



EL ARTE EN ESPAÑA



EL GRECO

Edición del Patronato Nacional del Turismo



PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO
EL ARTE EN ESPAÑA
EDICIÓN THOMAS
N.º 10



PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO
EL ARTE EN ESPAÑA
EDICIÓN THOMAS

EL GRECO

Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de
Manuel B. Cossío
Director del Museo Pedagógico de Madrid

H. DE J. THOMAS, S. A.
C. MALLORCA, 291 - BARCELONA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA



EL GRECO

LAS láminas a que acompaña esta noticia, no están escogidas de entre *toda* la obra del Greco. (1) En servicio del viajero por España, reproducense solo los principales cuadros del pintor, que quedan todavía en los Museos del país (2) y en las iglesias y fundaciones públicas, a donde aún no ha llegado la codicia de mercaderes y patronos, amparados en la indiferencia del pueblo hacia su patrimonio artístico.

El nombre del Greco, *Domenicos Theotocopoulos* se transformó en Italia y en España en *Domenico* y *Dominico Theotocopuli*. Así firma los documentos. Y de ambos modos, los cuadros, pero en griego: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. A veces, en abreviatura. Sus contemporáneos le llaman siempre '*Dominico Greco* y el *Griego*.

Era de Creta. Lo añade en algunos de sus cuadros: κρής, *cretense*. Su contemporáneo Paravicino lo dijo varias veces: «Creta le dió la vida y los pinceles Toledo...»

En 1582 declara ante la Inquisición ser «natural de la ciudad de Candia.» Nada se sabe de su estancia allí ni en Venecia.

En 1570 Clovio escribe que «ha llegado a Roma un joven candiota discípulo de Tiziano que... paréceme extraordinario en la pintura.» Nacería, por tanto, hacia 1550. No se sabe como vino a España.

(1) V. *El Greco por M. B. Cossio. Con 193 láminas. Madrid. V. Suárez. 1908.*

(2) *Excepto el Museo y Casa del Greco, por tener ya volúmenes especiales en esta Colección.*

La primera noticia de él es la firma y fecha de 1577 en la *Asunción* de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo. Allí trabajó desde entonces; y para Toledo y sus cercanías, Madrid, Escorial, Illescas, pintó sus grandes obras. La cita de Melo (1657) de que «persuadido por el hambre y por los amigos se fué a Sevilla en tiempo de flota» no se halla confirmada por la tradición popular ni por los contemporáneos.

Habitó en las casas principales del Marqués de Villena, hoy paseo del Tránsito. El resto de aquella época, en los solares llamados tradicionalmente de Villena, es la *Casa del Greco*. Murió de «avanzada edad», en Abril de 1614.

La partida en Santo Tomé dice:

«dominico greco En siete del falescio dominico greco no hizo testam^{to}. Recibio los sacramtos. enterrosse en Sto domingo el antiguo dio belás.»

Gravemente enfermo, dió poder para testar y dejándole por su heredero universal «a el dicho Jorge Manuel mi hijo y de la dicha Doña Jerónima de las Cuevas.» De ésta nunca dice que fuese su mujer. Jorge Manuel nació en 1578. Fué pintor, escultor y arquitecto, y trabajó con su padre, encargándose de las obras que éste dejó empezadas.

El testamento declara más deudas que créditos y confirma su entierro en Santo Domingo. Pero, en 1618, Jorge Manuel se obliga a sacar los huesos cuando el convento se lo pidiese, y es probable que lo hiciera, llevándolos al enterramiento que le concedió, en 1619, el Monasterio de San Torcuato. No se sabe, pues, donde se hallan los restos del Greco. Tampoco cual es su retrato. Ofrecen gran probabilidad de serlo el joven en el ángulo izquierdo de *La Curación del Ciego* (Parma), y las dos representaciones de un mismo personaje de barba rubia, que en el *San Mauricio* y en el *Entierro* aparecen mirando al espectador. Como retrato suyo circula el de *Un Anciano*, del Sr. Beruete. *El Pintor* (Museo, Sevilla), que antes se creyó su retrato, se dice ahora, sin base, ser el de su hijo. *La Familia* (Widener, Filadelfia), por su excepcional intimidad, podría ser la suya. La técnica corresponde con las edades de su nuera, Alfonsa, su consuegra, Catalina y su nieto, Gabriel de los Morales.

Las breves noticias de sus contemporáneos dejan la impresión de ser un hombre extraordinario y original. Así, el P. Sigüenza y los laudatorios sonetos de Góngora y Paravicino, los dos poetas que, por analogía artística, más le comprendieron y admiraron. Fué el primero en defender por sí mismo la exención de tributo del arte de la pintura contra el alcabalero de Illescas y obtuvo sentencia favo-

table. «En todo fué singular, como en la pintura». (Pacheco). «De extravagante condición». «Ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia». (Jusepe Martínez) El *Inventario* de sus bienes completa estos juicios. El ajuar contrasta con los 24 mejores aposentos que ocupaba; y todo da la impresión de casa rica venida a menos. «La riqueza que el Greco dejaba al morir no fué más que 200 cuadros principiados de su mano». (J. Martínez). 143 enumera el inventario. «Dominico Greco me mostró el año 1611 una alacena de modelos de barro de su mano para valerse de ellos en sus obras, y lo que excede de toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo, en lienzos más pequeños en una cuadra que por su mandato me mostró su hijo». (Pacheco). Inventariados aparecen.

La Biblioteca del Greco confirma la idea formada de su personalidad por las frases de sus contemporáneos. 27 obras griegas: Homero, Eurípides, Xenofonte, Aristóteles, Demóstenes, Isócrates, Esopo, Hipócrates, Luciano, Plutarco... el Viejo y el Nuevo Testamento, los Santos Padres. 67 italianas: Petrarca, Ariosto, Patrizzi, el neo platónico de su época. Las fuentes de su formación espiritual son, por tanto, las más puras del Renacimiento. Un «Tratado de la pintura»; 19 libros de Arquitectura; y solo 17 obras en romance, que no se describen. No se sabe lo que el Greco leyó en castellano. Con una vieja criada, Maria Gómez, y un más viejo criado, Juan Preboste, el Greco achacoso de los últimos días hace la impresión de un solitario. De espiritual humorista deja el sabor la visita de Pacheco en 1611, oyéndole afirmar «contra Aristóteles y todos los antiguos» que «la pintura no es arte» y que «el colorido es superior al dibujo»; contra Miguel Angel, de quien decía «que era un buen hombre, pero que no supo pintar». Compréndese el escándalo de Pacheco y su ingenua interpretación de las obsesiones coloristas del Greco y consiguiente técnica. «Porque, ¿quién creará — dice — que Dominico Greco trajera sus pinturas muchas veces a la mano y las retocase una y otra vez para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre». El Greco se refugiaría entonces nostálgicamente a conversar en su lengua nativa con sus paisanos los Diógenes Parramonlio y los Constantino Focas, que fueron testigos de su testamento.

Las obras del Greco en Italia son escasas y eran atribuidas a otros pintores. Aunque discípulo de Tiziano influyeron más en él

Tintoretto, por el dramatismo, el módulo y dibujo de las figuras y las tonalidades frías; y los Bassanos, por las luces y sombras.

En Roma experimentó el influjo de Miguel Angel. En la *Expulsión de los Mercaderes* (Yarborough, Londrés), retrata a sus maestros: Tiziano, Miguel Angel, Clovio. Porque también pintó miniaturas, que empiezan a conocerse. Es difícil clasificar sus obras en venecianas y romanas. Las principales son: *Curación del Ciego* (Museos de Dresde y Parma); *Anunciación* (Museo de Viena); *Expulsión de los Mercaderes* (F. Cook, Richmond; Lord Yarborough, Londres); *Adoración de Pastores* (Willumsen, Copenhague); *Retrato de Clovio*; *Muchacho soplando* (Museo de Nápoles). La *Escena de género*, inspirada en el último, y el *San Jerónimo* (Galería Nacional, Londres) son también temas italianos, muy repetidos luego. La *Expulsión de los Mercaderes* (Frick, Nueva York) representa la primera afirmación de la personalidad del artista en todas sus cualidades; sirve de enlace entre sus épocas italiana y española, y es uno de los ejemplares más espléndidos de toda su obra.

Toledo, al llegar el Greco, era el foco del arte en España. Se iniciaba su decadencia. La pintura era inferior a las otras manifestaciones. En El Escorial trabajaban los romanistas italianos, y a ellos, como a los insignificantes pintores locales, tuvo que mirar con desdén El Greco.

Dió la traza para el Retablo y Esculturas de Santo Domingo el antiguo, y pintó los cuadros. En el centro, la *Asunción* (Art Institut, Chicago) fechada en 1577; a los lados *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* (lám. 1); sobre estos, *San Benito* y *San Bernardo* (desaparecidos); en el ático, la *Trinidad* (lám. 2) y bajo ella, la *Santa Faz* (lám. 37). En el lateral de la epístola, la *Resurrección* (lám. 3); y en el del evangelio la *Adoración de Pastores* (lám. 4). Alternativa en todos de italianismo y nuevo ambiente local. Gran progreso técnico.

En 1579 entrega a la Catedral el *Espolio* (lám. 5), su composición más dramática, donde aparecen en perfecta armonía la herencia idealista italiana y los factores de su proceso español: concentración del asunto, intimismo, actualidad, acentuada gama fría, anticipaciones de los problemas de luz y colorido. El Cabildo quiso que borrarse las Marias, porque el Evangelio dice que estaban «ad longe», y las celadas, porque «desautorizaban a Cristo». Se avino a hacerlo solo ante la amenaza de ir a la cárcel, pero, por fortuna, allí quedaron. Hasta 1585 no construyó el retablo, desaparecido, para este lienzo, y al que pertenece el grupo en madera de *La Virgen echando la casulla a San Ildefonso* (lám. 6).

En 1580 ya le había encargado Felipe II el *San Mauricio*, (lámina 7) del cual el P. Sigüenza en 1605 dice: «no le contentó a Su Magestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dicen es mucho arte, y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano». Claramente se ve la relación del Greco con el público, idéntica a la de todos los artistas como él, *disonantes*. Admirado solo de una minoría, que lo va imponiendo por su mérito; desconocido éste por la mayoría, que solo vive de lo consagrado. Aplicó al *San Mauricio* todo su arte, esperando que le abriera las puertas del Escorial, pero el rey no quiso ponerlo en el altar para que fué encargado. El fracaso procede del violento contraste entre el asunto heroico y el nuevo extraño modo de tratarlo; del pronunciado acento de caracteres, actitudes, desnudo y ropajes; de la frialdad de color y de la plenitud de la luz al aire libre. Representa este cuadro, mejor que ningún otro, la crisis pictórica del Greco.

A este primer periodo corresponden la pequeña *Anunciación* y el *San Benito* (láms. 8 y 9); el *San Sebastián* (lám. 10); y los retratos del *Caballero con la mano al pecho*, y del *Médico* (láms. 11 y 12), así como el pequeño *San Francisco*, (París, Zuloaga) que abre la serie de todos los que hizo.

El *Entierro del Conde de Orgaz* (láms. 13 y 14) es la obra más significativa y de mayor alcance del Greco, así como la página más sustancial y penetrante de la pintura española. Sorprende por la conjunción de intimidad naturalista, exaltado idealismo, ambiente local, acento dinámico y sobriedad de frías entonaciones. El argumento es una leyenda mística, familiar, netamente toledana. Don

Gonzalo Ruiz de Toledo Señor de Orgaz fué un varón piadoso, devoto de San Agustín y San Esteban, los cuales, cuando iba a ser enterrado en aquel mismo Santo Tomé, que él reedificó, bajan del cielo y con asombro de la clerecía y de los caballeros asistentes, lo llevan al sepulcro. Pisa (*Apuntamientos*, 1612), dice que están «alli

ο δεικνυμενος γεροβαιο
 πλις επιιδ
 υ φοκ.

FIRMA DEL GRECO EN EL
 «ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ»

retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos». No hay identificados más que los Covarrubias y Andrés Núñez, el cura de Santo Tomé, que ganó pleito contra la villa de Orgaz,

porque descuidaba cumplir el testamento de su Señor en beneficio de la iglesia, mandó poner la inscripción latina recordándolo, y pintar el *Entierro* en 1586. No se sabe por qué pondría el Greco, debajo de su firma, 1578. Refleja este cuadro el espíritu de la raza, la tristeza y el misticismo regionales, y representa, como el Quijote, la protesta contra todo falso manierismo y la vuelta a la inagotable poesía de la realidad y de la vida diaria. Por el precio hubo pleito y dos tasaciones, la segunda, en 1.400 ducados. Diéronle 1.200, y acudió en apelación al Papa, pero hubo avenencia.

Los altares del Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid, 1590; de la Capilla de San José, en Toledo, 1597; y del Hospital de la Caridad, en Illescas, 1603, forman los jalones del periodo posterior al *Entierro*. Conservan todavía, en cierto modo, su acento melancólico y su misma técnica los cuadros del primero: *Bautismo* (lám. 15), *Anunciación* (lám. 16) y sus congéneres: *Crucifixión* y *Resurrección* (láms. 17 y 18), así como la cabeza de un *Hidalgo* (lám. 19). En los de la Capilla toledana, escandalosamente profanada en 1907 con el arranque y venta de sus altares laterales, *San Martín* y la *Virgen con Santa Inés y Santa Martina* (Widener, Filadelfia) aparece, lo mismo que en los que todavía permanecen allí, *San José*, *Coronación de la Virgen* (lám. 20), una concepción más tierna y scsegada. Se acentúa el idealismo familiar, y la tendencia a pocas y grandes figuras; la técnica se hace más fácil y espontánea, el colorido más argentino, medias tintas fundidas, grises finos, y entonación carminosa. Lo mismo ocurre en Illescas, donde el *San Ildefonso* (lám. 21) cierra magníficamente esta fase. Dentro de todo este periodo caen el *San José* y la *Sagrada Familia* (láms. 22 y 23); la *Verónica* (lámina 24); el *Sueño de Felipe II*, el *San Eugenio*, el *San Pedro* y el *San Francisco* (láms. 25, 26, 27 y 28); la *Virgen*, la *Sagrada Familia*, *Jesús con la Cruz* y *San Antonio* (láms. 29, 30, 31 y 32), y los retratos de *Rodrigo Vázquez* y de un *Caballero* (láms. 33 y 34). Su más espléndido Retrato, el del *Inquisidor Niño de Guevara* (Havemeyer, Nueva York) es también de esta época.

La última del Greco se caracteriza por la *exaltación* de todas sus cualidades. El puro dinamismo le obsesiona. Comienza con el *San Bernardino*, 1603 (Museo del Greco) y acaba con el *Bautismo de Tavera*, que dejó sin terminar. La *Asunción*, de San Vicente, (lámina 35) es su obra más perfecta de este tiempo. A él corresponden la *Concepción* (lám. 36) la *Adoración de Pastores*, 1612 (lámina 37) los *Santos Juanes* (lám. 38), la *Anunciación* (lám. 39), *Santo Domingo* (lám. 40), *San Franciscos* (láms. 41 y 42), la *Pentecostés* (lám. 43), los tres *Retratos de Caballero* (láms. 44, 45 y 46),

el de *Un Pintor* (lám. 47), el del *Cardenal Tavera* (lám. 48), el originalísimo *Laoconte* (Munich, Museo), la *Vista de Toledo* (Museo del Greco) y el famoso retrato de *Fray Hortensio Félix Paravicino*, 1609, (Boston, Museo).

En la serie de *San Franciscos*, su especialidad, y en la de retratos, como pintor de almas, puede seguirse la evolución de su arte. Se anticipó al *paisaje* sin figura (Havemeyer, Nueva York). Fué arquitecto y escultor en madera, «dió espíritu al leño» (Góngora), aunque solo como ornato de sus lienzos. De sus dibujos, solo uno se conoce, (Biblioteca Nacional). Astor grabó sus cuadros. Sus discípulos Jorge Manuel, Maino, Tristan no supieron heredarle. Velázquez recogió de él calladamente cuanto pudo. Su extraño arte engendró la leyenda erudita del cambio de estilo por no confundirse con Tiziano y la vulgar de su locura, que hoy renace con aire científico. Unos hablan de paranoia; otros, de astigmatismo.

Intentos inútiles y vanos para explicar *su arte*, que quedará como el esfuerzo más genial y logrado para transmitir al lienzo lo puro dinámico, la fuerza en toda su vivacidad, el movimiento. En este sentido es el Greco un barroco. Simboliza el triunfo de la individualidad. Profeta de todo renacimiento idealista, solo épocas inquietas y rebeldes son las propicias, no ya para comprenderle y perdonarle, sino para admirarle *plenamente*: al verdadero Greco, al escandaloso, al *loco*.

M. B. Cossío.





LE GRECO

Traduit par M. Emile Bertaux,
Correspondant de l'Académie Royale de Saint Ferdinand
et Professeur à l'Université de Paris

LES planches qui illustrent cette notice ne représentent pas un choix fait dans toute l'œuvre du Greco. (1)

Pour la commodité de ceux qui font le voyage d'Espagne, on reproduit ici uniquement les principaux d'entre les tableaux du peintre qui se trouvent encore dans les Musées du pays (2) et dans les Eglises et les fondations publiques, là où ne s'est point encore exercée la cupidité des marchands et des propriétaires, qui trouvent un appui dans l'indifférence de la nation à l'égard de son patrimoine artistique.

Le nom du Greco, *Domenicos Theotocopoulos*, s'est transformé en Italie et en Espagne en *Domenico* et *Dominico Theotocopuli*. C'est ainsi qu'il signe les documents. Quant aux tableaux, il use de l'une et de l'autre signature, mais en grec. Sa signature est parfois abrégée. Ses contemporains l'appellent toujours *Dominico Greco* et *le Grec*.

Il était originaire de Crète et sur quelques-uns de ses tableaux il ajoute la mention: κρης, «Crétois.» Son contemporain Paravicino le dit à plusieurs reprises: «La Crète lui donna naissance et Tolède lui mit en main le pinceau...»

(1) Voir: *El Greco*, par M. B. Cossío; avec 193 planches. Madrid, V. Suárez. 1908.

(2) Excepté le Musée et la Maison du Greco, à Tolède, parce que des volumes spéciaux leur sont consacrés dans la Collection.

En 1582 il déclare devant l'Inquisition qu'il est originaire de la cité de Candie». On ne sait rien de son séjour dans cette ville, ni du temps qu'il passa à Venise.

En 1570 Clovio écrit: «Il vient d'arriver à Rome un jeune Candiote, disciple du Titien, qui me paraît extraordinairement doué pour la peinture.» Le Greco serait donc né vers 1550. Comment vint-il en Espagne? On n'en sait rien. Le premier renseignement que l'on trouva à son sujet en Espagne est la signature du peintre, avec la date de 1577, sur l'*Assomption* de Santo Domingo el Antiguo, à Tolède. Il travailla depuis lors dans cette ville, et c'est pour Tolède et ses environs, Madrid, l'Escorial, Illescas, qu'il peignit ses grandes œuvres. Le texte de Melo (1657) où il est dit que, «poussé par la faim et par ses amis il alla à Séville au temps du retour de la flotte d'argent» n'est confirmé ni par la tradition ni par les contemporains.

Il habita dans la maison principale du marquis de Villena, aujourd'hui *paseo del Tránsito*. Le bâtiment qui reste de cette époque sur l'emplacement qui conserve traditionnellement le nom de Villena, a été appelé la *Maison du Greco*. Le peintre mourut «à un âge avancé»; en avril 1614.

L'acte de la paroisse de Santo Tomè dit: «*Dominico greco. Le sept du mois mourut Dominico greco. Il ne fit point de testament. Il reçut les sacrements; il fut enterré à St. Dominique le Vieux; il donna les cierges.*» Gravement malade, il avait donné pouvoir pour tester, en qualité de légataire universel «au dit Jorge Manuel mon fils et celui de la dite dame Jerónima de las Cuevas.» De cette dame il ne dit jamais qu'elle fût sa femme. Jorge Manuel naquit en 1578. Il fut peintre, sculpteur, et architecte, et travailla avec son père; il se chargea des œuvres que celui-ci laissa ébauchées.

Le testament déclare plus de dettes que de créances et confirme l'ensevelissement à Santo Domingo. En 1618 Jorge Manuel s'engagea à retirer les restes de son père quand le couvent le lui demandera, et il est probable qu'il les retira en effet, pour les transporter à la sépulture qui lui fut concédée en 1619 par le Monastère de San Torquato. On ne sait donc pas où se trouvent les restes du Greco. On ne connaît pas davantage son portrait. Il y a grandes chances de le retrouver dans le jeune homme du coin gauche de *La guérison de l'aveugle* (Parme), et dans les deux représentations d'un même personnage à barbe blonde, qui dans le *Saint Maurice* et *L'Enterrement* regarde le spectateur. Le portrait d'un *Vieillard* de la collection Beruete, qui circule comme portrait du Greco, n'a rien d'authentique. *Le Peintre* (Musée de Séville) que l'on croyait jadis être son portrait, passe maintenant, sans fondement, pour être celui de

son fils. *La Famille* (Widener, Philadelphie), à cause de son caractère exceptionnel d'intimité, pourrait être celle de Jorge Manuel. La technique est d'accord avec les dates qui correspondent à la bru du Greco, Alfonsa, à Catalina, la belle-mère de son fils, et à son petit-fils, Gabriel de los Morales.

Les brefs renseignements donnés sur le Greco par ses contemporains laissent l'impression qu'il fut un homme singulier et original. C'est ainsi que le peignent le P. Sigüenza et les sonnets élogieux de Góngora et de Paravicino, les deux poètes qui, par analogie de tempérament artistique, l'ont le mieux compris et admiré. Il fut le premier à réclamer l'exemption d'impôt pour l'art de la peinture contre le percepteur d'Illescas et il obtint une sentence favorable. «En tout, comme en peinture, il fut singulier.» (Pacheco). «De caractère extravagant, il gagna force ducats, mais il les dépensait pour l'apparat excessif de sa maison, jusqu'au point d'avoir des musiciens salariés pour jouir en mangeant de toutes les délices.» (Jusepe Martinez). L'*Inventaire* de ses biens complète ces jugements. Le mobilier contraste avec les 24 pièces de l'appartement qu'il occupait; tout donne l'impression d'une maison riche en décadence. «La fortune que le Greco laissait en mourant ne consistait qu'en 200 tableaux commencés de sa main.» (J. Martinez). L'inventaire en énumère 143. «Dominico Greco me montra l'an 1611 un placard rempli de modèles en terre à utiliser pour ses œuvres, et ce qui dépasse toute admiration, les originaux de tout ce qu'il avait peint dans sa vie, esquissés à l'huile sur des toiles plus petites, dans une salle que, sur son ordre, me fit voir son fils.» (Pacheco).

La Bibliothèque du Greco confirme l'idée qu'on se forme de sa personnalité d'après les phrases de ses contemporains. 27 ouvrages grecs: Homère, Euripide, Xénophon, Aristote, Démosthène, Isocrate, Esope, Hippocrate, Lucien, Plutarque... l'Ancien et le Nouveau Testament, les Saints Pères; 67 ouvrages italiens: Pétrarque, l'Arioste, Patrizzi, le néo-platonicien de son temps. Les sources de sa formation spirituelle sont donc les plus pures de la Renaissance. Un «Traité de la peinture»; 19 livres d'Architecture; et seulement 17 œuvres en «roman», dont on ne donne pas la description. Nous ignorons ce que Greco lut en castillan. Avec une vieille servante, María Gómez, et un valet plus vieux encore, Juan Preboste, le Greco valétudinaire des derniers jours fait l'impression d'un solitaire. Il prend l'accent d'un humoriste spirituel dans la visite que lui fit en 1611 Pacheco, et où il affirma «contre Aristote et tous les anciens» que «la peinture n'est pas un art et que le coloris est supérieur au dessin», et s'éleva contre Michel Ange dont il disait «que c'était un

brave homme, mais qu'il ne savait pas peindre.» On comprend l'ahurissement de Pacheco et son interprétation ingénue des obsessions coloristes du Greco et de la technique qui en résultait. «Car, dit-il, qui croirait que Dominico Greco prenait souvent en main ses peintures et les retouchait plusieurs fois pour laisser les couleurs distinctes et désunies et donner ces cruelles ébauches par affectation de bravure? C'est ce que j'appelle, moi, travailler à s'appauvrir.» Le Greco devait alors chercher un refuge à sa nostalgie dans les conversations qu'il pouvait tenir dans sa langue maternelle avec ses compatriotes, les Diogenes Parramonio et les Constantino Focas, qui furent les témoins de son testament.

Les œuvres du Greco en Italie sont rares et ont été attribuées longtemps à d'autres peintres. Quoique disciple de Titien, il subit surtout l'influence du Tintoret pour l'effet dramatique, le modelé et le dessin des figures, ainsi que pour les tonalités froides; et celle des Bassani pour les lumières et les ombres.

A Rome il reçut l'empreinte de Michel Ange. Dans *L'Expulsion des Marchands* (lord Yarborough, Londres), il fait le portrait de ses maîtres: Titien, Michel Ange, Clovio. A l'exemple de ce dernier, il peignit aussi des miniatures, qu'on commence à retrouver. Il est difficile de classer ses œuvres en vénitiennes et romaines. Les principales sont: *La guérison de l'aveugle* (Musée de Dresde et Parme); *L'Annonciation* (Musée de Vienne); *L'Expulsion des Marchands* (F. Cook, Richmond; lord Yarborough; Londres); *L'Adoration des Bergers* (Willumsen, Copenhague), le *Portrait de Clovio* et l'*Enfant soufflant une chandelle* (Musée de Naples). La *Scène de genre* inspirée de ce dernier tableau et le *Saint Jérôme* (Galerie Nationale, Londres) sont aussi des thèmes italiens, souvent répétés ensuite. *L'Expulsion des Marchands* (Frick, New York) représente la première affirmation de la personnalité de l'artiste dans toutes ses qualités et elle sert de lien entre son époque italienne et son époque espagnole: c'est un des plus splendides exemplaires de toute son œuvre.

Tolède, quand le Greco y arriva, était le foyer de l'Art en Espagne; mais la décadence commençait. La peinture était inférieure aux autres manifestations de l'Art. A l'Escorial travaillaient les maniéristes italiens, et, pour eux, comme pour les peintres locaux, tous fort insignifiants, le Greco ne dut avoir que regards de dédain.

Il donna les modèles du retable de Santo Domingo et Antiguo, architecture et sculptures, et en peignit les tableaux. Au centre, *L'Assomption* (Art Institut, Chicago) datée de 1577; sur les côtés,

Saint Jean Baptiste et *Saint Jean l'Évangéliste* (pl. 1); au dessus de ceux-ci *Saint Benoît* et *Saint Bernard* (disparus); dans l'attique, *La Trinité* (pl. 2) et au dessous, *La Sainte Face* (pl. 37). Sur les autels latéraux, du côté de l'Épître, *La Résurrection* (pl. 3) et du côté de l'Évangile, *L'Adoration des Bergers* (pl. 4). Combinaison, dans tous ces tableaux, de l'italianisme et du nouveau milieu local. Grand progrès technique.

En 1579 il livre à la Cathédrale *Le Christ dépouillé de ses vêtements* (pl. 5), sa composition la plus dramatique, où apparaissent en parfaite harmonie la tradition idéaliste italienne et les facteurs de l'évolution espagnole du Greco: concentration du sujet, intimité, actualité, gamme froide accentuée, vue prophétique des problèmes modernes de la lumière et du coloris. Le Chapitre voulut qu'il effaçât les Maries, parce que l'Évangile dit qu'elles étaient «ad longe», et les casques, parce qu'ils portaient atteinte à la dignité du Christ.» Le peintre ne donna son consentement que devant la menace de la prison, mais, par bonheur, le tableau resta tel quel. Il ne construisit pas avant 1585 le retable qui encadra cette toile. C'est à ce retable (détruit) qu'appartient le groupe en bois de *La Vierge remettant la chasuble à Saint Ildefonse* (pl. 6).

Dès 1580 Philippe II lui avait commandé le *Saint Maurice* (pl. 7), dont le P. Sigüenza dit en 1605: «Il ne plut pas à Sa Majesté: rien d'étonnant, car il plaît à peu de gens, bien qu'on dise que c'est du grand art, et que son auteur en sait long et qu'il a peint des choses excellentes.» On voit ici clairement les relations du Greco avec le public, identiques à celles de tous les artistes de son tempérament: les irréguliers. Admiré seulement par une minorité qui essaie de l'imposer pour son mérite, il reste inconnu de la majorité, qui ne vit que de ce qui est consacré. Le Greco mit dans son *Saint Maurice* tout son art, avec l'espoir qu'on lui ouvrirait les portes de l'Escorial, mais le roi ne voulut point placer ce tableau sur l'autel pour lequel il avait été commandé. L'échec vient du contraste violent entre le sujet héroïque et la nouvelle et étrange façon de le traiter; de l'accent prononcé des caractères, des attitudes, du nu et des vêtements; de la froideur de la couleur et de la plénitude de la lumière de plein air. Mieux que tout autre, ce tableau représente la crise dans l'art de peindre du Greco.

A cette première période correspondent la petite *Annonciation* et le *Saint Benoît* (pl. 8 et 9); le *Saint Sébastien* (pl. 10); les portraits du *Gentilhomme la main sur la poitrine* et du *Médecin* (pl. 11 et 12), ainsi que le petit *Saint François* (Paris, Zuloaga) qui inaugura la série très nombreuse de tableaux du même sujet.

L'*Enterrement du comte d'Orgaz* (pl. 13 et 14) est l'œuvre la plus significative et la plus forte du Greco, comme elle est aussi la page la plus substantielle et la plus pénétrante de la peinture espagnole. Elle surprend par l'union de l'intimité naturaliste, de l'idéalisme exalté, de l'accent nerveux et de la sobriété des tons froids.

L'argument est une légende du quatorzième siècle, mystique familière, nettement tolédane. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, seigneur d'Orgaz, fut un homme pieux, dévôt de saint Augustin et de saint Etienne, qui, au moment où il allait être enterré dans ce même Santo Thomé, qu'il avait rebâti, descendirent du ciel, au milieu de l'étonnement du clergé et des gentilshommes présents, et le déposèrent au tombeau. Pisa dit en 1612 qu'on voit là «le vivant portrait de beaucoup de contemporains éminents.» On n'a identifié que les Covarrubias et Andrés Nuñez, le curé de Santo Thomé, qui gagna le procès intenté contre la ville d'Orgaz, parcequ'elle négligeait d'exécuter les clauses du testament de son seigneur en faveur de l'église, et qui fit placer l'inscription latine rappelant cet événement et peindre l'*Enterrement* en 1586. On ne sait pas au juste pourquoi le Greco a tracé au dessous de sa signature la date de 1578. Ce tableau reflète l'esprit de la race, la tristesse et le mysticisme de Tolède. Il représente, comme le Don Quichotte, la protestation contre tout faux maniérisme et le retour à la poésie inépuisable de la réalité et de la vie de tous les jours. Pour le prix il y eut un devis et deux taxations, la seconde s'élevant à 1400 ducats. On en donna 1200 au Greco; le peintre en appela au Pape, mais il y eut un arrangement.

Les autels du Collège de Doña María de Aragón, à Madrid (1590), de la Chapelle de San José, à Tolède (1597), et de l'Hôpital de la Caridad, à Illescas (1603), forment les jalons de la période postérieure à l'*Enterrement*. On retrouve encore, jusqu'à un certain point, l'accent mélancolique et la technique de l'*Entierro* dans les tableaux du premier de ces autels: *Baptême* (pl. 15), *Annonciation* (pl. 16) et dans leurs congénères: *Crucifixion* et *Résurrection* (pl. 17 et 18) ainsi que dans la tête d'un *Hidalgo* (pl. 19). Dans les tableaux de la Chapelle tolédane de San José, scandaleusement profanée en 1907, quand on arracha, pour les vendre, les autels latéraux, *Saint Martin* et la *Vierge avec Sainte Agnès* et *Sainte Martine* (Widener, Philadelphie) apparaît, de même que dans les tableaux qui y demeurent encore, *Saint Joseph*, *Couronnement de la Vierge* (pl. 20), une conception plus tendre et plus apaisée. On voit s'accroître l'idéalisme familial et la tendance à des figures grandes et peu nombreuses; la

technique devient plus facile et plus spontanée, le coloris plus argentin; les demi-teintes sont fondues, les gris fins, les chairs carminées. A Illescas, le *Saint Ildefonse* (pl. 21) termine magnifiquement cette période, où se placent le *Saint Joseph* et la *Sainte Famille* (pl. 22 et 23); *La Véronique* (pl. 24); le *Songe de Philippe II*, le *Saint Eugène*, le *Saint Pierre* et le *Saint François* (pl. 25, 26, 27 et 28); la *Vierge*, la *Sainte Famille*, *Jésus avec la Croix* et *Saint Antoine* (plaques 29, 30, 31 et 32) et les portraits de *Rodrigo Vázquez* et d'*Un gentilhomme* (pl. 33 et 34). Le plus splendide portrait du Greco, celui de *l'Inquisiteur Niño de Guevara* (Havemeyer, New York) est aussi de cette époque.

La dernière phase de la vie du peintre se caractérise par l'*exaltation* de toutes ses qualités. Le pur «dynamisme» devient pour lui une obsession. Il commence avec le *Saint Bernardin* de 1603 (Musée du Greco) et aboutit au *Baptême* de l'Hôpital dit de Tavera, qu'il laissa inachevé. *L'Assomption*, de San Vicente, (pl. 35), est l'œuvre la plus parfaite du Greco à cette époque; on en peut rapprocher la *Conception* (pl. 36), *L'Adoration des bergers*, 1612 (pl. 37), *Les deux Saint Jean* (pl. 38), *L'Annonciation* (pl. 39), *Saint Dominique* (pl. 40), *Saint François* (pl. 41 et 42), *La Pentecôte* (pl. 43), les trois *Portraits de gentilshommes* (pl. 44, 45 et 46), celui d'*Un peintre* (pl. 47), le *Cardinal Tavera* (pl. 48), le très original *Laocoon* (Munich, Musée), la *Vue de Tolède* (Musée du Greco) et le fameux portrait de *Fray Hortensio Felix Paravicino*, 1609, (Boston, Musée).

Dans la série des *Saint François*, qui devinrent sa spécialité, et dans ses portraits, où il se montre peintre d'âmes, on peut suivre l'évolution de son art. Il fut un précurseur des peintres du *paysage* sans figures (Havemeyer, New York); il fut architecte et sculpteur sur bois: «il donna l'esprit au bois» (Góngora), bien qu'il ne l'employât que comme ornement de ses toiles. De ses dessins on ne connaît qu'un seul (Bibliothèque Nationale de Madrid). Ses disciples Jorge Manuel, Maino, Tristán ne surent pas hériter de lui. Velázquez recueillit de lui, sans le dire, tout ce qu'il put. L'étrangeté de son art engendra deux légendes: l'érudite, qui explique le changement de son style par le désir de ne pas être confondu avec Titien, et la vulgaire, qui parle de sa folie. Cette dernière renaît aujourd'hui avec une apparence scientifique. Les uns prononcent le mot de manie, d'autres celui d'astigmatisme.

Efforts inutiles et vains pour expliquer son art qui demeurera comme la tentative la plus géniale et la plus complète pour transmettre à la toile le pur dynamisme, la force dans toute sa vivacité, le mouvement. C'est dans ce sens que le Greco est un «baroque». Il

symbolise le triomphe de l'individualité. Prophète de toute renaissance idéaliste, il n'y a que les époques inquiètes et rebelles qui soient propices non plus pour le comprendre et l'excuser, mais pour admirer pleinement le véritable Greco, l'objet de scandale, le *fou*.

M. B. Cossio.



EL GRECO

*Translated by Royall Tyler,
Editor of the Spanish Calendars of State Papers.
Public Record Office, London*

THE illustrations that accompany this text are not chosen from the whole of El Greco's work. (1)

For the greater convenience of travellers in Spain the painter's chief works here reproduced are still to be found in the various Museums of the country, in the churches and public institutions (2), where the greed of dealers and owners, seconded by the people's indifference concerning its artistic patrimony, has not yet attacked them.

El Greco's name, *Domenicos Theotocopoulos* was transformed in Italy and Spain into *Domenico* and *Dominico Theotocopuli*. He signed thus on legal documents, and in both forms on his pictures, but in Greek. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Occasionally he used abbreviations. His contemporaries called him invariably *Dominico Greco*, and *el Griego*.

He was a Cretan. He added the adjective on some of his pictures: *κρής*, the Cretan. His contemporary, Paravicino, affirms on several occasions: Crete gave him the light of day, and Toledo his skill with the brush. (*Creta le dió la vida y los pinceles Toledo*).

(1) See *El Greco*, by M. B. Cossio. With 193 illustrations. Madrid. V. Suárez, 1908.

(2) Exception is made of the Museum and Casa del Greco, to which special volumes in this collection have already been devoted.

In 1582, summoned before the Inquisition, he declared himself to be «a native of the town of Candia». Nothing is known about the years he spent there, and in Venice.

In 1570, Clovio wrote: «A Cretan youth, Titian's pupil, has arrived in Rome... his painting seems remarkable to me». The date of his birth may be placed, therefore, somewhere about 1550. Nothing is known of the reasons or the manner of his coming to Spain. The first indication of him is the signature and date on the *Assumption* in Santo Domingo el Antiguo in Toledo, 1577. He worked in Toledo from that time onward and painted for Toledo and the neighbouring places, Madrid, The Escorial, Illescas, his greatest works. Melo's assertion (1657) that the master «went to Seville driven by want and the persuasions of his friends, at the time of the arrival of the fleet», finds no confirmation in any of el Greco's contemporaries, or in popular tradition.

He lived in one of the Marqués de Villena's larger houses where in our day the Paseo del Tránsito lies. The remains of that date, which may still be seen in the buildings that bear traditionally the name of Villena, are the *Casa del Greco*. He died «at an advanced age» in April 1614.

The entry in the registry at Santo Tomé is as follows:

Dominico greco. On the 7th. died Dominico greco he left no will. He received the sacraments was interred in Santo Domingo el antiguo gave tapers.

«dominico greco En siete del falescio dominico greco no hizo testam^{to}. Recibio los sacram^{tos}. enterrose en Sto. domingo el antiguo dio belas.»

When dangerously ill, he gave power to draw up a will to «the said Jorge Manuel my son, and the said Doña Jeronima de las Cuevas» and made his son his universal heir. He nowhere asserted that the lady was his wife. Jorge Manuel was born in 1578. He was a painter, sculptor and architect, and worked with his father, carrying out those of his paintings which he left undone.

There are more debts than dues set forth in the will, which confirms that the burial is to take place in Santo Domingo. However in 1618, Jorge Manuel undertook to remove the remains if the community desired him to do so, and it is probable that the request was made and the bones were transferred in 1619, to a place of rest granted by the Monastery of San Torquato. Their final resting-place is not known. Nor is there any certainty as to his authentic portrait. There are great probabilities in favour of the youth in the left corner of the *Healing of the Blind* (Parma) and the two repre-

sentations of the same red-bearded personage who looks forth towards the spectator in the *San Mauricio* and in the *Entierro*. Señor Beruete's picture of an old man (*Un anciano*) is often credited with being el Greco's portrait. The Painter (*El Pintor*) in the Museum at Seville, once believed to be his own likeness, is, not without foundation, described as that of his son. *La familia* (Widener Collection, Philadelphia) might well be a picture of his own family, judging by the exceptionally intimate atmosphere of the same. The manner and technique correspond in date with the age of his daughter-in-law Alfonsa, her mother Catalina, and her grandson Gabriel de los Morales.

The short references of his contemporaries to El Greco give the impression of a peculiar and extraordinary man. Father Sigüenza wrote of him thus, and in their laudatory sonnets Gongora and Paravicino also, two poets who through an artistic affinity with him, understood him best and admired him most. He claimed the privilege of exemption from the payment of taxes for the art of painting, and successfully supported the claim against the taxgatherer of Illescas. «He was extraordinary in all things, as in his painting» (Pacheco). «Extravagant in his ways». «He earned many ducats, but spent them all in pompous living, and even kept paid musicians to play to him, that he might enjoy every pleasure while he ate» (Jusepe Martinez). The *Inventory* of his worldly goods confirms these judgments. The furniture presents a contrast with the 24 fine rooms he occupied; and everything seems to speak of a rich establishment reduced and decayed. «El Greco left at his death no other riches except 200 unfinished pictures by his own hand» (J. Martinez). The *Inventory* enumerates 143. «El Greco showed me in 1611 a cupboard full of clay models made by him to serve him in his work, and, a marvel beyond compare, the originals of every picture he had ever painted in his life, all in oils, on smaller canvasses, collected together in a hall which his son showed me by his orders.» (Pacheco). They are set down in the *Inventory*.

El Greco's Library confirms the impression of him rendered by the sayings of his contemporaries. There are 27 Greek volumes. Homer, Euripides, Xenophon, Aristotle, Demosthenes, Isocrates, Æsop, Hippocrates, Lucian, Plutarch... The New and the Old Testament, The Fathers of the Church. 67 Italian: Petrarch, Ariosto, Patrizzi, the neo-platonist of his day; he drew his spiritual being from the purest founts of the Renaissance. A «Treatise on painting»: 19 books on Architecture; and only 17 works in the vernacular, which are not described. We cannot know what books el Greco

read in Castilian. An old servant, Maria Gomez, and a still older man-servant, Juan Preboste, surrounded El Greco in his last days; and he appears to us an infirm and solitary old man.

Pacheco's account of his visit, on the other hand, presents him as a caustic wit: he affirmed «against Aristotle and all the ancients» that «painting was no art, and colour was superior to drawing», in opposition to Michelangelo of whom he said that «he was a good man, but he could not paint.» Pacheco's scandalised attitude is easy to understand, as well as his ingenuous interpretation of El Greco's obsession about colour, and the technique that was its logical result. «Who will believe me if I say that Dominico Greco set his hand to his canvases many and many times over, that he worked upon them again and again», writes he, «but to leave the colours crude and unblent in great blots, as a boatsful display of his dexterity. I call this working in order to accomplish little.» Perhaps El Greco took refuge from judgments so alien to him, in conversations in his native tongue with his fellow-countrymen, Diogenes Parramonlio and Constantino Focas, who witnessed his will.

There are few paintings by El Greco in Italy, and they have been attributed to other hands. Though a pupil of Titian, Tintoretto and the Bassanos had a greater influence over him; the first in the drawing and modelling of the figures, in his sense of the dramatic, in the coldness of his colouring; the second in the use of light and shade.

In Rome he fell under the influence of Michelangelo. His masters, Titian, Michelangelo and Clovio are represented in the *Clearing of the Temple*, (Yarborough Collection, London). He painted a certain number of miniatures that are beginning to come to light. It is difficult to classify his work as of the Venitian or the Roman period. The most important are the following: *The Healing of the blind* (Dresden and Parma Museums); *The Annunciation* (Vienna Museum); *The Clearing of the Temple* (F. Cook, Richmond, Lord Yarborough, London); *The Adoration of the shepherds*, (Willumsen, Copenhagen); *Portrait of Giulio Clovio*; *A boy blowing out a lighted candle* (Naples Museum). A *genre* painting, inspired by the last named picture, and the *Saint Jerome* (National Gallery, London), are also Italian subjects, frequently repeated afterwards. *The Clearing of the Temple* (Frick, New York), shows the personality of the artist in the first affirmation of all his qualities; it constitutes the link between the Italian and the Spanish periods, and is one of the most splendid examples of his work.

At the time when El Greco reached Toledo, the town was the centre of artistic life in Spain. Its decadence had already begun; and painting was inferior to its other manifestations. Italian painters of the Roman school were at work on the Escorial; and El Greco must have eyed them and their inferior local brethren with disdain.

He designed the retablo and its sculpture for Santo Domingo el Antiguo, and painted the pictures. In the centre the *Assumption* (Art Institute, Chicago) dated 1577; on either side *St. John the Baptist* and *St. John the Evangelist* (see pl. 1); above these, *St. Benedict* and *St. Bernard* (these have disappeared); at the summit, the *Trinity* (pl. 2), and just below it *The Sacred Face* (pl. 37). To the right and left, *The Resurrection* (pl. 3); and the *Adoration of the Shepherds* (pl. 4). There is a blend in all of Italian influence and the new local atmosphere. Technically, they mark a great advance.

In 1579 he bestowed on the Cathedral the painting known as the *Espolio* (Christ on Calvary) (pl. 5), the most dramatic of his compositions, where the idealist inheritance of Italy and the elements of his Spanish manner are perfectly harmonised: centralised action, atmosphere, realism; a markedly cold scale of colour, the foreshadowing of problems of light and colour. The Chapter desired him to eliminate the holy women, because the Gospel says they stood «*ad longe*» and the soldiers in armour because they «deprived the Saviour of respect». El Greco gave way only when he was threatened with imprisonment, however they were left there after all, as luck would have it. The picture was intended for a retablo, since disappeared, which was not begun until 1585, and to which the group on wood, of *The Virgin investing St. Ildefonso with the chasuble* (pl. 6) also belonged.

In 1580 Philip II commissioned him to paint the *St. Maurice* (pl. 7). Father Sigüenza speaking of this picture in 1605 expressed himself thus: «It did not satisfy his Majesty and this is saying little, because it pleased hardly any one, although they say it is painted with great art and its author is a very competent man, and that fine things have been painted by his hand». The place occupied by el Greco in the mind of the public may be clearly seen, alike to the position of every artist out of tune with his own times. He was admired by a small minority, who succeeded in getting him recognition in virtue of his merits; ignored by the great majority who receives only consecrated reputations. He lavished all his art on the painting of the *St. Maurice*, in the hope that the doors of the Escorial might be opened to him; but the King did not care to have

it placed over the altar for which it was ordered. The causes of this misfortune must be sought in the violent contrast between the heroic subject of the picture and El Greco's strange new treatment of it; the forceful presentment of the characters, the attitudes, the use of the nude and the treatment of drapery; the cold tonality of the picture, and the fulness of its open-air effects. This painting illustrates better than any other the time of crisis in el Greco's art.

The small *Annunciation* and the *St. Benedict* (pl. 8 and 9); the *St. Sebastian* (pl. 10); and the two portraits of a *Man with his hand to his breast*, and the *Doctor* (pl. 11 and 12), besides the small *Saint Francis* (Zuloaga Collection, Paris) all belong to this first period and give the key to the rest of his work.

The *Burial of the Count of Orgaz* (pl. 5, 13 and 14) is the most important and significant of El Greco's works; and it is also the most significant and penetrating page in the history of Spanish painting. One may analyse the bewilderment it arouses by its speaking atmosphere of naturalness and intimacy; its lofty idealism, its spirit of place, its rousing accent, and the sobriety of its cool tonalities. The subject it treats is a mystic tale, familiar, essentially of the place where it was painted, — Toledo. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, lord of Orgaz, was a pious gentleman; professing a particular devotion to St. Augustin and St. Stephen, who descended from heaven when his body was about to be buried in that very church of Santo Tomé which he rebuilt, and to the astonishment of the whole concourse of clergy and gentlemen, laid him to his rest. Pisa, (*Apuntamientos*, 1612), says: «many exalted men of our own days are drawn here to the life». None but the Covarrubias and Andrés Núñez, the priest of Santo Tomé who won his case against the town of Orgaz, because it had neglected to carry out the dispositions of its Lord for the benefit of the church, and who had a graven record in Latin of this fact set up here, and ordered the *Burial* to be painted in 1586, have as yet been identified. It is not known why El Greco placed the date 1578 beneath his signature. This picture reflects the true spirit of the race, the sadness and the mysticism of that province to which it belongs; like the Quixote, it utters a protest against false mannerisms, and voices an aspiration to the inexhaustible poetry hidden in the events of every day life. The price of the picture was the cause of an action at law, and it was valued twice, the second time at 1400 ducats. El Greco was given twelve hundred, and he appealed to the Pope; a compromise, however was arrived at.

The altar pieces of the Colegio de Doña Maria de Aragón in

Madrid, 1590; of the Chapel of San José in Toledo, 1597; of the Hospital of the Caridad in Illescas, 1603, are three successive stages in the period that followed the *Burial*. Something of the melancholy that characterises it is retained by other pictures, painted in the same technique, such as the first *Baptism* (pl. 15), an *Annunciation* (pl. 16) and other kindred pictures, the *Crucifixion* and *Resurrection* (pl. 17 and 18), a head of a *Hidalgo* (pl. 19). A chastened, tenderer conception is illustrated by the paintings that yet remain in the Chapel of San José, scandalously profaned in 1907 when the side altars were torn from it to be sold; in the *St. Joseph*, the *Coronation of the Virgin* (pl. 20), as in those that were taken away, the *St. Martin*, the *Virgin with St. Agnes and St. Martina* (Widener Collection, Philadelphia). The idealisation of humble, familiar scenes and attitudes is yet more complete and thorough, there is a stronger tendency to use few figures, vigourously rendered; they are painted in a smoother, finer technique; their colouring is almost silvery, the half-tones are blended in fine soft greys, the whole tonality turns to carmine. The same characteristics may be observed in the *St. Ildefonso* at Illescas, (pl. 21) which is the splendid close of the phase. Within this period may be placed the *St. Joseph* and the *Holy Family* (pl. 22 and 23); *The Veronica* (pl. 24); *Philip II's dream*, *St. Eugene*, *St. Peter* and *St. Francis* (pl. 25, 26, 27 and 28); the *Virgin*, the *Holy Family*, *Jesus with the Cross* and *St. Anthony* (pl. 29, 30, 31 and 32), and the portraits of *Rodrigo Vazquez*, and a *Gentleman* (33 and 34). His most splendid portrait, that of the Inquisitor *Niño de Guevara* (Have-meyer Collection, New York), belongs to this period.

The closing period is characterised by the *intensification* of all his qualities. The pursuit of a dynamic quality of expression seems to obsess him. The first work belonging to this phase is the *Saint Bernardine*, 1603 (Museo del Greco), the last is the *Baptism*, at the Hospital of Tavera, which was left unfinished. The most perfect example is the *Assumption* in San Vicente, (pl. 35), during this period, to which the *Conception* (pl. 36), the *Adoration of the Shepherds*, 1612 (pl. 37) also belong. The following must also be included: *The two St. Johns* (pl. 38), the *Annunciation* (pl. 39), *Saint Dominic* (pl. 40), *St. Francis* (pl. 41 and 42), the *Pentecost* (pl. 43), the three Portraits of *Gentlemen* (pl. 44, 45 and 46), the *Portrait of a Painter* (pl. 47), one of *Cardenal Tavera* (pl. 48), the most original *Laocoon* (Munich Museum), the *View of Toledo* (Museo del Greco), and the famous portrait of *Fray Hortensio Felix Paravicino*, 1609, (Boston Museum).

The evolution of his art may be studied in the series of paintings

representing *St. Francis*, whom he made, as it were, his special property, and in the series of portraits. He anticipated the painting of landscapes without figures (Havemeyer Collection, New York). He was an architect, and a sculptor in wood, «he gave a soul to wood» (Góngora), though he subordinated this art and used it as mere ornament for his canvases.

Only one of his drawings has come down to us (Biblioteca Nacional, Madrid). Astor engraved his paintings. His pupils, Jorge Manuel, Maino, Tristan, were not his worthy successors. Velazquez quietly took as much as he could from him. The singular quality of his art gave birth to two legends concerning him; one, more erudite, that he adopted his own peculiar style to avoid being confused with Titian, the other, the more vulgar, which looks as if it were about to take fresh life in a scientific disguise, that he was mad. Some people are now talking of chronic mental derangement; others of astigmatism.

Empty and useless are the attempts to explain his art; it will remain the most purely genial and complete effort ever made to transfuse life, with its dynamic force, its power to move, into a painted canvas. His work has in a sense a leavening quality. He symbolises the triumph of individuality. He was the prophet of every rebirth of individualism, and a restless rebellious age will ever be the readiest not merely to understand and to excuse him but to grant the full meed of admiration to the real Greco, to the Greco who was a source of scandal, to the Greco whom men called mad.

M. B. Cossio.



SAN JUAN BAUTISTA

Toledo: S. Domingo el Antiguo. - I.^a época. 1577 a 1579.

2,25 X 0,78

SAN JUAN EVANGELISTA



LA TRINIDAD

Madrid : Museo del Prado. - 1.^a época. 1577 a 1579.

3 X 1,79



LA RESURRECCIÓN

Toledo: Santo Domingo el Antiguo. - 1.^a época.

1577 a 1579. — 1,90 × 1,22



LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES
Toledo: Santo Domingo el Antiguo. - 1.^a época.
1577 a 1579. — 1,90 × 1,22



EL ESPOLIO

Toledo: Catedral. - 1.^a época. 1579.

2,85 X 1,73



LA VIRGEN PONIENDO LA CASULLA A SAN ILDEFONSO
Toledo: Seminario. - 1585 a 1587. Madera estofada. — 0,85 X 1,25



SAN MAURICIO

Escorial: Salas Capitulares. - 1.^a época. 1580 a 1584.

4,44 X 3,02



LA ANUNCIACIÓN

Madrid: Museo del Prado. - 1.ª época. 1577 a 1580.

Tabla, 0,26 X 0,19



SAN BENITO

Madrid: Museo del Prado - 1.^a época. 1577 a 1584.

1,16 × 0,76



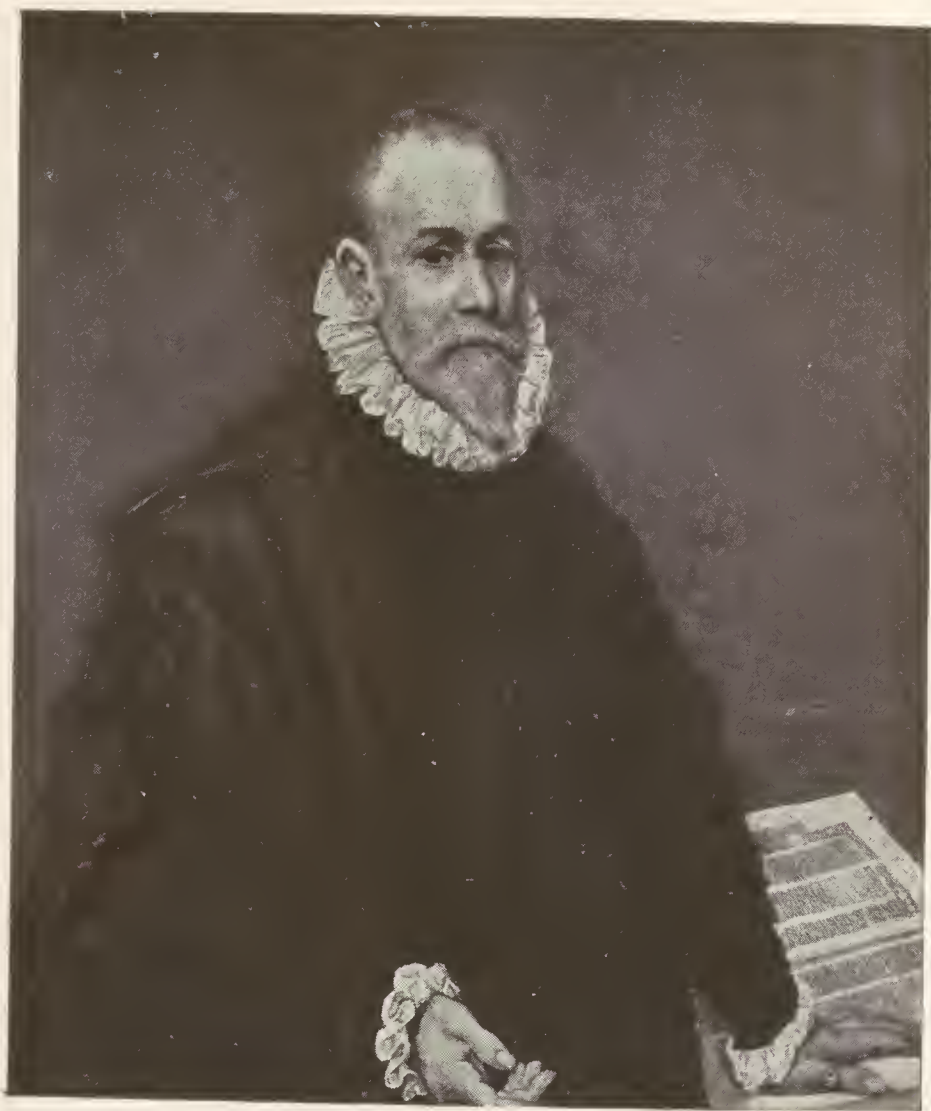
SAN SEBASTIÁN

Palencia: Catedral. - 1.ª época. 1577 a 1584.

1,92 × 1,48



EL CABALLERO DE LA MANO AL PECHO
Madrid: Museo del Prado. - 1.^a época. 1577 a 1584.
0,81 × 0,66



UN MÉDICO

Madrid: Museo del Prado. - I.^a época. 1577 a 1584.

0,93 X 0,79



EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ
Toledo: Santo Tomé. - 1586.
4,80 X 3,60



ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ (FRAGMENTO)



EL BAUTISMO DE CRISTO
Madrid: Museo del Prado. - 2^a época.
1586 a 1594. — 3,50 × 1,44



LA ANUNCIACIÓN

Villanueva y Geltrú: Museo Balaguer. - 2.^a época.

1586 a 1594. — 3,20 X 1,86



CRISTO EN LA CRUZ

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1586 a 1594.

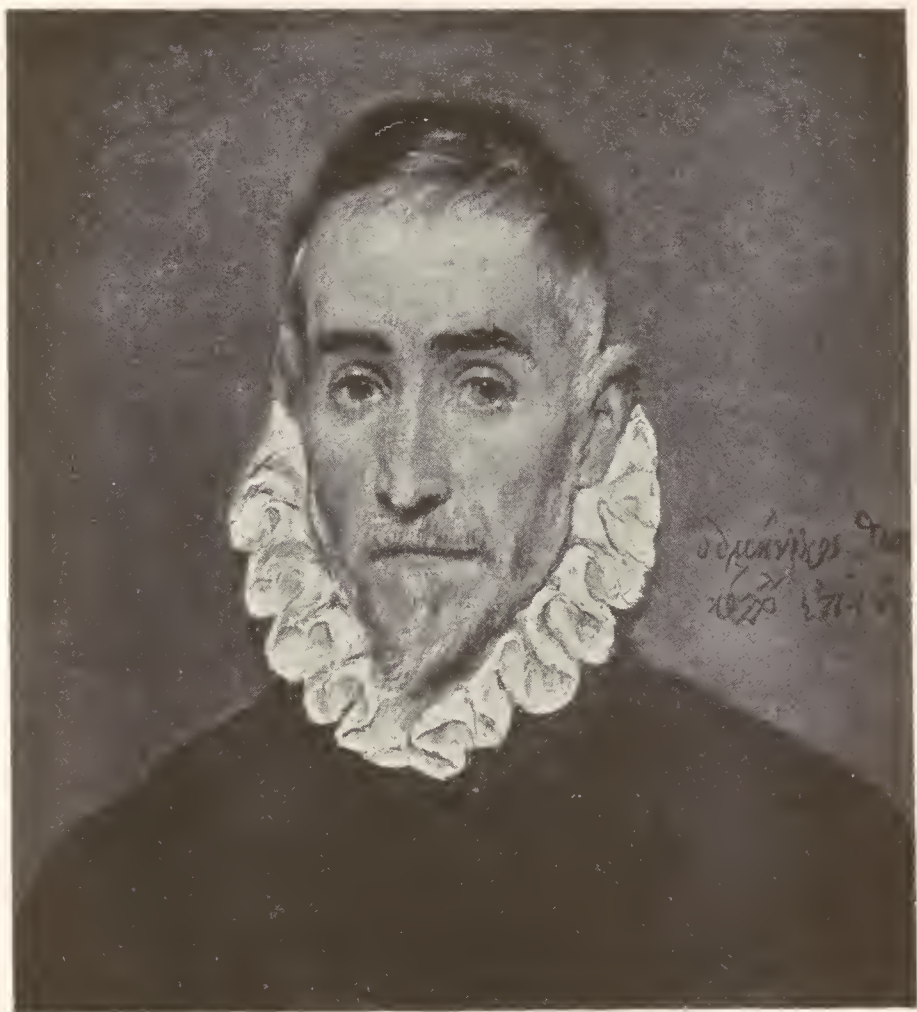
3,12 X 1,69



LA RESURRECCIÓN

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época.

1586 a 1594. — 2,75 X 1,27



DESCONOCIDO

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1586 a 1594.

0,46 X 0,43



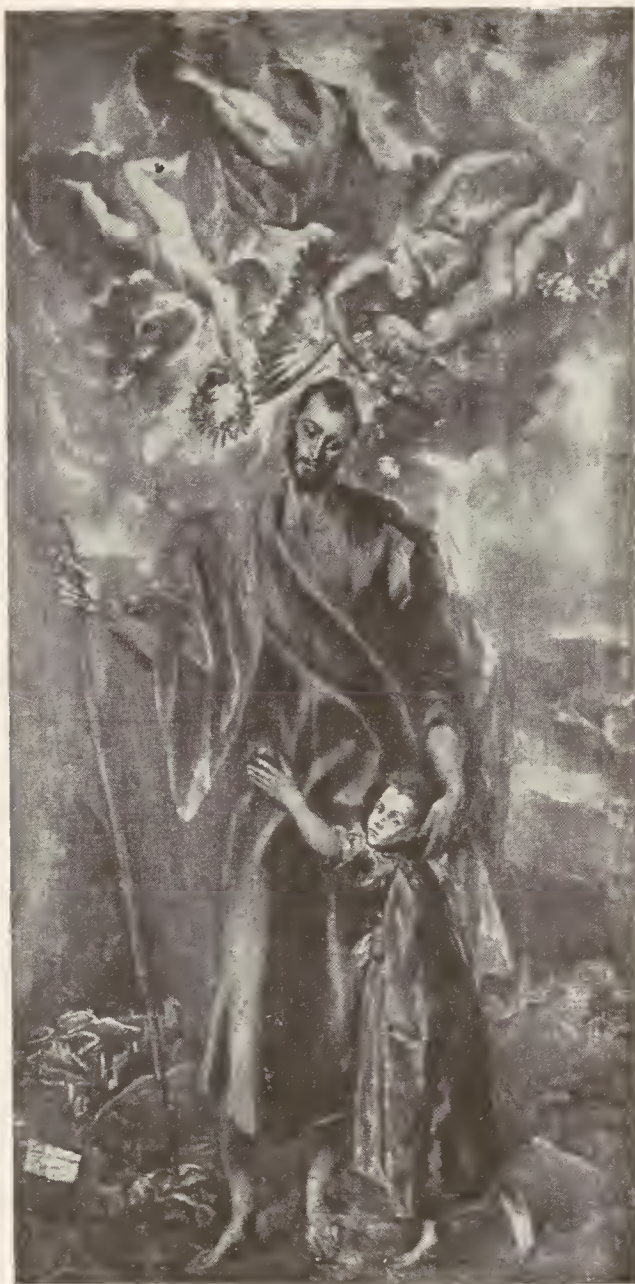
LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN
Toledo: San José. - 2.^a época. 1597 a 1599. — 1,40 X 1,50



SAN ILDEFONSO

Illescas: Hospital de la Caridad. - 2.^a época.

1600 a 1604. — 1,85 × 1,02



SAN JOSÉ

Toledo: La Magdalena. - 2.^a época. 1597 a 1604.

1,13 X 0,58



LA SAGRADA FAMILIA

Toledo: Hospitalillo de Santa Ana. - 2.^a época.

1586 a 1604. — 1,60 × 1,00



LA VERÓNICA

Toledo: Santa Leocadia. - 2.^a época. 1586 × 1597.

0,80 × 0,70



EL SUEÑO DE FELIPE II

Escorial: Salas Capitulares. - 2.^a época. 1586 a 1604.

1,40 X 1,10



SAN EUGENIO

Escorial: Sacristía. - 2.^a época. 1597 a 1604.

2,22 X 1,05



SAN PEDRO

Escorial: Sacristía. - 2.^a época. 1597 a 1604.

2,07 X 1,05



SAN FRANCISCO

Escorial: Salas Capitulares. - 2.^a época. 1586 a 1597.

1,07 X 0,87



LA VIRGEN

Madrid: Museo del Prado. - 2.ª época. 1597 a 1604.

0,53 X 0,40



LA SAGRADA FAMILIA

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1597 a 1604.

1,07 × 0,69



CRISTO CON LA CRUZ

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1597 a 1604.

1,08 X 0,88



SAN ANTONIO DE PADUA

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1586 a 1604.

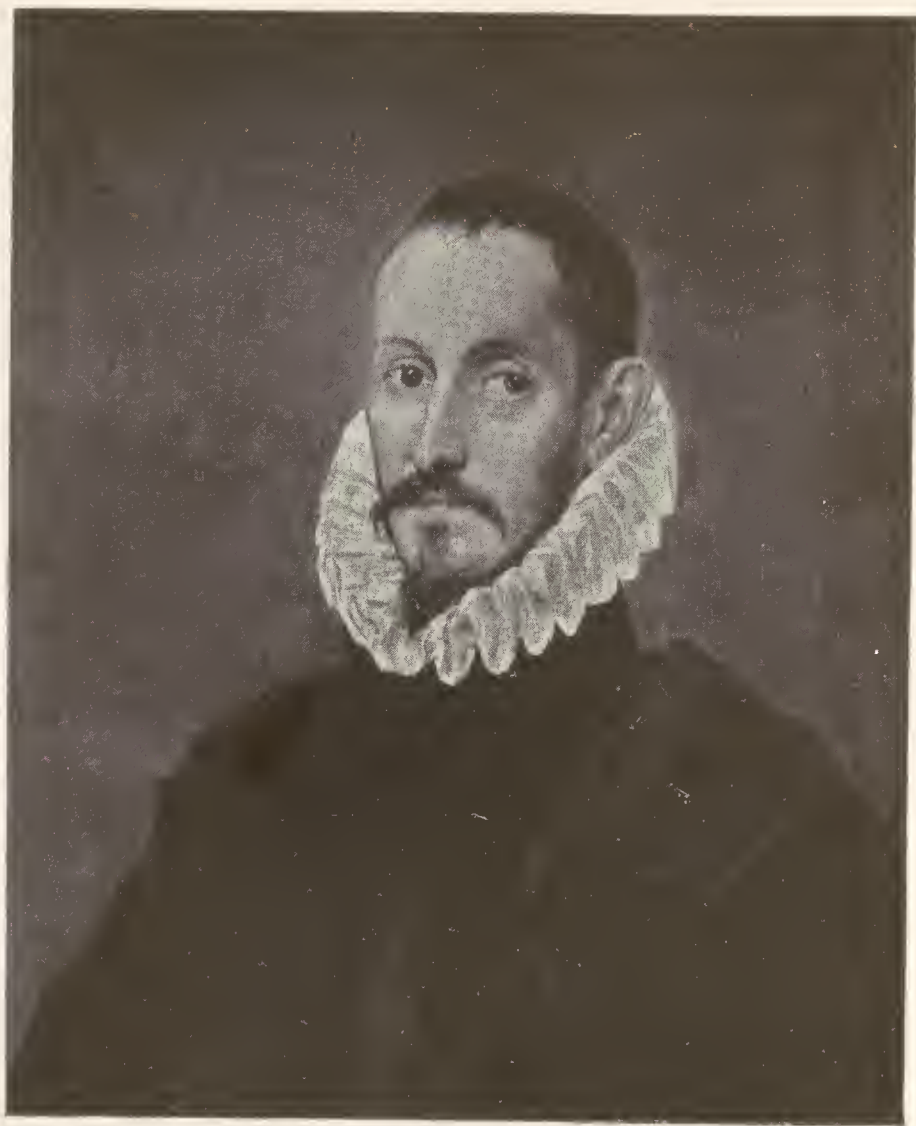
1,04 X 0,79



RODRIGO VÁZQUEZ

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1597 a 1604.

0,62 × 0,42



DESCONOCIDO

Madrid: Museo del Prado. - 2.^a época. 1586 a 1597.

0,66 × 0,55



LA ASUNCIÓN

Toledo: San Vicente. - Última época. 1608 a 1613.

3,23 X 1,67



LA CONCEPCIÓN

Toledo: San Román. - Última época.

1604 a 1614. — 2,36 X 1,18



LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES
Toledo: Santo Domingo el Antiguo.
Última época. 1612. — 3,00 X 1,80



LOS SANTOS JUANES

Toledo: San Juan Bautista. - Última época 1604 a 1614.

1,09 X 0,85



LA ANUNCIACIÓN

Toledo: San Nicolás. - Última época. 1604 a 1614.

1,11 X 0,64



SANTO DOMINGO

Toledo: San Nicolás. - Última época. 1604 a 1614.

1,10 X 0,65



SAN FRANCISCO

Toledo: Colegio de Doncellas. - Última época. 1604 a 1614.

1,93 X 1,26



SAN FRANCISCO

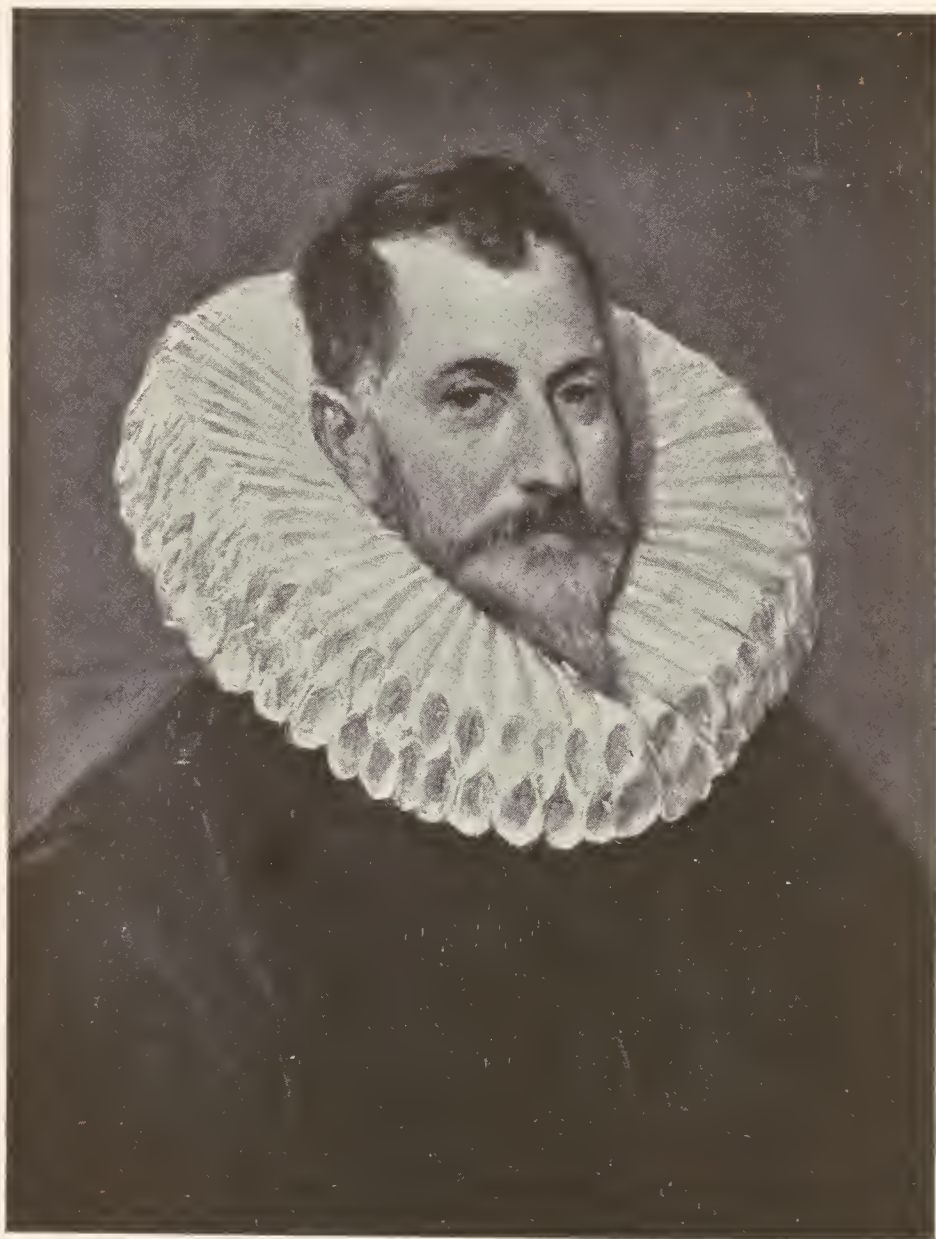
Toledo: Hospital de Tavera. — Última época. 1609 a 1614.

1,00 X 0,85



LA PENTECOSTÉS

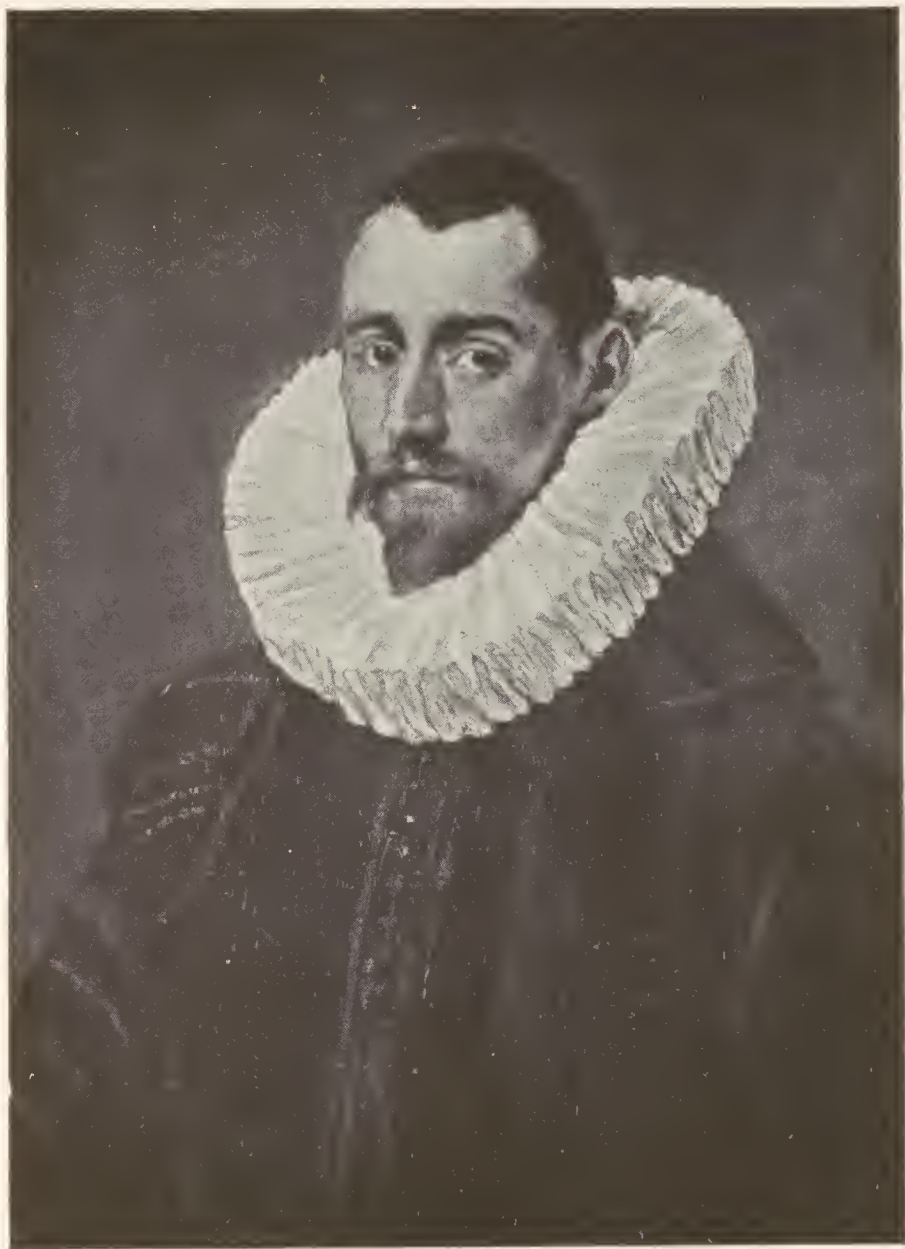
Madrid: Museo del Prado. - Última época.
1604 a 1614. — 2,75 X 1,27



DESCONOCIDO

Madrid: Museo del Prado. - Última época. 1604 a 1614.

0,64 × 0,51



DESCONOCIDO

Madrid: Museo del Prado. - Última época. 1604 a 1614.

0,65 X 0,49



DESCONOCIDO

Madrid: Museo del Prado. - Última época. 1604 a 1614.

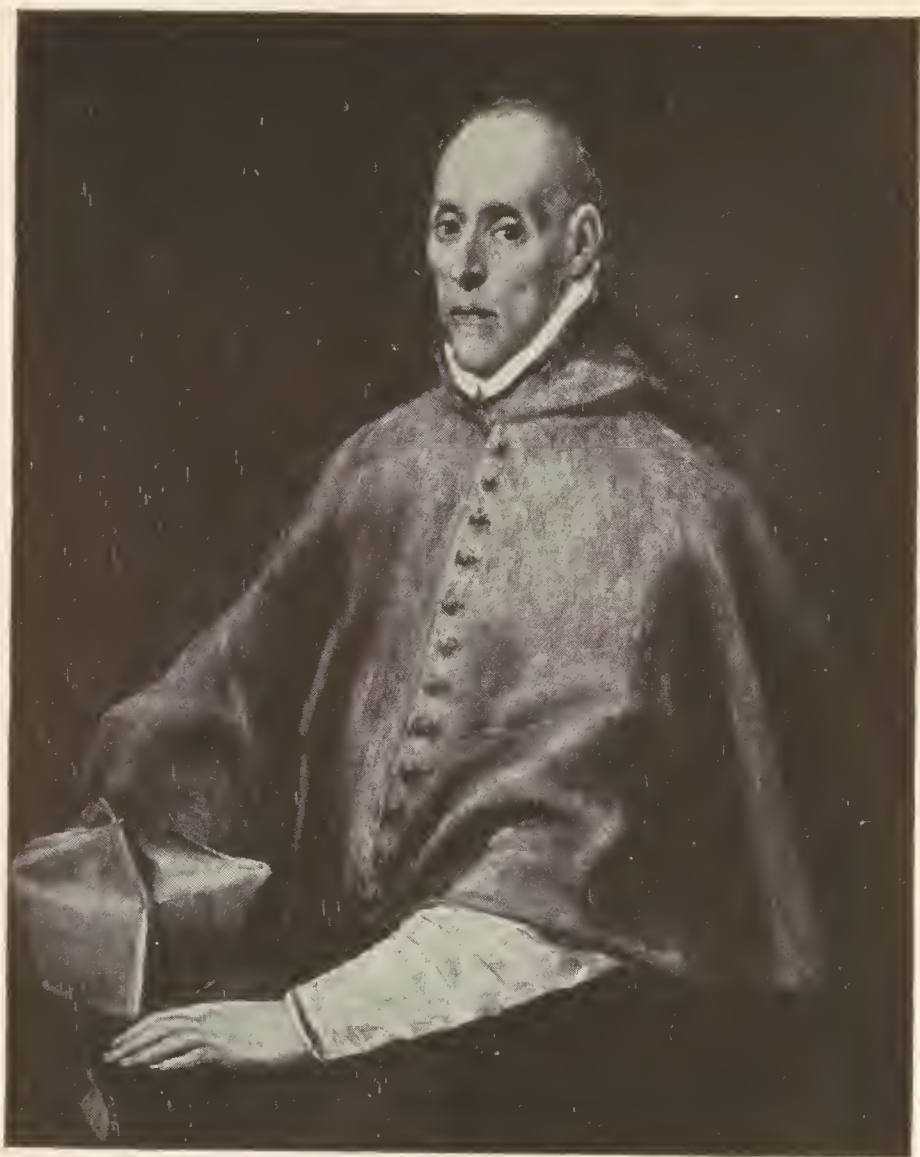
0,70 × 0,62



UN PINTOR

Sevilla: Museo de Pintura. - Última época. 1604 a 1614.

0,81 X 0,56



EL CARDENAL TAVERA

Toledo: Hospital de Tavera. - Última época. 1609 a 1614

1,10 X 0,88

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIONES DE VULGARIZACIÓN

Propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiende, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. Es tanto lo que aún poseemos, y tan importante, que es de conveniencia que se sepa, por los que no lo tengan averiguado, que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, y para que esta demostración llegue fácilmente a todas partes, emprendemos la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recojerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales.

Obras publicadas:

1. LA CATEDRAL DE BURGOS. — 2. GUADALAJARA-ALCALÁ DE HENARES. — 3. LA CASA DEL GRECO. — 4. PALACIO NACIONAL DE MADRID. — 5. ALHAMBRA I. — 6. VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO. — 7. SEVILLA. — 8. ESCORIAL I. — 9. MONASTERIO DE GUADALUPE. — 10. EL GRECO. — 11. ARANJUEZ. — 12. MONASTERIO DE POBLET. — 13. CIUDAD RODRIGO. — 14. GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO. — 15. LA CATEDRAL DE LEÓN. — 16. PALENCIA. — 17. ALHAMBRA II. — 18. VALLADOLID. — 19. MUSEO DE PINTURAS DE SEVILLA. — 20. LA CATEDRAL DE SIGÜENZA. — 21. RIBERA. — 22. ESCORIAL II. — 23. ZARAGOZA I. — 24. ZARAGOZA II. — 25. LA CATEDRAL DE TOLEDO. — 26. CATEDRAL DE TOLEDO. MUSEO. — 27. MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ. — 28. LA CATEDRAL DE BARCELONA. — 29. ALCAZAR DE SEVILLA. — 30. LA CATEDRAL DE SEVILLA. — 31. LA CATEDRAL DE SEVILLA. MUSEO. — 32. MONASTERIO DE SANTES CREUS. — 33. CÁMARA SANTA DE LA CATEDRAL DE OVIEDO. — 34. LA CATEDRAL DE SEGOVIA.

Establecimiento editorial Thomas. Mallorca, 291. Barcelona.

MVSEVM

REVISTA DE ARTE ESPAÑOL
ANTIGUO Y MODERNO Y DE
LA VIDA ARTÍSTICA CONTEM-
PORÁNEA



MVSEVM es una de las revistas puramente artísticas en lengua española, que se publica en Europa y América; es la mejor publicación de arte que ve la luz en los países de origen latino, según lo atestigua la prensa competente de Europa; publica informaciones e investigaciones sobre pintura, escultura, arquitectura, arqueología, cerámica, vidriería, numismática, orfebrería, xilografía, tapices, bordados, decoración de interiores, etc., etc. A quienquiera lo solicite manda números de muestra.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

| | |
|--------------------------------|------------|
| España, un tomo. | 30 pesetas |
| Extranjero | 35 pesetas |
| Número suelto | 3 pesetas |
| Número suelto en el extranjero | 3'50 ptas. |

Administración: c. Mallorca, 291. — Barcelona - (España).

*Reproducido,
grabado y estampado en los talleres
Thomas, de Barcelona*



84-B6403

