rojiza del Greco. Pero los repintes no sólo cubrían las pérdidas de pintura original, sino que, a modo de veladuras, cubrían gran parte de la superficie del cuadro. Con estos repintes se tapaban casi todas las zonas de imprimación que el Greco dejó a la vista. Se suavizaban las pinceladas deshechas del Greco para dejar más lisa y acabada la pintura. Los dedos de la Virgen, por ejemplo, se habían redondeado completamente, cubriendo las pinceladas originales.

En la parte alta del cuadro, donde la pintura es más suelta, vibrante y expresiva, se intervino, con la misma idea académica. En esta zona hubo descubrimientos maravillosos de los recursos expresivos del Greco. Los ángeles y los instrumentos están vivos y en movimiento, como si estuviesen tocando realmente. Las manos del ángel que toca el arpa, por ejemplo, no tienen los cinco dedos definidos, sino, como ocho, emborronados, para dar la sensación de que está haciendo el movimiento de pulsar las cuerdas. Es lo que hará después Velázquez en *Las hilanderas*.

Las cuerdas del violonchelo están pintadas a trazos discontinuos, como vibrando al ser pulsadas. Así podemos ir analizando todo este coro lleno de vida, expresión y sentido musical. No olvidemos que el Greco era gran aficionado y parece ser que tenía músicos que tocaban para él.

Esta explosión de color, un alarde genial de pintura, insólito en el siglo XVI, salió a la luz de nuevo con la limpieza del cuadro. Tuvimos la fortuna de que los repintes se hicieron en el siglo XIX sin limpiar el cuadro, con lo cual la pintura que estaba debajo de los repintes se conserva perfectamente en su superficie, prácticamente íntegra en sus acabados originales.

Otro problema diferente son las faltas de color que presenta el cuadro. Son numerosas, pero son pequeñas. Afortunadamente no afectan a partes fundamentales y no es necesario reconstruir nada que precise ser

interpretado. La única zona que necesita alguna reconstrucción, para completar partes perdidas, es la zarza ardiendo. El criterio de restauración elegido fue hacer una restauración mimética. Esta restauración se hizo totalmente con acuarela, lo cual nos da una garantía de reversibilidad al cien por cien. El problema de la reconstrucción de las faltas de la zarza y las llamas se hizo con otro criterio. Los fragmentos pequeños de las hojas que estaban perdidos y las partes de las llamas dañadas, se reconstruyeron con trazos verticales de color, también realizados con acuarela. De forma que, a una distancia de menos de un metro, se distinga la parte reconstruida, pero al ver el cuadro en conjunto en la sala, ésta parte pase inadvertida y la restauración no tenga ningún protagonismo.

Una vez acabada la restauración de las faltas, el cuadro se volvió a barnizar con barniz de almáciga, que es el barniz que siempre tuvo el cuadro y que tiene garantía de reversibilidad cuando sea necesario limpiar la pintura.

LA RESURRECCIÓN

Este cuadro no ha sido restaurado; únicamente tuvo una ligera intervención del 1 de marzo al 2 de abril de 1996 para que pudiese viajar a la exposición de las olimpiadas de Atlanta. La intervención consistió en la consolidación de la capa pictórica, que estaba levantada en escamas. Se eliminó la suciedad superficial y se aligeraron los barnices gruesos y muy oxidados. Al realizar esta operación, quedaban escandalosamente en evidencia los muchos repintes que tiene el cuadro, que han torcido el color después de ciento treinta años de la restauración. Se quitaron los más evidentes de las zonas claras, el Cristo y la bandera, y se volvió a ajustar sobre repinte, porque no había tiempo. Hoy el cuadro está aún más desequilibrado que antes de esta intervención de compromiso extracultural.

La figura de Cristo y la bandera se ven mejor, pero el resto del cuadro está sucio y la idea de la composición original del Greco no tiene que ver con ésta. Para comprender la alteración basta con comparar el cuadro con la réplica del taller, que lo reproduce exactamente, del Art Museum of Saint Louis, Missouri. El Cristo flota sobre un fondo de luz, como una explosión radiante. Aquí ahora, el Cristo está sobre un fondo oscuro repintado.

LA RESTAURACIÓN DE LA PENTECOSTÉS

Óleo sobre lienzo (2,75 x 1,25 m). Reentelado.

Restaurado entre el 9 de junio de 1998 y el 29 de julio de 1999.

Los problemas de restauración que plantean los cuadros de *La Pentecostés*, *El Calvario*, *La Resurrección* y *El Bautismo*, del retablo de doña María de Aragón son similares. Los cuatro presentan grandes daños muy semejantes. Han pasado por las mismas circunstancias que los dañaron, las restauraciones son parecidas y se conservan juntos en el Museo Nacional del Prado. Ya dije que son seguramente los cuadros del Greco que más han sufrido y por esto plantean muchos problemas a la hora de ser restaurados.

Veamos cómo ha sido el proceso de restauración del cuadro de *La Pentecostés*. Como muestra la radiografía, las pérdidas de pintura original son grandes, numerosas e importantes. Las que más llaman la atención son las faltas lineales, en sentido horizontal, producidas al enrollar los lienzos, una vez arrancados del bastidor, y almacenados, apilados unos sobre otros, en la carbonera de la Casa de la Inquisición. Además de estas lagunas horizontales, hay otras muchas, producidas al manipular los cuadros sin bastidor, sobre todo en la parte baja.

En esta pintura hay pérdidas muy graves en el pliegue horizontal que, desgraciadamente, atraviesa la cara de la Virgen y toda la cornisa de cabezas de apóstoles. Otra laguna afecta a gran parte de la nariz del apóstol vestido de verde, en segundo plano, a la derecha. Y otra pérdida importante afecta a la cabeza del apóstol situado en primer término, a la derecha, vestido de azul claro y amarillo. Esta figura tiene muchos daños.



Fig. 1.- *La Pentecostés* antes de empezar la restauración con los barnices oscurecidos y los repintes.



Fig. 2.- *La Pentecostés* durante el proceso de restauración, terminada la limpieza y el levantamiento de repintes, con las pérdidas de pintura original estucadas en color blanco en el siglo XIX.

En esta pintura de *La Pentecostés*, muy oscurecida por la acumulación de barnices descompuestos y suciedad, se aprecian, con buena iluminación, los numerosos repintes oscurecidos y algunos agrisados, más recientes, sobre los antiguos. Evidentemente hay muchos repintes, superpuestos unos sobre otros, que se manifiestan en forma de manchas oscuras y toques de pincel, sin necesidad de recurrir a la luz ultravioleta. Este cuadro, como los otros, se ha retocado muchas veces, ajustando restauraciones o cubriendo saltados de color. Estos saltados de color, casi siempre, se producen en los estucos blancos que cubren las faltas de la primera restauración. Yo mismo he cubierto y he visto cubrir estos puntos blancos durante los últimos veinte años. Siempre se habían hecho intervenciones puntuales, sentados de color, limpiezas de polución o rebarnizados, porque no se atrevían a restaurar a fondo estas pinturas tan dañadas.

Al comenzar la limpieza de la pintura pude comprobar que el sistema empleado en el cuadro de *La Anunciación*, servía para rebajar los barnices progresivamente, hasta llegar al punto deseado, y para eliminar los

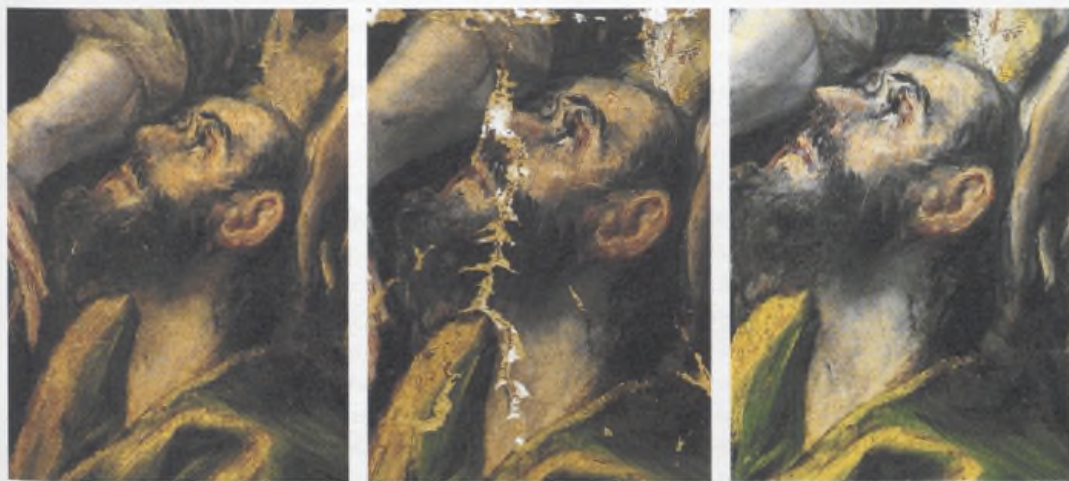


Fig. 3.- Detalle de *La Pentecostés* durante el proceso de su restauración. A la derecha zona limpia al retirar los barnices oxidados y los repintes antiguos.

repintes. También, en este caso, los repintes estaban hechos sobre los barnices más antiguos, con lo cual podía trabajar con seguridad.

La pintura original se recuperaba en buen estado, con los empastes, veladuras y las calidades originales de las texturas, aunque con las lagunas mencionadas. Los repintes eran brutales y, al levantarlos, tuvimos sorpresas curiosas. Cuando repintaron el cuadro, "acabándolo" y cubriendo la imprimación rojiza, debió parecerles excesivo, incluso a ellos.

La figura del apóstol, vestido con túnica verde claro, situado de espaldas, en primer plano, fue repintada con toques rojizos, parecidos al tono de la preparación, sobre ese color verde. Antes de la limpieza, pare-



Figs. 4-6.- *La Pentecostés*. Detalle de la cabeza de un apóstol, antes, durante y después de su restauración.

cía que ese color verde, de resinato de cobre, muy frágil y evidentemente degradado en este caso, había sido dañado por una limpieza fuerte y aparecía el color de la imprimación rojiza subyacente. Con sorpresa, comprobamos que el tono rojizo era repinte y que el color verde de la túnica sólo tiene unos puntos pequeños de pérdidas de color. Esta figura de espaldas, con un alargamiento en exceso, muy forzado, pensado para ser visto de abajo arriba, a gran altura, es otro alarde técnico del Greco: una mano simula estar en movimiento, la derecha está quieta, y la cabeza de la figura ha sido captada en el momento de girar. Como si fuese una secuencia fotográfica, o una fotografía movida.

Las reintegraciones antiguas fueron levantadas porque estaban alteradas, muy oscurecidas y ni aportaban nada, ni se podían reutilizar. Era preferible partir del color blanco de los estucos para reintegrar correctamente de nuevo.

El gran problema de la restauración de *La Pentecostés* era la reintegración de las lagunas, que son muchas e importantes y más concretamente, cuál sería el criterio a seguir que, además, debería servir para los otros tres cuadros. Con la entonces conservadora de pintura española, Trinidad de Antonio, y la Dirección del Museo, convinimos en que una obra tan importante, con las partes originales de pintura conservadas en buen estado, debía ser respetada al máximo. Había que volver a dar unidad a la visión del cuadro, sin manipularlo, dejando en evidencia su estado de conservación, diferenciando lo original de lo restaurado. Pero volviendo a una visión integral, de forma que la restauración no tuviese ningún protagonismo a primera vista, y que sólo se viera el cuadro del Greco, que fuese fácil la comprensión de la obra y el conjunto del retablo.

Todas las faltas y pérdidas de pintura fueron reconstruidas con colores de acuarela, mediante un rayado de trazos verticales de color. La reintegración de las faltas de color en el Greco requiere una técnica apropiada. La superficie de sus cuadros tiene texturas y tramas muy características, como ya dije, producidas por su peculiar forma de pintar, arrastrando la pasta de color y produciendo entrecruzamientos de los trazos, que producen una vibración del color de gran riqueza y vivacidad. Por eso se necesita seguir las tramas y huellas del pincel al reintegrar. Si no se da continuidad a esas tramas, los efectos de la refracción de la luz sobre la textura son diferentes, llaman la atención del espectador sobre la reintegración, se hacen evidentes y rompen la armonía.

En este caso de la reintegración mediante trazos verticales de color, es necesario hacer una abstracción del color de las zonas para reproducir el efecto luminoso, colorista y vibrante, característico de la pintura del Greco, pero realizándolo con una técnica diferente. Es decir, hay que abstraer el color y racionalizar mentalmente la síntesis para ir trabajando las lagunas. Es cuestión más de entendimiento que de habilidad manual. Mirar atentamente el conjunto para poner el trazo con el toque preciso para que el color vibre como en las partes originales del Greco. Es algo parecido al puntillismo o al impresionismo.

Así se reintegró todo el cuadro de *La Pentecostés*, y el resultado creo que fue correcto. Todo lo que es del Greco se ve, las lagunas están integradas, pero son identificables, y lo que está reintegrado, lo que es restauración, es reversible al cien por cien.

LA RESTAURACIÓN DE EL CALVARIO

Óleo sobre lienzo (3,12 x 1,69 m). Reentelado.

Este cuadro, por su temática debió estar situado en la calle central del retablo del Greco. En el segundo piso, sobre el cuadro de *La Anunciación*.

Es la pintura que más ha sufrido y que más daños tiene de todo el conjunto, con la excepción del cuadro que se ha perdido. Del cuadro se perdieron dos bandas laterales de pintura y desaparecieron partes importantes de algunos de los personajes, que son esenciales para completar el dibujo de las figuras. En la banda izquierda se perdió parte de la mano derecha de Cristo. Falta la mitad del dedo meñique, por completo el anular y corazón, medio índice y la punta del pulgar. Hay otra rotura vertical que atraviesa la palma de la mano, y



Fig. 7.- *El Calvario* durante el proceso de limpieza.



Fig. 8.- Terminada la limpieza, se observan las pérdidas de color y las reconstrucciones del siglo XIX.

todo el brazo está muy dañado. El ángel del lado izquierdo, vestido de color carmín, está todo él muy dañado. Al perderse la banda de pintura, este ángel perdió el extremo del ala derecha y de la túnica, falta desde la cadera derecha hasta el final. La que vemos hasta ahora era una reconstrucción de toda la figura, restaurada en el siglo XIX. Se repintó encima de la original para disimular los muchos daños que tenía. El ángel tiene el ala izquierda destrozada, perdidos la mayor parte de los dedos de la mano derecha. Casi todos los cabellos son reconstruidos, tiene un corte vertical en la cara, entre la oreja y el pómulo, con pérdida del dibujo del cuello. Tres pérdidas lineales horizontales en el ropaje, a la altura de la axila derecha del ángel.

A la Virgen le falta la banda de pintura que va desde la mitad del hombro derecho hasta el borde inferior del cuadro, con lo cual se ha perdido toda la caída del manto sobre la espalda. Por tanto, el dibujo es una invención de la antigua restauración. Además, la Virgen tiene muchas pérdidas de pintura, con grandes lagunas sobre el manto y la túnica. Afortunadamente la cara, magnífica, no tiene daños. Pero en las manos entrecruzadas, hay una laguna importante que afecta a varios dedos que se han perdido.

En el lado derecho, la franja de pintura perdida afecta al ángel y a la figura de san Juan. El ángel, situado debajo del brazo izquierdo de Cristo, ha perdido medio ala izquierda. El ala derecha también está muy dañada, y toda la figura tiene muchas faltas, por lo cual el ángel fue repintado cubriendo el color original del Greco.

En la figura de san Juan, la franja de pintura perdida, justo por detrás del cráneo (la cabeza está bien), pasa por el hombro derecho del santo hasta el borde inferior del cuadro. Falta, por tanto, toda la caída del manto en la espalda, que dibujaba este perfil del personaje.



Fig. 9.- *El Calvario*. Detalle de la cabeza de Cristo después de la limpieza. El tono más oscuro en la cara muestra la reconstrucción realizada en el siglo XIX.



Fig. 10.- Terminada la restauración, con trazos verticales de acuarela, siguiendo la reconstrucción antigua.

Además de las pérdidas de estas dos bandas laterales del cuadro, tuvo roturas que ocasionaron otras pérdidas muy graves de la pintura. El daño más terrible es la desaparición de la tercera parte de la cabeza de Cristo. Falta la mitad de la frente, el ojo y la ceja izquierda completa, la mitad del ojo derecho, casi toda la nariz y otras partes del rostro, barba, cabello y corona de espinas.

Ya mencioné la otra laguna importante que afecta a los dedos entrecruzados de las manos de la Virgen. La reconstrucción de estos dedos se hizo con un dibujo redondeado, que no tiene nada que ver con el estilo del Greco. El trabajo de reconstrucción de la cabeza de Cristo está bien hecho y tiene sentido en relación con el resto de la figura. El problema es que, al limpiar el cuadro, el color de las reintegraciones antiguas está muy oscurecido, respecto al color original.

La limpieza. Antes de empezar la restauración de este cuadro meditamos mucho tiempo sobre cómo teníamos que plantearnos la intervención, que es uno de los grandes problemas de la colección del Museo Nacional del Prado y un reto importante para cualquier restaurador. Se hizo un plan de actuación, partiendo de los datos alarmantes que nos revelaba la radiografía, y pensando que la situación podía ser aún peor al levantar los barnices y repintes.

Se decidió ir actuando muy poco a poco, con prudencia, sin plantearnos una actuación concreta cerrada, ni fijarnos un resultado final determinado. Actuáramos poco a poco, y haríamos lo que la obra nos permitiera. Llegaríamos hasta donde fuera posible. Había que recuperar lo más que se pudiese de la pintura original, sin descomponer el cuadro, que debía conservar la visión unitaria. Por este motivo se iría limpiando progresivamente. Primero suciedad y barnices. Repintes generales, poco a poco, sin levantar las reconstrucciones antiguas, hasta ver qué podíamos aprovechar. Al ir levantando los barnices y repintes generales, tendríamos problemas diferentes a los otros dos cuadros ya restaurados. Aquí se querían mantener las reconstrucciones de las faltas y lagunas, en principio, porque no sabíamos si nos podían servir para la reintegración posterior.

Ya dije en los otros casos que la limpieza era factible usando como disolvente una mezcla de etanol y White Spirit, o bien, etanol y esencia de trementina. Los barnices son de almáciga, perfectamente rever-



Figs. 11-14.- *El Calvario*. Detalle del ángel, antes, durante y después de su restauración.

sibles, y las reintegraciones suelen ser hechas con óleo desengrasado, o pigmentos aglutinados con barniz. Las reintegraciones y repintes están hechos sobre las pinturas sin limpiar. Pero el problema estaba en que al limpiar el cuadro con White Spirit y etanol, los repintes y reintegraciones se movían y se iban en parte, a la vez que los barnices, aunque la mezcla del disolvente se rebajase. Si quería conservar las reintegraciones antiguas, tenía que buscar otro disolvente que me permitiese limpiar los cuadros y que no disolviese el color de los repintes que quería conservar de momento. Resultó apropiada otra mezcla muy simple de agua con unas gotas de amoníaco. Así eliminaba la gruesa capa de contaminación y barnices oxidados y pulverulentos, acumulados sobre la pintura. Una vez eliminada esta capa más superficial, podía continuar limpiando la pintura de las partes originales conservadas, con la ayuda de las radiografías, hasta ir delimitando las pérdidas de color original. Para esa segunda fase empleé de nuevo el mismo disolvente que en los otros cuadros, porque lo que tenía que levantar, poco a poco, eran los repintes que cubrían pintura original.

Al limpiar más profundamente el cuadro, comprobamos que las antiguas restauraciones de las faltas fueron realizadas con color empastado que rebasaba con mucho las pérdidas de color. El color era tan oscuro que no podía servir ni siquiera como base para las nuevas reintegraciones. Era preferible partir del estuco blanco para conseguir una luminosidad y transparencia mayor del color de las reintegraciones. Algunos estucos había que levantarlos para ajustarlos al perímetro real de la falta, porque en muchas pérdidas se había estucado sobre la pintura original.

Al final se limpió completamente el cuadro, se levantaron todos los repintes y se dejaron únicamente las reconstrucciones de la cabeza de Cristo, las manos de la Virgen y las dos bandas laterales, con la intención de ajustar el tono de esa reintegración antigua. Al realizar la limpieza y levantar los repintes, hicimos un descubrimiento importante para la reconstrucción del retablo de doña María de Aragón. El cuadro de *El Calvario* termina, en la parte superior, en arco de medio punto, como los otros dos cuadros de *La Resurrección* y *La Pentecostés*, lo que supone aportar un dato más para confirmar la posición de los historiadores, que defienden que estas tres pinturas iban colocadas en el segundo piso del retablo.

En cuanto a la reintegración de las pérdidas de color, mi intención era seguir en este cuadro el mismo criterio y emplear la misma técnica, que tan buen resultado dio en el caso de *La Pentecostés*: reconstruir las faltas de color con trazos verticales realizados con acuarela. Aquí la aplicación de estos criterios estaba aún más justificada, porque las pérdidas son mayores y más importantes. Pero fundamentalmente, por falta de tiempo, tuve que emplear una técnica de mimetismo, realizada con colores al barniz. Disponía de cinco meses hasta la fecha de exposición de la reconstrucción del retablo de doña María de Aragón en el Museo Nacional del Prado. La fecha de la exposición estaba concretada con antelación e incluía la incorporación del cuadro del Museo de Bucarest.

Ya digo que la reintegración la hice con colores al barniz, que es un procedimiento más rápido, e imitando el color y la pintura del Greco. De este modo las faltas rehechas, evidentemente, se reintegraban por completo con la pintura original, pero sólo son diferenciables con luz ultravioleta. Lo importante es que la pintura original del Greco no se tocaba y que las reintegraciones son totalmente reversibles.

El problema fundamental de las lagunas de la cabeza de Cristo, las manos de la Virgen, las bandas laterales y alguna laguna más, aún quedan por resolver por falta de tiempo, y se continuará el trabajo después de la exposición actual. Las bandas laterales, en principio, quedarán como están ahora. Pensamos que este color, más agrisado, de la antigua reintegración, es bastante neutro. Cualquier cosa que se haga sobre esta reconstrucción puede tomar más protagonismo que el que ahora tienen las dos bandas. Se diferencian suficientemente del original, integrándose en el conjunto de la obra. La cabeza de Cristo y las manos de la Virgen se reintegrarán con la técnica del rayado vertical, con acuarela sobre la reconstrucción antigua. Creo que esas lagunas son muy importantes y tienen que ser fácilmente diferenciables sin tomar protagonismo.

Éste es el trabajo realizado hasta ahora y que concluirá con la restauración de los otros dos cuadros restantes, que espero sea pronto, para entender mejor este magnífico conjunto.

Bibliografía

AGULLÓ COBO, 1981

Mercedes Agulló Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1981.

AGULLÓ COBO, 1996

Mercedes Agulló Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, II, Madrid, 1996.

ALONSO, 1997

Rafael Alonso, "La restauración de la *Visión de san Juan en Patmos* y la visión de la técnica de El Greco por el restaurador", en *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz de Toledo*, 1997.

ÁLVAREZ Y BAENA, 1786

José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, 1786.

ÁLVAREZ LOPERA, 1987

José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

ÁLVAREZ LOPERA, 1993

José Álvarez Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid, 1993.

ÁLVAREZ LOPERA, 1997

José Álvarez Lopera, "El Griego de Toledo", en *La Anunciación del Colegio de María de Aragón*, cat. exp., Bilbao-Madrid, 1997.

ÁLVAREZ LOPERA, 1999-2000

José Álvarez Lopera, "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco", en *El Greco, identidad y transformación*, cat. exp., Madrid-Roma-Atenas, 1999-2000.

ÁLVAREZ LOPERA, 2000

José Álvarez Lopera, *El Greco: El retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid, 2000.

ÁLVAREZ TERÁN, 1980

M. C. Álvarez Terán, *Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX. Mapas, planos y dibujos. (Años 1503-1805)*, Valladolid, 1980.

ANDRÉS, 1983

Gregorio de Andrés, "El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (†1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita", en *Historia Sacra*, XXXV, 71, 1983.

ANDRÉS, 1994

Gregorio de Andrés, "Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles en Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV, 1994.

ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971

Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1971.

ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969

Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, 1999

María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, 1999.

ANTONIO, 1987

Trinidad de Antonio, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid*, 3 vols., tesis doctoral inédita, 1987.

ANTONIO, 1989

Trinidad de Antonio, "Diego de Urbina. Pintor de Felipe II", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 1, Universidad Complutense, Madrid, 1989.

ANTONIO, 1998

Trinidad de Antonio, "Coleccionismo, devoción y Contrarreforma", en *Felipe II, un príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, 1998.

AREOPAGITE, 1965

Dionysius the Areopagite, *Mystical Theology and the Celestial Hierarchies*, traducido por Editors of the Shrine of Wisdom, Godalming, 1965.

BARCIA, 1906

A. M. de Barcia, *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

BATICLE y MARINAS, 1981

Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, Paris, 1981.

BELL, 1925

Aubrey Bell, *Luis de León*, Oxford, 1925.

BELLO, 1997

Josefina Bello, *Frtales, intendentes y políticos. Los bienes nacionales. 1835-1850*, Madrid, 1997.

BENITO, 1987

Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, cat. exp., Madrid, 1987.

BENITO, 1990

Fernando Benito, "La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat. exp., Madrid, 1990.

BLASCO, 1993

S. Blasco, "Palacio de los secretarios de Estado", en D. Rodríguez Ruiz (com.), *Francisco Sabatini. 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, 1993.

BLUNT, 1959

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1959.

BONET CORREA, 1961

Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961.

BONET CORREA, 1984

Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2.ª ed., Madrid, 1984.

BROWN, 1990

John Brown, *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, 1990.

BURKE, 2000

Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, 2000.

BUSTAMANTE GARCÍA, 1972

Agustín Bustamante García, "El Colegio de Doña María de Aragón en Madrid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVIII, Valladolid, 1972.

BUSTAMANTE GARCÍA, 1978

A. Bustamante García, "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978.

BUSTAMANTE GARCÍA, 1983

Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.

BUSTAMANTE GARCÍA, 1994

Agustín Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994.

BUSTAMANTE GARCÍA, 1996

Agustín Bustamante García, "Juan de Herrera", en *Altamira*, LII, 1996.

- CAIMO, 1764-1767**
Norberto Caimo. *Lettere d'un Vago Italiano ad un suo amico*, Pittburgo, 1764-1767.
- CALZADA, 1933**
A. Calzada, *Historia de la arquitectura española*, Barcelona, 1933.
- CÁMARA, 1881**
Fray Tomás Cámara (ed.), "Relación de la vida del Ven. P. Fr. Alonso de Orozco, escrita por el P. M. Fr. Hernando de Roxas, su confesor, y presentada en el proceso de Salamanca", en *Revista Agustiniana*, I, Valladolid, 1881.
- CÁMARA, 1882A**
Fray Tomás Cámara, O.S.A., *Vida y escritos del Beato Alonso de Orozco*, Valladolid, 1882.
- CÁMARA, 1882B**
Fray Tomás Cámara (ed.), "Cartas del Beato Alonso de Orozco a Doña María de Córdoba y Aragón", en *Revista Agustiniana*, IV, Valladolid, 1882.
- CÁMARA, 1882C**
Fray Tomás Cámara (ed.), "Constitución que el Monasterio de la Encarnación ha de guardar", en *Revista Agustiniana*, IV, Valladolid, 1882.
- CAMÓN AZNAR, 1950**
José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, 1950.
- CASTRO, 1979**
Felipe de Castro, *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid*, [manuscrito, hacia 1764], ed. de José del Corral, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1979.
- CEÁN BERMÚDEZ, 1800**
Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CEÁN BERMÚDEZ, 1965**
Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, [Madrid, 1800], edición facsímil, Madrid, 1965.
- CHECA, 1983**
Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983.
- CHECA, 1995**
Fernando Checa, "Navarrete 'el Mudo' y el discurso figurativo del Monasterio de El Escorial", en *Navarrete "el Mudo"*, pintor de Felipe II, cat. exp., Logroño, 1995.
- CHERRY, 1999**
Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.
- CHUECA GOITIA, 1980**
Fernando Chueca Goitia, "El Palacio del Senado", en *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980.
- CHUECA GOITIA, 1989**
Fernando Chueca Goitia, "El Palacio del Senado", en *El Palacio del Senado*, Madrid, 1989.
- CLASSICAL LITERARY, 1965**
Classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus, traducción e introducción por T. S. Dorsch, Harmondsworth, 1965.
- COSSIO, 1908**
Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, 2 vols., Madrid, 1908.
- COSSIO, 1972**
Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, [Madrid, 1908], edición definitiva al cuidado de N. Cossío de Jiménez, Barcelona, 1972.
- CRUZ VALDOVINOS, 1998**
José Manuel Cruz Valdovinos, "De zarzas toledanas (Correa, El Greco, Maíno), n.º 282, abril-junio, 1998.
- CRUZ YÁBAR, 1995**
M. T. Cruz Yábar, "Los alarifes de Madrid en la época de Felipe II", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxxv, 1995.
- DAVIES, 1976**
David Davies, *El Greco*, Oxford-Londres, 1976.
- DAVIES, 1982**
David Davies, "Current and Forthcoming Exhibitions. Washington, National Gallery. El Greco of Toledo", en *The Burlington Magazine*, vol. CXXIV, 1982.
- DAVIES, 1999**
David Davies, "La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España", en *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, cat. exp., ed. José Álvarez Lopera, Madrid, 1999.
- DÍAZ, 1963**
Gonzalo Díaz, "La escuela agustiniana desde 1520 hasta 1560", en *La Ciudad de Dios*, vol. CLXXVI, 1963.
- EL GRECO EN TOLEDO, 1982**
El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocopuli, cat. exp., Toledo, 1982.
- EZQUERRA REVILLA y PIZARRO LLORENTE, 1998**
I. J. Ezquerro Revilla y H. Pizarro Llorente, "Rodrigo Vázquez de Arce", en J. Martínez Millán y C. J. de Carlos Morales, *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía hispánica*, Salamanca, 1998.
- FALOMIR, 1999**
Miguel Falomir, "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 1999.
- FREEDBERG, 1983**
S. J. Freedberg, *Pintura en Italia, 1500-1600*, Madrid, 1983.
- GARCÍA CHICO, 1939-1940**
Esteban García Chico, "Nuevo documento sobre El Greco", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, VI, Valladolid, 1939-1940.
- GARCÍA CHICO, 1946**
Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. III. Pintores*, I, Valladolid, 1946.
- GARCÍA CHICO, 1964**
Esteban García Chico, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. IV. Partido Judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 1964.
- GARCÍA-FRÍAS, 1991**
Carmen García-Frías, *La pintura mural y de tablate en la biblioteca de El Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991.
- GARRIDO, 1983**
Carmen Garrido, "Un dessin sous-jacent du Greco comme critère d'attribution des dessins isolés du même auteur", en *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Actas del V Coloquio, Lovaina la Nueva, 1983.
- GARRIDO, 1987**
Carmen Garrido, "Estudio técnico de cuatro anotaciones de El Greco", en *Boletín del Museo del Prado*, t. VIII, n.º 23, 1987.
- GARRIDO, 1997**
Carmen Garrido, "La Anunciación del retablo del Colegio de doña María de Aragón: el proceso de creación del Greco", en *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*, cat. exp., Bilbao-Madrid, 1997.
- GARRIDO, 2000**
Carmen Garrido, "El lavatorio de Tintoretto: la creación de un original", en *Una obra maestra restaurada: El lavatorio de Jacopo Tintoretto*, cat. exp., Madrid, 2000.
- GARRIDO y CABRERA, 1982**
Carmen Garrido y J. M. Cabrera, "Estudio técnico comparativo de dos Sagradas Familias del Greco", en *Boletín del Museo del Prado*, t. III, n.º 8, 1982.
- GENTIL BALDRICH, 1997**
José María Gentil Baldrich, "Noticia de Antonio Prat, arquitecto del salón de Cortes de 1813", en *Academia*, n.º 5, Madrid, 1997.
- GIAMPAOLO, 1993**
M. Di Giampaolo (ed.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, 1996**
Javier Gómez Martínez, "La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de Cámara de Felipe II y Felipe III", en *Academia*, 83, 1996.
- GÓMEZ-MORENO, 1943**
Manuel Gómez-Moreno, *El Greco*, Barcelona, 1943.
- GONZÁLEZ DÁVILA, 1623**
Gil González Dávila, *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*, Madrid, 1623.

- GONZÁLEZ ECHEGARAY, ARAMBURU-ZABALA, ALONSO RUIZ y POLO SÁNCHEZ, 1991**
M. C. González Echegaray, M. A. Aramburu-Zabala, B. Alonso Ruiz y J. J. Polo Sánchez, *Artistas cántabras de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (Diccionario biográfico-artístico)*, Santander, 1991.
- GUDIOL, 1973**
José Gudiol, *El Greco. 1541-1614*, Barcelona, 1973.
- GUIDONI y MARINA, 1979**
Enrico Guidoni y Angela Marina, *Storia della Urbanistica. Il Seicento*, Roma-Bari, 1979.
- GUTIÉRREZ, 1971**
David Gutiérrez, *Los agustinos desde el protestantismo hasta la restauración católica. 1548-1648*, Roma, 1971.
- HARRIS, 1937-1938**
Enriqueta Harris, "Moses and the Burning Bush" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1, 1937-1938.
- HERNANDO, 1989**
J. Hernando, *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, 1989.
- HERRERA, 1652**
Fray Tomás de Herrera, *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca*, Madrid, 1652.
- KAGAN, 1982**
Richard Kagan, "La Toledo del Greco", en *El Greco de Toledo*, cat. exp., Madrid, 1982.
- KAGAN, 1992**
Richard Kagan, "The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, Madrid, 1992.
- KOWAL, 1981**
D. Kowal, *The life and art of Francisco Ribalta*, 2 vols., Ann Arbor, Londres, 1981.
- KUBLER, 1957**
G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, Madrid, 1957.
- KUSCHE, 1964**
María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964.
- LA ANUNCIACIÓN DE EL GRECO, 1997**
La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón, cat. exp., Bilbao-Madrid, 1997.
- LAFUENTE FERRARI, 1987**
Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, [1953], 2 vols., Madrid, 1987.
- LEÓN PINELO, 1971**
Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín, Madrid, 1971.
- LLAGUNO y AMÍROLA, 1977**
Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, [Madrid, 1829], ed. facsímil, Madrid, 1977.
- MADOZ, 1845-1850**
Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850.
- MAGNANI, 1995**
Lauro Magnani, *Luca Cambiaso. Da Genova all'Escolial*, Génova, 1995.
- MÁLE, 1961**
Émile Mâle, *The Gothic Image*, Londres-Glasgow, 1961.
- MANCINI, 1998**
Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, 1998.
- MANCINI, 1956-1957**
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, [hacia 1614-1620], edición crítica de A. Marucchi y L. Salerno, 2 vols., Roma, 1956-1957.
- MANN, 1986**
Richard G. Mann, *El Greco and his patrons. Three Major Projects*, Cambridge, 1986.
- MANN, 1994**
Richard G. Mann, *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*, Madrid, 1994.
- MANTILLA DE LOS RÍOS Y DE ROJAS, S/F**
M. S. Mantilla de los Ríos y de Rojas, "Análisis del tejido de dos muestras procedentes de la tela y el forro del cuadro de El Greco, *Entierro del Conde de Orgaz*, conservado en la iglesia de Santo Tomé de Toledo", en *Informes y trabajos del Instituto de Restauración de Obras de Arte*, n.º 13, s/f.
- MARIAS, 1979**
Fernando Marías, "De nuevo el Colegio madrileño de D^a María de Aragón", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, Valladolid, 1979.
- MARIAS, 1982**
Fernando Marías, "Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco", en *El Toledo de Doménicos Theotocópuli El Greco*, Toledo, 1982.
- MARIAS, 1987**
Fernando Marías, "Sobre un dibujo de Juan de Herrera: de El Escorial a Toledo", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987.
- MARIAS, 1988**
Fernando Marías, recensión crítica de R. G. Mann, *El Greco and his patrons. Three Major Projects*, Cambridge, 1986, en *Archivo Español de Arte*, LXI, n.º 241, enero-marzo, 1988.
- MARIAS, 1989**
Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989.
- MARIAS, 1995**
Fernando Marías, "Un 'nuevo pleito' de El Greco: el tabernáculo del Hospital Tavera", en *Estudios de arte. Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid, 1995.
- MARIAS, 1997**
Fernando Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997.
- MARIAS, 1999**
Fernando Marías, "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón", en *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, cat. exp., ed. José Álvarez Lopera, Madrid, 1999.
- MARIAS y BUSTAMANTE, 1979**
Fernando Marías y Agustín Bustamante, "Le Greco et sa théorie de l'architecture", en *Revue de l'art*, 46, 1979.
- MARIAS y BUSTAMANTE, 1981**
Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981.
- MÁRQUEZ, 1648**
Padre Juan Márquez, O.S.A., *Vida del Venerable Padre Fr. Alonso de Orozco*, Madrid, 1648.
- MARTÍNEZ, 1866**
Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, [hacia 1675], Madrid, 1866.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, 1985**
Balbina Martínez Caviro, "Los grecos de don Pedro Laso de la Vega", en *Goya*, n.º 184, enero-febrero, 1985.
- MARTÍNEZ ESCUDERO, 1900**
Fray Antonio Martínez Escudero, *Historia del convento de Santo Tomás de Madrid*, Madrid, 1900.
- MARTÍNEZ MILLÁN y CARLOS MORALES, 1998**
José Martínez Millán y Carlos J. de Carlos Morales (dirs.), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía hispánica*, Salamanca, 1998.
- MASSING, 1998**
A. Massing, "The examination and restoration of El Greco's El Espolio", en *Bulletin of the Hamilton Kerr Institute*, n.º 1, Cambridge, 1998.
- MATILLA TASCÓN, 1980**
Antonio Matilla Tascón, "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980.
- MATILLA TASCÓN, 1983**
Antonio Matilla Tascón, *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*, Madrid, 1983.
- MAYER, 1926**
August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*, Múnich, 1926.
- MAYER, 1931**
August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*, Berlín, 1931.

MCKIM-SMITH, FISHER y GARRIDO, 1985

G. McKim-Smith, S. Fisher y M. C. Garrido, "A note of reading El Greco's revisions: A group paintings of the Holy Family", en *Studies in the History of Art. National Gallery of Art*, Washington, 1985.

MESONERO ROMANOS, 1833

Ramón Mesonero Romanos, *Manual de Madrid*, Madrid, 1831, 2.ª ed. corregida y aumentada, Madrid, 1833.

MIGUEL EGEA, 1999

M. de Miguel Egea, "Origen y desarrollo del mecenazgo y el coleccionismo del Senado", en P. de Miguel Egea (coord.), *El Arte en el Senado*, Madrid, 1999.

MILICUA, 1996

José Milicua (ed.), "El Bautismo de Cristo", en *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, 1996.

MONASTERIO, 1929

Padre Ignacio Monasterio, O.S.A., *Místicos agustinos españoles*, El Escorial, 1929.

MORÁN y CHECA, 1985

Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

MULCAHY, 1987

Rosemary Mulcahy, "Federico Zuccaro y Felipe II: los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial", en *Reales Sitios*, n.º 94, 1987.

MULCAHY, 1992

Rosemary Mulcahy, "A la mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1992.

MULCAHY, 1999

Rosemary Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete "el Mudo", pintor de Felipe II*, Madrid, 1999.

NAVARETE "EL MUDO", 1995

Navarrete "el Mudo", *pintor de Felipe II*, cat. exp., Logroño, 1995.

NAVASCUÉS PALACIO, 1993

Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura española. 1808-1914*, Summa Artis, vol. xxxv, Madrid, 1993.

NAVASCUÉS PALACIO, 1998

Pedro Navascués Palacio, "El Palacio", en *El Congreso de los Diputados*, Madrid, 1998.

OLMO, SÁNCHEZ ESTEBAN y MONTILLA, 1986

María Jesús Olmo, Natividad Sánchez Esteban y Joaquín Montilla, "El Colegio de Doña María de Aragón. Historia y datación de su fábrica", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxiii, 1986.

OROZCO, 1551

Fray Alonso de Orozco, *Crónica del glorioso padre y doctor de la yglesia, Sant Augustin; y de los sanctos y beatos y de los doctores y su orden. Una muy provechosa instrucción de religiosos*, Sevilla, 1551.

PALOMINO, 1947

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theoria de la Pintura*, [Madrid, 1715]. Tomo Segundo. *Practica de la Pintura*, [Madrid, 1724]. *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo Tercero. Con la vida de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación: y de aquellos extranjeros Ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido con sus eminentes Obras*, [Madrid, 1724], ed., Madrid, 1947.

PALOMINO, 1986

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Parnaso Español pintoresco y laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, [Madrid, 1724], ed. de Nina Ayala Mallory, *Vidas*, Madrid, 1986.

PANOFSKY, 1968

Erwin Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, Columbia, 1968.

PASEO POR MADRID, 1813

Paseo por Madrid o Guía del Forastero en la Corte, Madrid, 1813.

PEERS, 1930

E. Allison Peers, *Studies of the Spanish Mystics*, 2 vols., Londres, 1930.

PÉREZ PASTOR, 1914

Cristóbal Pérez Pastor, *Memorias de la Real Academia. XI. Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, II, Madrid, 1914.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1968

Alfonso E. Pérez Sánchez, "La crisis de la pintura española en torno a 1600", en *España en las crisis del arte europeo*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1968.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1982

Alfonso E. Pérez Sánchez, "Las series dispersas del Greco", en *El Greco de Toledo*, cat. exp., Madrid, 1982.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1985

Alfonso E. Pérez Sánchez, "El tránsito hacia la 'modernidad' del llamado naturalismo barroco español", en *Fragmentos. El Escorial*, n.º 4-5, Madrid, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1992

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992.

PITA ANDRADE, 1969

José Manuel Pita Andrade, "Appendice", en *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*, texto de Enrique Lafuente Ferrari, Milán, 1969.

PITA ANDRADE, 1981

José Manuel Pita Andrade con la colaboración de José Álvarez Lopera, *El Greco*, Milán, 1981.

PITA ANDRADE, 1984

José Manuel Pita Andrade, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1984.

PITA ANDRADE, 1985A

José Manuel Pita Andrade, *El Greco*, Barcelona, 1985.

PITA ANDRADE, 1985B

José Manuel Pita Andrade, "Sobre la presencia del Greco en Madrid y de sus obras en las colecciones madrileñas del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, 1985.

PITA ANDRADE, 1986

José Manuel Pita Andrade con la colaboración de José Álvarez Lopera, *El Greco*, Verona, 1986.

PITA ANDRADE, 1997

José Manuel Pita Andrade, "El retablo del Colegio de doña María de Aragón", en *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*, cat. exp., Bilbao-Madrid, 1997.

PITA ANDRADE, 1999

José Manuel Pita Andrade, "El Greco en España", en *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, cat. exp., ed. José Álvarez Lopera, Madrid, 1999.

PIZARRO LLORENTE, 1998

H. Pizarro Llorente, "Gaspar de Quiroga", en J. Martínez Millán y C. J. de Carlos Morales, *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía hispánica*, Salamanca, 1998.

PLINY, 1952

Pliny, *Natural History*, Cambridge, Mass., 1952.

PONZ, 1776

Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1776.

PONZ, 1947

Antonio Ponz, *Viage de España*, [1772-1794], 18 vols., ed. Madrid, 1947.

PORRES MARTÍN-CLETO, 1966

Julio Porres Martín-Cleto, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*, Toledo, 1966.

QUINTANA, 1629

Jerónimo de la Quintana, *A la muy antigua noble y coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid, 1629.

RECOPIACIÓN, 1736

Recopilación de todas las obras que ha escrito el muy reverendo padre fray Alonso de Orozco, 3 vols., Madrid, 1736.

RINCÓN, 1985

Wifredo Rincón, "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814", en *Academia*, 60, 1985.

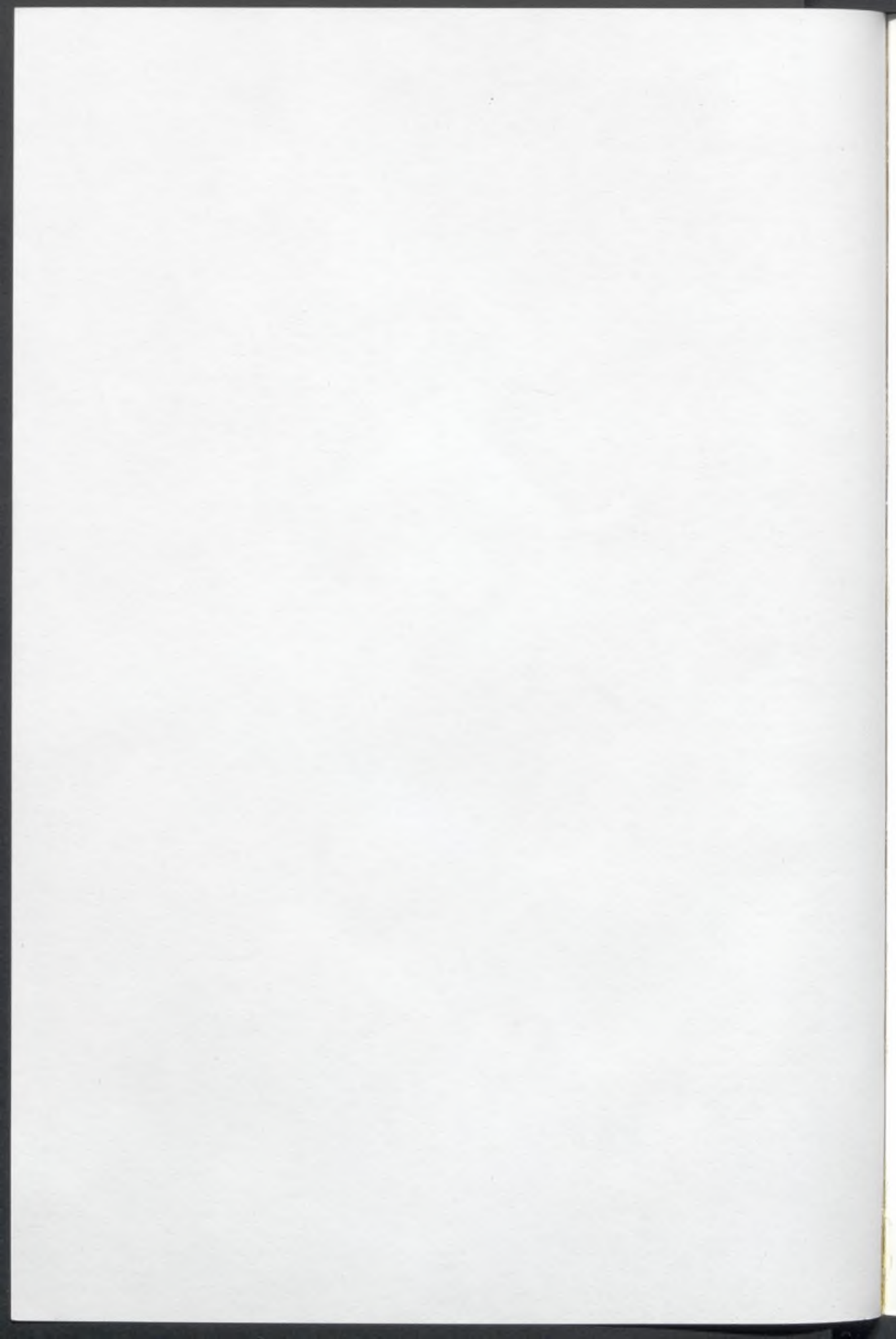
RODRÍGUEZ, 1918

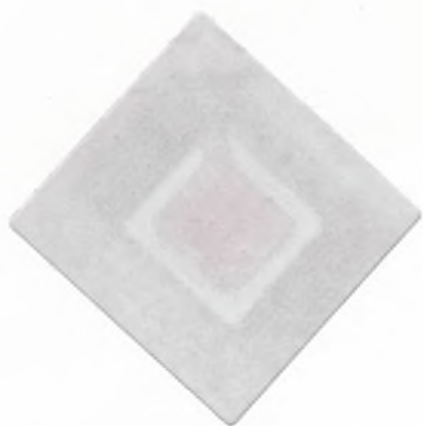
Fray Tomás Rodríguez, O.S.A., "Tercer centenario de la Beatificación de Sto. Tomás de Villanueva. 1618-1918", en *Archivo histórico hispano-agustiniano*, vol. x, 1918.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1968

A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El antiguo Noviciado de los Jesuitas en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, 164, 1968.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1990**
A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), II, 1990.
- ROKISKI, 1991**
M. L. Rokiski, "Juan Gómez, pintor al servicio de Felipe II", en *III Jornadas de Arte*, C.S.I.C., Madrid, 1991.
- ROMÁN, 1569**
Jerónimo Román, *Chronica de la Orden de los ermitaños del glorioso Padre Santo Augustin*, Salamanca, 1569.
- ROMÁN, 1572**
Jerónimo Román, *Primera parte de la Historia de la Orden de los frailes hermitaños de Santi Augustin*, Alcalá de Henares, 1572.
- RUIZ GÓMEZ, 1991**
Leticia Ruiz Gómez, *Catálogo de Pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991.
- SALAS, 1966**
Xavier de Salas, *Miguel Ángel y El Greco*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1966.
- SALAS, 1967**
Xavier de Salas, "Un exemplaire des 'Vies' de Vasari annoté par El Greco", en *Gazette des Beaux-Arts*, 1967.
- SALAS, 1982**
Xavier de Salas, "Las notas del Greco a la 'Vida de Tiziano', de Vasari", en *Boletín del Museo del Prado*, 8, 1982.
- SALAS Y MARIAS, 1992**
Xavier de Salas y Fernando Marias, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, 1992.
- SALMÓN, 1812**
Padre Maestro Salmón, O.S.A., *Resumen histórico de la Revolución de España año de 1808*, Cádiz, 1812.
- SALÓN, 1925**
Padre Miguel Bartolomé Salón, *Vida de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia*, El Escorial, 1925.
- SAN NICOLÁS, 1736**
L. de San Nicolás, *Arte y uso de Arquitectura. Primera Parte*, Madrid, 1736.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1910**
Francisco de Borja San Román Fernández, *El Greco en Toledo. Vida y obra de Doménico Theotocópuli*, Toledo, 1910.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1927**
Francisco de Borja San Román Fernández, "De la vida del Greco", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º VIII-IX, 1927.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, 1982**
Francisco de Borja San Román Fernández, *El Greco en Toledo. Vida y obra de Doménico Theotocópuli*, Toledo, 1982.
- SÁNCHEZ CANTÓN, 1933**
Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1933.
- SÁNCHEZ CANTÓN, 1947**
Francisco Javier Sánchez Cantón, "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz", en *Archivo Hispalense de Arte*, Madrid, 1947.
- SÁNCHEZ CANTÓN, 1961**
Francisco Javier Sánchez Cantón, *El Greco*, Milán, 1961.
- SÁNCHEZ ESTEBAN, 1989**
Natividad Sánchez Esteban, "Pinturas en el Colegio de Doña María de Aragón: Problemas inquisitoriales", en *Cuadernos de Arte y Arqueología*, t. II, n.º 4, Madrid, 1989.
- SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, 1989**
Ana Sánchez-Lassa de los Santos, "La Anunciación de El Greco en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y su restauración", en *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1989.
- SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, 1997**
Ana Sánchez-Lassa de los Santos, "La Anunciación del Greco: análisis comparativo", en *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*, cat. exp., Bilbao-Madrid, 1997.
- SANTIAGO VELA, 1917**
Padre Gregorio de Santiago Vela, *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*, t. III, Madrid, 1917.
- SANTIAGO VELA, 1918**
Padre Gregorio de Santiago Vela, "Colegio de la Encarnación de Madrid, llamado vulgarmente de Doña María de Aragón", en *Archivo Histórico hispano-agustiniano*, vol. IX, enero-junio, 1918, y vol. X, julio-diciembre, 1918.
- SANTIAGO VELA, 1922**
Padre Gregorio de Santiago Vela, *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*, t. VI, Madrid, 1922.
- SCHUBERT, 1924**
O. Schubert, *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924.
- SERRANO MARQUÉS, 1999**
Mercedes Serrano Marqués, "Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, 1999.
- SIGÜENZA, 1963**
Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial, [1605]*, Madrid, 1963.
- SOEHNER, 1960**
Halldor Soehner, "Greco in Spanien", teil IV en *Mündhner Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. XI, 1960.
- SOEHNER, 1961**
Halldor Soehner, *Una obra maestra de El Greco. La Capilla de San José de Toledo*, Madrid, 1961.
- ST. AUGUSTINE, 1961**
St. Augustine, *Confessions*, traducción e introducción por R. S. Pine-Coffin, Harmondsworth, 1961.
- TROUTMAN, 1963**
Philip Troutman, *El Greco*, Londres, 1963.
- VALDIVIESO, 1978**
Enrique Valdivieso, *Juan de Roelas*, Sevilla, 1978.
- VASARI, S/F**
Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, traducido por A. B. Hinds, 4 vols., Londres-Nueva York, s/f.
- VEGUÉ Y GOLDONI, 1928**
Ángel Vegué y Goldoni, "El Cardenal Quiroga, retratado por el Greco", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, 1928.
- VERGEL DE ORACIÓN, 1544**
Vergel de Oración y Monte de Contemplación, Sevilla, 1544.
- VIAJE DE COSME DE MÉDICIS, S/F**
Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669), ed. y notas de Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, s/f [1933].
- VIDAL, 1751**
Fray Manuel Vidal, O.S.A., *Agustinos de Salamanca*, 2 vols., Salamanca, 1751.
- VON SONNENBURG, 1959**
H. Von Sonnenburg, "Muncher Jahrbuch der bildenden Kunst", en *Zur maltechnik Grecos*, 1959.
- WATERHOUSE, 1980**
Ellis Waterhouse, *El Greco*, Nueva York, 1980.
- WETHEY, 1967**
Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 vols., Princeton, 1962, trad. esp. *El Greco y su escuela*, 2 vols., Madrid, 1967.
- ZAMORA LUCAS, 1967**
Florentino Zamora Lucas, "El Colegio de Doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II, 1967.

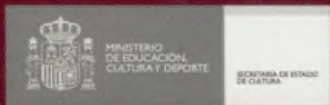




1059944



1.000 PTAS



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

MUSEO DEL PRADO