



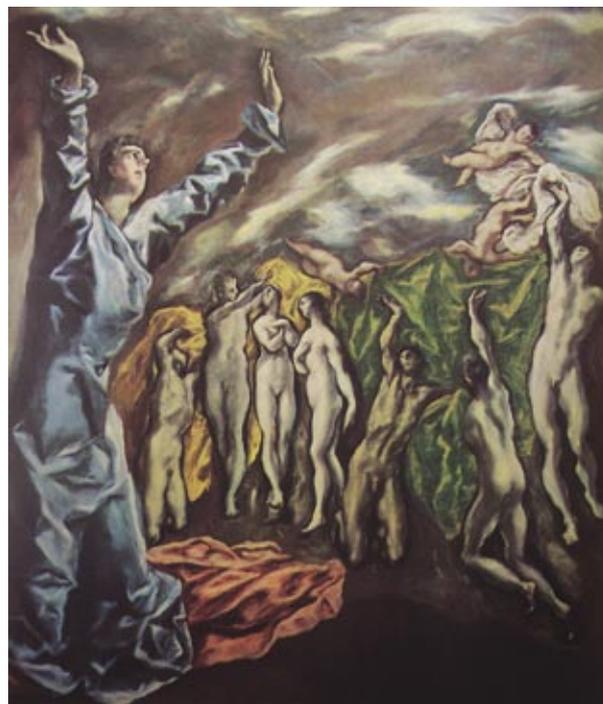
Trataremos en estas páginas de trazar la vía abierta a través de las sensaciones estéticas de Toledo y su paisaje por artistas y viajeros en el siglo diecinueve, que hizo posible, en su desarrollo, la percepción y el reconocimiento de los valores de originalidad y contemporaneidad de la pintura de El Greco. Un paisaje que desde mediados del Setecientos ya adquiría una fuerte caracterización tan afín a los modelos románticos de percepción, cuyos diversos patrones tuvieron como referente común la afición al sentimiento y la conmoción de la imaginación. Y una naturaleza que en sus rasgos se manifestaba, para tal modelo, como lo haría el arte, reflejando en sí misma la fehaciente existencia de una verdadera voluntad de expresión. Así fue como El Greco terminó formando parte del discurso expresivo de Toledo, y su descubrimiento para el arte y la crítica moderna, se inscribió en la indagación del paisaje de su ciudad, paisaje en el que los rasgos del arte y de la naturaleza se fundían y confundían la percepción, proporcionando al artista los cuadros hechos. Así pues, la experiencia pintoresca fue trazando los caminos del reconocimiento, y a través de la atmósfera y las imágenes de Toledo, conduciendo su foco hacia El Greco.

MAURICE BARRÈS Y EL PAISAJE DE TOLEDO

A la muerte en 1924 de Maurice Barrès, un grupo de intelectuales del Ateneo de Madrid, entre los que destacaba el crítico de arte y profesor toledano, Ángel Vegue y Goldoni, promovió un homenaje al difunto escritor, con la dedicatoria de la Calle del Barco, en Toledo. Dicho homenaje se celebró el 15 de junio, y la polémica no se hizo esperar. Vino ésta de parte del escritor católico y derechista Adolfo de Sandoval¹, al que siguió el anticuario y concejal toledano Manuel Castaños Montijano, con argumentos de índole religiosa, social y política, fundamentalmente. Para Castaños, Toledo salía terriblemente ofendida del libro de Barrès, con ese ver en los toledanos los rasgos vivos de la raza semítica, ese calificar al Transparente de escenario de opereta, esa vana gloria de decirse descubridor del secreto de Toledo, cuando antes que él San Román había producido sus hallazgos...² Por su parte, la contestación de Vegue daba cumplida explicación de los motivos, en consonancia con la sencillez de la propuesta del autor francés, que no era sino ver a El Greco a través de las

sensaciones estéticas y de belleza que le proveía Toledo, o en palabras de Vegue:

*Sólo nos propusimos solicitar de Toledo que pagase una deuda de gratitud contraída con el escritor enamorado de este ambiente, gracias al Barrès de "Du Sang, de la Volupté et de la Mort", y de "Greco, ou le Secret de Tolède", muchos miles de extranjeros han venido a visitar la Ciudad Imperial, no con un espíritu pequeño de curiosidad turística, sino en busca de sensaciones de arte y belleza. La sensibilidad "moderna" de Barrès, enseñando a percibir la fuerza emotiva del paisaje y tomando al Greco por el intérprete pictórico del alma toledana: he aquí los terribles resortes del homenaje, señores Sandoval y Castaños...*³



El Greco. El Quinto Sello del Apocalipsis [El Amor Profano].

Podríamos pensar que la percepción de Toledo, para Barrès, en su primer viaje a España de abril y mayo de 1892, fuese una preparación para su posterior percepción de El Greco, pues ya entonces sus imágenes se presentan

< Ignacio Zuloaga. Retrato de Maurice Barrès. 1913.

como un compendio de valores de plena contemporaneidad estética. Tal es la identidad que llegado el momento, hará compartir a su idea de la ciudad, con la del pintor que para él ocultaba. Pero Barrès no debió ver del todo a El Greco en aquella ocasión. Tal vez sólo escuchó la “pequeña música toledana”, especie de flotante salmodia entre árabe y cristiana que reverberaba en el silencio de la noche, y llamado por la cual visitó Santo Tomé, donde contempló el cuadro que le mostraron los dependientes de la iglesia,

*Paseaban sobre la tela las velas inclinadas, de tal modo que se podía temer todo del desprecio evidente con que señalaban a la parte superior de la composición. Había que haberlos visto, a esas pequeñas ratas de sacristía, con sus largas velas en la mano, señalar la gloria y repetir con aplomo ¡Demente! ¡Estaba loco!*⁴

Volvió a Toledo insistentemente: en 1895, cuando se sabe que fue Navarro Ledesma, director del Museo, su cicerone⁵; en octubre de 1902, con El Greco claramente en su objetivo, cuando Aureliano de Beruete le proveyó de “su experiencia de toledano viejo”, vagando ambos “un poco a la aventura a través de estrechas callejas en torno a conventos ruinosos” en pos de sus cuadros. En 1905, volvía otra vez a España, visitando a Zuloaga en Zumaya nada más cruzar la frontera. Zuloaga propagaba en Francia su admiración por El Greco, y aquel mismo año se había ganado a Rodin para su causa. Se lo trajo a España en mayo, y de Córdoba se traían ambos un Greco, “El Amor Profano”. Allí vio Barrès el cuadro, que no era desde luego el primer Greco que veía, y quedó extasiado, saliendo, según Zuloaga, disparado hacia Toledo para ver más.



Ignacio Zuloaga. Vista de Toledo.

Esta es la versión de Zuloaga, quien se declaraba iniciador del fervor de Barrès por El Greco, al igual que también se atribuía la admiración de Rilke por el mismo. En los primeros años noventa Zuloaga había pasado una noche entera contemplando el “Entierro” a la luz de las antorchas, solo en Santo Tomé, a cuyo único objeto había viajado desde París a Toledo, pues sólo conocía el cuadro por fotografía⁶. En París lideró desde entonces entre los jóvenes pintores españoles el culto al pintor griego, reunió una pequeña colección de Grecos, y trató de interesar y extender ese culto a los artistas franceses. Parece que finalmente consiguió en 1905 doblegar las reticencias de Rodin⁷, poco antes de que Barrès corriera hacia la vieja capital a buscar más cuadros en la oscuridad de sus iglesias. Zuloaga se debía sentir orgulloso de su ascendente sobre el escritor y de su papel en la concreción del libro de 1912, *Greco ou le Secret de Tolède*. El autor le envió un ejemplar con la dedicatoria, “La biographie de l’aieul au petit fils, Ignacio Zuloaga, son ami. M.B.”, que fue desproporcionadamente correspondido por el pintor en su espectacular retrato, con el libro en las manos y la vista al fondo de rasgos inequívocamente grequescos, tal como Zuloaga contó en 1924 a la muerte de Barrès:

*Decidí súbitamente hacer su retrato ante Toledo, de quien había dicho el secreto. Él veía el Oriente a través de España. “Hablemos de Toledo”, me decía – “Pero, Toledo, la tiene usted ahí, delante de usted”, y yo le mostraba sobre la pared l’Amour profane del blanco, del negro, del gris, del rosa, es decir, lo que yo había tratado de reflejar. Me hizo ocho o nueve sesiones de pose que fueron para mí una delicia. Todos aquellos Grecos que yo tenía allí, Barrès que hablaba del pintor, yo pintando en la tradición de mi raza. Todo aquello desgajaba en un grado fantástico una tan verdadera atmósfera de España, que todavía me conmueve hablar de ello.*⁸

Barrès descubre el paisaje de Toledo, en primera instancia, en 1892. Ciudad y paisaje inspiran sentimientos exacerbados, y forman un fondo de escenario que invita a degustar las delicadezas del alma, una “impresión que es necesario conservar cuando uno se entrega a la voluptuosidad de captar las finezas del sentimiento”. Delrio, gourmet de placeres estéticos, protagoniza el relato de Barrès inspirado por España, *Un amateur d’âmes*, escrito tras su primer viaje peninsular. Francés como su autor, en Toledo encuentra el escenario concordante con la pulsión apasionada de un espíritu que huye del mundo moderno, a la busca de su propio reconocimiento en las impresiones extremas y los placeres de la imaginación. Adquiere “una casa de recreo morisca”, un cigarral que restaura y hace su hogar, en medio de la natu-

raleza agreste, y frente a la ciudad sobre la cual hace diseñar una terraza, donde entregarse a la contemplación crepuscular del paisaje de Toledo, “el más dulce y el más áspero de los balcones, sobre un país noble y desierto como la mar, pero tan inmóvil como un cementerio”⁹. Dulzura en la aspereza, placer en la mortificación, dulce melancolía, son los rasgos que comunica la experiencia ante semejante paisaje,

*El paisaje de Toledo y de la ribera del Tajo están entre las cosas más ardientes y más tristes del mundo.*¹⁰

La armonía de este paisaje “con la disposición particular de ciertas almas”, ya había sido subrayada en 1831 por el marqués de Custine, viajero francés de los que más temprano describieron su experiencia estética frente a la ciudad¹¹. Otros elementos del fondo provisor de emociones con que Delrio trata en Toledo de modelar el espíritu y la sensibilidad de su hermana pequeña, parten también de los registros del viejo icono de Toledo configurado sobre el código romántico. Lo sublime, lo pintoresco, están impresos en la imagen visual de la urbe, que como imagen romántica se ve así revestida de una categoría metahistórica. La ciudad es a la vez portadora y provisor de determinadas variables para la percepción, coincidentes con los mismos valores de expresión que el artista o el contemplador, impregnan en el acto de reflexión que es tanto crear como contemplar.



Jules Fontanez. *Ils traversèrent...* 1910. [Barrès, *Du sang...*]

*Desde esta elevada terraza, hay siempre el mismo sublime que jamás deja de sobrecoger a las almas pues, al mismo tiempo que no las llena, las dilata al infinito. El suelo, la piedra, la vegetación en Toledo, son desoladores por su miseria, pero tal es su estilo que suprime para el espectador toda imaginación vulgar. Y más abajo he ahí el río, como un pesado serpenteo de fiebre, y las ruinas del barrio de la Antequeruela, tan conmovedoras para la imaginación, como los gritos y el olor de las hienas en los cementerios de Oriente.*¹²

La idea de Oriente, que también pertenecía al imaginario romántico, se instala en la imagen Barrèsiana. “Aspereza de Castilla por donde pasa un largo suspiro de Andalucía”, dice. Toledo había sido tenida por la antesala de Andalucía, cuyos aromas y cuya temperatura era anticipada por las brisas que desde el puente de Alcántara, respiraba pletórico Custine, dando carta de naturaleza a una arcadia árabe de historicidad semejante a la antigüedad clásica. El esteticismo de Barrès gusta de los contrastes de sensaciones y de los sentimientos encontrados, Oriente penetra plenamente la atmósfera que respira, “los olores que suben de la sierra se casan con el olor de los cirios escapado de las iglesias”¹³.

El carácter melancólico y estéticamente activo del paisaje y de su atmósfera, inducen el sentimiento de un vacío irrellenable, que ocasionará la muerte de la joven Pia, hermana de Delrio. Al fondo Toledo, como “una vista sublime que impone asociaciones de ideas sobre la soledad, la muerte y la belleza”. Un fondo dramático, cuya rudeza, color, esterilidad aparente, sus articulaciones geológicas, son rasgos con que la naturaleza se manifiesta como lo haría el arte, dando “una impresión de energía y de pasión”. Es un paisaje que manifiesta una voluntad de arte determinada, y que se ofrece a la contemplación y a la reflexión como un objeto estético. Se ve levantarse a la ciudad en medio de la aspereza de sus contornos, como poseída por una inextinguible ansia de expresión, “como una imagen de exaltación en la soledad, un grito en el desierto”. Un alma iniciada en la experiencia de semejante exposición al escenario, tal vez pudiera aproximarse a la visión de su más preciado secreto, El Greco, cuya imagen se encuentra repartida por todas las sensaciones que Toledo ofrece a la sensibilidad estética. La ciudad misma ha-

bla del Greco a Barrès, “sus piedras continúan diciendo las mismas cosas que escuchaba Greco, y que él fortifica con el discurso abundante de sus cuadros en las capillas destartaldas”¹⁴. Consciente de la inutilidad para el conocimiento de las cabalgatas históricas, comprende mejor a El Greco en el marco de la ciudad que respira, la que penetra a través de sus sentidos, y nutre su percepción estética, su propia voluntad de arte. La naturaleza imita al arte: “Todo manifiesta una voluntad implacable de ser belleza”¹⁵.

Que la Naturaleza imita al Arte fue el corolario irónico, pero razonado con total convicción, del *Ensayo sobre la Decadencia de la Mentira*, escrito en 1889 por Oscar Wilde. Es tan razonable, que termina por persuadir de que efectivamente en la Naturaleza se manifiesta una voluntad de arte, compitiendo con el Arte mismo. Para entonces el Realismo se ha fragmentado, y el Naturalismo parece haber agotado la realidad y la vida, mientras apunta un idealismo de nuevo cuño, que vibra en un estro que abarca del impresionismo al esteticismo y del *arte por el arte* al simbolismo. Es conoci-



Le Tage près du Pont d'Alcantara, à Tolède [vista estereoscópica, hacia 1870]

do que sobre el pensamiento artístico de Wilde influyó su amistad con el pintor norteamericano James M^c. N. Whistler. El Realismo, fiado a una naturaleza vulgar, aburrida y defecible, se va deslizando por las pendientes de su decadencia. La Realidad, la imperfecta que siempre anduvo supeditada a la corrección del arte, amenaza por arrebatar al arte el espejo, y parece “que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita la Vida”, “que la Vida imita al Arte, que de hecho la Vida es el espejo y el Arte la realidad”. ¿Dónde queda la vocación del Arte como entidad autónoma de la Naturaleza? se lamentaría con nostalgia. Pues caemos en la cuenta de que ambas entidades enfrentan sendos espejos, y vemos mejor la Naturaleza a través de los cuadros, y percibimos por ella con todo esplendor su voluntad de ser belleza. En correspondencia, el arte sostiene el espejo a la vida, “la base de la vida no es sino el deseo de expresión, y el Arte va presentando formas diversas a través de las cuales la expresión ha de cumplirse”¹⁶.

La Naturaleza toma sus efectos del Arte, pues existe por cuanto la vemos, y la vemos según el Arte que nos influye en un momento determinado. Cuando Wilde escribe su ensayo, son los impresionistas quienes le prestan su visión, y a su mirada, el Támesis con sus brumas de reflejos plateados le proporciona espléndidos Monet, igual que las arrebatadas atmósferas de luz en los jardines de Pontoise, lindos Pissarro. Tal vez si Maurice Barrès hubiese estado en su viaje de 1892 familiarizado con El Greco, hubiera trazado ya entonces, como hizo en su libro veinte años después, una identidad entre el paisaje de Toledo, o mejor dicho, entre la voluntad de expresión que la ciudad manifestaba, y la propia del pintor que colmaría la sed estética del escritor y viajero francés.

UNA ESTANCIA DE LA CIUDAD ROMÁNTICA

Que Toledo fuera vista según modelos de percepción basados en patrones de Arte, sería consustancial a sus primeras caracterizaciones como ciudad romántica. La palabra “Romantick” ya estaba acuñada en el diecisiete con el significado de algo novelesco e increíble, y fue de inmediato transferida a la calificación del paisaje¹⁷. La creciente afinidad de la mentalidad occidental con los aspectos salvajes y melancólicos de la Naturaleza dispuso su abundante empleo por la literatura artística del dieciocho, a la par que lo pintoresco, es decir aquello que era propio para ser pintado¹⁸. Si en 1770, Joseph Baretta encontraba “una vista muy romántica”, al contemplar los hoscos relieves del paisaje toledano por una ventana del entonces arruinado Alcázar, antes que él,

en 1763, Edward Clarke había visto en sus trazas un cuadro del pintor napolitano Salvator Rosa:

*Pero el río corre a través de un rudo y salvaje desierto: sus recodos cerca de la ciudad de Toledo son bellos; y donde el río pasa entre las rocas sobre las cuales se levanta la ciudad, y esos aledaños, con el puente y la puerta de la ciudad, todos juntos forman tal vista, en que la imaginación salvaje del extravagante Salvator Rosa se habría deleitado.*¹⁹

El mismo Rosa había caracterizado en 1662 el término pintoresco por su “mezcla de lo horrendo y lo agradable, de lo plano y lo escarpado, que no se desearía mejor fiesta para los ojos”²⁰. Sus cuadros discurrían por una naturaleza de bruscos contrastes, efectos espectaculares, con cascadas, abismos, tormentas, bosques, cumbres embebidas en masas de nubes, a veces con pequeños personajes, viajeros, bandidos, pastores, lavanderas, cuya pequeñez acentuaba la soledad y grandeza del escenario. Su nombre se insertó en la lexicografía artística desde el dieciocho como categoría tipológica del paisajismo, y sirvió para identificar en la Naturaleza los paisajes de rasgos sublimes, pintorescos y terroríficos, aquellos que afectaban la percepción y conmovían la imaginación. En la literatura de viajes, el paisaje de Toledo se siguió viendo como un Salvator Rosa durante el diecinueve. Reconociendo la serenidad crispada de la melancolía de sus vistas, Richard Ford escuchaba en 1831 cantar a las lavanderas, con el chispeante colorido de su colada sobre las piedras grises, tras cruzar el Tajo y penetrar “por un escenario hecho para Salvator Rosa”²¹. En 1841, Patricio de la Escosura comentaba la estampa del valle por Pérez Villaamil, por la afinidad del escenario original con las novelas de Scott y los cuadros de Rosa²². Y en 1853, el anónimo autor norteamericano de *Traces of the Roman and Moor*, hacía receta de su propia experiencia pintoresca en el escenario, receta que merece ser leída:

Transportados de nuevo a las orillas del Tajo, paseamos por el terreno cercano al espléndido Puente de San Martín, y desde este lado tomamos una pintoresca vista del río, con su combinación de bellos objetos para el pintor, y paisajes abrazando una serie de viejos castillos, preciosas ruinas, presas y viejos molinos moros. Uno o dos de esos cuadros os recordarán la sombría grandeza y los gloriosos afectos de Salvator Rosa, tan salvaje en los contrastes de luces y sombras como son el misterio de sus obras, y uniendo en un solo lienzo todas las gracias de la armonía con la confusión de un caos, en la composición. Mientras pasea sobre las colinas, el artista puede detenerse en el molino que corona el risco donde el Tajo gira hacia la contracara de la colina opuesta, y allí tomar una siesta a

la hora del mediodía, o puede ocupar su ocio en un esbozo de la escena donde la vieja dueña charla con la hija del molinero, que está lavando su gran bandana sentada en una roca al borde de la corriente, y luego coquetamente guiña el ojo al chico del molino, que viene caminando junto a su mula. ¿Habéis visto alguna vez, lectores, las Mujeres en el río de Salvator? Entonces id a Toledo, y soñad con la hija del molinero, y por el canal de los molinos, en el lado opuesto desde la ciudad, pronto descubriréis que hay algo de verdad en esta ficción.²³



Genaro Pérez Villaamil. El castillo de San Cervantes. [Xilogr. Vicente Castelló, 1839]

Como cuadro vio Toledo a su llegada en 1835 Thomas Roscoe, un cuadro que afectaba a las emociones, el de la ciudad bajo los negros nubarrones que presagiaban el estallido de la tormenta, con los rasgos de grandeza de su fachada sobre la vega. La garganta del Tajo le daba la proporción de nuevos modelos, las gargantas alpinas que popularizaran en Inglaterra pintores como Philippe de Loutherbourg, y que anticipaban los escenarios que Turner no tardaría en convertir en puras atmósferas visuales. Rosa y

Turner, eran todavía en 1868 nombres posibles para el gran artista que hubiera pintado las ruinas de Toledo bajo la luz crepuscular²⁴. Roscoe aplicaba directamente la distorsión dictada por el modelo, ofreciendo una imagen inverosímil, y como sublime, provisora de confusión e incertidumbres para el espíritu.

A ambos lados de nosotros las montañas, investidas con ese singular carácter siempre asumido por las vastas masas de granito, lanzadas a una altura que, por la extrema estrechez del valle, parecía prodigiosa. Aquí y allí, igualmente, sus picos, penetrando en el estrato superior de nubes, lo que nos impedía conjeturar sobre qué elevación alcanzarían, traían a nuestra imaginación los riscos alpinos que rodean la garganta de Lauternbrunn.²⁵

Si Roscoe veía el paisaje de Toledo como un cuadro, era porque ciertamente el paisaje de Toledo se le ofrecía como un cuadro, y el viajero lo reconocía según los patrones de Arte que poseía. La Naturaleza proporcionaba en sus propios rasgos las variables de su contemplación estética, actuando así como el Arte mismo. Viendo la Naturaleza imitar el Arte, no hay más que un paso para encontrar en la conformación particular de los paisajes rasgos del artificio que oculta en su seno. Con la ciudad ocupada por las tropas francesas, la Duquesa de Abrantes en 1808 creyó advertirlos en las escasas masas vegetales que se agrupaban en torrenteras y arroyos del hosco escenario, retiros encantadores “en el seno de esos desiertos horribles”, en medio de aquellos áridos peñascos, de tal modo que “a grandes gastos” se le hubiera querido dar una sorpresa, pues no se daba en principio cuenta de que la naturaleza estaba imitando al arte²⁶. Como tampoco se percataba cincuenta años después el farmacéutico militar Antoine Fée de que estaba siendo engañado por el paisaje, al manifestarse éste bajo los rasgos del artificio, haciéndole creer que la garganta era una invención artificial, que el río corrió una vez por el norte de la ciudad, y que con fines de defensa, los primeros pobladores de Toledo desviaron su curso.

En ciertas partes de la montaña, por ejemplo en las pendientes que descienden hacia el río, se cree reconocer la mano del hombre, de tal modo los pliegues están cortados en línea recta; y del lado opuesto de la ciudad, sobre la orilla izquierda, se podría pensar que una gran cantidad de peñascos han sido desplazados. Nada, sin embargo, en los archivos de la ciudad justifica esta opinión, pero éstos son mucho menos antiguos que la ciudad misma, y el silencio que guardan a este respecto probaría solamente que este gran trabajo es anterior a los tiempos históricos, lo que todavía confirmaría la elevada antigüedad de Toledo.²⁷



Fritz Bamberger. *Ansicht von Toledo*. 1862.

En Toledo, la Naturaleza imitaba al Arte, daba los cuadros por sí misma y el pintor de paisaje sólo tenía que preocuparse de trasladarlos al lienzo. Era de un pintoresco severo, inundado por una intensa luz meridional que impedía al ojo calcular las distancias, acababa con las relaciones perspectivas y ponía de manifiesto los detalles más pequeños del escenario. Pero proporcionaba los cuadros ya dispuestos. Así lo apreciaba en 1864 Henry Blackburn, pintor inglés orientalista, al observar los cordeles de borricos bellamente atelados y acicalados que bajo la intensa luz solar ascendían perezosamente bajo la Puerta del Sol cargados de cántaros, componiendo la viva imagen de Oriente: “Aquí los cuadros se dan hechos. No se necesita componerlos”²⁸. Hasta su restauración y limpieza en 1867, la Puerta del Sol con su pátina de antigüedad podía satisfacer la sed de exotismo de quienes buscaban Oriente en Toledo. En 1826, el Barón Taylor reflexionaba ante ella sobre las bellas inspiraciones con que el recuerdo de una Toledo mora podría nutrir a la pintura y a la poesía. Ante él el cuadro también estaba hecho: “En el momento en que yo entré en esta antigua capital de los Godos, por una puerta fortificada por ellos y por los árabes, algunos castellanos descansaban del viaje bailando un bolero”²⁹.

Desde bien pronto, El Greco estuvo presente en el itinerario seguido por los turistas y viajeros que visitaban Toledo. En la Catedral admiraban el “Expolio”, a veces los Grecos del Hospital de Afuera y casi siempre se les llevaba a la Iglesia de Santo Tomé a ver el “Entierro del Conde de Orgaz”. Uno de los primeros en llegar, que sepamos, ante el cuadro fue Richard Ford, en el curso de la gira que desde su residencia en Sevilla, hizo por Levante, Castilla y Andalucía entre septiembre y noviembre de 1831. Que su percepción del escenario ofrecido por la ciudad y su frágil paisaje, se efectuó bajo los patrones visuales de un romántico, lo prueban los dibujos y acuarelas que realizó de ella, bajo brumosa atmósfera, y de perfiles tan escarpados como dic-

taban las descripciones contemporáneas, pero él estaba allí, al otro lado del puente, mirando hacia un San Juan de los Reyes que surgía de la montaña como empujado por fuerzas de la naturaleza³⁰. Al publicar mucho después el *Handbook*, en 1845, daba por supuesto que por su gran importancia, el descuidado y dañado cuadro de El Greco que él había visto en Toledo, habría pasado al Museo Nacional de Madrid, pero tal vez fue su amigo Pascual Gayangos quien le sacó del error³¹. Era un fragmento muy apreciado del viaje a esta ciudad, ya fuera por ser la obra maestra de un pintor extravagante, más extravagante que el suizo Fuseli, con quien lo comparaba Ford³², y sería también especialmente señalado por los cicerones locales, que complacidos en la leyenda del Griego, lo mostrarían con el mismo orgullo, tal vez, con que llevaban al viajero ante el Hospital de Locos. En 1830, y con excusa de su estado, “que se esta perdiendo con perjuicio de los intereses de la misma parroquia” fue tratado de adquirir por el canónigo Juan Manuel Tellería, lo que fue negado por Inguanzo, dando órdenes para su conservación³³. Más ofertas tuvo que haber, pues en noviembre de 1837 George Borrow también lo vio y lo calificó el más notable de los pocos cuadros que tras las guerras y la desamortización iban quedando en la ciudad, con la añadidura de “que si pudiera comprarse, creo que en cinco mil libras sería barato”³⁴. Como



Richard Ford. Toledo. 1831.

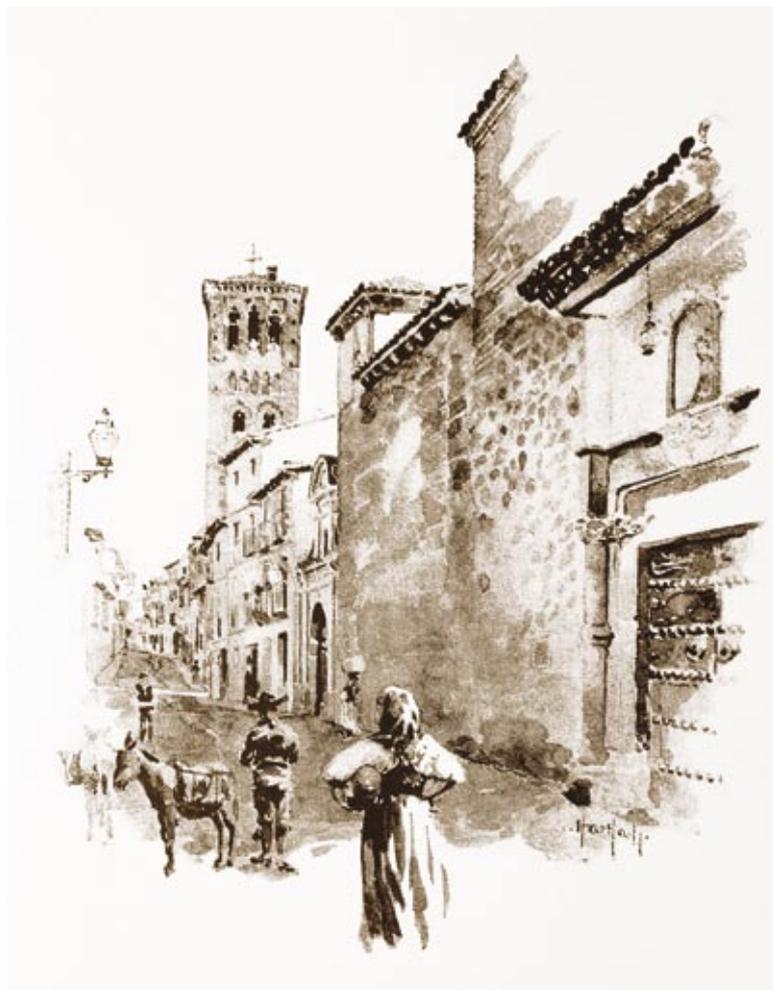
Ford, el crítico y diplomático Edmund Head que lo viera en 1833, lo daba por enviado a Madrid, al publicar en 1848 su manual de las escuelas española y francesa³⁵. Head también dibujó en Toledo su imagen crepuscular de ciudad oriental, que cedió a David Roberts, con quien coincidió en España, y que había quedado detenido en Sevilla por el cólera³⁶. Tras su primera versión, publicada en la guía *Jenning's Landscape* de 1837, Roberts rehizo su vista para Victoria y Alberto en 1839, impostando su orientalismo, cuando pintaba vistas del Líbano y de los monumentos de Baalbek.

En aquella ciudad se inscribía El Greco, un pintor extraño con su obra maestra, discutida, pero significada con un lugar propio en el ritual del viajero, todo un capítulo del spleen artístico de los románticos en Toledo. Nathaniel Wells, el autor de las *Antigüedades Pintorescas de España*, discutía la valía del “Entierro”, no sabiendo “conjeturar a qué suerte de mérito debe este cuadro su celebridad”, al verlo en 1843³⁷, muy al contrario que William Stirling-Maxwell, que lo visitó repetidamente a lo largo de la década, y comenzó a entender al cretense, con su “centenar de travesuras fantásticas con el color, que espantaron a Toledo y dañaron su reputación”³⁸. Lo contemplaría por primera vez en 1842, en su segundo viaje, cuando concibe la idea de escribir una historia de la pintura española. Regresó en 1845, viendo que el cuadro

seguía en su sitio pese a la afirmación de Ford. Con el libro ya avanzado, el objetivo del viaje era la recogida de materiales, y Stirling iba dibujando en su cuaderno los perfiles de las cruces de hierro que coronaban los campanarios de Toledo, Yepes, Illescas, diseños que nutrirían las viñetas de su publicación. Las anotaciones de su diario muestran su mirada comprensiva hacia el pintor, el reconocimiento de la importancia de su obra, especialmente del “Entierro”, frente a sus criterios más prejuiciosos sobre los cuadros del Hospital y de la Catedral. Fue una estación obligada en sus viajes a Toledo, que él mismo asume y recomienda al lector:

*El artista o el amante del arte que lo han contemplado una vez, nunca, cuando vagan por las enrevesadas calles de la antigua ciudad, pasarán el precioso campanario de ladrillo de esa iglesia – repleto de nichos de herradura y de retículas moras – sin volverse a un lado para mirar a esta soberbia pintura una vez más.*³⁹

Retornó a la península con el libro ya publicado, en 1849, para completar estudios, y de visita en casa de Mariano Goya éste le mostró una copia de “El Expolio” de la catedral toledana, realizada por el pintor aragonés. Y fue también a Toledo, donde en La Alberquilla, visitando a Bartolomé José Gallardo, pudo ver en su gran biblioteca el manuscrito original del Parnaso de Palomino⁴⁰. En Granada se encontró



Henry W. Hall. Toledo, hacia 1890

con otro compatriota, William George Clark, que viajaba recogiendo impresiones del arte y la vida española, con quien visitó la colección de pintura del Arzobispo⁴¹. Clark, que publicó su libro, *Gazpacho*, en 1851, había pasado antes por Toledo, y contemplado durante una hora el “Entierro”, mientras en la iglesia se celebraba el oficio religioso. Allí estaba el cuadro, envuelto en su atmósfera real y cotidiana, con la declamatoria voz del clérigo y la audiencia mayoritariamente femenina, las señoritas, sentadas en cuclillas sobre las esteras del suelo a la manera turca, agitando constantemente sus abanicos, “como el aleteo de los pájaros en su pajarera”, que prestaban a la imaginación del visitante el murmullo y los aromas de su encuentro con el misterioso artista. Y pese a su mal concepto y su peor colorido, una vez adquirido el

adecuado estado de ánimo, cuando pudo tal vez despojarse de los prejuicios del criticismo corriente, quizás atisbaba que en aquel cuadro tenido como un extravío, el arte dictaba sus propias reglas, libre de ataduras, para construir una verdad en sí misma y superior a la verdad racional de la realidad y la naturaleza:

*La verdad representada es una verdad más elevada y profunda de la verdad de facto, y el espectador siente que no es su papel poner en cuestión la posibilidad del acontecimiento real.*⁴²

SENDAS DE RECONOCIMIENTO

El pintor sueco Egron Lundgren efectuó también su propio reconocimiento en positivo de la pintura de El Greco, en Santo Tomé, durante su estancia toledana de 1851, valorando el peculiarmente magistral empleo de las tonalidades grises, de “una asombrosa y delicada calidez y originalidad; pero —afirmaba Lundgren con precisión— es un solitario en su batalla, un ermitaño en el mundo de los colores”⁴³. Ciertamente, la mirada foránea se adelantó en el aprecio del pintor a la crítica española. Tuvo que ser un toledano, Nicolás Vicente Magán, quien le dirigiera la mirada más extensa del primer romanticismo español, aunque fundada en los prejuicios tradicionales sobre su extravío, y en las noticias y chascarrillos de Palomino. Fueron dos artículos publicados en el *Semanario Pintoresco* de 1843 y 1844. El primero de ellos se ilustraba con una

xilografía realizada por Cecilio Pizarro del cuadro, aunque invertido. En el segundo, trazaba la biografía de El Greco, junto a una nueva xilografía mostrando un detalle de la “Vista y Plano de Toledo”, y señas sobre la localización de obras suyas en la ciudad⁴⁴. Antiguo alumno de la universidad toledana, desde su destino administrativo en el Gobierno Político de la provincia, Magán se dedicó durante la década de 1830 a recopilar notas sobre antigüedades toledanas, ocultismo, historia eclesiástica, biografías, etc. Con Pizarro, Blas Crespo y el racionero Tomás Ruiz de Agudo formó parte del núcleo colaborador de Pérez Villamil durante sus trabajos pintorescos en la ciudad, desde 1836. En 1839 marchó Magán a Madrid, donde comenzó a publicar sus artículos en el *Semanario Pintoresco Español*, dedicados a los monumentos, vistas y memorabilia toledana, casi siempre

ilustrados por Pizarro. En 1846 volvió a Toledo, para hacerse cargo de la ordenación de los archivos de la Inquisición y de la Santa Hermandad. Los citados artistas y escritores, además de Ramón Loaysa y Miguel de San Román, fueron sus corresponsales y proveedores de información durante su alejamiento de Toledo. Magán reiteraba de un artículo a otro la “fama europea” que a aquellas alturas ya había adquirido el cuadro, y con palabras de verdadero aprecio hacia la pincelada diestra de sus buenas obras, y despegó del mito de la segunda manera, hacía del cuadro una de las estancias indispensables del trasiego pintoresco por la ciudad, por como da inicio a su relato del asunto:

No hay viajero que pase por Toledo, con intención de ver las infinitas antigüedades y suntuosos monumentos, de que tanto y a cada paso abunda aquella vetusta ciudad, que no lleve ya apuntado en su libro de memorias, para no dejar de examinarlo, el famoso cuadro del Greco, apellidado el Entierro del Conde de Orgaz, sito en un ángulo oscuro y retirado de la Parroquia de Sto. Tomás Apóstol. Este precioso lienzo ha adquirido una fama casi europea, y a más de ser digno de contemplarse por la historia tradicional que encierra, lo es igualmente porque revela la destreza y magnífico pincel de Dominico Theutocopoli vulgarmente llamado el Greco.⁴⁵

Cecilio Pizarro colaboró doblemente con Magán para la escritura de este artículo, pues además de las maderas con el grabado copiado del cuadro y otros asuntos, el pintor satisfizo idéntica demanda de textos sobre los mismos, que bajo la forma breves “relaciones artísticas”, aprovechaba Magán al componer los suyos. Sobre el “Entierro”, Pizarro extractó en su carta las noticias de Palomino, dando además cuenta de los deterioros que la tela sufría, y formuló como aproximación a un juicio ecuaníme que “la mitad del cuadro, lo material del entierro es bellísimo; la gloria ya tiene algo de su extravagancia, no sabemos si

fue efecto de que estuviese cansado”⁴⁶, dando por exagerado alguno de los refranes sobre su delirio, aplicado al caso. Por el resto de la carta, dedicado al edificio neoclásico de la Universidad de Toledo, sabemos que Pizarro, hijo del Hospital de Expósitos y hecho artista en la Escuela de Dibujo de Santa Isabel⁴⁷, estaba bien habituado a conducir a los viajeros que visitaban la ciudad, cuyo criticismo recogía y analizaba para hacerse su opinión, o acercarse a ella. No era, desde luego, el caso del centenar de cicerones y sacristanes que conducían hasta los cuadros del cretense, verdaderos mantenedores de su mala imagen hasta finales del siglo. Fueron, en cambio, los artistas quienes poco a poco, a veces en contra, a veces

llevados por el rumor general, dieron fundamento al futuro rescate del pintor griego, aquellos que llamados por la atracción pintoresca de la ciudad, acudían a ella en busca de sus imágenes y cuadros vivos, encontrándose con sus pinturas en estado original a la luz de los candiles y envueltas en la exótica atmósfera y el halo de misterio de los altares en penumbra. Y entre ellos, fueron aquellos que tuvieron en Toledo la fuente esencial de su inquietud artística, quienes mejor trataron de preservar vivas sus trazas y expedito el acceso a su conocimiento. Apreciaron e hicieron apreciar a El Greco a otros artistas y viajeros, como prueban los casos de Arredondo y Moreno.

Ricardo Arredondo vivió con devoción exclusiva el paisaje y los escenarios de Toledo, siendo una suerte de faro que

guió por sus calles a Pérez Galdós, quien puesto así cara a cara frente a los cuadros de El Greco disipó los prejuicios que nublaban su aprecio⁴⁸. Arredondo, con sus propias imágenes, daba la nota de poética melancolía que las de El Greco compartían con el paisaje de su ciudad. Viajeros y críticos del Cretense, como Paul Lafond y Hannah Lynch conocieron bien su obra, cuando no fue su anfitrión y guía.



Cecilio Pizarro. *El Entierro del Conde de Orgaz*. [Xilogr. 1843]

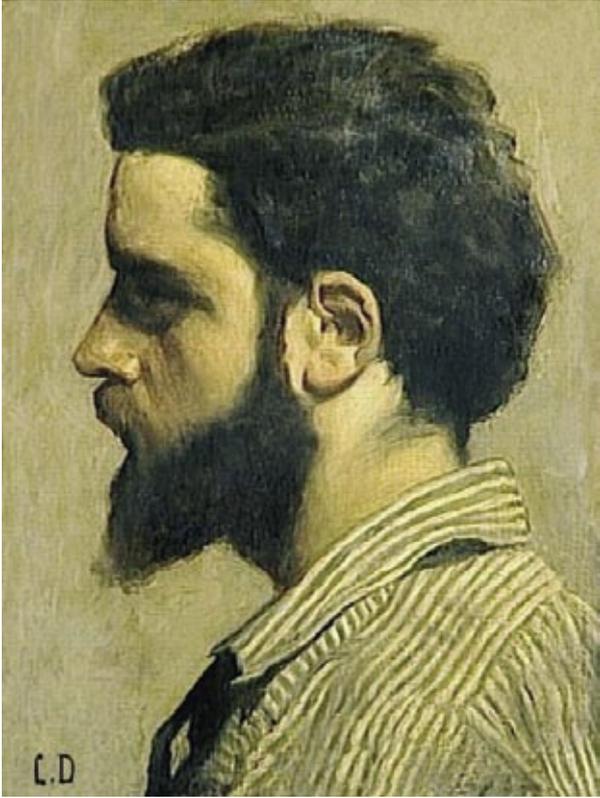
Al filólogo Boris de Tannenberg le mostró Grecos a los que llegar suponía trepar retablos, levantar cortinas, subirse a escaleras para mirar a la luz de las velas su melancólica imagen⁴⁹. Con toda probabilidad, Martín Rico y Aureliano de Beruete, contaron con el impagable auxilio de Arredondo en el reconocimiento de las obras de El Greco que existían en las capillas, iglesias y conventos de la ciudad, que ocupó su visita en el otoño de 1894⁵⁰. Los indicios apuntan a que su entendimiento de El Greco se produjo ya en la juventud, durante su formación toledana en el taller de Matías Moreno. Jules Worms, francés, pintor de un costumbrismo español de opereta cómica, entró en las abundantes iglesias y conventos de la ciudad, en su mayor parte con interesantes Grecos, como relataban sus memorias después de muchos años, recordando al artista que en Toledo le había guiado⁵¹. Arredondo estudiaba aquellos cuadros, y en alguna ocasión hizo fotografiar a su modelo en posición análoga al “Resucitado” de Santo Domingo el Antiguo⁵².



Modelo. Positivo Fotográfico. [Fernando Debas, hacia 1880]

Establecido en la ciudad desde 1866, Moreno fue retratado ese mismo año por Carolus-Duran, de quien se dice residió en San Juan de los Reyes durante una temporada, en los meses que pasó en España, antes de convertirse en el pintor de moda de la gran sociedad parisina. Las visitas de ambos fueron recíprocas, y mutua su correspondencia⁵³. También las visitas a Toledo de Federico de Madrazo y de miembros de su familia fueron muy frecuentes por los años 60 y 70, y siendo Moreno uno de sus discípulos predilectos, su taller era fácilmente punto de encuentro. También en el verano de 1866, en uno de aquellos viajes familiares, se pudo producir la primera visita de Fortuny a Toledo y a El Greco. Un cuaderno de apuntes propiedad del dibujante Tomás Padró, que Xavier de Salas llegó a ver en el mercado de Barcelona contenía los esbozos que sobre pinturas del Greco contempladas en la ciudad pudo realizar el artista, con la “Vista de Toledo” entonces en el Palacio Arzobispal, la “Capilla de San José” y un apostolado, que fueron el objetivo de aquella excursión compartida igualmente por Raimundo de Madrazo⁵⁴. En esta red de relaciones artísticas, se produjo el encuentro de Arredondo con el astro de Fortuny, y los primeros viajes a París del turoense, un París donde la fama de El Greco comienza a extenderse gracias a la apasionada defensa que de él hace el crítico, pintor japonista y escultor, Zacharie Astruc.

Fue Astruc un elemento clave de las relaciones artísticas francesas de Moreno, y muy especialmente lo fue también para la difusión del gusto por El Greco. En 1864 hizo Astruc su primer viaje in extenso a España, con *Tra los Montes* de Gautier en su equipaje, y con su misma idea de un pintor loco con curiosos fragmentos en Toledo y en el Museo del Prado. En Toledo vio los Grecos y trasegó entre ruinas a la búsqueda de restos árabes. Mas algo debió ocurrir, pues a su regreso, tras cuatro meses de gira por España, desarrolló un juicio independiente y una vehemente pasión por el pintor que, con el deseo de volver a tasar su obra bajo nueva luz, trató de comunicar a Manet en múltiples conversaciones, y particularmente en una larga carta donde le trazaba el itinerario a seguir en su viaje a España, en 1865. Adorador de Velázquez en primer lugar, Manet se declaró sorprendido por El Greco, y como viera en esta respuesta el fruto de su proselitismo, Astruc, que en Madrid había creído ver Grecos hasta en los salones del Hotel Peninsular, volvió a la carga repetidamente, describiendo las claves de su afinidad poética:



Carolus-Duran. Zacharie Astruc, h.1865

Cuántas veces le he hablado del pobre Greco. Estará de acuerdo en que su obra parece impregnada de alguna tremenda tristeza. ¿Ha observado la singularidad de sus retratos? Nada más fúnebre. Los compone siempre partiendo de dos gamas, el negro y el blanco. La originalidad de la obra resulta sorprendente... Ahora ya no podrá dar crédito a ese disparate propagado una vez más por Gautier, que el Greco se volvió loco...⁵⁵

Al igual que Manet y Fantin-Latour, sus amigos del Atelier des Batignolles, o Berthe Morisot, que luego se reuniría con él en Madrid, o Whistler, escucharían de Astruc semejantes conceptos sobre el arte de El Greco, hasta que decidió volver con el objetivo de rehabilitar al artista de su devoción, y la intención de buscar sus obras allá donde se encontrasen. Aunque ya lo hacía en 1869 Paul Lefort, el propósito del escultor era despojarlo del estigma de la locura, en que creyeron muchos que lo habían admirado, mediante la consideración específica de sus obras, de su visión única, de su propio lenguaje, “incorrecto, sublime, ardiendo en una llama intensa”⁵⁶. Su estancia en España se prolongó desde principios de 1872 a mediados de 1873, casi año y medio,

en que fundó un periódico en lengua francesa en Madrid (*L'Espagne Nouvelle*), y viajó por Alicante, Murcia (tras los pasos de Salzillo), Granada, Córdoba, Sevilla, y por supuesto, Toledo. En el Museo del Prado, fue contactado aquel verano por un copista francés, Joseph Tourny con la encomienda, por parte del presidente Thiers, de reproducir la pequeña talla de San Francisco de Asís, en la Catedral de Toledo, lo que aceptó sin dudar⁵⁷. Algo del carácter expresivamente fúnebre, en su “éxtasis de devoción ascética”, de la melancólica tristeza de El Greco, que raptaba el sentimiento de Astruc, tenía aquella esculturita entonces atribuida a Alonso Cano⁵⁸. Algo de la poética de regusto gótico de los “claustros fríos y silenciosos”, que había fascinado a toda una generación romántica, con su expresión en los frailes de Zurbarán, como el “San Francisco arrodillado” que años antes pudo verse en la Galería Española del Louvre.

El comitente, Adolphe Thiers, era recordado con gracia por el pertiguero de la Catedral, que contó al autor de *Gazpacho*, cómo insistió en besar la estatuilla durante su visita a la Sacristía, “movido no por entusiasmo religioso, sino artístico”, y que siendo Thiers de baja estatura tuvo que ser “cogido en brazos por los dependientes para realizar la ceremonia”⁵⁹. Desde 1858 se guardaba con las alhajas en el cuarto de la Custodia, pero con la revolución y sucesivos robos



Alfredo Perea. San Francisco de Asís (Pedro de Mena)
[Xilogr. Bernardo Rico. 1971]

acaecidos en 1869, había precisado de un lugar más seguro. Parece que la autorización del Cabildo hubo de superar muchas dificultades – y la encomienda del presidente de la República había sido verbal y por intermediario – hasta que el 10 de enero de 1873 le fue concedida⁶⁰. Pierre Léonce Imbert, corresponsal de *La Presse* y cofundador del periódico franco-madrileño de Astruc, consignó la prevención que rodeaba a la talla:

*El Cabildo la tiene bajo llave. Salvo el humilde autor de estas líneas y dos de sus amigos: Zacharie Astruc, que ha hecho una copia tan bella, y Moreno, director de la escuela de pintura de Toledo, nadie la ha visto después de la revolución de 1869. El deán lo prohíbe rotundamente.*⁶¹



Zacharie Astruc. *Le Tago...* [Cahier pour L'Espagne. 1873]

Lo cierto es que en 1869 también había concedido permiso al fotógrafo Laurent para reproducirla, y en 1868 a cierto escultor italiano, que realizó su copia bajo semejantes condiciones a las de Astruc⁶². El escultor francés hizo así del cuarto de la Custodia su taller, bajo la vigilancia del

sacristán Natalio Moraleda y del peón de lo azul, y durante varios meses, pues aún en mayo el Cabildo se vio precisado de pedirle que fuera concluyendo⁶³, Astruc se empapó de Toledo y de El Greco, en compañía del pintor Matías Moreno. Moreno trabajaba por entonces en la restauración del “Entierro”, y se acababa de forrar por aquellos primeros días de 1873 en que el viajero daba comienzo a su labor en Toledo. Guiado por la misma fascinación que El Greco ejerce, su percepción se embebe de imágenes de la vida que se desarrolla en la Catedral, donde trabaja a diario, del ambiente religioso de las capillas en que encuentra aquellos maravillosos fragmentos de arte, altares, confesionarios, las costumbres y ceremonias como los Santos Inocentes, la distribución a las parroquias de los santos óleos, asuntos que Astruc inscribe en largas relaciones de “sueños y proyectos”, que quedan a veces sólo esbozados sobre el papel. En Toledo concibió un cuadro que tal vez finalmente no produjo, pero cuyas trazas planificó al detalle, con un jinete armado “de l’autre côté du Tage, vers le monastère de la Císla – chevalier ayant arrêté sa monture, regardant Tolède dont les clochers passent au dessus de l’horizon de pierres, et soulevant la bannière comme pour saluer la ville natal qu’il aperçoit”⁶⁴. Para la bandera hizo esbozos sobre la heráldica de la Capilla de Santiago, la armadura y el caballo pensaba hacerlos en la Armería Real de Madrid, y el paisaje de Toledo lo haría del natural, dominado por el Alcázar, por aquellos contornos por los que Matías Moreno o Natalio Moraleda le acompañaban cotidianamente, tras cruzar el Tajo en la barca, envuelto en las sugerencias de un cuadro soñado, o tras una visita a la joven viuda del Diamantista, el inventor de las Coronas, Navarro. La torre árabe de Santo Tomé alzaba algo así como un señuelo oriental atrayendo sus pasos hacia El Greco. Volvía una y otra vez a San Pedro Mártir, en cuyas dependencias colgaba el apostolado del Hospital de Santiago⁶⁵. En la Capilla de San José, en el Hospital de Afuera, trazó la identidad indudable de la melancolía de sus fondos con el paisaje natural de Toledo: “son verdaderos arrebatos los que me provocan las grises atmósferas de sus extrañas obras”. Esta identidad de las imágenes de la ciudad con la voluntad estética de El Greco, parecía estar ya clara para él,

La épica silueta de las torres, de las iglesias, de los campanarios, de los suntuosos conventos, de las murallas almenadas, se perfila sobre un cielo uniformemente azul marino y te encanta. El río te apasiona: su ruido responde a tus melancolías. La tristeza oriental del paisaje te embarga. La aspereza de tu espíritu se acomoda a la violencia de las impresiones recibidas.

Estas palabras fueron escritas por Astruc tiempo después, a principios de la década de 1880, en el único texto monográfico que produjo sobre El Greco, *Le fou Greco*, un capítulo de su libro de ensueños españoles, *Le Généralife*, que aún demoró su publicación hasta 1896⁶⁶. Hay en ellas algo que anuncia el esteticismo exaltado que trasladará Barrès, de las impresiones de Delrio, a su percepción de Toledo como fuente del reconocimiento de El Greco. Astruc bebió largamente de sus recuerdos de la ciudad, y sus acuarelas españolas se vieron en la Primera Exposición Impresionista y en los sucesivos Salones oficiales, con títulos como “Les balcons roses”, o “Les Aigles de Visagra”. Y vio cómo la fama del El Greco fue creciendo entre los artistas, sus contemporáneos. Recordaba la exclamación de Fortuny, “he aquí el inspirado, vuestro verdadero maestro”, como el grito de un abanderado pues, dice Astruc, “esta palabra de un favorito de la opinión puede pasar por un bautismo sin nombre”. Y a Moreno,

... mi querido Moreno, el delicioso pintor ignorado en la Toledo que le olvida, no se consuela de su exilio más que por la admiración del viejo maestro.

Moreno había restaurado entre 1872 y 1873 el cuadro del “Entierro”, parece que por encargo del Museo del Prado, y llevado por una devoción fervorosa que le hacía amar a El Greco por encima de todo. A Eugenio de Olavarría le parecía verle trabajar ante el “Entierro” como Fra Angelico, arrodillado, pues también “su alma estaba de rodillas como pidiendo perdón por atreverse a rozar con sus manos y acariciar con sus pinceles la obra de Theotocopuli”⁶⁷. Federico de Madrazo le recomendaba especialmente como copista de El Greco, y cuando el embajador turco en Bruselas le pidió copias fotográficas de los cuadros de Toledo, observaba que “sería más fácil y valdría más la pena tener dos pequeñas y buenas copias al óleo, aprovechando la residencia en esa ciudad del excelente pintor Sr. Moreno”⁶⁸. Su amistad mantenida con algunos de los grandes maestros franceses contemporáneos, como Carolus-Duran y el mismo Zacharie Astruc, a los que vería en sus frecuentes viajes a París, fue sin duda una vía de expansión y recuperación crítica del pintor griego. Astruc

recomendó ante Moreno al músico Emmanuel Chabrier⁶⁹, quien viajó a España, en 1882. No sería extraño pues, que Carolus-Duran hubiera también presentado ante Moreno a su discípulo predilecto, el pintor norteamericano John Singer Sargent, que visitó Toledo en el otoño de 1879. Fue el introductor del gusto por sus cuadros y del interés por su figura en los Estados Unidos, promoviendo directa e indirectamente su coleccionismo. En esta tarea Sargent precedió



Matías Moreno. Copia del retrato del Cardenal Tavera, por El Greco, hacia 1878.

sustancialmente a muchos de sus colegas americanos, incluso a aquellos que como Mary Cassatt, se formaron al igual que él en el medio artístico francés. Su muy posible iniciación en el conocimiento directo de la pintura de El Greco en aquel viaje, y la hipótesis de su visita a Moreno, concederían a éste un papel algo más importante del que ahora se le ha atribuido en su recuperación⁷⁰.

UNA RELACIÓN ORGÁNICA: TOLEDO O EL GRECO

En la Semana Santa de 1878, el ateneísta toledano Saturnino Milego, acompañó al taller de Matías Moreno al grupo de profesores y catedráticos fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que se contaban Gayangos, Giner, Riaño, Cossío y Fernández Giménez, aquel mismo año en que Moreno vendía al Estado varias copias de retratos obra de El Greco. No cabe duda que allí pudieron ver copias y estudios, y que el candiota fue tema de conversación en la reunión⁷¹. En aquellos primeros viajes a Toledo, Cossío estaba dando los primeros pasos de su entendimiento de El Greco, y recordaba en su libro sobre el pintor, cómo fueron Riaño y Fernández Giménez, quienes le enseñaron “a ver Toledo, y en Toledo, El Greco”, en contacto con su medio natural original, “aquéllas tardes plácidas en los riscosos tomillares de la Virgen del Valle, trabajando por descubrir la íntima compenetración local de arte y naturaleza”⁷². Con una nueva y desimpresionada forma de organicismo, producto final de una conciencia panteísta, y basada en la experiencia directa y positiva, científica, la visión institucionista de la imagen de Castilla, compendio de valores estéticos y morales, dio lugar al concepto del “alma del paisaje”, que los escritores del noventa y ocho indagaron en busca de sus fuentes de regeneración para el alma y la idea de España. Estudiando la génesis y composición de los terrenos, identificando el comportamiento de la luz y del color, llegaron a advertir el parentesco entre la naturaleza cromática del paisaje toledano, y las gamas frías, entonadas en gris plata, de la paleta de El Greco. Paisaje hosco y austero, en armonía con su voluntad artística y su origen griego, para Francisco Alcántara, El Greco fue el primero en ver “estos grises que envuelven los más vivos colores en el centro de España”⁷³.



Ulpiano Checa. *L'Aveugle [Astruc, El Généralifé, 1896]*

Toledo, modelo orgánico en que el arte y la vida, la historia y la naturaleza eran un fundido continuo de la experiencia, donde aparecían aquellos cuadros como expresión de una voluntad estética que se manifestaba por todas partes. Según Martín Rico, incluso las mujeres de Toledo, en este contexto, se encontraban en las mujeres de la pintura de El Greco, y qué no decir de cómo podía reflejar la iconosfera toledana, en que el artista viajero se sumergía en el camino hacia sus cuadros. Como Galdós, Arredondo, y el joven Gregorio Marañón, a los que se unían a veces, según éste, Giner y Cossío; Arredondo con Beruete y Rico, o con Alcántara. La visión institucionista, basada en la comprensión de la ciudad y su paisaje como esencia de la del pintor, trazó un camino transitable para el entendimiento de El Greco. No era raro pues que se multiplicasen las valoraciones, y que éstas se produjeran bajo los estímulos de un medio percibido como fundamento de originalidad. Un medio en el que, para espanto del visitante, sus cuadros eran objeto de enérgicos tratamientos de limpieza con pértiga y bayeta, donde todavía resonaban las monsergas de los sacristanes sobre su locura, cuando no era de otro modo, y viendo de cerca el negocio, vendían ya copias del acta de defunción del pintor cretense⁷⁴.

Y ciertamente ese medio, determinante para la recepción de sus obras dispersas por la ciudad, y para la comprensión en clave diversa de la figura del pintor, estuvo presente en la idea del mismo que se forjaron quienes guiados por Cossío o Beruete, recorrieron Toledo en los años del cambio de siglo. Hannah Lynch tuvo en 1897 a Beruete y a Arredondo como proveedores de orientación y consejo, y trató de explicarse El Greco enfocando sobre la influencia psicológica del paisaje, para ver cómo un artista que llegaba fresco de la escuela veneciana, alteraba su estilo para hacerse frío, distante, intelectual, reflexivo, melancólico, como un retrato de la ciudad misma⁷⁵. Y al igual que Lynch, el pintor escocés Stewart Dick parecía reprimir la perplejidad y hasta el prejuicio que le hacía subrayar los defectos como tales defectos, obvias e irritantes faltas, pero dispuestas para la redención como rasgos de su genio moderno, de su inspiración irrefrenable. Tan áspero y violento como le parecía el colorido de sus cuadros a la luz de las galerías del Museo del Prado, adquiría su verdadero valor en el espacio religioso para el que fueron concebidos⁷⁶. En una de sus jornadas toledanas, habiendo penetrado en la Capilla de San José mientras se celebraba el oficio religioso, Dick presenció la fantasmagoría de los viejos inquisidores, con la profunda voz de los oficiantes, y la atmósfera que una vez disipada, le había conducido



SE. MARTIN AND MENDIGANT, BY EL GRECO.
By the courtesy of the J. Paul Getty Center, Los Angeles

El Greco. San Martín y el Mendigo. [Xilogr. Timothy Cole, 1904]

de Wilde y visitante suyo en la cárcel de Reading. Symons no podía sustraer la pintura de El Greco al paisaje de su ciudad. Un escenario que se impuso al pintor hasta enseñarle a extraer un nuevo sistema de color de lo que era “frío, gris, austero, sin exuberancia o visibles destellos”, un “color violentamente reprimido, algo a presentir, esperar, contemplar con inteligencia”. La austera belleza de la ciudad se suavizaba en el crepúsculo con una débil coloración en verde y gris en “un efecto natural que era como un efecto de pintura”. Saliendo de ver su trasunto en el museo, la “Vista y Plano de Toledo”, comprendía que

hasta el bello cuadro de San Martín. Maud Howe, asesorada en el Museo del Prado por su director José Villegas, y un tanto reticente ante una moda Greco que se estaba desbocando, afirmaba que sólo en Toledo era posible alcanzar “el verdadero conocimiento de su original y extraordinaria personalidad”⁷⁷.

Eran quienes Cossío llamaba “los modernos”, como Arthur Symons, el crítico y poeta decadente, el amigo de Walter Pater y de Whistler, estudioso



William Parker-Bodfish. At the fountain. Toledo. 1883.

... todo Toledo es obra de Theotocópuli, y su obra todo Toledo... estas nunca del todo vivas y naturales calles, donde mendigos ciegos tocan exquisitamente sus guitarras a la sombra de una portada, y los chicos andan descalzos, con flores en los labios, conduciendo ovejas, me parece encontrar sus modelos por todas partes.⁷⁸

En 1908, el crítico de arte e historiador alemán Julius Meier-Graefe tuvo en Cossío y Vega Inclán dos guías de excepción. La ocasión de viajar se presentó cuando trabajaba en una obra sobre los precursores del impresionismo, y como se demoraba en su entrega, hubo de convencer a la editorial de que dichos precursores no se encontrarían más que en España. Así le valió el permiso para alargar la demora y emprender viaje. Con los ojos y la imaginación predispuestos a la percepción de un Greco esencial, el diario de su viaje es realmente la crónica íntima del descubrimiento. En una suerte de actitud refractaria al medio, en Toledo trata de sustraerse de su influencia. Se siente en el pasado, pero sin necesidad de apelar a los elementos ambientales. Y aún así hace inventario de ellos, para subrayar que están ahí y que le son indiferentes para cultivar su sensación, las antiguas portadas desgastadas, las disipadas trazas de los decorados, los patios de azulejos destelleantes, la vibración hueca de los sonidos, el murmullo de las oraciones en la general quietud... Aún sin mirarlo, aún estando presente sin desear percibir el espectáculo, el viajero se sabe en el pasado, muy lejos del tiempo que le es propio. Incluso la vehemencia y el entusiasmo de su anfitrión ante los cuadros le parece fastidioso – “Cossío está en un continuo estado de éxtasis” – de modo que ha de volver a

ver el “Expolio” sin él. Cossío niega la posibilidad de remover los Grecos de las iglesias a un museo, él en cambio lo afirma por tres veces. Deben darse al arte del futuro, no depender de una arquitectura. “Cossío repudiaba mis reproches de ser un romántico. Él sólo necesitaba el placer de los entornos originales”. Todo lo llenaba una atmósfera obsesiva, irrespirable, asfixiante, y en aquellas

calle sofocantemente claustrofóbicas de Toledo, ni siquiera sus templos orientales, las sinagogas, podían aportar nada más sobre El Greco que la sugestión y la mera anécdota. Tras una semana de inmersión consciente en el pasado, en el que un genio dispensaba lo mejor del arte del presente, se produjo, sin embargo, su más sencilla clave de entendimiento. Fue así ante el paisaje de la ciudad, al que llevó Vega Inclán al viajero, bajo la Virgen del Valle, desde donde el joven Cossío empezase su tarea comprensiva del pintor griego. Allí también Meier-Graefe se dejó llevar por lo pintoresco de una realidad y una naturaleza que se comportaban como el arte. El paisaje de Toledo: esta era la verdadera influencia de su moderna originalidad, el camino cierto para comprender al pintor con su rica escala gris. El resplandor de la luz solar sobre la materia de aquella ciudad. Allí estaba su cuadro.

Desde aquí la ciudad parece muy grande, y crees en su antigüedad, tan orgánicamente pertenece al campo. Puedes pensar que ha estado siempre ahí. A veces no ves nada más que su único color exterior, y de los cientos de colores sólo gris, gris blanquecino, gris negruzco, gris plateado, gris amarillento, gris rojizo. La carretera, las casas, el río, las piedras, los montes, el cielo, todos están entonados con un gris a última hora de la tarde. Pero no debes pensar en el gris vacío

y mudo, eternamente el mismo, de Whistler. Toledo es color bajo el sol radiante. Positivo como el rojo o el azul, su gris conquista a todos los colores, porque su riqueza ha nacido sin pompa. La discrecionalidad que ha construido la ciudad parece como la determinación de un individuo, de un distinguido burgués que conociera bien sus tierras. Aquí El Greco adquirió su paleta, con su maravilloso gris, tan rico en tono, que sólo a él pertenecía, y en el que pintó los miembros de sus santos, los rostros de sus retratos, las fantásticas nubes de sus cielos... Si no fuera demasiado loco, uno se sentiría inclinado a reconocer en el cuadro de la ciudad con todos sus ángulos y planos la traza de los rostros que el maestro Griego incluyó en su cuadro”⁷⁹

El Greco había pasado de ser una estación más del peregrinar romántico por el paisaje de Toledo, a hacerse su equivalente expresivo en una suerte de relación orgánica con el escenario. La ciudad, de ser provisora de imágenes concebidas por patrones de arte, a verse contemplada como voluntad de expresión mediante analogías con la pintura de El Greco. Y así retornamos al punto de inicio de este pequeño ensayo. Cuando en semejantes mudanzas, el denostado Maurice Barrès terminaba en 1912 por desvelar al mundo “le Secret de Tolède”, el viejo icono de la polvorienta capital se redimía en su pintor para el arte del nuevo siglo.



Ricardo Arredondo. Toledo desde los Cigarrales, hacia 1906.

NOTAS:

- ¹ “El homenaje de Toledo a Mauricio Barrès”. El artículo, publicado en la revista *La Estrella de Mar*, fue repicado en su integridad en *El Castellano* del 18 de julio de 1924.
- ² “El homenaje a Barrès y el Ayuntamiento de Toledo. Carta abierta al señor Sandoval”. *El Castellano*, 21 de julio de 1924.
- ³ “Salpicaduras de un homenaje”, *El Castellano*, 30 de julio de 1924. La polémica se extendería a lo largo de todo el mes de agosto en las páginas del periódico toledano, con sucesivas réplicas y contrarréplicas, volviendo a intervenir quien la provocase en primera instancia, Sandoval, en soporífera serie de cuatro cartas, y una más que no se publicó, sobre el asunto, el cual quedaba zanjado por Vegue el 26 de agosto, anunciando que no le dedicaba ni una línea más.
- ⁴ BARRÈS, M. *Greco, ou le Secret de Tolède*. Paris: Émile Paul Eds., 1912, p. 18. Barrès se refiere a aquellos ya lejanos días en el primer capítulo, titulado “Ma première visite au Greco”.
- ⁵ ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, p. 86.
- ⁶ RUSIÑOL, S. *Impresiones de arte*. Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 22.
- ⁷ MATTIUSSI, V., MERCADER, L. Rodin y Zuloaga, itinerario de una amistad. Un viaje por España. En *Catálogo de la Exposición Auguste Rodin y su relación con España*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza; Barcelona: Fundación “La Caixa”, 1996, pp. 116 y ss. Como muestra del aprecio de Rodin por Zuloaga y al fin por El Greco mismo, citamos el testimonio de Miguel Utrillo: “Rodin, au retour d’un voyage à Tolède, offrit au peintre Zuloaga une statue généreusement modelée, destinée à un monument que l’on pouvait ériger à Tolède”. Utrillo, Le Greco. *L’Art et les Artistes*, Septiembre de 1905, núm. 6, p. 207.
- ⁸ DEZARROIS, A. Maurice Barrès Écrivain d’Art. Tolède. Le Greco. Zuloaga. *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*, 1924, vol. XLV, pp. 77-80.
- ⁹ BARRÈS, M. *Du sang, de la volupté et de la mort*. Paris: Arthème Fayard, 1910, p. 18. Originalmente publicado en 1894 por Charpentier, tomamos nuestras referencias de esta edición, provista de dibujos de Fontanez.
- ¹⁰ BARRÈS, *Ibid.* p. 15. Con estas palabras da comienzo el autor a su relato, bajo el epígrafe “L’Exaltation dans la solitude”. Con ellas tiene también principio el breve texto que Barrès introdujo con el título “Tolède” en *Quelques Cadences*, Paris: Sansot, 1904, p. 7.
- ¹¹ CUSTINE, A. *L’Espagne sous Ferdinand VII*. Paris: Ladvocat 1838, vol I, p. 353.
- ¹² BARRÈS, M. *Du sang...*, p. 31
- ¹³ BARRÈS, *Ibid.* p. 32.
- ¹⁴ BARRÈS, M. *Greco...* p. 68.
- ¹⁵ BARRÈS. *Ibid.* p. 72.
- ¹⁶ WILDE, O. *La decadencia de la mentira. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1943, p. 874.
- ¹⁷ HONOUR, H. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 26.
- ¹⁸ PRAZ, M. *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 13.
- ¹⁹ CLARKE, E. *Letters concerning the Spanish Nation*. Londres, 1763, p. 173.
- ²⁰ FRANKL, P. *The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1960, p. 429.

- ²¹ FORD, R. *Manual para Viajeros por Castilla y lectores en casa*. Madrid: Turner, 1981, p. 90.
- ²² ESCOSURA, P. de. *España Artística y Monumental*. Paris: Imp. Lemerrier Bernard, 1842-1844, I, p. 95. El autor contemplaría los contornos toledanos cual “fragoso laberinto de intrincadas breñas, que se prestan tanto a un cuadro en el estilo de los de Salvator Rosa”.
- ²³ *Traces of The Roman and Moor, or Twice Trodden Tracks through Lombardy and the Spains*. By A. Bachelor, New York: Lampont, Blakeman & Law, 1853, p. 233.
- ²⁴ O’SHEA, H. *Guide to Spain & Portugal*. Edimburgo: Adam & Charles Black, 1868. “Its steepleless churches, crumbling palaces, dilapidated walls, are so picturesquely grouped, have such individuality, colouring, and relief, that it seems as if some great painter, say Salvator Rosa or Turner, had been allowed to realise here the Irishman’s idea of building ruins”. p. 432.
- ²⁵ ROSCOE, T. *Jenning’s Landscape Annual or Tourist in Spain for 1837*. Illustrated from drawings by David Roberts. Londres, 1835-1838. p. 275.
- ²⁶ ABRANTES, Duquesa de: *Souvenirs d’une ambassade et d’un séjour en Espagne en 1808*. Vol. I, Paris: Ollivier, Libraire-Éditeur, 1837, p. 107.
- ²⁷ FÉE, A.L.A. *L’Espagne à cinquante ans d’intervalle, 1809-1859*. Paris: Berger-Lassault, 1861, p. 143
- ²⁸ BLACKBURN, H. *Travelling in Spain in the present day*. Londres: Sampson Low, 1869. Cap. VII, p. 117.
- ²⁹ TAYLOR, I.J.S. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d’Afrique, de Tanger à Tétouan*. Vol III, Paris: A. F. Lemaitre, 1826-1860, Pl. 21. En el vol. I Taylor repara detalladamente sobre el valor de antigüedad del monumento como valor propiamente visual: “el tiempo, que la ha respetado, la ha revestido de una pátina severa y a la vez armoniosa que es el cachet de antigüedad de los paisajes amados por el sol”.
- ³⁰ *Richard Ford in Spain, in aid of The National Art-Collections Fund /* Introducción de Denis Sutton. Catálogo de Brinsley Ford, Londres: Wildenstein, [1974]
- ³¹ HITCHCOOK, R. *Richard Ford’s letters to Gayangos*. Exeter: University of Exeter, 1974. Ford, a la vista de las noticias de 1836, debía dudar seriamente de la permanencia en Toledo del “Entierro del Conde de Orgaz”. Sólo así se explican las insistentes demandas a Gayangos sobre el particular, y la diferente atención que presta al cuadro del El Greco entre las ediciones de 1845 y 1847. Cuando lo contemplase en persona, en 1831, aún no se había producido la desamortización que tan pocos cuadros iba a dejar en sus habituales emplazamientos. Así el 2 de julio de 1844, poco antes de la primera edición estima conveniente informarse sobre su supuesto nuevo paradero, preguntando a su amigo “¿Hay un Museo en Toledo y está el gran cuadro del Griego en él?”. Y el 30 de abril de 1845, recién publicado el manual, donde no obstante situaba el cuadro en el “New Museum” de Madrid, el asunto verdaderamente no había podido asegurarse, particularidad sobre la que llamaría la atención Stirling en 1848, volviendo a reclamar la información: “¿Está el famoso Conde de Orgaz, la obra maestra de El Greco en el nuevo Museo o está todavía en Toledo en S^o Tomé?”. Y en idénticos términos volvía a preguntarle en abril de 1846. La segunda edición del *Handbook* ya ubicaría con certeza el cuadro en la parroquia toledana.
- ³² En la edición de 1847, del *Handbook for Travellers in Spain*. Vid. ALVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío...*, p. 206.
- ³³ Francisco García Martín me dio a conocer el bonito dato, procedente del Archivo Diocesano de Toledo, Inguanzo 2.

- ³⁴ BORROW, G. *The Bible in Spain or The Journeys, Adventures, and Imprisonments of an Englishman in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsula*. Londres: John Murray, 1899, p. 512.
- ³⁵ HEAD, E. *A Hand-book of the History of the Spanish and French Schools of Painting...* Londres: John Murray, 1848, p. 82. Cf. ALVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío*, pp. 207-209.
- ³⁶ *David Roberts*. Cat- Expo. Barbican Art Gallery, nov. 1986 - en. 1987. Oxford: Phaidon Press, 1986. Helen Guiterman, en la ficha correspondiente a una versión a la acuarela de este asunto por Roberts (nº 106 del catálogo), cita el explícito reconocimiento de su deuda por el artista, manuscrito en el marginal de un catálogo de ventas junto a la entrada correspondiente a otra versión de "Bridge of Toledo": "I am indebted for the subject of this beautiful drawing to my friend Sir Edmund Head... We were in Spain together".
- ³⁷ WELLS, N. A. *The Picturesque Antiquities of Spain : described in a series of letters, with illustrations, representing Moorish Palaces, Cathedrals, and others Monuments of Art*, Londres: Richard Bentley, 1846, p. 203.
- ³⁸ STIRLING-MAXWELL, W. *Annals of the Artists of Spain*. Vol. I. Londres, John Ollivier, 59, Pall Mall, 1849. p. 32.
- ³⁹ STIRLING-MAXWELL. *Ibid.* p. 280.
- ⁴⁰ BRIGSTOCKE, H. El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña. Cat. Expo. *En torno a Velázquez*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1999, pp. 11 y ss.
- ⁴¹ ROBERTSON, I. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Madrid: CSIC, 1988, p. 291.
- ⁴² CLARK, W. G. *Gazpacho, or Summer Months in Spain*. By William George Clark, M.A. Fellow of Trinity College, Cambridge. De Cornada de Ansarón / Guarde Dios mi Corazón. Second Edition. Revised. London: John W. Parker and Son, West Strand, 1851, p. 98.
- ⁴³ LUNDGREN, E. *Ein Målares Anteckningar. Italien och Spanien. Utdrag ur dagböcker och brev av...* Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlad, 1928, p. 238.
- ⁴⁴ MAGÁN, N. Biografía Española. Dominico Theocopuli, vulgarmente llamado el Greco. *Semanario Pintoresco Español*, 8 de septiembre de 1844, núm. 36, p. 285.
- ⁴⁵ MAGÁN, N. Galería de Pinturas. Escuela Española. (El Entierro del Conde de Orgaz.- Cuadro del Greco). *Semanario Pintoresco Español*, 28 de mayo de 1843, núm. 22, p. 169.
- ⁴⁶ PIZARRO, C. Carta a Nicolás Magán. Toledo, 12 de marzo de 1843. En Magán, *Manuscritos varios*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 397/3.
- ⁴⁷ ALBA GONZÁLEZ, L. La Academia Toledana de Nobles Artes de Santa Isabel. *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (1995), segunda época, núm. 32, p. 32.
- ⁴⁸ SAINZ DE ROBLES, F. C. Don Benito Pérez Galdós. Su vida. Su obra. Su época. En Galdós. *Obras Completas*. Vol. I, Madrid: Aguilar, 1958, p. 59.
- ⁴⁹ TANNENBERG, B. de. Tolède et l'âme espagnole contemporaine. *La Renaissance Latine*, enero-marzo de 1905, año 4, vol. I, núm. 1-3, p. 358.
- ⁵⁰ RICO, M. *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Imprenta Ibérica, 1906, p. 90. Véase también ALVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío...*, 1987, p. 354.
- ⁵¹ WORMS, J. *Souvenirs d'Espagne. Impressions de voyages et croquis*. Paris: H. Floury, 1906, p. 9.
- ⁵² MUÑOZ HERRERA, J. P. Trazas de la vida y la obra de Ricardo Arredondo y Calmache. Cat. Expo. *Arredondo, pintor de Toledo*. Toledo: Caja Castilla-La Mancha, 2002, p. 29.
- ⁵³ AGUADO GOMEZ, M. R. *Matías Moreno*. Toledo: Ayuntamiento, 1988, p. 98.
- ⁵⁴ SALAS, X. de. Fortuny y El Greco. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, octubre de 1945, vol. III, núm. 4, p. 244.
- ⁵⁵ WILSON-BAREAU, J. *Édouard Manet. Voyage en Espagne*, Caen: L'Échoppe, 1988, p. 52. Manet y su amigo el crítico Théodore Duret visitaron Toledo y su Catedral el 4 de septiembre de 1866. Existe una reciente traducción española de este libro de Wilson-Bareau, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.
- ⁵⁶ FLESCHER, S. *Zacharie Astruc. Critic and Artist (1833-1907)*. Nueva York: Columbia University, 1977, p. 313.
- ⁵⁷ FLESCHER, *Ibid.* p. 53-60. ASTRUC, Z. Les copistes français a Madrid. *L'Espagne Nouvelle*, Madrid, 4 de julio de 1872, núm. 28.
- ⁵⁸ GARCÍA CRIADO, J. ¿De Cano o de Mena?. *Toledo*, 30 de noviembre de 1889, núm. XVI. Véase también ALVAREZ LOPERA, J. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E. Mena a la sombra de Cano. En *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Málaga: Consejería de Cultura, 1990.
- ⁵⁹ CLARK, W.G. *Gazpacho*, 1851, p. 94.
- ⁶⁰ Archivo de la Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol. 111, Acta de 10 de enero de 1873.
- ⁶¹ IMBERT, P.L. *L'Espagne, Splendeurs et Misères. Voyage artistique et pittoresque*. Illustrations d'Alexandre Prevost. Paris: Plon, 1875, p. 45.
- ⁶² Archivo de la Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol 111, Actas de 10 de noviembre de 1868 y de 15 y 25 de septiembre de 1869.
- ⁶³ Archivo de la Catedral de Toledo. Actas Capitulares. Vol 111, Acta de 2 de mayo de 1873
- ⁶⁴ ASTRUC, Z. *Cahier pour l'Espagne, aquarelles et peintures à l'huile, en projets*. Bibliothèque des Musées Nationaux, Paris, Manuscrito 420 (8) 2. fol. 2 recto. Cuaderno de 18 folios por ambas caras, con dibujos a lápiz y pluma, en notas manuscritas adheridas con anotaciones sobre las hojas soporte.
- ⁶⁵ En su manuscrito Astruc anota suficientes referencias textuales y gráficas para reconstruir el carácter de sus excursiones toledanas: "Esplanade de San Miguel (vue du jardin) avec fond de montagnes et de petites maisonnettes et l'arc de l'église avec la muraille où nous vîmes 3 anes avec Moreno. (...) Cours du Tage -depuis la venta ou j'ai acheté du vin avec Moreno. (...) Bords du Tage de chez Mme. Navarro. (...)". Fol. 6, verso
- ⁶⁶ ASTRUC, Z. *L'Espagne. Le Généralife. Serenades et Songes par...* Ilustraciones de Ulpiano Checa, Paris: Société Française d'éditions d'Art, L.H. May éd., 1897. p. 44. Su relación personal con Natalio Moraleda queda ampliamente descrita en el capítulo que le dedica en esta obra: *Mon ami Natalio Moraleda*. Con él visita las dependencias provinciales donde entonces colgaba el Apostolado, hoy en el Museo de El Greco: "Bonjour Monseigneur! Vous voilà déjà chapelain de Saint-Pierre-Martyr. J'y admirais souvent l'apostolat de Greco". El hermano menor de Natalio, el doctor e historiador erudito Juan Moraleda y Esteban es también recordado aquí por Astruc: "Tu priais toujours; ton jeune frère, l'aimable Juan devenu médecin, jouait de la mandoline". El propio Moraleda y Esteban recuerda por su parte a Astruc mucho tiempo después, en su artículo: MORALEDA Y ESTEBAN. Las copias del San Francisco de Pedro de Mena, *El Castellano*, Toledo, 24 de febrero de 1912.

- ⁶⁷ OLAVARRÍA, E. de. El restaurador del cuadro El Entierro del Conde de Orgaz. *Toledo. Revista semanal de Arte*, 15 de noviembre de 1916, año II, núm. 61, p. 5-6.
- ⁶⁸ *Federico de Madrazo*. Cat. Expo. Museo Romántico, 5 oct. a 13-11 nov. 1994, Madrid: Amigos del Museo Romántico, 1994. p. 118
- ⁶⁹ AGUADO GÓMEZ, 1988, p. 98.
- ⁷⁰ BOONE, M. E. y MUÑOZ HERRERA, J. P. John Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en los Estados Unidos. *Añil*, primavera de 2002, núm. 24, pp. 58-61.
- ⁷¹ MILEGO, S. Una visita al estudio de Matías Moreno. *El Ateneo*, 9 de mayo de 1878, núm. 10, pp. 83-86.
- ⁷² COSSIO, M. B. *El Greco*. 4ª ed, Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 23.
- ⁷³ ALVAREZ LOPERA. *De Ceán a Cossío*, 1987, p. 88.
- ⁷⁴ BONSAI, S. Toledo, the Imperial City of Spain. *The Century Illustrated Monthly Magazine*, Junio, de 1898, vol. LVI, núm. 2, p. 168.
- ⁷⁵ LYNCH, H. *Toledo. The Story of an Old Spanish Capital*. Londres: J.M. Dent, 1910, pp. 209-210.
- ⁷⁶ DICK, S. *The Heart of Spain. An Artist's Impressions of Toledo*. Filadelfia: George W. Jacobs & Co., (1907), p. 133.
- ⁷⁷ HOWE, M. *Sun and Shadow in Spain*. Londres: Gay & Hancock, 1909, p. 341.
- ⁷⁸ SYMONS, A. A Study at Toledo. *The Monthly Review*, Londres, Marzo de 1901, vol. 2, pp. 144-154.
- ⁷⁹ MEIER-GRAEFE, J. *The Spanish Journey*. Londres: Jonathan Cape, 1926. pp. 143-144.



Ulpiano Checa. *Le Fou Greco*. [Astruc, *El Généralife*, 1896]