

MANUEL B. COSSÍO



# EL GRECO

## TEXTO

V. SUÁREZ, EDITOR. PRECIADOS, 48. MADRID

# Manuel B. Cossío y el Greco

---

---

Javier Portús

En 1975, Juan Antonio Gaya Nuño escribía acerca de *El Greco* de Cossío que «en nuestra tierra no se estaba acostumbrado a libro de tan minuciosa elaboración ni de tan profunda crítica»<sup>1</sup>. Como Gaya, son muchos los que, desde el momento mismo en que apareció, calificaron esta monografía como instrumento imprescindible para el estudio del pintor. De hecho, aunque durante el más de un siglo de vida que ya tiene se ha enriquecido el conocimiento sobre el Greco con nuevos documentos, nuevas pinturas y una mayor variedad de perspectivas, sigue siendo uno de los puntos de partida inevitables.

Pero a esa condición de fuente para el conocimiento y la comprensión de la obra del Greco, el libro de Cossío une su carácter de hito historiográfico, es decir, de publicación de mención imprescindible cuando se elabora la «historia de la historia del arte» en España, y tras cuya lectura aprendemos no sólo acerca del Greco, sino también sobre el contexto intelectual en que se escribió, y

1. Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pág. 222.

las expectativas de la sociedad a la que iba dirigida. Las siguientes páginas proponen un acercamiento a la obra de Cossío desde este punto de vista.

Para entender lo que significó *El Greco* cuando apareció en 1908, es muy útil conocer el punto de partida de Cossío, tanto en lo que se refiere a los conocimientos que había sobre el pintor, como a la situación de la historia del arte en España, que son los dos contextos más próximos.<sup>2</sup> Como es bien sabido, a pesar de que el pintor gozó en vida de suficiente aprecio como para dirigir un taller muy productivo y permitirse un notable tren de vida, tras su muerte su estrella decayó, pues sus postulados estéticos eran muy diferentes a los que se impusieron desde entonces. La consecuencia fue que los primeros tratadistas e historiadores españoles del arte mantuvieron un juicio ambiguo, y lo que más valoraron de él fueron los pleitos que entabló para defender sus derechos profesionales. Cuando, desde principios del siglo XIX, la «escuela española» empezó a ser conocida y estimada en toda Europa, el Greco se quedó bastante al margen, pues no participaba del naturalismo asociado a nuestros artistas. A partir de la segunda mitad del siglo se sucedieron pruebas de mayor interés hacia su trabajo, aunque siempre menos entusiastas que las relacionadas con Velázquez, Murillo, Ribera y Zurbarán. Poco a poco, las historias generales de la pintura española (Stirling-Maxwell, Blanc, Solvay,

2. José Álvarez Lopera, «*El Greco* de Cossío. Gestación y primeras reacciones críticas», en Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco. The first twenty years in Spain*, Rethymno, University of Crete, 2005, págs. 261-277.

Wyzewa, Lefort, etc.) fueron prestándole una atención más pormenorizada y reproduciendo algunos de sus cuadros, aunque seguía sin despertar tanta admiración como sus colegas. Relacionado con esta tibieza se encuentra el hecho de que la obra del Greco no sufrió durante el XIX el intenso proceso de dispersión internacional que afectó a otros pintores españoles, lo que, a su vez, dio como resultado que tardara más en ser conocida, en un proceso que se retroalimentaba.

Las mismas causas por las que, en torno a 1900, se atemperó el gran interés que había habido por la «escuela española» en general explican por qué en esa época aumentó considerablemente la valoración del Greco. En nuestros pintores del Siglo de Oro, las sucesivas generaciones de escritores y artistas románticos, realistas, naturalistas e impresionistas europeos habían encontrado unos antepasados que citar como punto de referencia y en los que inspirarse para su propia obra. Cuando, tras el impresionismo, entra en crisis el paradigma ilusionista en la pintura occidental, esos artistas españoles dejan de ser «modernos» y, aunque pervive el aprecio —desigual— hacia ellos, pierden su valor modélico. En las últimas décadas del siglo XIX fueron adquiriendo una progresiva importancia las tendencias que cuestionaban el naturalismo y que no concebían el arte como «ventana», sino como «espejo». Son los posimpresionistas, los simbolistas, etc., que liberan a la pintura del corsé ilusionista, y reivindican la autonomía expresiva del color y de las formas. Como habían hecho sus colegas anteriores, en

esa reivindicación «rescataron» a artistas antiguos en los que reconocían un aliento creativo parecido, y, entre esos pintores, uno de los que recibió mayor atención fue el Greco, por el que habían mostrado interés Manet, Degas y especialmente Cézanne, entre otros. En torno a 1900, ese aprecio se acentúa, y en la reivindicación del pintor juega un papel muy importante un grupo de artistas relacionados con Barcelona y París, entre los que figuran Picasso, Zuloaga, Ramón Casas, Nonell o Rusiñol. De esa consideración es testimonio el hecho de que en 1898 se inauguró en Sitges el primer monumento dedicado al pintor. Unos pocos años después, en 1902, el Museo del Prado organizó la primera exposición sobre el Greco; y, a partir de entonces, la presión del mercado y la atención de museos y coleccionistas conducen a una dispersión muy importante de su obra.

Aunque, como había ocurrido con la «escuela española» en general, el motor principal para el aprecio y la reivindicación del Greco habían sido los sucesivos artistas, ese interés lo habían compartido algunos críticos e historiadores. El resultado fue que en 1908, cuando Cossío publicó su libro, existía ya una amplia tradición de estudios sobre el pintor, y en los últimos años se había creado una importante corriente de estima, como puede comprobar todo aquel que se acerque al exhaustivo estudio de José Álvarez Lopera<sup>3</sup>. El propio Cossío, y otros nombres vinculados a la Institución Libre de Enseñanza (ILE), como

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

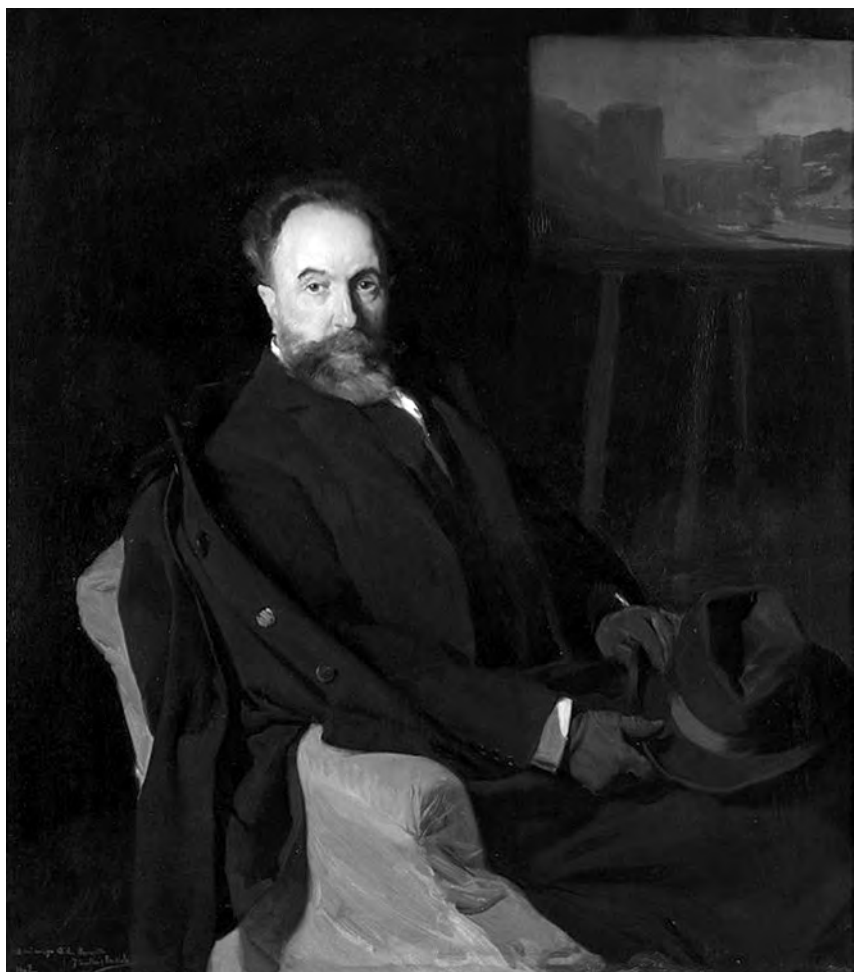
Beruete, habían contribuido a afianzar esa tradición, con obras publicadas todavía en el siglo XIX.

Pero ese interés por el pintor sólo se había manifestado a través de obras generales sobre pintura española, relatos de viaje, ensayos, artículos monográficos, capítulos de libros, comentarios sueltos o monografías sobre otros artistas. Desde el campo de la historia del arte habían aparecido trabajos de Justi, Sanpere o Tormo, muy importantes desde el punto de vista crítico; sin embargo, no existía ninguna publicación que abordara de una manera integral el estudio del pintor, ordenando los conocimientos acumulados hasta entonces, sometiéndolos a crítica y estableciendo un catálogo razonado de sus obras.

En realidad, tal labor no se había hecho ni con el Greco ni con la mayoría de los pintores españoles. Entre las excepciones figuraban Antonio Viladomat, Murillo o Goya, que habían sido objeto de acercamientos monográficos de cierta ambición y de algunos intentos de catalogación. La excepción más importante, sin embargo, fue Velázquez, el artista español más estudiado durante el siglo XIX. Entre los precedentes cercanos con que Cossío contaba a la hora de plantearse su libro sobre el Greco, probablemente resultaron fundamentales las monografías de Cruzada Villaamil, Justi y Beruete sobre Velázquez, cada una de las cuales ahondaba en aspectos diferentes. Cruzada, que publicó su libro en 1885, hizo un gran esfuerzo de recopilación documental relacionada con la carrera del pintor en la corte;<sup>4</sup>

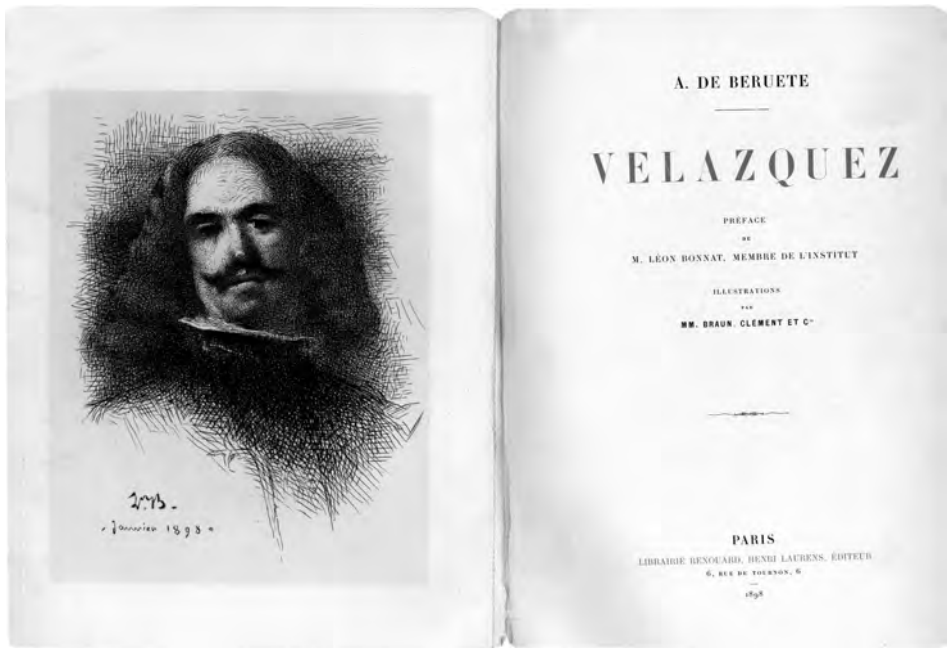
4. Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.





Joaquín Sorolla, *Retrato de Aureliano de Beruete*, 1902. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Frontispicio y portada del libro de Aureliano de Beruete *Velázquez*, París, Librairie Renouard/Henri Laurens, 1898. Residencia de Estudiantes, Madrid.



Justi, con gran erudición y encomiable sentido común, construyó en 1888 un formidable fresco histórico a través del cual la producción del sevillano quedaba enmarcada en el contexto artístico y político de su época;<sup>5</sup> y Beruete, unos años después, utilizó su experiencia como pintor y aficionado para ofrecer un catálogo razonado y depurado de sus obras, proponer una cronología y describir su evolución estilística.<sup>6</sup> Esos trabajos constituirían las bases sobre las que se han asentado la investigación y la crítica en torno a Velázquez hasta nuestros días.

5. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, prólogo de Karin Hellwig, Madrid, Istmo, 1999.

6. Aureliano de Beruete, *Velázquez*, París, Librairie Renouard, 1898.



Hay que señalar que cuando aparecieron esos y otros libros sobre Velázquez, Cossío ya estaba dando muestras de su interés por la historia de la pintura. En 1885, cuando se publicó el de Cruzada, comenzó a sacar a la luz su *Aproximación a la pintura española*<sup>7</sup>, en la que el Greco ocupaba ya un lugar destacado. Por otra parte, estuvo muy vinculado a Aureliano de Beruete, como prueba, entre otras muchas cosas, su epistolario, en el que abundan las cartas que se intercambiaron.<sup>8</sup> Éste, además, fue un decidido defensor del cretense, y llamó la atención acerca de la importancia que su obra tuvo para Velázquez.

Entre los primeros escritos de Cossío sobre arte y la aparición de *El Greco* transcurrieron más de dos décadas. En ese tiempo pudo ver de qué manera se iba creando una imagen científica y actualizada de Velázquez; cómo la crítica y los artistas nacionales e internacionales confirmaban las primeras impresiones positivas que él mismo había tenido sobre el Greco; de qué modo éste iba siendo objeto de importantes acercamientos críticos; en qué medida se intensificaban en España las reflexiones de carácter esencialista; y cómo, en gran parte gracias a sus propios esfuerzos y los de la Institución Libre de

7. Esa obra, de la que fueron apareciendo algunas entregas a partir de 1885 en la *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes* y en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, se publicó íntegramente cien años más tarde: Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, estudio preliminar y notas de Ana María Arias de Cossío, Madrid, Akal, 1985.

8. Ana María Arias de Cossío y Covadonga López Alonso incluyen, en su edición de *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia. 1879-1934* (Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014), más de treinta cartas entre Cossío y Beruete.

Enseñanza, la historia del arte conseguía ir haciéndose un hueco en el currículum académico, lo que culminaría con la creación, en 1913, de la primera cátedra de Historia del Arte en la universidad española. Esas experiencias le fueron proporcionando un bagaje que sirve para explicar las características del libro, del que primeramente conviene destacar que se publicó el año en que su autor cumplía cincuenta y uno; es decir, era una obra de madurez, de una persona que llevaba décadas interesándose por fenómenos histórico-artísticos, desde la perspectiva no sólo de sus fuertes inclinaciones personales, sino también de su vocación pedagógica, lo que le llevó a tratarla como una disciplina humanística, sujeta a reglas y obligada al rigor.

A través de *El Greco*, Cossío nos propone cómo hacer una monografía sobre un artista con arreglo a las reglas, métodos y objetivos que la historia del arte pide a este tipo de obras. En este sentido, la publicación es ejemplar, pues marca decididamente un camino de rigor, laboriosidad, voluntad comunicativa, crítica y raciocinio.

El libro se asienta sobre las siguientes bases: un conocimiento exhaustivo de la bibliografía relativa al pintor, y un manejo crítico de la misma; una labor de búsqueda documental que permitió acopiar nuevos datos y enriquecer nuestra comprensión del artista; un conocimiento directo de un gran número de obras suyas o relacionadas con él; y un esfuerzo interpretativo importante, que «anima» los datos anteriores, y sirve para construir una visión global y razonada del artista y su arte.

*El Greco* tiene una estructura común a este tipo de obras. Comienza con una parte ensayística, en la que Cossío entremezcla datos biográficos con referencias al contexto y con un estudio de la evolución de los trabajos del artista, que en último término son los que van marcando la estructura de esta parte. Como final de la misma hay un capítulo titulado «El Greco, Velázquez y el arte moderno», en el que traza una rápida historia de su fortuna crítica, y cuya existencia es muy reveladora de las fuentes y los propósitos del autor. En varios de los libros publicados en esa época sobre Velázquez (como el de Beruete o el de Stevenson) se había abordado el tema de su relación con el arte moderno, lo que encerraba un deseo de reivindicación del pintor. Cossío, al vincular al Greco con un artista como Velázquez, y con el arte moderno, está señalando un marco prestigioso en el que encuadrarlo.

La segunda parte de *El Greco* contiene un catálogo de sus obras, que incluye 498 entradas, seguido de la bibliografía y de un apéndice con documentos. La última sección está compuesta por casi 200 láminas fotográficas. Con todo ello se construye una estructura muy racional y ordenada, en la que se ofrece al lector toda la información relacionada con el Greco disponible en ese momento, lo que ya de por sí convierte el libro en un punto de partida fundamental para seguir avanzando en el conocimiento de la materia. Muchos de esos datos eran inéditos, y hasta entonces no se disponía de imágenes de gran parte de esas obras, algunas de las cuales ni siquiera se sospechaba que existieran.

Dado que no había una monografía anterior que articulara y ordenara el material conocido sobre el Greco, Cossío tuvo que realizar una laboriosa tarea de acopio de una bibliografía en aquel tiempo muy dispersa. A partir de ahí emprendió el estudio del pintor desde dos supuestos fundamentales: la necesidad de enriquecer el conocimiento en torno a su vida y su carrera; y la obligación de juzgar sus obras sirviéndose de la experiencia directa.

La variable fortuna crítica del pintor había limitado la información biográfica que sobre él dieron nuestros primeros tratadistas de arte. Esas lagunas sólo podían llenarse a base de investigación de archivo. Zarco del Valle en 1870, Cedillo en 1901 o Martí y Monsó dos años después habían exhumado varios documentos relativos al pintor, alguno de ellos muy importante. Cossío se sumó a la tarea, y a través de su epistolario sabemos que en la primavera de 1900 estuvo en Toledo buscando en archivos.<sup>9</sup> También hizo pesquisas en el Archivo de Protocolos de Madrid, o en el Hospital de la Caridad de Illescas. Con todo ello pudo realizar aportaciones sobre obras destacadas, como el conjunto de Illescas, el retablo de doña María de Aragón en Madrid y los retablos para el Hospital de Tavera, o sobre la intervención de Jorge Manuel, hijo del Greco, en el Ayuntamiento de Toledo.<sup>10</sup> Igualmente, descubrió dos de

9. Véase Ana María Arias de Cossío y Covadonga López Alonso (eds.), *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia. 1879-1934*, cit., pág. 362.

10. Manuel B. Cossío, *El Greco*, vol. II, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, pág. 674 y ss. Esos documentos aparecen transcritos también en José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, cit., págs. 170, 174, 178, 204, 222, 225, 243 y ss., 251, 275, 278 y ss.

los sonetos que dedicó fray Hortensio Félix Paravicino al pintor. A pesar de esos hallazgos, la vida del artista seguía planteando muchas incógnitas, lo que llevó a Cossío a titular el capítulo inaugural de su libro «Lo que se ignora de la vida del Greco». Dos años después de publicado ese libro, Francisco de Borja San Román sacó otro, *El Greco en Toledo, o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*, en el que dio a conocer una serie de documentos inéditos sobre el pintor, algunos de enorme importancia, que forzaron a Cossío a rehacer ese primer capítulo y a publicar en 1914 el opúsculo titulado *Lo que se sabe de la vida del Greco*, que acabaría abriendo las sucesivas ediciones de *El Greco*.

Además de información biográfica, la monografía de Cossío incluye numerosos datos históricos, que sirven para situar la vida del pintor en un contexto, identificar a los principales personajes del medio en que se movió, entender mejor a su clientela y los lugares adonde iban destinadas sus pinturas, y comprender en profundidad su obra. En ese esfuerzo por documentar el mundo alrededor del Greco, Cossío recurrió tanto a fuentes documentales como a su propio círculo. Así, en el verano de 1900 pidió consejo a Miguel de Unamuno sobre la traducción más adecuada de dos firmas del pintor.<sup>11</sup>

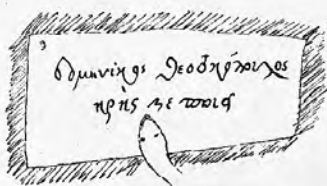
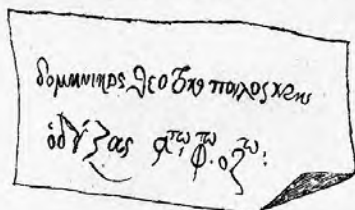
Pero con ser la recopilación y búsqueda documental una tarea fundamental y laboriosa, el principal esfuerzo

11. Ana María Arias de Cossío y Covadonga López Alonso (eds.), *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia. 1879-1934*, cit., págs. 492-493.

Anuncián, «The Art Institute» Chicago.

2

Espolio, Toledo.



San Maurizio, Escorial.

Entierro del Conde de Orgás, Toledo.

PRINCIPALES FIRMAS DEL GRECO

Principales firmas del Greco reproducidas en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío dedicado al pintor.

Miguel de Unamuno, hacia 1913.  
Universidad de Salamanca.  
Biblioteca Casa-Museo de Unamuno.





que tuvo que hacer Cossío estaba dirigido a la identificación y el estudio del mayor número posible de obras, pues, al fin y al cabo, se trataba de realizar la primera monografía importante sobre el artista.

Era una labor complicada, por la elevada productividad del pintor, y porque desde finales del siglo XIX hubo un notable proceso de dispersión de sus cuadros por Europa y Estados Unidos. A favor contaba Cossío con dos cosas: su situación profesional y sus intereses vitales propiciaban los viajes, y tenía, además, una extensa red de amigos y conocidos, que estaban al tanto de su interés por el pintor y muy dispuestos a ayudarlo. Una obra de la ambición de *El Greco* sólo podía ser realizada por una persona con un cosmopolitismo y un círculo de relaciones como él; y, de hecho, el único caso comparable en España fue el libro sobre Velázquez de alguien con un perfil tan cosmopolita como Beruete.

Cossío estaba al tanto de la localización de 383 Grecos, de los que conocía 47 por fotografías, 53 sólo por referencias escritas, y los 283 restantes por haberlos contemplado personalmente a lo largo de su vida, entre los que se contaban los cuadros más importantes del pintor. Sabemos eso porque él mismo lo indica. Cossío había visto la mayor parte de las piezas que se encontraban en España, y, en lo que se refiere al extranjero, cita como vistas por él pinturas de Dresde, Berlín, Viena, París, Bayona, Lille, Lyon, Londres, Keir House (Escocia), Parma, Nápoles, San Petersburgo o Nueva York. No conocía, entre otras, las que había en Grecia, Argentina, Rumanía o varias ciudades de

Estados Unidos. Su epistolario da cuenta de algunas ocasiones en las que tuvo la oportunidad de estudiar obras del pintor. Así, por ejemplo, en otoño de 1904 planeaba un viaje a Alemania con ese objetivo; en septiembre de 1906 fue a Monforte de Lemos para visitar el Colegio del Cardenal; ese mismo año, su mujer le informó sobre los óleos del «Apostolado» del marqués de San Feliz en Oviedo; y, una vez publicado el libro, estuvo, entre otros lugares, en Stuttgart y Titulcia, donde pudo profundizar en su conocimiento del artista.<sup>12</sup>

Lo que significa referenciar esas casi quinientas pinturas se revela cuando tenemos en cuenta que el catálogo de la exposición de 1902, que incluye 23 piezas pertenecientes al Museo del Prado y 61 de otras colecciones, era donde se había citado un mayor número de cuadros del Greco. Esa comparación da idea de la magnitud de la empresa a la que hubo de enfrentarse Cossío.

En su tarea de localizar y ver la mayor cantidad posible de Grecos, el historiador del arte movilizó a un gran número de personas, incluidos coleccionistas, artistas o profesores universitarios, de cuya colaboración quedan referencias a lo largo del libro o a través de otras fuentes. En octubre de 1901, Zuloaga le escribe que «sabía ya por mis amigos *messieurs* Degas, Manzi y Paul Lafond, que se está usted ocupando en una obra interesantísima sobre el maestro de los maestros, el coloso Greco»<sup>13</sup>; y el nombre

**12.** Véase Ana María Arias de Cossío y Covadonga López Alonso (eds.), *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia. 1879-1934*, cit., págs. 365, 377, 378, 402 y 683.

**13.** Carta citada en *ibidem*, págs. 165-166.

del pintor aparece con frecuencia en su correspondencia con Aureliano de Beruete, quien en abril de 1902 le anunciaba la visita de Maurice Barrès. También sabemos, por Meier-Graefe, que se trató con el pintor norteamericano John Singer Sargent.

Como ocurriera con la documentación, en el caso de las pinturas Cossío no sólo recopiló y puso en orden lo que hasta entonces estaba disperso, sino que dio a conocer algunas piezas nuevas, entre ellas *Fray Hortensio Félix Paravicino* (Museum of Fine Arts, Boston) o la *Vista de Toledo* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), que se cuentan entre las obras maestras y más singulares de su autor. Con todo ello, el escritor llegó a estudiar una proporción muy alta de los cuadros, de manera que la idea que se formó del pintor procedía de un conocimiento extenso y directo de su obra, especialmente en lo referente a su etapa española.

Ese esfuerzo de localización y estudio fue paralelo al de búsqueda de fotografías que le sirvieran tanto para su propio análisis del pintor como para incluirlas en su libro. Como se ha señalado, éste contiene 193 láminas, un número al que hoy en día estamos acostumbrados, pero que en 1908 resultaba casi insólito en las publicaciones dedicadas al arte español. Lo único con lo que admite comparación es con la llamada «Spanish Series», donde Calvert, en esos mismos años, estaba dando a conocer, mediante obras profusamente ilustradas, la producción de artistas como Murillo (1907), Goya (1908) o Velázquez (1908); el turno del Greco dentro de esta serie llegaría en 1909.



FRAY HORTENSIO FÉLIX PARAVICINO

Boston: Museo de Arte.—Última época. 1609.—1,10 × 0,84.

*Fot. Moreno, Madrid.*

Lámina con la reproducción de la obra *Fray Hortensio Félix de Paravicino*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.



PAISAJE DE TOLEDO

Madrid: Condesas de Añover y de Castañeda.—Última época. 1604 á 1614.—1,21 × 1,06

*Fot. Moreno, Madrid.*

Lámina con la reproducción de la obra *Paisaje de Toledo*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.

Cossío puso mucho empeño en esta parte de su libro, y, de hecho, se cuidó de mencionar en los agradecimientos a las personas e instituciones que lo habían ayudado en su tarea, para la que movilizó a amigos y conocidos. Así, en mayo de 1899, Beruete le escribía desde París anunciándole que ya tenía una fotografía de *La Asunción*, y a través de una carta de su mujer sabemos que en la primavera del año siguiente se había procurado «un buen fotógrafo».<sup>14</sup> De esas fotografías, 82 habían sido realizadas expresamente para el libro, incluyendo las de 66 piezas que a Cossío no le constaba hubieran sido reproducidas nunca. Esta última cifra es uno de los muchos ejemplos que permiten sospechar el extraordinario valor informativo de la monografía, en la que por vez primera se ponía a disposición del público un corpus de imágenes que permitía conocer las fórmulas compositivas y los intereses narrativos del pintor. Era, además, otro de los elementos del libro a través de los cuales se proporcionaba un conjunto notable de datos «objetivos» para futuros acercamientos, independientemente del marco interpretativo en el que se moviera cada historiador.

Sentadas las bases documentales y el exhaustivo catálogo de la obra del pintor, Cossío dirigió sus pasos hacia el establecimiento de un catálogo crítico y la descripción de la evolución estilística.<sup>15</sup> Como crítico o «conocedor»

14. *Ibidem*, págs. 364 y 486.

15. Para más información, véase Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español. Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. Tres apasionados maestros*, Tres Cantos (Madrid), Nivola, 2004.



demuestra tener una larga experiencia, hace el primer gran esfuerzo por diferenciar entre obras «auténticas» y «dudosas», y sabe encajar todas las piezas estableciendo periodos convincentes de una evolución estilística que, frente a las generalizaciones de escritores anteriores, aparece como un proceso lleno de matices: «todos los escritores sobre el Greco vienen a reconocer y a confirmar el súbito cambio, que, según los antiguos, experimentó el artista, en un cierto instante de su vida, por lo que hace a su técnica. Pero del estudio que venimos haciendo se desprende que hay puntos esenciales que rectificar en tales juicios. En primer término, el cambio, que en el artista se verificó, ni fue de una vez, ni súbito, ni siquiera rápido, sino lento y continuado, aunque manifestándose por impulsiones o periodos alternados de mayor o menor intensidad, según se produce generalmente todo proceso en los organismos y en sus actividades»<sup>16</sup>.

La reivindicación que hace Cossío del Greco es integral. Durante mucho tiempo fue corriente que se menospreciara el estilo característico de sus últimas décadas, de marcada expresividad y subjetividad, en tanto que él lo concibe como parte de una misma realidad y consecuencia de una evolución coherente del lenguaje del artista. Esto se pone de manifiesto especialmente cuando se refiere a *El entierro del señor de Orgaz*, cuya parte baja era universalmente celebrada, mientras que la zona superior

**16.** Manuel B. Cossío, *El Greco*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pág. 257. Todas las citas de *El Greco* que se recogen a partir de aquí se han tomado de esta edición.

era juzgada por muchos como fallida y sin sentido. Para Cossío, sin embargo, son dos caras de una misma moneda, que es la moneda del Greco y de la cultura española en general: por un lado, la vena realista, que lo lleva a detenerse en la descripción de la sociedad toledana que asiste al entierro del conde; y por otro, el misticismo y la espiritualidad.

Además, es uno de nuestros historiadores que realizaron un importante esfuerzo para dominar un lenguaje crítico que les permitiera describir y explicar los valores estéticos y estilísticos de las obras de arte. Se trata de una tarea encomiable por su dificultad, y que trasluce un extraordinario respeto de Cossío hacia la disciplina histórico-artística y hacia quien lee el libro. Nunca se contenta con hacer generalizaciones y ampararse en la fe que el lector ha desarrollado respecto a su criterio estético, sino que sus descripciones son siempre pormenorizadas y razonadas, como de persona que sabe lo que quiere y está razonablemente segura de sus juicios. Eso lo induce en ocasiones a adoptar un tono polemizador que lo lleva a discutir y, en su caso, a rebatir las tesis ajenas.

Pero todo ese esfuerzo por conocer mejor la vida y las obras del Greco, y el contexto en el que fueron creadas, no se justificaba por sí mismo, sino que perseguía definir unas bases lo más sólidas posibles para hacer una valoración crítica del pintor desde un punto de vista histórico-artístico y, sobre todo, para, a través del Greco, inferir asuntos relacionados con la personalidad colectiva del país. Era éste un tema nuclear en España desde hacía

tiempo,<sup>17</sup> que había obsesionado a intelectuales locales y extranjeros, y que tuvo entre sus manifestaciones el auge de los nacionalismos, en cuya formulación con frecuencia se trajeron a colación cuestiones relacionadas con la historia del arte. Desde este último punto de vista, fue un camino de ida y vuelta, pues numerosos artistas en activo plantearon en parte su obra como respuesta a esas inquietudes.<sup>18</sup> A su vez, para muchos de esos intelectuales (entre ellos los relacionados con la ILE) las preguntas que conducían a una definición de lo «español», en vez de tener un fin *per se*, iban dirigidas a establecer un diagnóstico, lo más certero posible, que permitiera abordar los problemas del país desde un conocimiento amplio del mismo.

Desde muy pronto, Cossío expresó su convencimiento de la relación íntima entre el arte y el lugar donde se produce, una idea que estaba muy extendida en Europa, y que parte de la convicción de que las obras de arte incorporan contenidos que trascienden al artista y que nacen «del gran fondo subconsciente en que el espíritu se mueve»<sup>19</sup>. Así, en su ya mencionada *Aproximación a la pintura española*, afirma que «Pertenecen a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan, en suma, carácter.

**17.** Véase José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

**18.** Francisco Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990.

**19.** Manuel B. Cossío, *El Greco*, cit., pág. 157.

// Por esto, la condición indispensable para dar carta de naturaleza de pintor español no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el carácter patrio»<sup>20</sup>. Eso lo indujo a incluir entre los pintores españoles tanto a Ribera como al Greco, pues pensaba que, en última instancia, la pintura no refleja sino «el desenvolvimiento de la historia general del pueblo», lo que puede relacionarse con conceptos como el de «intrahistoria», que tanta importancia tuvieron para crear un marco discursivo sobre el país. En ese mismo libro, además de considerar español al Greco, manifiesta también que es, junto con Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo, uno de los pilares sobre los que la escuela española asentó su personalidad.<sup>21</sup>

En las décadas siguientes se intensificó el interés internacional por el Greco, y, a la vez que sus valores estrictamente pictóricos se convirtieron en un faro para algunos artistas de la época, por parte de críticos e historiadores se llevó a cabo su decidida incorporación a la historia de la pintura española.<sup>22</sup> Paralelamente, numerosos intelectuales españoles estaban utilizando Castilla como instrumento privilegiado para reflexionar sobre el país; y, dentro de ella, Toledo adquirió un estatus singular como ciudad cuya historia y trama urbana eran el mejor

**20.** Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, cit., pág. 33.

**21.** *Ibidem*, pág. 107.

**22.** Han descrito este proceso José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, cit., págs. 71 y ss; y Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica/Marcial Pons, 2011.

exponente de la complejidad política, social y religiosa de nuestro pasado, y donde mejor se habían escenificado las relaciones de poder. En esa reivindicación de Toledo, la ILE jugó un papel importante, y dentro de ella el mismo Cossío, que en 1897 publicó «Preparación para el estudio del arte en Toledo», una ciudad a la que llegó a calificar como crisol de la civilización «genuinamente española»<sup>23</sup>. A través de Toledo, en lo que tiene de ciudad con un pasado muy complejo desde el punto de vista social y político, Cossío, además, podía ofrecer una alternativa en términos intrahistóricos a las retóricas que habían dominado las aproximaciones a nuestra historia y nuestro arte, caracterizadas con frecuencia por la nostalgia imperial.

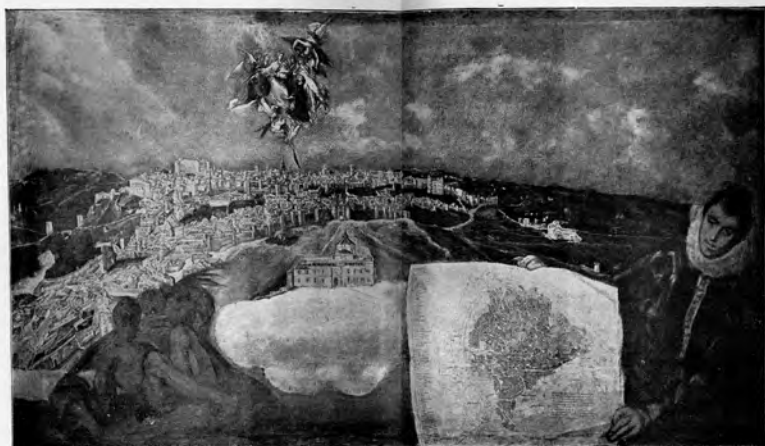
La extraordinaria relevancia atribuida a Toledo a principios del siglo xx, y el interés que había mostrado Cossío desde épocas tempranas para hacer una lectura de la obra del Greco en términos españoles, son los dos puntos de partida a la hora de entender su interpretación sobre el significado último del pintor, a quien considera una especie de «traductor» de las esencias de una ciudad que con su fuerte personalidad acabaría condicionando su trayectoria como artista. En numerosos pasajes de su libro se refiere a esa especie de conversión, que se erigiría en un *leitmotiv* del mismo: «Ofrece nuestro Dominico uno de los raros ejemplos, que pueden señalarse en la historia del arte, no sólo de más rápida adaptación al medio, sino de más profunda e íntima compenetración con la naturaleza y el

**23.** Cito por Manuel B. Cossío, *De su jornada*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 230.



Toledo el día de la Romería de la Virgen del Valle,  
hacia 1910. Fotografía de Eugenio Rodríguez.  
Archivo Histórico Provincial de Toledo.





VISTA Y PLANO DE TOLEDO

Toledo: Museo Provincial.—Última época. 1604 ó 1614.—1,35 x 2,28.

Fot. Minerva, Madrid.

Lámina con la reproducción de la obra *Vista y plano de Toledo*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.

alma castellanas. Griego de raza y nacimiento, formado en Venecia y Roma, lo hemos visto llegar a Toledo ya con personalidad imborrablemente esculpida; y, sin embargo, dentro de ésta, que será en él indeleble, los cuadros de Santo Domingo y el *Espolio*, pintados antes de que hubiera tenido siquiera tiempo para entender la lengua del país, están ya impregnados de puro españolismo, por la firme y honda interpretación de la psicología y de los tipos regionales»<sup>24</sup>.

Estas y otras observaciones semejantes parten de algo que resultaba obvio en aquella época, y sobre lo que llevaban tiempo llamando la atención los que se acercaron a la obra del Greco: el importante cambio que experimentó su arte tras los primeros años de su estancia en Italia. A partir de entonces se produjeron transformaciones importantes en el canon de las figuras, el color fue alejándose progresivamente de las convenciones naturalistas, y se dio una intensificación de la expresividad general de sus obras. Algunas de estas características eran las que precisamente le habían granjeado el interés por parte de los artistas contemporáneos, aunque entre muchos críticos, coleccionistas y público existía cierto recelo hacia los cuadros del pintor en los que se extremaban más. De hecho, como he indicado, una de las muchas virtudes del libro fue la reivindicación integral de la obra del Greco. El caso es que esa dirección, aparentemente sin precedentes, que tomó la pintura del cretense en España supuso un punto de partida para Cossío, que se preguntó por sus causas;

24. Manuel B. Cossío, *El Greco*, cit., pág. 117.

y no encontró mejor explicación que vincularlas a Toledo, una ciudad que «necesitaba un pintor de genio y de maestría que penetrara su carácter, que se identificase con su historia, que tradujera con sinceridad el melancólico estado de los espíritus en aquella época, el ambiente pesimista que se respiraba y hasta el frío color local, y cuyas obras rivalizasen en hermosura con tanta joya artística allí acumulada»<sup>25</sup>.

Cossío planteó la cuestión francamente, no obviando datos importantes que también podrían ser utilizados para contradecirla, como el hecho de que, cuando llegó a Castilla, el Greco era un artista plenamente formado desde el punto de vista profesional; que ya venía con un bagaje intelectual importante, y nutrido por autores griegos e italianos; que había desarrollado un estilo íntimamente vinculado a la escuela veneciana; que en Toledo llevó una vida más bien aislada; y que la pintura que hasta entonces se hacía en la ciudad y en España en general nada tenía que ver con la suya.

Esos mismos datos podían haber servido precisamente como marco para justificar el cambio de estilo en términos de evolución respecto de las inquietudes que el pintor había alimentado hasta ese momento. Pero, en opinión del escritor, esos cambios fueron tan acusados como para tratar de buscar un género diferente de explicaciones. En eso, sin embargo, no estaba solo.

**25.** *Ibidem*, pág. 79.



EL CABALLERO DE LA MANO AL PECHO

Madrid: Museo del Prado.—1.ª época. 1577 á 1584.—0,81 X 0,66.

Fot. Moreno, Madrid.

Lámina con la reproducción de la obra *El caballero de la mano en el pecho*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.

La teoría de Cossío tenía la virtud de ofrecer una explicación a lo que en esa época algunos consideraban un cambio radical en la manera de concebir la pintura por parte del Greco. Una explicación que no necesitara acudir a las soluciones que se planteaban habitualmente, cuando se recurría a la locura o a supuestos problemas visuales del artista.

Los párrafos en los que Cossío aborda el tema de la relación entre el Greco y Toledo se cuentan entre los más interesantes e intensos del libro, y entre los que mejor delatan el entusiasmo del autor. También son los que definen de manera más precisa el tono apasionado y comprometido de la obra, y aquellos en los que, cien años después, cualquier lector comprende hasta qué punto un historiador está sujeto al marco interpretativo de su época; al menos un historiador ambicioso al que no le baste con tratar de exponer asépticamente (si eso es posible) los datos, y que persiga construir con ellos una visión más general.

Con el paso del tiempo, el punto de vista de Cossío ha sufrido importantes revisiones, que tienen que ver con un mejor conocimiento del contexto toledano, un mayor énfasis en el horizonte internacional y, sobre todo, una actitud mucho más escéptica ante lo que durante mucho tiempo se consideraba el «carácter» de ciudades, naciones o paisajes.<sup>26</sup> El descubrimiento y estudio de textos a

**26.** Una llamada de atención sobre los problemas interpretativos que genera la postura adoptada por Cossío la encontramos en Fernando Marías, «De veras y falsas: las reconstrucciones de El Griego de Toledo», en Ana Carmen Lavín (ed.), *El Greco. Toledo 1900*, Madrid/Toledo, Ministerio de Cultura/Caja Castilla-La Mancha, 2008, págs. 104-105.

través de los cuales el propio pintor expresaba su ideología artística<sup>27</sup> ha servido para modificar de manera importante los términos en los que ahora se concibe la relación entre el Greco, su arte y Toledo. A su vez, la «historia del arte» se ha ido desprendiendo de una parte de esa capa retórica que durante mucho tiempo la vinculaba a fenómenos particulares y generales relacionados con una supuesta identidad colectiva, y, a cambio, ha adoptado otras capas.

El interés de Cossío por enlazar al Greco con Toledo puede explicarse desde varias perspectivas, que quizá ayuden a entender mejor el libro, y a valorar lo que hay en él de esfuerzo por ofrecer una definición integral del pintor. En primer lugar es preciso señalar que, para hacer una labor de reivindicación de un artista, la historiografía artística ha necesitado ponerle una «etiqueta», que sirviera para ubicarlo en un marco con relación al cual se podrían juzgar sus méritos y entender sus aportaciones. El Greco ha recibido varias de esas etiquetas a lo largo de la historia de su fortuna crítica. Una de las más tempranas fue la de «extravagante»; y a partir de los años veinte resultó muy habitual su calificación como pintor «barroco», que en esos momentos se mostró especialmente útil para incorporarlo como figura importante en las historias generales de la pintura europea a través de un término que adquirió entonces gran prestigio, y para explicar la pasmosa

**27.** Véase Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, 1981.



¿ DEL APOCALIPSIS ?

Paris: D. Ignacio Zuloaga.—Última época. 1604 á 1614.—2,15 × 1,94.

Fot. Moreno, Madrid.

Lámina con la reproducción de la obra *Visión del Apocalipsis*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.

coherencia estructural de su obra. Con el tiempo, y con la aparición de nuevas categorías como el «manierismo», se abandonó esa calificación como artista barroco, que no dejaba de estar fundada y era apta para describir, por ejemplo, lo que une a Miguel Ángel, Tintoretto, el Greco y Rubens.

Pero, antes de esa incorporación del Greco a conceptos generales —y relativamente recientes— de la historia del arte, había sido necesario llevar a cabo una calificación «nacional» del pintor. Desde que en el siglo XVIII se pusieron las bases de una historia moderna del arte y se desarrolló el concepto de «museo», el criterio de «escuelas nacionales» ha resultado vital a la hora de organizar la historia de la pintura. Y, de hecho, sigue siendo muy importante, como comprueba cualquiera que visita las grandes pinacotecas o se asoma a los manuales de historia del arte. El encaje del Greco dentro de la historia de la pintura fue complicado, como he señalado al principio. La relativa escasez de obras y de noticias que había dejado en Italia no aconsejaba su inclusión en la historia de la pintura italiana; y en España ni por su origen ni por su estilo tenía una cabida cómoda, pues, desde que Jovellanos en 1782 «inauguró» la historia de la pintura española, se había apuntado al «realismo» o «naturalismo» como la seña de identidad de esa «escuela», y nadie calificaba entonces al pintor en esos términos. Como ya hemos visto, esa etiqueta perduró durante todo el XIX.

Sin embargo, durante ese siglo, junto con el «realismo» se fue asociando a muchos artistas españoles otra



característica. Se trata del «misticismo», que cuadraba muy bien con las connotaciones religiosas propias del país, y que en el campo del arte se fue acuñando sobre todo a raíz del establecimiento en París, en 1837, del llamado «Museo Español» o «Galería Española de Luis Felipe». Ochenta de los cuadros que se exponían allí habían sido atribuidos a Francisco Zurbarán, y constituyeron un gran descubrimiento para el público europeo, que ya admiraba a artistas como Velázquez, Murillo y Ribera. Con Zurbarán entró en escena el concepto de misticismo para definir el arte español, y, de hecho, la obra que produjo mayor impacto de toda la galería fue su *San Francisco en oración* (National Gallery, Londres). En 1869, cuando el cuadro estaba en la capital británica, Charles Blanc matizaba la calificación historiográfica de «Caravaggio español» que había merecido el pintor extremeño por considerarla limitada e injusta, pues lo creía superior al maestro lombardo «por la elevación, por la dignidad del sentimiento», y ponía el énfasis en su capacidad para acercarse a las regiones del misticismo. Para Blanc y otros críticos, *San Francisco en oración* constituía un paradigma de ese proceder: «toda España está resumida en esta pintura apasionada, devota y sombría, mística y brutal a la vez»<sup>28</sup>. Zurbarán, más que ningún otro pintor español, servía para unir íntimamente dos conceptos que cada vez se asociaban más a la historia y la cultura españolas: el realismo y el misticismo.

**28.** Charles Blanc, «Zurbarán», en Charles Blanc (ed.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París, Librairie Renouard/Henri Laurens, s. a., pág. 4.



SAN FRANCISCO DE ASÍS

Madrid: Marqués de Pidal, -2.ª época. 1584 á 1594. -1,09 x 0,84.

*Fot. Moreno, Madrid.*

Lámina con la reproducción de la obra *San Francisco de Asís*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.

Si la vinculación entre «escuela española» y «naturalismo» había actuado como un manto protector que permitió ubicar, valorar y dar visibilidad a un destacado número de artistas, la incorporación del «misticismo» permitió que se ampliara la definición de esa «escuela» y se agregaran a ella nuevos nombres. Uno de los que más se beneficiaron de esa oportunidad fue el Greco, gracias a que su obra recibió con frecuencia el calificativo de «mística». Es lo que hicieron, por ejemplo, Charles Blanc hacia 1860, o Paul Lefort, quien en 1869 escribía que fue en el medio toledano «de exaltación mística y de naturalismo religioso donde el Greco se transformó»<sup>29</sup>.

A principios del siglo xx, naturalismo y misticismo seguían siendo —como lo serán mucho tiempo después— los dos marcos principales que servían para calificar la «escuela española» y reflexionar sobre los artistas incluidos en ella. La interpretación que hace Cossío del Greco como pintor cuya obra está tan íntimamente vinculada a la ciudad de Toledo constituye una sofisticada culminación de la tradición historiográfica que otorgaba a la pintura española caracteres singulares y, hasta cierto punto, «extravagantes», ajenos a los intereses y derroteros dominantes en el resto de la pintura occidental.<sup>30</sup> En ese sentido, el Greco (con Cossío y otros) acabó convirtiéndose en el más español de entre los artistas españoles.

**29.** Cito por José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo xix*, cit., pág. 59.

**30.** Sobre esta tradición, véase Francisco Calvo Serraller, *La invención del arte español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de Lectores), 2013, págs. 15 y ss.

De la receptibilidad de Cossío hacia esos conceptos quedan muchas huellas en su libro. Por ejemplo, hay una insistencia en subrayar el componente «realista» de la obra del Greco, aunque otorgando al término «realismo» un significado distinto al que generalmente se le asocia, y que en este caso tiene que ver con la voluntad por parte del pintor de ser permeable a su entorno y traducirlo en sus cuadros: «El elemento realista, en el sentido que ya queda explicado, de intimidad esencialmente humana, y humana de la vida diaria y común, sin preconcebida selección de tipos heroicos y trascendentales [...], constituye el carácter del Greco *español*, por oposición al *italiano*. Y ese realismo, que en último término procede de la fiel traducción del nuevo ambiente, en que el artista se mueve, y del cual abierta y sinceramente se impresiona, unido a condiciones técnicas de idéntica procedencia local, es en el fondo la carta de naturaleza, que obliga a considerar al Greco como el primero, en el orden del tiempo, entre los pocos grandes pintores del siglo de oro de la escuela española»<sup>31</sup>.

Y en cuanto al misticismo, el otro «marco» para la pintura española, Cossío lo utiliza de dos formas. Por un lado, aludiendo alguna vez de manera explícita a la existencia de ese componente en su pintura tras establecerse en Toledo, como hace respecto a *El entierro del conde de Orgaz*, donde habla de la asimilación por parte del artista de «una mística a la vez naturalista y ascética»<sup>32</sup>. Pero la idea de «misticismo» funciona en el libro de un modo más

**31.** Manuel B. Cossío, *El Greco*, cit., pág. 117.

**32.** *Ibidem*, pág. 140.

profundo, pues nos permite explicar —por vía de la analogía— la operación de Cossío de convertir al Greco en el máximo intérprete del «alma» de una ciudad.

Como era de esperar, dados su rigor crítico, su riqueza de información y el hecho de que el marco interpretativo adoptado por Cossío respondiera a inquietudes generales en Europa, la recepción crítica de *El Greco* fue excelente, tanto en España como en el extranjero. Aquí, Menéndez Pelayo afirmó que era una lástima que «cada mil años no saliese un libro como éste»; y en Alemania, el propio Cassirer quiso que se editara, lo que no hacía sino reflejar la opinión de historiadores y críticos como Von Loga o Meier-Graefe, quien, a partir de su viaje a España, se convirtió en un buen amigo del escritor.<sup>33</sup>

Por la riqueza de su documentación y el rigor con que se maneja, por la voluntad de juzgar desde el conocimiento y la experiencia, por la seriedad metodológica y por la madurez de sus juicios críticos, *El Greco* de Cossío es una de las obras que inauguran lo que podría llamarse una historia del arte «profesionalizada» en España. Pero, al mismo tiempo, es expresión de los intereses y expectativas de una generación básica para la conformación de nuestra identidad colectiva; y por la proyección sentimental que se advierte a lo largo de todas sus páginas, en este libro nos asomamos también a las ideas, los entusiasmos y los afanes de uno de los personajes señeros de esa generación.

**33.** Véase José Álvarez Lopera, «*El Greco* de Cossío. Gestación y primeras reacciones críticas», cit., págs. 261-277.



EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGÁZ

Tablote. Iglesia de Santo Tomé. — 1.ª a 2.ª época. Hacia 1584.—1,89 × 3,26.

*Fig. Anverso, Moisés.*

Lámina con la reproducción de la obra *El entierro del conde de Orgaz*, del Greco, incluida en la edición de 1908 del libro de Manuel B. Cossío.