



APORTACIÓN AL ESTUDIO DE EL GRECO POR INVESTIGADORES VINCULADOS AL CSIC /
CONTRIBUTION TO THE STUDY OF EL GRECO BY RESEARCHERS LINKED TO THE CSIC

LA LUZ Y EL COLOR EN LA PINTURA DE EL GRECO

LIGHT AND COLOR IN GRECO'S PAINTING

Ximo Company

Universitat de Lleida

ximo.company@hahs.udl.cat

Cómo citar este artículo/Citation: Company, X. (2015). "La luz y el color en la pintura de El Greco". *Arbor*, 191 (776): a275. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.776n6002>

Copyright: © 2015 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 22 diciembre 2014. Aceptado: 9 marzo 2015.

RESUMEN: El presente trabajo reconsidera el extraordinario valor estético de la luz y el color en la pintura de El Greco, entendidas ambas categorías como el resultado de un extenso y meditado proceso mental y creativo del gran maestro cretense. Ahonda, además, en la urgente necesidad de practicar una historia del arte en España que equilibre la excesiva hipertrofia del dato literario en beneficio de un conocimiento de la pintura más en directo y a pie de obra.

ABSTRACT: This work reconsiders the extraordinary aesthetic value of light and colour in El Greco's paintings, both of which are understood as the result of a lengthy and deliberate mental and creative process by the Cretan master. It also looks closely at the urgent need to rebalance art history in Spain to counter the proliferation of literary data with a more direct understanding of the paintings themselves in situ.

PALABRAS CLAVE: El Greco; pintura; luz; técnica; color.

KEYWORDS: El Greco; painting; light; technique; colour.

EL RELATIVO VALOR DE LA NOTITIA

En 1981, hurgando en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio comentados por Daniele Barbaro (Venecia, 1556), cuyos márgenes están llenos de valiosas anotaciones manuscritas por El Greco, los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante descubrieron algo clave y medular en el desarrollo mental y creativo del Greco, y aún más, a juicio de quien esto escribe, en el desarrollo cabal y estructural de esa apasionante disciplina universitaria que llamamos Historia del Arte; lo advirtieron con sagacidad y sigue teniendo, quizá hoy más que nunca, una extraordinaria importancia. Al amparo del Greco Marías y Bustamante escribieron lo siguiente: “Para nuestro pintor el conocimiento adquirido a partir de la lectura no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, noción superficial cuya posesión proporciona placer (*dileto*), pero no un conocimiento que permita un juicio fundado” (Marías y Bustamante, 1981, p. 75). En efecto según El Greco (y según el pintor y tratadista Gian Paolo Lomazzo a quien en parte sigue nuestro pintor), “sólo a través de la lectura [no se puede] obtener el conocimiento necesario para el juicio, puesto que el juicio y el aprendizaje son aspectos del Arte que requieren tiempo y práctica” (Lomazzo, 1584, VI, pp. i-ii).

Bien. No solo hace falta leer (que debe hacerse), sino que también se precisa tiempo para “ver”; mucho tiempo, muchas horas y mucha práctica para ver arte, pacientemente, a fondo, en directo.

Hoy, sin embargo, y ahí está la lluvia de excelentes libros y catálogos de exposición aparecidos durante la rica conmemoración del IV Centenario de la muerte de El Greco,¹ la *notitia* y el *dileto* (la abundante y erudita literatura que desde luego será siempre necesaria y bienvenida para construir los mil matices de la narrativa e historia global del Greco) se han impuesto al goce y contemplación visual, mental y espiritual de la obra, de la pintura, de la luz y el color del Greco. Admitamos que nos ha podido la *notitia*, es decir, de acuerdo con Marías y Bustamante, la “noción” superficial cuya posesión proporciona placer pero no un conocimiento que permita un juicio verdaderamente fundado sobre la obra pictórica, la luz, el color y la composición del Greco. Confesémoslo: nos ha podido la *notitia*, el saber, la erudición. Para El Greco, sin embargo, y vamos a citarlo a él esta vez de forma literal, “la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma, color”.² Y El Greco, es bien sabido por todos, es uno de los artistas más inteligentes, críticos y sesudos de la Europa del siglo

XVI; lo que ha escrito no es una reflexión secundaria y accidental, tiene mucha profundidad.

La pintura es la única que puede juzgar todas las cosas. Podemos estar en acuerdo o desacuerdo con esta aseveración, pero lo cierto es que tiene una tracción muy clara: la pintura del Greco es la única que nos puede llevar hasta el fondo de la comprensión de su obra: forma, luz, color..., pero también a la cabal comprensión y diagnóstico de su verdadero y último significado.

¿Vemos hoy, sin embargo, mucha o al menos suficiente pintura en nuestras universidades a lo largo de los estudios de licenciatura, grado y postgrado? ¿Qué hay en nuestras facultades? Solo o muy predominantemente libros. También, hoy, afortunadamente, muchas imágenes digitales sobre pantalla; antes diapositivas. Y muy poco más. Un 99% de nuestro aprendizaje se lo llevan los libros; solo un 1% lo ocupamos en visitar algún gabinete analítico, algún centro de conservación y restauración, alguna exposición, algún museo, sus depósitos de fondos, alguna observación detenida de las obras pictóricas por delante y por detrás. Curiosamente, también a los museos, de ordinario, vamos más para tomar apuntes que para ver pintura. Es una preocupante hipertrofia de la *notitia* que ha conllevado una atrofia de la percepción de la pintura, “la única que puede juzgar todas las cosas”, según El Greco. Y ya llevamos más de 100 años desarrollando así la disciplina de la Historia del Arte: agazapados por la *notitia* y demasiado desprovistos de capacidad visiva. Leemos mucho, pero vemos menos, a veces muy poco, de prisa y a lo lejos.

Nada de lo escrito hasta ahora es baladí. Nada. “Detrás de cada pintura del Greco hay una reflexión profunda, una idea que expresar con claridad, un trabajo técnico de realización compleja, perfectamente planificado basado en el aprendizaje de los procedimientos pictóricos (...), una búsqueda continua de perfección durante toda su vida” (Alonso Alonso, 2014, p. 123). Y añade Rafael Alonso: “para construir su creación intelectual, El Greco va a emplear una técnica precisa, compleja, pero perfectamente planificada” (Alonso Alonso, 2008, p. 228). Si conociéramos un poco más a fondo la técnica, mirándola de cerca, dedicando horas a su contemplación, ahondaríamos más y mejor en la construcción creativa e intelectual del Greco. Recordemos, según El Greco y según Marías y Bustamante, que el conocimiento de la pintura adquirido a partir únicamente de la lectura es insuficiente, “no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, noción superficial”.

De acuerdo, de nuevo, con Marías y Bustamante (1981) la categoría más apreciada por El Greco es el color.³ Parece lógico en un pintor tan excepcional. Trataremos, pues, a continuación, de adentrarnos en el conocimiento de la luz y del color, en el concepto pictórico del Greco.

En el manejo de la luz y del color en El Greco “nada es casual y todo se encamina a un resultado final” (Alonso Alonso, 2008, p. 228). Según Alonso, cuando se contempla una obra del Greco por primera vez, al primer golpe de vista podemos llegar a tener la impresión de que estamos ante una obra espontánea, de ejecución rápida, improvisada, ligera y fácil. Sin embargo se trata de una percepción epidérmica que puede distorsionar la realidad. Podemos levantar el vuelo literario ante la gran soltura y modernidad del Greco, sin reparar, como escribe Alonso, en que esa es la virtud que tienen los grandes artistas, es decir el “hacer que parezca fácil lo que es complejo y difícil, haciendo que no se note el trabajo previo de preparación” (Alonso Alonso, 2014, p. 123).

Detengámonos a examinar una obra concreta: el penetrante *Retrato de Don Diego de Covarrubias* (obispo, político y gran eclesiástico nacido en Toledo en 1512 y fallecido y enterrado en la catedral de Segovia, donde fue obispo, en 1577), obra que se conserva

en el Museo del Greco de Toledo, óleo sobre tela, 67 x 55 cm, h. 1600, con residuos de una firma ilegible. Junto con otros dos retratos de su hermano Antonio de Covarrubias,⁴ los tres aparecen citados en el inventario de bienes del 13 de julio de 1629 de don Pedro Salazar de Mendoza, amigo y mecenas de Doménico. Merece la pena examinar este retrato porque nos permite hacerlo en clave comparativa con el realizado por Alonso Sánchez Coello hacia 1573 y también conservado en la colección toledana (61 x 50 cm aunque está recortado).⁵ (Figuras 1 y 2)

Es posible que El Greco no hubiera conocido a don Diego, por lo que bien pudo inspirarse en el retrato de Sánchez Coello. Las diferencias, sin embargo, son notorias. La luz, la pasta matérica del Greco, sus colores y su soltura ejecutiva difieren de las empleadas por Alonso Sánchez Coello. De acuerdo con la Dra. Carmen Garrido, sobre la mancha de color base y las pinceladas negras que perfilan el rostro de Covarrubias en torno a la barba y el alzacuello de la sotana, El Greco construyó la imagen del retratado a base de pequeños y vibrantes toques, produciendo una peculiar e inteligente sensación de “borrosidad” (Garrido, 2008, p. 264) y movimiento en la carnación que desdibuja las facciones del personaje, con el fin de mostrar mejor su avanzada edad; algo que supera enormemente el concepto más frío y más lineal de Sánchez Coello.

Figura 1. El Greco, *Retrato de Diego de Covarrubias y Leiva*, h. 1600, Museo del Greco, Toledo



Figura 2. Alonso Sánchez Coello, *Don Diego de Covarrubias*, 1574, Museo del Greco, Toledo



Retomaremos de inmediato el importante tema de las preparaciones y los colores base del Greco, pero ahora merece la pena detenernos en la manera utilizada por el maestro cretense para introducir la luz en el perfil de la nariz de Don Diego de Covarrubias; es importante hacer este pequeño ejercicio visivo. Observaremos algo verdaderamente sorprendente como ha señalado Garrido (2008, p. 265). El Greco consigue su objetivo mediante un simple golpe de pincel que parte del entrecejo y con aplicaciones puntuales de laca roja en los lagrimales, la boca y la oreja; ese es el estilo minucioso -y prodigioso- del Greco; y es eso lo que nos permite sostener la autoría suya en el lienzo de Toledo. Algo que se observa también en las pinceladas muy diluidas que El Greco esparce alrededor del rostro de Don Diego con el fin de suavizar y oscurecer el tono del fondo; produce con ello, además, un cierto movimiento envolvente que deja transparentar ese concepto de luminosidad retratística tan peculiar y característico del Greco -y tan ausente entre sus imitadores- a pesar de la parquedad cromática con que ha resuelto la totalidad del mencionado retrato. Ocurre algo similar en la versión del Louvre, realizada tal vez unos años posteriores a la del Museo de Toledo. Dudó Harold Edwin Wethey en 1962 de la paternidad de la sobrepelliz en el retrato que aquí estamos abordando (Wethey, 1967, p. 104, nº 137), pero la radiografía publicada por la Dra. Garrido (Figura 3) permite observar numerosas pinceladas blancas de manera más individualizada que lo reflejado en la epidermis final de la obra; son trazos insistentes que parten de la zona superior y respetan el espacio ocupado por la cinta pectoral; un recurso típico de la técnica del Greco que vendrá a despejar las dudas del historiador del arte estadounidense (Garrido, 2008, pp. 264-265, figs. b y d; Garrido, 2007, pp. 175-225).

LUZ Y COLOR. DATOS TÉCNICOS

Debemos admitir con Yasunari Kitaura que “todo lo que está más allá de los límites del lenguaje verbal no puede ser formulado verbalmente sino sólo mostrado” (Kitaura, 2003, p. 75). Eso fue lo que hizo El Greco, con “su lenguaje pictórico extraordinariamente eficaz” y “mediante el pincel más suave que el mundo conoció”, al decir de Góngora (Kitaura, 2003, p. 75). Es una advertencia y una aseveración que suscriben con razón muchos historiadores y críticos del arte. Hoy nadie duda de que El Greco ha ejercido como muy pocos pintores y artistas de la historia universal la privilegiada “capacidad de hacer creíble lo increíble” (Marías, 2014a, p. 44). Todo esto, sin embargo, que es indiscutiblemente cierto,

Figura 3. El Greco, *Retrato de Diego de Covarrubias y Leiva*, imagen radiográfica



debería ser compatible con ejercicios serios y continuados por conocer aún más a fondo, en directo y a pie de obra, el modo pictórico que El Greco utilizó para llegar hasta donde llegó; su técnica, los misterios de su singularísima *tékne*. De otro modo, y sin otro apoyo que el de la literatura escrita, el deleite de la *notitia* nos puede vencer y disminuir con ello nuestra capacidad comprensiva del Greco, de su obra, de su mencionada *tékne*. Debemos insistir en la advertencia de Marías y Bustamante, perfectamente aplicable cuando menos al estudio de las obras de arte: “el conocimiento adquirido a partir de la lectura no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, noción superficial cuya posesión proporciona placer (*dileto*), pero no un conocimiento que permita un juicio fundado”.

Adentrémonos, pues, si de verdad queremos crecer en nuestro conocimiento como historiadores del arte, en algo más que en la literatura escrita sobre El Greco. Para los historiadores del arte entrar, estudiar y “convivir” con obras de arte en un gabinete técnico y analítico debería ser tan importante como realizar la misma visita obligada a la Biblioteca Nacional o al Archivo Nacional de nuestro país. Deberíamos reforzar muchísimo más en nuestras carreras universitarias el aprendizaje en directo y junto a otros expertos y conocedores de la materialidad y técnica pictórica de los maestros de todos los tiempos; ahora, en nuestro caso, de Doménikos Theotokópoulos, El Greco.

Escribió Luis Rosales en 1949 que “lo decisivo es la manera de ver”; y dice aún más: “Lo decisivo al *contemplar* una pintura es convivirla; mirarla conviviéndola”; porque un cuadro es “una forma viviente que mueve la voluntad del hombre a convivirla” (Rosales, 1949, p. 265). Lo dicho es muy profundo. Intentémoslo. Contemplemos. Ganaríamos todos.

De ordinario y mayoritariamente El Greco utilizó en España para obras de pequeño formato lienzos de tafetán de lino o cáñamo y torsión Z,⁶ con un ligamento simple y densidades medias (en torno a 9-11 hilos/pasadas por cm² en la urdimbre y en la trama). Sabemos que antes, en su etapa veneciana, utilizó también el soporte de pequeñas tablas de abeto blanco (*abies alba*), de la familia de las *Pinaceae*, dentro de las Gimnospermas o coníferas que desde los Alpes llegaban hasta la laguna véneta a través de los ríos que en ella desembocaban (Fúster Sabater, 2000, pp. 196-206).⁷ De nuevo en España, y para obras de gran formato, El Greco utilizó casi siempre telas de sarga, también conocidas como “manteles alemaniscos”, por su procedencia, o bien “mantelillos venecianos”, cuyos hilos dibujan formas romboides, de uso habitual en la pintura veneciana del siglo XVI; suelen ser de lino crudo con torsión Z. Por el hecho de tener grandes dimensiones evitaba las costuras intermedias con que había que unir las telas de tafetán. Los manteles podían ser de constitución fina pero también los había con un robusto grosor (algunos con 13-14 hilos en la urdimbre y 11-12 pasadas en la trama por cm²), a veces con dibujos en forma de espiga o raspa de pez. En forma de rombo compuesto como se ha dicho, y con hilos gruesos es, por ejemplo, la tela y el forro del famoso *Entierro del Señor de Orgaz* conservado en la iglesia de Santo Tomás de Toledo (Mantilla de los Ríos y de Rojas, 1977).

A priori podríamos considerar que quizá bien poco puede importar la constitución de un soporte de tela en el desarrollo creativo de un artista, pero eso no es así; muy al contrario, de ello va a depender el tipo de preparación que se empleará y el significativo e influyente tono que se le dará a la imprimatura o imprimación final de cada obra. No, no estamos ante aspectos accidentales a la hora calibrar e interpretar bien muchas soluciones formales en el acabado final que El Greco va a infundir en sus tratamientos cromáticos y lumínicos.

Después de un encolado previo, en el taller del Greco (y en muchos otros de la España del XVI) los lienzos se preparaban con yeso (sulfato cálcico) emulsionado y ligado con cola de origen animal disuelta en agua; con ello se prevenían contracciones y posteriores mo-

vimientos de la pintura final; esa era la primera capa, blanquinosa, que se aplicaba a la tela. En el caso concreto del Greco este aparejo apenas variará a lo largo de toda su producción pictórica en España.

Sobre la anterior preparación nuestro pintor -y sus ayudantes- extendían una capa de imprimación (o imprimatura), homogeneizando la tonalidad del fondo, algo que va a ser fundamental en el juego de texturas, luces e irisaciones que se alcanzarán posteriormente. Se trata de una genuina capa-estrato de color rojo-anaranjado donde podemos encontrarnos con pigmentos de diferentes colores: tierras marrones, rojas y naranjas, y negro de origen orgánico, mezclados con el blanco de base que es el mencionado albayalde (blanco de plomo) y calcita, así como otros elementos en menor proporción como la laca orgánica roja, minio de plomo y azurita. La variedad y el resultado cromático final de esta imprimación variará en función de la disponibilidad de todos estos materiales en el Toledo del último tercio del siglo XVI, algo que conllevará que en ocasiones las mencionadas imprimaciones tuvieran un tono más agrisado (quizá por la posible escasez, por ejemplo, de ocre rojizo), frente al tono anaranjado más dominante, e incluso más rojizo en los últimos años de la carrera profesional del Greco. Como ha escrito Carmen Garrido, “la existencia de este estrato es muy importante, ya que es un elemento tonal más que se suma en el conjunto de sus obras” (Garrido, 2001, p. 69; Alonso Alonso, 2008). En efecto, a medida que avance la técnica del Greco esta imprimación quedará cada vez más al descubierto y constituirá una parte esencial del resultado estético final de sus obras. En una primera fase la aplicación de esta imprimación fue muy regular y homogénea, pero a medida que han avanzado los años se ha podido comprobar que su aplicación es deliberadamente desigual, y ejecutada de forma más veloz. Y por supuesto, si para los presupuestos creativos del pintor conviene obtener fondos más claros y luminosos, se ha comprobado también que en ese caso la imprimación tendrá una composición mayor de albayalde; todo, a la postre, estará muy meditado, en función de las ideas creativas, compositivas, cromáticas y lumínicas del maestro.

En el estudio que la Dra. Garrido realiza sobre el *Apostolado* del Museo del Greco de Toledo (“cuya calidad supera con creces” (Garrido, 2008, p. 253) a la del *Apostolado* de la Sacristía de la Catedral de Toledo o a la del Marqués de San Feliz hoy en el Museo de Bellas Artes de Oviedo) se descubre que en su mayoría estos cuadros están sin terminar y que “el

efecto de la imprimación tiene un papel decisivo en nuestra impresión visual y estética” (Garrido, 2008, p. 255). Es asombroso el modo descriptivo utilizado por Carmen Garrido porque facilita enormemente el conocimiento de la pintura del Greco, nos conduce a la penetración y comprensión de sus entresijos más sutiles. En concreto, y para resolver el *Apostolado* de Toledo se descubre que el cretense realiza primero un somero dibujo a pincel con tierras oscuras y con negro sobre el mencionado fondo anaranjado. Unos trazos, sin embargo, que no debemos confundir con los del mismo tono que el pintor aplica posteriormente para crear o intensificar partes en sombra, o bien para dar más profundidad a determinados contornos, bordeando, por ejemplo, en un tono negruzco, las barbas o los brazos, manos y cabezas acopladas al encaje de las mangas y cuellos de las túnicas. Procede observar, por ejemplo, con mucha atención, el poderoso contraste de la mano y antebrazo de la figura del Salvador; (Figura 4) la soltura ejecutiva que se observa es impresionante, pero a su vez se comprueba un cálculo de precisión técnica muy notorio; todo nos lleva a concluir, como escribió Garrido en 2008, que “el pintor tiene las ideas creativas resueltas antes de iniciar el trabajo” (Garrido, 2008, p. 256). Es importante conocer esta decisiva realidad.

Ese es el estilo fascinante de El Greco al que todos tenemos derecho a acceder en nuestro aprendizaje universitario. Entiéndase esto en tono positivo, es decir, en el legítimo deseo de una comprensión más profunda del quehacer creativo del Greco, especialmente en lo relativo a su sabio manejo de la luz y el color. Un estilo que alcanza una afortunada fusión entre una desconcertante libertad creativa y un culto al rigor técnico que lo convierten en un maestro único e irreplicable.

Un pintor, El Greco, que utiliza brochas y pinceles de todo tipo y tamaños y con las más diversas cargas de materia pictórica; a veces con fuertes y densos empastes, otras con capas muy finas y diluidas, casi transparentes. Un pintor que es capaz de modelar como muy pocos maestros las angulosidades de mantos y ropajes, que alcanza veladuras que no solo matizan y enriquecen el cromatismo de la obra, sino que consiguen a su vez modelar tonalidades que contribuyen a alcanzar profundos y poderosos realces de las luces sobre las sombras. A veces, si se observa detenidamente, lo logra con iridiscencias convertidas en inverosímiles manchas difusas; puede llegar a superponer amarillo sobre violeta o verde, rojo sobre amarillo o naranja intenso sobre rojo de laca.

Figura 4. El Greco, *El Salvador* (1608-1614), Museo del Greco, Toledo



A menudo, y esto vuelve a ser sorprendente, con ligeros toques y líneas blancas consigue adelantar las figuras y los volúmenes en su conjunto, mientras que con negro los hace retroceder. Así lo hace, por ejemplo, alrededor de las piernas y los brazos de los personajes o en zonas puntuales de los mantos (Garrido, 2007, p. 182). Algo que hay que ver en directo, de cerca, poco a poco, penetrando en el espíritu creativo, técnico y mental, del Greco. Algo, insistimos, que resulta prodigiosamente espectacular.

Un pintor, en definitiva, capaz de realizar toques rápidos e individualizados, toques nerviosos, abreviados, leves y escuetos, combinados a su vez con inusuales arrastres de materia pictórica que semejan auténticos restregones capaces, sin embargo, de conformar todo tipo de masas y volúmenes, de planos y densidades espaciales que estiran, ensanchan y tridimensionalizan los lienzos de dentro hacia fuera y a la inversa. Espacios rotundos con luces y colores portentosos, a menudo poco menos que sobrenaturales, destinados a envolver un interminable repertorio de figuras (santos, ángeles, vírgenes, querubines, hombres y mujeres de carne y hueso que rebosan la

humanidad toledana del siglo XVI y que a su vez están penetrados de una indiscutible espiritualidad de efluvio tridentino). Figuras que pesan -y no pesan-, figuras claras, oscuras, robustas, ligeras, que vuelan, luminosas, alargadas, deformadas, deshechas; figuras con apenas cuerpo matérico que amagan a su vez con iridiscencias conmovedoras y que a un mismo tiempo pueden convivir con gruesos empastes de pigmentos radiopacos. Así es la inmensa riqueza de la luz y el color de nuestro pintor. Como ha escrito Rafael Alonso: “Es pintura en estado puro, en estado de gracia” (Alonso Alonso, 2014, p. 143).

Esa es la grandeza de El Greco. Y solo estudiando y distinguiendo bien esa grandeza aprenderemos de verdad y seremos capaces de descubrir, de lejos, con criterio razonado, por ejemplo, cuáles son los grecos falsos, aunque debamos admitir con realismo y humildad que algunos están muy bien imitados.

A discernir y diferenciar lo auténtico de lo falso no nos puede ayudar únicamente la *notitia*, es decir esa noción superficial con la que quizá hemos enfundado demasiadas cabezas pensantes de la historia del arte en España. Algo, la *notitia*, cuya posesión proporciona placer (*dileto*), pero no, como se ha dicho, un conocimiento que permita un juicio penetrante y verdaderamente contrastado de la historia de la pintura. No, no es accidental conocer bien, por ejemplo, el tema de las imprimaciones para desentrañar la interminable nube de copias indebidas que se han realizado a espaldas del pintor cretense.⁸

Desde este apego desmesurado a la *notitia* un historiador del arte tan conocido como don José Camón Aznar llegó a atribuir al Greco en 1950 nada más y nada menos que 829 obras.⁹ Esto fue corregido seis años más tarde por el conservador de pintura española en los museos estatales bávaros, Halldor Soehner, quien empezó por una rigurosa investigación grafológica sobre el sinfín de firmas falsas de El Greco. Dejó en 137 las obras del periodo español de El Greco y empezó a distinguir entre “obras originales”, “réplicas de taller”, “obras de El Greco y Jorge Manuel”, “obras de Jorge Manuel y su taller”, “copias del siglo XVII” e “imitaciones y copias modernas” (Soehner, 1956a).¹⁰ La otra gran llamada al orden fue protagonizada por el citado profesor norteamericano Harold E. Wethey (1962 y versión española de 1967), quien en 1962 asignó únicamente 285 cuadros al Greco (de todas las épocas), frente a los más de 800 atribuidos por Camón, dejando fuera a 466 obras, reasignadas ahora como obras de escuela, copias y falsas atribuciones. Incluso en nuestro “Centre d’Art d’Época Moderna”

(CAEM) de la Universitat de Lleida pudimos estudiar a fondo y en directo la obra de un buen seguidor de El Greco. Por supuesto, muchos de los razonamientos expuestos anteriormente nos sirvieron para diseccionar bien y advertir con contrastada fiabilidad que se trataba de una buena copia del siglo XIX.¹¹

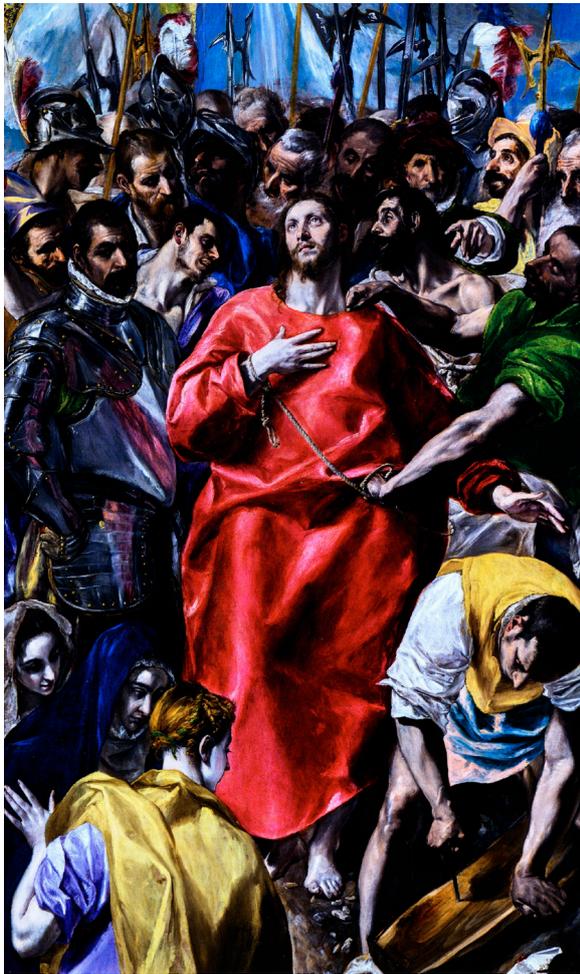
EL CARMÍN DE LA TRASCENDENCIA

El 15 de junio de 1579 el canónigo obrero de la catedral de Toledo, don García de Loaysa Girón, declaraba que “el dicho Dominico a hecho cierta pintura para la dicha sancta yglesia, ques un quadro del espolio de Christo quando le querían poner en la cruz” (Álvarez Lopera, 2007, p. 133).¹² Sabemos que hubo problemas a la hora de su tasación y valoración económica final, pero incluso los tasadores nombrados por la catedral no dudaron en escribir que era una obra tan “conforme a la grandeza del arte [...] que no tiene precio ni estimación” (Álvarez Lopera, 2005, p. 94). Así fue considerado *El Expolio* al poco de realizarse como obra destinada al vestuario de la sacristía de la Catedral de Toledo (el emplazamiento dice mucho: lugar de la preparación de los sacerdotes para el rito de la Misa, es decir, de meditación sobre el extraordinario símbolo del despojo -expolio- de la vestiduras de Cristo como acto imprescindible para culminar con fecundidad la gran Misa o el gran sacrificio redentor del Gólgota), y desde entonces el arte universal cuenta con una de las manchas con “colorido carminoso” (Álvarez Lopera, 2005, p. 137)¹³ más intensas y penetrantes de toda la historia (Ruiz Gómez, 2014b, pp. 60-62). (Figura 5)

Todas las interminables descripciones y valoraciones que se han hecho sobre este lienzo confluyen en el extraordinario impacto cromático de la túnica escarlata de Cristo. De hecho, si con justicia se le ha concedido a Vermeer (con permiso de Tiziano y Veronese) la supremacía de haber “fabricado” el azul más poético y a su vez más atmosférico de la historia del arte universal, pocos podrían negar que con la túnica escarlata del Cristo del *Expolio* de El Greco se ha alcanzado uno de los vértices cromáticos más altos, intensos y proverbiales, en clave carminesca, de la historia de la pintura (Ruiz Gómez, 2014a, pp. 41-42).¹⁴

Pero no solo es una cuestión de logro técnico indiscutible, estrictamente formal y estético que merece la pena ver y saborear despacio, sino que esta portentosa mancha escarlata de El Greco nos transporta al más allá, nos conduce al terreno de la trascendencia, de lo beatífico; es un rojo que alude a “la intemporalidad de lo permanente” como definió Azcárate en 1982,¹⁵ insistiendo en que aquí el pintor no solo narra lo que senso-

Figura 5. El Greco, *El Expolio*, 1577-1579, Sacristía de la catedral de Toledo



rialmente perciben sus ojos, sino que sublima aquello que ve, para que luego, mediante destellos de luz y empastes cromáticos únicos e irrepetibles, nos transporte a una suprarealidad nueva, divina, espiritualizada, trascendente. Es un manejo del color que contribuye enormemente a convertir lo invisible en visible, en creíble, en posible y además en apetecible. Es una mancha carminesca cargada de valor estético, simbólico, divino, pero a su vez es una mancha pragmática y catequética, si recordamos de nuevo el lugar en que se encontraba *El Expolio* en el momento de su encargo: el paso del oficiante de la sacristía al rito de la Santa Misa.

Es verdad que podríamos referir aquí que a todo lo dicho contribuye el poderoso significado de que en la Catedral de Toledo, en la mencionada sacristía, se conservaba un fragmento de “la túnica púrpura con que el Señor fue vestido [...] en su santa Pasión”, fragmento

que había sido regalado por San Luis, rey de Francia, en 1248 (Pisa, 1974, p. 45), pero en cualquier caso el mérito pictórico de El Greco es indiscutible. Él convierte este dato histórico y los componentes simbólicos que le atañen en un claro mensaje religioso y espiritual, y lo resuelve con un modo de expresión plástica y estética, lumínica y cromática de altísima calidad.

Se comprueba en los estudios e interpretaciones radiológicas realizadas (Alonso Alonso, 2014, pp. 126-127),¹⁶ que la gestación del *Expolio* parte de una idea precisa de la composición. El Greco lo pintó directamente a base de manchas de color y pinceladas que construyen con fuerza a las figuras del primer término, lo mismo que ocurrió con el abigarrado “bosque de picas y celadas” (Álvarez Lopera, 2007, p. 136) que aparece en la parte superior y que de un modo admirable cierra la composición sobre un fondo azulado bellísimo, de muy malos presagios en el patíbulo del Gólgota como se cita en la meditación de la Hora Sexta de las *Meditaciones de Passione Christi* de San Buenaventura, pero resuelto formal y estilísticamente con unas sabias pinceladas de indiscusa clave y pertenencia veneciana.

Se sabe que la figura de Cristo sufrió pequeños ajustes en los perfiles de la túnica, en el rostro y sobre todo en la interferencia con el personaje situado a la derecha. El Greco hizo una modificación importante para que el brazo izquierdo del esbirro pasase por encima de la túnica de Cristo. La misma cuerda del prendimiento, con sus destellos lumínicos, casi mágicos a juicio de quien esto escribe, contribuye con su dúctil volumetría a crear y ensanchar el espacio entre Cristo y el espectador. Es importante, además, subrayar el meditado y a mi juicio irremplazable contrapunto cromático logrado con el poderoso amarillo del manto de María Magdalena situada en la parte baja del primer término, (Figura 6) pero destaca sobre todo el rojo. Ese rojo-carmín que por una parte podemos interpretar como la mancha y el color indescriptible de la trascendencia, del bien, de la verdad y del camino salvífico a la que nos conduce el ideario de Jesús de Nazaret, pero que por otra parte, y ahora desde una perspectiva interpretativa algo más en clave iconológica, conlleva inequívocas exhortaciones, directas y muy claras, dirigidas al clero toledano del último cuarto del siglo XVI. Es el carmín de la trascendencia, pero es además la túnica escarlata de la purificación de cuantos sacerdotes han podido llegar a revestirse, a lo largo de los siglos, en la sacristía de la Catedral de Toledo. ¿Si el maestro se despojó de todo hasta llegar a la cruz redentora, cómo debería celebrar yo -podría comentar cada presbítero- el sacrificio de la Santa Misa en esta insigne catedral? ¿Revestido o despojado?

Figura 6. El Greco, *El Expolio* (detalle), 1577-1579, Sacristía de la catedral de Toledo



EL GRECO: “EMINENTE EN SU ARTE Y OFICIO”

Así, “eminente en su arte y oficio”, fue considerado El Greco por su gran amigo don Luis de Castilla, hijo del deán de la Catedral de Toledo, don Diego de Castilla, en la primavera o comienzos del verano de 1577, en una “Memoria” que relata el compromiso de El Greco en las pinturas del retablo de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.¹⁷ Esa fue su carta de presentación al poco de llegar a España en la ciudad de Toledo. Y eso es, en verdad, lo que le distinguió a lo largo de toda su carrera artística: un extraordinario talento creativo y un gran dominio de su oficio. Y eso se ve, se comprueba y se contrasta en cualquiera de sus obras. Su gran dominio de la técnica, de la luz y el color le permitió pintar lo trascendente, lo imposible; supo así “pintar para la eternidad” (Bruquetas Galán, 2014).

Para quien suscribe este texto el estudio y conocimiento de las cuestiones técnicas contribuyen a mejorar la percepción y comprensión de las obras de arte. Y subrayo y agradezco los avances y contribuciones que en este sentido se han realizado, desde hace muchos

años, en el Museo del Prado. Para la Dra. Garrido, la que ha sido durante mucho tiempo responsable máxima del Gabinete Técnico de la mencionada pinacoteca, “desde el punto de vista técnico lo que distingue al Greco de sus coetáneos es la forma de aplicar el color y su manera de utilizar y combinar los pigmentos, así como los resultados que consigue a través de su técnica y de sus recursos” (Garrido, 2001, p. 70).

Conocer, pues, la paleta cromática de El Greco contribuye a conocer mejor su obra. El blanco: yeso (sulfato de calcio), albayalde (blanco de plomo), calcita (carbonato cálcico). El negro: negro de origen orgánico. El azul: azurita, lapislázuli, esmalte. El verde: resinato de cobre, cardenillo, malaquita. El naranja: óxido de hierro, minio de plomo, bermellón de mercurio. El rojo: laca orgánica roja, óxido de hierro. El morado: mezcla de laca roja y azurita. No son datos accidentales y poco relevantes. La Dra. Leticia Ruiz Gómez ahonda también en estas cuestiones técnicas que le sirven para redondear mejor “la construcción pictórica de El Greco” (Ruiz Gómez, 2014b, p. 51), y esa misma fascinación por el manejo técnico del colorido y la luz de El Greco la prodigaron Velázquez, Goya, Vicente López, Fortuny, Madrazo, Sorolla, Rusiñol Zuloaga y tantos otros pintores españoles en el siglo XIX, pero sobre todo fue eso lo que cautivó a Manet, Cézanne, Picasso, Derain, Rivera, Modigliani, Chagall, Bacon, Saura o Jackson Pollock entre otros muchos maestros de las vanguardias de la pintura moderna.

Como ha escrito Javier Barón (2014b), “en el imaginario de muchos de los pintores de los siglos XIX y XX la figura de El Greco (1541-1614) ocupó un lugar muy peculiar, que se convirtió en verdaderamente central a partir del cambio de centuria” (p. 15). Se señala, por ejemplo, con acierto, referidos a Picasso, que “en el tránsito a su primer estilo profundamente personal, el periodo azul, la pintura de El Greco fue uno de los orígenes de su inspiración” (Barón, 2014b, p. 17). Es algo fascinante.

Una fascinación lumino-cromática que se observa en las modernísimas cabezas de los apóstoles de *La Pentecostés* del retablo de la iglesia del Colegio de María de Aragón, conservada hoy en el Museo del Prado (ca. 1600), (Figura 7) y (Figura 8) en el torso desnudo del *San Sebastián* del Prado (1610-1614), (Figura 9) en los asombrosos y desvanecidos azules que vemos en los ángeles del extremo superior izquierdo de *La Trinidad* del Prado (1577-1579) (Figura 10), en el azul que se rompe y “craquela” en haces blancos en la portentosa figura del San Juan Evangelista de *La visión de San Juan* del Metropolitan Museum de Nueva York (ca. 1608) (Figura 11),

en los verdes y amarillos nocturnos de *La Resurrección de Cristo* del Prado (1597-1600), (Figura 12) en el blanco abreviadísimo, suelto y empedernidamente sumario de la gorguera del retrato de *Jerónimo de Cevallos* que se conserva en el Prado (1613) (Figura 13) o, de un modo aún más especial, en la arrobadora, mística y teológica luz de los tonos carne aporcelanados que vemos en lo que tal vez sea su obra más suprema, *El Entierro del Señor de Orgaz* que se conserva en la iglesia de Santo Tomé de Toledo (1586-1588). (Figura 14)

Figura 7. El Greco, *Pentecostés* (detalle), h. 1600, Museo Nacional del Prado, Madrid



Debemos mirar sin prisas para que no nos pueda en exceso la *notitia*, la noción superficial por demasiado erudita -y poco más- de la pintura de El Greco. Debemos verla de cerca, a pie de obra. El Greco supo construir “la belleza de lo ultraterreno” (Marías, 2014b, p. 275), amémosla, pues, y estudiémosla nosotros, con reverencia, desde nuestra humilde posición de historiadores del arte anclados en lo terreno.

Figura 8. *Pentecostés* (detalle), h. 1600, Museo Nacional del Prado, Madrid

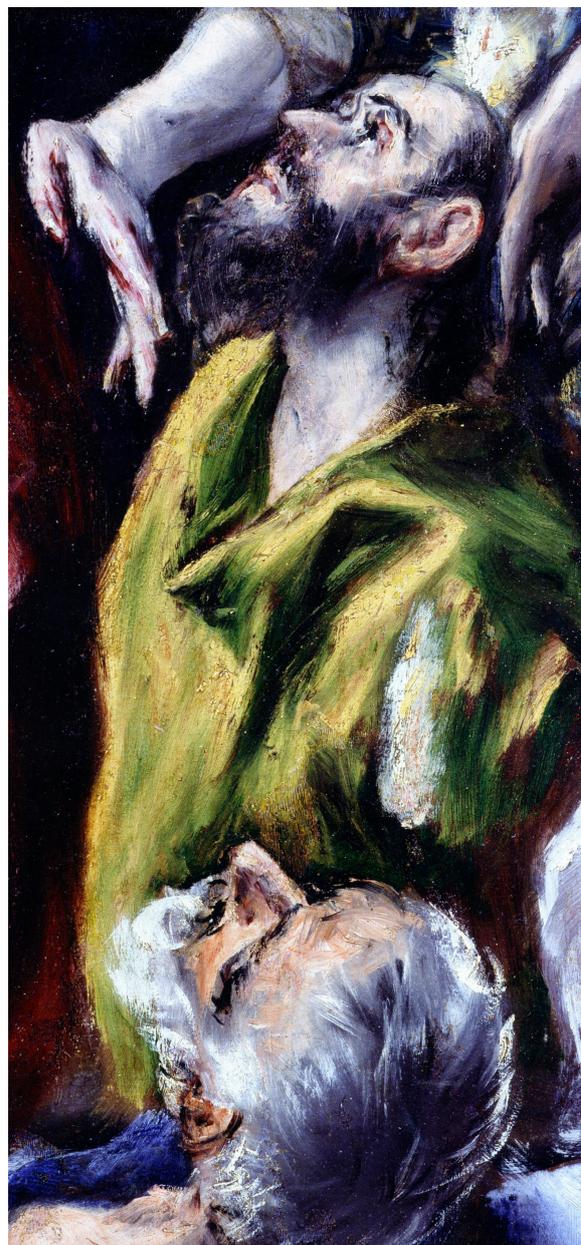


Figura 9. El Greco, *San Sebastián* (detalle), h. 1610-1614, Museo Nacional del Prado, Madrid



Figura 10. El Greco, *La Trinidad* (detalle), 1577-1579, Museo Nacional del Prado, Madrid

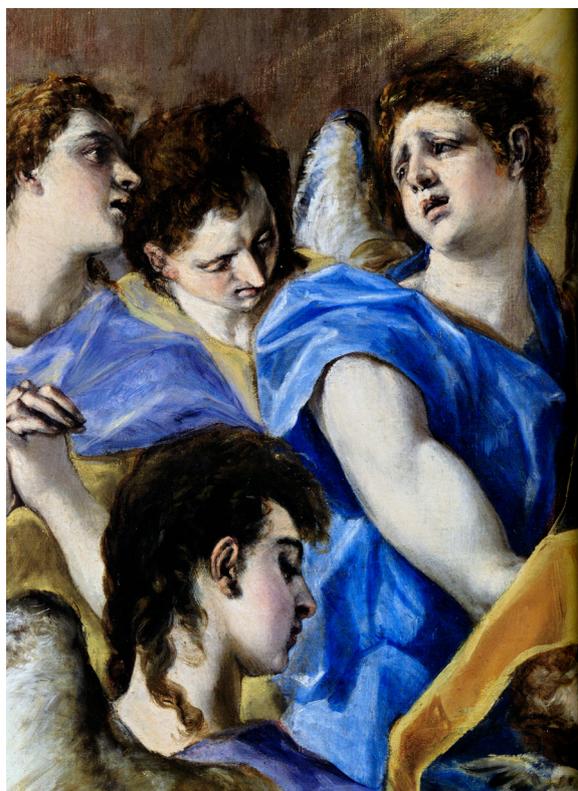


Figura 11. El Greco, *Visión de San Juan* (detalle), h. 1608-1614, Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Figura 12. El Greco, *La Resurrección de Cristo* (detalle), 1597-1600, Museo Nacional del Prado, Madrid



Figura 13. El Greco, *Jerónimo de Cevallos* (detalle), 1613, Museo Nacional del Prado, Madrid



Figura 14. El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz* (detalle), 1586-1588, Iglesia de Santo Tomé, Toledo



NOTAS

[1] Anotamos una breve selección: Ruiz Gómez (2014a), Marías (2014a), Barón, (2014a).

[2] Del manuscrito citado en la Biblioteca Nacional de Madrid de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio comentados por Daniele Barbaro; Greco, VII, VI, p. 188. Cf. Marías y Bustamante (1981, p. 165) y Marías (2014a, p. 36: “la pintura es aquél[la] sola arte que a todas cosas puede judicar forma color”).

[3] “Así pues –escribe el prof. Marías (2014a)–, el color y la luz son elementos basilares del arte del Greco” (p. 37); y sigue Marías advirtiendo aspectos fundamentales en El Greco, en la pintura y en la misma percepción-comprensión de la realidad humana: “por otra parte, el color y la luz son elementos esenciales de la belleza de la naturaleza, no son mero accidente, sino parte intrínseca de ella, solo perceptible gracias a su poder [el poder del pintor, del Greco] para hacerla visible” (p. 37).

[4] Se conservan dos retratos de don Antonio de Covarrubias, uno en el Louvre (65 x 52 cm), firmado y procedente del Museo de El Greco de Toledo de donde partió hacia París en 1941 con el beneplácito del creador del museo toledano, Don de la Vega Inclán o Marqués de la Vega Inclán, y otro conservado en el citado museo toledano (67 x 55 cm), firmado “domenikos theotokópoulos e’poiei”.

[5] Lo adquirió en Segovia para el Museo de Toledo el Marqués de la Vega Inclán en 1908. Otro ejemplar de Sánchez Coello, de más calidad, está en el Museo del Castillo de Peralada de Girona (Lavín, 2012; Ruiz Gómez, 2006).

[6] Los expertos en tecnología textil entienden por torsión la acción que sufre un conjunto de fibras, al proporcionarles cierta cantidad de giros en el sentido de su eje longitudinal. El objetivo de las torsiones es proporcionar a las mechas e hilos la resistencia necesaria para su correcta manipulación. Pero, además, la cantidad de torsión de los hilos puede provocar determinados efectos: producir reflejos en el tejido, flexibilidad o rigidez. El tipo de torsión depende del sentido de rotación del huso mientras se está hilando; la torsión “S” (de izquierda a derecha) gira en sentido contrario a las manecillas del reloj; la torsión “Z” (de derecha a izquierda), que es la utilizada por El Greco, gira en el mismo sentido que las manecillas del reloj (Lockuán Lavado, 2012; Bruquetas Galán, 2002).

[7] Los colores de esta tablita, una *Adoración de los Reyes* de hacia 1567-1570, 44 x 51 x 0’6 cm, del Museo Lázaro Galdiano, son bermellón, amarillo de plomo y estaño, albayalde, verdes de cobre, laca roja (laca kermes), tierras rojas (óxidos de hierro) y negros de hueso y de carbón, todos ellos aglutinados con aceite secante y no con temple de huevo como a veces se había pensado erróneamente para el primer Greco. El azul que justifica el artículo es el poco ostentoso (por más económico en los duros inicios de El Greco) azul esmalte de cobalto, conocido y empleado desde la antigüedad para la coloración del vidrio y metal y para la pintura sobre tabla (a veces mezclado con azurita y lapislázuli) desde el siglo XV en Flandes, por ejemplo, por Dieric Bouts y Pieter Brueghel; un azul, sin embargo, de fácil degradación llegando a verdear e incluso, como es el caso de la obra en cuestión, a pardear tanto en los celajes como en el manto de la Virgen.

- [8] Garrido (2001) escribe lo siguiente: “El maestro creó los originales y en ocasiones realiza alguna réplica, pero la mayoría de estas son copias llevadas a cabo por su taller o posteriormente por otros pintores. Existen también numerosas falsificaciones” (p. 75, n. 8). Y poco antes afirma: “Las técnicas de examen científico son muy importantes en la determinación de la autoría”. Ruiz Gómez (2014a) escribe: “El maestro concebía la primera de las versiones, que luego era replicada con diverso grado de participación del propio pintor, adecuándose a las posibilidades adquisitivas de los compradores” (p. 41).
- [9] Véase Camón Aznar (1950). Álvarez Lopera (2005) llegó a escribir sobre don José Camón Aznar que “al menos en 160 casos no identificaba las medidas de los cuadros, en otros registró un mismo cuadro con dos números distintos, y cometió numerosos errores a la hora de registrar la firma o la localización de las obras. Lo más grave, sin embargo, residía en su ‘generosidad’ atributiva” (pp. 49-50).
- [10] Hubo una inmediata versión española (Soehner, 1956a y 1956b). El mismo Soehner escribió posteriormente tres importantes artículos más (una “monografía despiezada”, como señaló Álvarez Lopera) que insistieron en las siete divisiones anteriores (Soehner, 1957, 1958-1959 y 1960).
- [11] Company, X. y Argelich, M. A. Informe inédito del Centre d’Art d’Època Moderna, Lleida, CAEM, 2010, 73 páginas.
- [12] La obra se inició en 1577 según un documento del 2 de julio de dicho año en el se afirma la entrega de 13.600 maravedís (36 ducados) a cuenta “de lo que a de aver por hacer un quadro de pintura para el sagrario desta sancta iglesia” (Archivo de la Catedral. Libro de Gastos del año 1577, fol. 164). Véase Zarco del Valle (1916, vol. II, p. 127, doc. 594) y Álvarez Lopera (2005, p. 94).
- [13] “La túnica escarlata”, según Alonso Alonso (2014, p. 127).
- [14] La autora habla de “diferentes versiones del *Expolio* o *La Santa Faz*” como prueba de la gran aceptación que tuvieron estos asuntos en la pintura toledana del momento. Cita, por ejemplo, el atractivo *Expolio* que atribuye a El Greco y taller (ca. 1580, óleo sobre lienzo, 190 x 129 cm) conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo, en depósito de la parroquia de Santa Leocadia. Cita también la copia de menor calidad que Jorge Manuel realizó hacia 1596-1600 (obra firmada por el hijo de El Greco; óleo sobre lienzo, 106,8 x 69 cm), conservada en el Museo Nacional del Prado [P00832]. Sobre la fortuna de El Greco es importante el trabajo de Martínez Plaza (2014). Se cita aquí, por ejemplo, *El Expolio* del National Museum Wales de Cardiff (óleo sobre lienzo, 130 x 163 cm, 1585-1595, inv. NMW A5, atribuido al taller de El Greco (p. 83), *El Expolio* de Mariano Fortuny (identificable quizá con el que se conserva ahora en el Museo de Lyon) (p. 93 y nota 96 en p. 99) o *El Expolio* de Raimundo de Madrazo que en 1909 pudo recalcar en el Museo de Múnich (p. 93 y nota 97 en p. 99). Citemos también la versión de ca. 1575 que se conserva en Wiltshire, Upton House, ilustrada en Marías (2014a, p. 191, cat. 42).
- [15] Véase también Azcárate (1955), Davies (1990) y Álvarez Lopera (2007, p. 137).
- [16] Véase también, del mismo autor, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/la-restauracion-de-el-expolio-de-cristo-de-el/64a6c8f9-6645-4a3a-bd91-55c1eb441d29?searchMeta=restauracion%20expolio>.
- [17] Se conserva en el Archivo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo; fue publicado por García Rey (1932, pp. 23-24), San Román (1934), Álvarez Lopera (2005, pp. 97-98).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Alonso, R. (2008). *El Greco conservado: las restauraciones y la técnica pictórica de las obras del Museo del Greco*. En AA. VV. *El Greco. Toledo 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 225-243.
- Alonso Alonso, R. (2014). El oficio controlado por la inteligencia. En VV. AA. *El Greco. Arte y oficio*. Madrid: El Viso, pp. 123-147.
- Álvarez Lopera, J. (2005-2007). *El Greco. Estudio y catálogo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Azcárate, J. M. de (1955). La iconografía de ‘El Expolio’ del Greco. *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 111, pp. 189-197.
- Barón, J. (ed.) (2014a). *El Greco. La pintura moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Barón, J. (2014b). El Greco y la pintura moderna. En Barón, J. (ed.), *El Greco. La pintura moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 15-49.
- Bruquetas Galán, R. (2002). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Bruquetas Galán, R. (2014). Pintar para la eternidad. Talleres toledanos a la llegada del Greco. En VV. AA. *El Greco. Arte y oficio*. Madrid: El Viso, pp. 99-121.
- Camón Aznar, J. (1950). *Dominico Greco*. Madrid: Espasa Calpe.
- Davies, D. (1990). The influence of Christian Neoplatonism on the Art of El Greco. En Hadjinicolaou, N. (ed.). *El Greco of Crete*. Iraklion: Demos Iraklion, pp. 20-55.
- Fúster Sabater, M. D. (2000). Estudio y tratamiento de una tabla del período veneciano de El Greco. Nuevos datos sobre su técnica: el color azul. *Goya. Revista de Arte*, 277-278, pp. 196-206.
- García Rey, C. (1932). Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto, segunda parte, datos relativos a sus obras. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, pp. 22-38.
- Garrido, C. (2001). Reflexiones sobre la técnica y la evolución de El Greco. En AA. VV. *El Greco. Últimas expresiones*. Granada: Junta de Andalucía / Caja de Ahorros de Granada, pp. 67-79.
- Garrido, C. (2007). La técnica del Greco y su estela. En Hadjinicolaou, N. (ed.). *El Greco y su taller*. Madrid: Seacex, pp. 175-220.
- Garrido, C. (2008). Algunas pinceladas técnicas sobre los cuadros de Doménikos Theotokópoulos del Museo del Greco. VV. AA. *El Greco. Toledo 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 251-269.
- Garrido, C. (2015). *El Greco pintor. Estudio técnico*. Madrid: Museo del Prado, Fundación El Greco.
- Kitaura, Y. (2003). *El Greco. Génesis de su obra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lavín, A. C. (2012). Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias (Museo del Casti-

- Ilo de Peralada, Gerona). *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 341, pp. 49-76.
- Lockuán Lavado, E. (2012). *La industria textil y su control de calidad, III. Hilandería* [en línea]. Recuperado de <http://fidel-lockuan.webs.com>
- Lomazzo, G. P. (1584). *Trattato dell'Arte della Pittura, scoltura et architettura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio.
- Mantilla de los Ríos y de Rojas, M. S. (1977). Análisis del tejido de dos muestras procedentes de la tela y del forro del cuadro del Greco Entierro del Conde de Orgaz, conservado en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo. *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 13, pp. 91-98.
- Marías, F. (ed.) (2014a). *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso.
- Marías, F. (2014b). Parroquia de Santo Tomé. En Marías, F. (ed.). *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso, pp. 271-275.
- Marías, F. y Bustamante, A. (1981). *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Plaza, P. J. (2014). El coleccionismo del Greco en España (1808-1902). En Barón, J. (ed.). *El Greco. La pintura moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 77-99.
- Pisa, F. de (1976). *Apuntamientos para la Segunda Parte de la "Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo"*. Toledo: Diputación Provincial.
- Rosales, L. (1949). El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 8, pp. 261-275.
- Ruiz Gómez, L. (2006). La creación del retrato español en el Siglo XVI. En Ruiz Gómez, L. (ed.). *El retrato español en El Prado, del Greco a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 17-47.
- Ruiz Gómez, L. (2014a). Invención e interpretación. En VV. AA. *El Greco. Arte y oficio*. Madrid: El Viso, pp. 41-65.
- Ruiz Gómez, L. (2014b). Que sus pinturas no se equivoquen con Tiziano. La construcción pictórica del Greco. En Barón, J. (ed.). *El Greco. La pintura moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 51-75.
- San Román, F. de B. (1934). Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, pp. 1-13.
- Soehner, H. (1956a). Der Stand der Greco-Forschungen. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIX, pp. 47-56.
- Soehner, H. (1956b). Estado actual de la investigación sobre el Greco I. *Clavileño*, VII, 40, pp. 24-39.
- Soehner, H. (1956c). Estado actual de la investigación sobre el Greco II. *Clavileño*, VII, 41, pp. 16-30.
- Soehner, H. (1957). Greco in Spanien (Teil I: Grecos Stilentwicklung in Spanien). *Münchner Jahrbuch der Bildende Kunst*, VIII, pp. 123-194.
- Soehner, H. (1958-1959). Greco in Spanien (Teil II: Atelier und Nachfolge Grecos - Teil III: Katalog der Gemälde Grecos, seines Ateliers und seiner Nachfolge in Spanischen besitz). *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, IX-X, pp. 147-242.
- Soehner, H. (1960). Greco in Spanien (Teil IV: Die Retabel Grecos). *Münchner Jahrbuch der Bildende Kunst*, XI, pp. 173-217.
- Wethey, H. E. (1962). *El Greco and his School*. Princeton: Princeton University Press.
- Wethey, H. E. (1967). *El Greco y su escuela*. Madrid: Guadarrama.
- Zarco del Valle, M. R. (1916). *Datos documentales para la historia del arte español* (vol. II: Documentos de la Catedral de Toledo). Madrid: Centro de Estudios Históricos.