



HAL
open science

El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá

Cécile Vincent-Cassy

► **To cite this version:**

Cécile Vincent-Cassy. El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá. e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 2021. hal-03421070

HAL Id: hal-03421070

<https://hal.science/hal-03421070>

Submitted on 9 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

40 | octobre 2021

Langue, savoir et pouvoir dans l'Espagne classique / El
Greco / María de Zayas

El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá

Cécile Vincent-Cassy



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/41824>

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

Referencia electrónica

Cécile Vincent-Cassy, «El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá», *e-Spania* [En línea], 40 | octubre 2021, Publicado el 07 octubre 2021, consultado el 29 octubre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/41824>

Este documento fue generado automáticamente el 29 octubre 2021.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

El Greco. Retratos de ilustres varones para el más allá

Cécile Vincent-Cassy

- Mucho se ha comentado sobre la gloria celestial de la más famosa obra del cretense Domenikos Theotokopulos (1541-1614), *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588) [fig. 1], pero poco sobre la participación a esta gloria, en el registro inferior, de los caballeros retratados, que todos eran sus clientes reales o potenciales del pintor. Como ya subrayó Fernando Marías, este lienzo le grangeó fama y alabanza en vida¹. Prueba de ello es que Alonso de Villegas, capellán de la capilla mozárabe la elogiara en la vida que le dedicó al señor de Orgaz en su *Flos sanctorum*, y que Francisco de Pisa contara en su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* que los visitantes, como unos turistas contemporáneos del Greco, acudían a ver el friso de retratos toledanos en el gran lienzo expuesto en la iglesia de Santo Tomás: “La pintura que se hizo es una de las más excelentes que hay en España, y costó sin la guarnición y adorno 1.200 ducados. Viénela a ver con particular admiración los forasteros, y los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella, por estar retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos. Fue el artífice y pintor Domingo de Theotocápoli (*sic*) de nación griego”².
- La galería de retratos que pintó el Greco respondía a la intención de vincular a los caballeros toledanos de su tiempo al milagro que traduce el rompimiento de gloria, en el más allá, abriendo la escena del entierro al mundo invisible de los elegidos. Este cuadro, que representó para él un éxito sin igual en el escenario toledano, pone en tela juicio el espacio que tanto nosotros como el mismo artista le reservamos al retrato en su práctica y en su pensamiento³. Se suele decir que Domenikos era ante todo un pintor religioso, que lo fue. Pero también pintó unos treinta retratos en su periodo toledano. ¿Es posible encontrar vías de expresión comunes a sus retratos y sus representaciones de figuras religiosas?
- El análisis que proponemos es una forma de examinar la porosidad entre unos géneros pictóricos, el religioso y retratístico, y de acercarnos a lo que se viene denominando el “retrato a lo divino”⁴. La jerarquía de los géneros, desde la pintura de historia sagrada,

colocada en el rango superior por exigir “invención” por parte del pintor, hasta el bodegón, en el nivel más bajo por no exigir más que “imitación”, sitúa el retrato en un nivel intermedio: imitar la apariencia de un ser humano era más noble que la de un ser inanimado, pero menos que la composición de una “historia”. Asumimos esta jerarquía como si en la práctica el Greco adoptara el discurso que formalizó más tarde Vicente Carducho (h. 1576-1638), en sus *Diálogos de la pintura* publicados en 1633, al dedicarle al retrato un breve capítulo⁵. En realidad esta jerarquía no estaba aun declarada. Lo que más importaba era, como se sabe, el destino respectivo de los cuadros (el retrato para una galería en una casa de nobleza, el cuadro religioso en una capilla u otro espacio sagrado). Examinaremos brevemente la definición del retrato y su rechazo por los moralistas contemporáneos del Greco, antes de presentar la forma cómo el cretense, en Toledo, se enfrentó al retrato de los “varones ilustres”, fueran sus contemporáneos, fueran figuras de la historia sagrada que nunca pudo conocer “de vista”. El núcleo último del análisis será el *San Ildefonso* del santuario de Nuestra Señora de Illescas, realizado en 1603-1605, que permitirá examinar la *pintura* por el cretense del lustre y la G/gloria de los modelos vivos y muertos.

- 4 El retrato, a finales del XVI y principios del XVII, era objeto de todo tipo de ataques, a pesar de que estuviera experimentando una verdadera expansión en la práctica pictórica. Los ataques apuntaban al carácter iconoclasta de las representaciones de individuos, que formalizaban y permitían la adoración de los comitentes les reservaban mientras que, según la moral cristiana, solo podía reservarse a Dios. La condena del retrato por infame y corruptor la repercuten no pocos escritores contemporáneos del Greco. En *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, obra ambientada en Ocaña y Toledo que Lope de Vega escribió entre 1609 y 1614, el personaje del Comendador proclama su virtud prohibiendo que los retratos, asimilados a unos “fantasmas”, adornen los muros de su casa. Exige que las imágenes que la decoran sean o bien representaciones de unos santos, o bien escenas religiosas, pero no retratos:

Fuera de que sólo quiero
que haya imágenes pintadas:
la Anunciación, la Asunción,
san Francisco con sus llagas,
san Pedro Mártir, san Blas
contra el mal de la garganta,
san Sebastián y san Roque,
y otras pinturas sagradas;
que retratos es tener
en las paredes fantasmas⁶.

- 5 Cuando escribió sus *Diálogos*, no muchos años después de la muerte del Greco, Vicente Carducho se opuso tajantemente a la práctica generalizada del retrato, que no exigía más que una imitación del natural⁷. Vincenzo Carducci, de nombre de nacimiento, es un pintor de origen florentino llegado a España con su hermano Bartolommeo (Bartolomé) en 1585 el séquito del lombardo Federico Zuccaro cuando éste fue llamado por Felipe II a pintar para El Escorial⁸. A la muerte de su hermano en 1608, Vicente fue nombrado pintor del Rey por Felipe III. Este artista tardomanierista, “pintor docto”, academicista, enemigo declarado de la pintura al natural cuyo representante paradigmático era

Caravaggio, se presenta a primera vista como un férreo opositor de la práctica del retrato.

- 6 Consideraba indigna la representación de “hombres y mujeres muy ordinarios”, que trabajaban en “oficios mecánicos”, porque no tenían nobleza de alma, de estatuto o de nacimiento. Afirmaba que la representación de “cuatro picaros descompuestos y dos mujercillas desaliñadas” iba “en mengua del mismo Arte”⁹. De este modo se negaba a que el cuadro fuera el lugar de una reivindicación social del modelo. La pintura debía ajustarse a la posición social real de la persona y abolir cualquier tentación apologética de las categorías bajas. Ante todo, Carducho abogaba por el respeto a la nobleza del modelo y la adecuación de los atributos a la función en la representación pictórica. Queriendo dar pruebas del lustre con que se adornaba la pintura, el retrato que de hecho atraía el prestigio del pintor debía reservarse a la representación de hombres ilustres¹⁰. De alguna manera, no iba en sentido opuesto la práctica del Greco –y el pensamiento que de su producción podemos deducir–, pues el cretense de Toledo no pintó jamás a un personaje sin darle toda la apariencia de ser un caballero. Es más. Muchos de los retratos que ha realizado son de varones gloriosos. El friso de varones representados junto al milagro del señor de Orgaz en el cuadro de Santo Tomé es simplemente la expresión más evidente y más conocida de la unión entre la gloria humana y la gloria celestial.

- 7 Aquello en que el pensamiento del Greco y el discurso de Carducho discrepaban totalmente, era en que el florentino denigraba el retrato por dar cabida a la naturaleza corrompida, a las apariencias engañosas, al desorden y a la imperfección, imitando el caos. Al igual que el naturalismo Carducho concebía el retrato como una tentación diabólica para el pintor racional, porque transponía la realidad sin darle forma. Era la negación de su doctrina. De hecho, en su libro la pintura aparece como una materia científica, académica, cuyas reglas hay que respetar. La quiere instituir como una ciencia reservada a los iniciados, que conocen la evolución histórica del arte y consideran lo que ya se ha practicado en la pintura como una regla que debe observarse en todas las circunstancias. En estas condiciones, el florentino solo puede dar un lugar menor a un género cuya práctica no puede someterse completamente a las reglas teóricas y académicas. Por ello concluye el pasaje que le dedica al retrato comparando lo que acaba de mencionar con una digresión. Interrumpe bruscamente su discurso como para evacuar una pregunta incómoda, declarando que la práctica del retrato es un error:

Ha sido tan antiguo, y tan usado este Arte de retratar, que se leen aver tenido los Egipcios, y los Griegos grandes Museos, y oi presumo ningun Monarca o Principe en la Europa dexa de tenerle, que para referirlos cada uno en particular, nos faltaría tiempo a nuestro intento, que ha sido grande la digresión¹¹.

- 8 A pesar de haber realizado retratos porque tenía ni más ni menos que responder a los encargos de su clientela toledana, la producción del cretense nos muestra que distaba de considerar el retrato como un error o una digresión. Al contrario, en todos los tipos de imágenes, utilizaba la pintura como una forma de explorar la realidad visible e invisible, fueran personajes y espacios humanos fueran seres y ámbitos divinos. Repetía soluciones pictóricas sin separar la pintura en géneros, en compartimentos. Si para Carducho el retrato debía rechazarse por no ser sino la copia de la realidad exterior, y no la imitación selectiva de la naturaleza, al contrario, en la obra del Greco el modo retratístico le permitía pintar lo prodigioso que tiene la naturaleza cuando se encarna en un ser humano. Es lo que constataremos acercándonos a unos retratos de hombres

ilustres sagrados o profanos unidos en la repetición de unos gestos, de unos marcos, de unas miradas. Pero no pretendemos enfrentarnos al catálogo de sus retratos uno por uno. Se tratará simplemente de invitar a considerar las semejanzas que pueden encontrarse entre el tratamiento que reservó a las figuras antiguas y sagradas, gloriosas por definición, y las figuras profanas y contemporáneas.

- 9 Cabe ante todo precisar la definición de “retratar” apoyándonos en los dos principales diccionarios de la lengua castellana de la edad moderna. El acto de “retratar” es la realización de la imagen de alguien o de algo que podrá ser multiplicado para permitir a que la mayoría de los espectadores accedan a ella. Esta es la primera acepción del *Diccionario de Autoridades*: “Formar la imagen de algún sugeto, que sirve de original para sacar enteramente parecida, o en la pintura, o escultura o gravándola [...]”¹². Dicho de otro modo, el “retrato” es la imagen de un individuo susceptible de ser copiada en todo tipo de soportes. Para tomar una metáfora artística, es el molde en el que los demás retratos pueden fundirse. Esta definición se apoya en una idea de la imitación conforme con la teoría aristotélica según la cual el retrato es una copia exacta de la figura por representar. Calcando los rasgos de la figura en un soporte, este molde se convierte en la matriz de fabricación de otras imágenes y hace posible la difusión de la fama del modelo. Como afirmaba Panofsky en la introducción de su libro *Idea*, un pintor tenía dos opciones estéticas¹³: la primera era la mimesis “poética”, o aristotélica, una imitación de la apariencia sensible del mundo corpóreo. La otra es la mimesis “heurística”, que busca transponer la “Idea” en la obra de arte. Esta distinción general nos permite situar a grandes rasgos el pensamiento de nuestro pintor en relación con los hitos de la *ratio* estética. En la teoría artística de la primera edad moderna, los escritos han oscilado entre la llamada concepción aristotélica y la estética neoplatónica, que define la representación artística como una expresión de la “Idea” de naturaleza. A grandes rasgos también, el Greco, y si seguimos tanto a Marías¹⁴ como a Docampo y Riello, tenía una concepción más bien aristotélica, idea corroborada por el hecho de que no poseyera ninguna obra de Platón en su biblioteca, mientras que tenía cuatro de Aristóteles¹⁵.
- 10 En vida del cretense, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* publicado en 1611 definía el “retrato” como “la figura contrahecha de alguna persona principal”¹⁶. Según esta definición, las representaciones pictóricas de los santos, que eran “personas principales” podían ser consideradas como “retratos”-y, de hecho, lo eran-. Aunque los artistas no habían visto a sus modelos en vida -el Greco por supuesto que nunca pudo ver a los Apóstoles, a san Lucas o a san Francisco-, realizaban sus retratos como si estuvieran ante ellos. Lo hacían con la idea de que, cuando miraban la efigie de un santo, los espectadores tuvieran espontáneamente el concepto de que lo que tenían ante los ojos era un *verdadero retrato*. Según la función que tenía este tipo de imagen desde tiempos inmemoriales, servían las pinturas de sustitutos a los seres ausentes, proyectando la existencia mortal de los modelos hacia el más allá. Hacia la Gloria, en términos cristianos. Es precisamente lo que expone a las claras la combinación de los planos divino y retratístico en el *Entierro del señor de Orgaz*. Desde una perspectiva general, los retratos del Greco son no unas formas de “sacar del natural”, sino una vía subjetiva, a través del color, de abrir la brecha en el mundo, y dar acceso a la vez a la vida terrenal y a la vida gloriosa, o “natural” y “sobrenatural” del modelo¹⁷. Dicho de otro modo el cretense pinta cómo en unos individuos la gloria terrenal, sinónima de fama lustre, viene a confundirse con la gloria en sentido religioso.

- 11 De hecho, la forma que tuvo de construir el elogio del individuo tiene similitudes en los ámbitos sagrado y profano. En los gestos, en los modos, en las formas, en los significados, en su relación con la idea o filosofía de la pintura, algo hay, en los retratos del Greco, que se acerca a sus representaciones de figuras religiosas: algo que estaría del lado de la individualización y estaba destinado a crear una proyección hacia el más allá. El éxito de sus retratos tiene que ver con esta proyección y con la forma en que se acercó a los “ilustres”, que son los que “se elevan sobre los demás” o, por decirlo de otra forma, son unos prodigios –unos milagros– de la naturaleza y de la historia humana¹⁸.

- 12 Como se sabe, en su Creta natal Domenikos Theotokopulis fue un pintor formado en la realización de iconos, y se impuso en Toledo gracias a una práctica de la pintura religiosa que había puesto a prueba y perfeccionado en Italia. Su definición de pintor retratista es cronológicamente la segunda vertiente de su arte. Se arraiga en sus años romanos, en que realizó el retrato de su viejo amigo y protector dálmata Jure Glović (Giulio Clovio). Se reconoce de rondón en algunos de sus retratos de los años 1570 como este y, más tarde, el del supuesto arquitecto del museo de Copenhague [fig. 2], un vínculo con la propuesta retratística de Tintoretto, en que la pintura “a secas” imprime la vida, abre una brecha en la verdad. Esto, dicho sea de paso, nos permite enlazar con la práctica pictórica veneciana, esencial en el Greco, aunque apenas tenemos documentación de archivo para asentar nuestras constataciones.
- 13 Sea como fuere, el Greco fue el autor de lo que se podría llamar una galería de hombres ilustres, con los treinta retratos antes aludidos de varones de Toledo, entre los cuales destaca el icónico *Caballero de la mano en el pecho* (Madrid, Museo Nacional del Prado) [fig. 3]. Como galerías fueron concebidas las series de apostolados, que representan a los santos en busto variando posturas y expresiones¹⁹. Desde un punto de vista general, se disponían seis figuras a un lado de Cristo, mirando a la izquierda, y seis al otro, giradas a la derecha, de modo que parecían dirigirse o escuchar su palabra. Estas galerías las repitieron el Greco y su taller para iglesias y comunidades religiosas, según el principio antes subrayado de que estos retratos de santos podían copiarse al infinito. Hoy se conservan tres más o menos completas: la de la Catedral de Toledo, que parece ser la primera de ellas, la que se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Asturias, conocida como de San Feliz, y la que se conserva en el Museo y Casa del Greco, que sería la última, de hacia 1607. Otros Apostolados se conocen por referencias, se dispersaron o perdieron. Entre ellos se halla uno incompleto, hallado durante la guerra civil en Almadrones (Guadalajara), que se divide hoy entre el Museo del Prado (*El Redentor*, *Santiago el Mayor*, *San Pablo*, *Santo Tomás*) y varios museos norteamericanos (*San Juan evangelista*, Fort Worth, Kimbell Art Foundation; *San Andrés*, Los Angeles, County Museum; *San Lucas*, *San Simón* y *San Mateo*, Indianapolis, G.H.A. Clowes Foundation). El Apostolado de la Casa y Museo del Greco está compuesto por los lienzos de *San Juan*, *San Felipe*, *San Bartolomé*, *San Pablo*, *San Judas*, *San Andrés*, *Santo Tomás*, *San Mateo*, *San Pedro*, *San Simón*, *Santiago el Mayor* y *Santiago el Menor* presididos por el de El Salvador. Se desconoce su comitente y el lugar al que estaba destinado. La primera noticia sobre él es que fue donado en 1837 al Asilo de Pobres de San Sebastián por el Doctor Manuel Marceliano Rodríguez, Maestro de Ceremonias de la Catedral y luego párroco de San

Sebastián. En 1888 se trasladó al Museo Provincial de Toledo y tras ser restaurado en 1909 pasó a formar parte de la colección del Museo del Greco. Si observamos el conjunto de estos varones, se expresa en sus cuerpos, miradas y actitudes un movimiento, de indefinido cariz, a la vez que una abstracción del contexto en el que se inscriben sus figuras. Incluso el *San Lucas* de la Catedral, que está representado de frente, tiene la mirada vizca y ensimismada que impone la idea de que está inspirado. Estos hombres están penetrados, atravesados por el Verbo divino.

- 14 Para enfrentarnos más directamente a esta idea de inspiración, nos detendremos en el examen de un retrato de hombre ilustre mostrado en el momento preciso en que recibe la inspiración: el *San Ildefonso* de Illescas (1603-1605) [fig. 4].
- 15 Se ha hablado profusamente del encargo del conjunto arquitectónico, escultórico y pictórico de Illescas, un conjunto de arte total, que el artista ciertamente concibió como su gran obra, y con el cual inauguró su última manera. No volveremos aquí sobre el largo y ruinoso proceso que enfrentó al cretense con sus clientes (la hermandad del hospital de Illescas), argumentando que las desviaciones iconográficas justificaban que el precio del encargo concedido al artista no estuviera a la altura de lo que él pedía²⁰. El retablo del coro, tal y como lo concibió el Greco, estaba totalmente cubierto de pintura dorada en contraste con el resto de la iglesia pintada de blanco. Enmarcaba la imagen esculpida de la Virgen con el Niño de Illescas, también conocida como la Virgen de la Caridad, con una escultura de Isaías a la izquierda y una figura de Simón a la derecha. La imagen tallada de la Virgen con el Niño estaba debajo de una representación pictórica de la Virgen de la Misericordia, protegiendo a los fieles bajo su manto. Este conjunto terminaba con la Coronación de la Virgen en el techo. En cuanto a la pintura que nos interesa, no formaba parte del conjunto de la Capilla mayor. Estuvo, quizás desde el principio, colocada como ahora en la nave, en el retablo izquierdo, haciendo *pendant* con el retablo del lateral opuesto que contenía *Los desposorios de la Virgen* (esta obra, a diferencia de las otras pinturas, ya no se conserva *in situ* sino en el Museo de Bucarest).
- 16 El cuadro de *San Ildefonso* no parece haber sido objeto de discordia entre los comitentes y el Greco. En 1962, Wethey planteó la hipótesis de que había sido ejecutado antes de las cuatro pinturas del coro²¹. Puede que con él el Greco convenciera a los comitentes de que le confiaran el retablo mayor. Esto es solo una conjetura. Lo único innegable es el amplio consenso sobre la inventividad y exactitud iconográfica de la composición.
- 17 En esta obra, el cretense representa al que fue arzobispo de Toledo a mediados del siglo VII. Este ha muerto en 667. Es santo patrón de Toledo, cuyas reliquias no se conservan en la ciudad sino en Zamora, mientras que su famosa casulla, ofrecida por la Virgen en persona en el milagroso episodio de la *Imposición de la Casulla*, se encuentra en la Catedral de Oviedo. Pero lo que más nos interesa aquí es que es famoso por haber defendido la virginidad de María, lo que formalizó en su tratado *De Virginitate Sanctae Mariae*. El prestigio que se asociaba a san Ildefonso atañía a su obra intelectual, que el milagro de la imposición de la casulla había aprobado y proclamado. José Álvarez Lopera dijo con razón que esta pintura inauguraba una nueva forma de representar a los Padres de la Iglesia, mostrados en el estudio, recibiendo inspiración²². Ciertamente, esta iconografía ha sido explotada en numerosas composiciones pictóricas durante el siglo XVII para exaltar las figuras de los escritores religiosos, como *San Gregorio Magno* de Fray Juan Andrés Rizi (1645-1655), o *Santa Teresa de Ávila* de Alonso Cano, en la que se ve a la santa mística levantando la pluma del tintero mientras mira a Cristo en la cruz.

- 18 Una vez más, podremos recurrir al uso del *Diccionario de Autoridades* para comprender cómo el Greco se enfrenta a la expresión de la “inspiración” en el retrato de un hombre ilustre. La palabra recibe esta definición: “Luz celeste, impulso divino, o movimiento sobrenatural, que excita al hombre a alguna acción buena”²³. Ya hemos visto cómo una animación caracteriza a los retratos de los apóstoles, sin que los espectadores puedan relacionarla con una narración. Se trata de hombres inspirados. En el *San Ildefonso de Illescas* la inspiración es el tema del cuadro.
- 19 Es pues un ejemplo paradigmático de cómo el Greco pinta esta clase de impulso, que hace que, ante los ojos del espectador, se anime el modelo.
- 20 La tradición inmemorial dice que san Ildefonso ha escrito su tratado en defensa de la virginidad de María inspirado por una imagen mariana que donó al santuario, una imagen que guardaba en su *scriptorium*, aunque los textos más antiguos solo atestiguan que Ildefonso rezaba “ante altare sanctae Virginis”/ “ante el altar de la Virgen” (Cixila, arzobispo de Toledo (774-783), *Vita vel geste s. Ildefonso*) antes de escribir su defensa de la virginidad de María, que entonces era atacada²⁴.
- 21 El retrato de Ildefonso lo muestra pues con el impulso divino que le inspira la imagen mariana venerada en el santuario donde estaba colocado. Tres elementos estructuran la composición del Greco: la mesa en la habitación, el cuerpo del santo, la imagen de bulto de la Virgen de Illescas. Sujetando la pluma con la mano derecha, está *manifiestamente* recibiendo la inspiración de la escultura de la Virgen con el Niño que está junto a su mesa.
- 22 La luz resalta los pliegues del mantel, e ilumina francamente las dos manos cortadas en las muñecas bordadas, así como el perfil del santo. En la mesa están los instrumentos característicos del exégeta: dos tinteros, uno abierto, el otro cerrado, y una campana en la esquina de la mesa, así como libros de diferentes tamaños, apilados en desorden. San Ildefonso también coloca su antebrazo izquierdo en un libro cerrado que se puede ver bajo el pedestal de la imagen mariana, y este libro cerrado se coloca a su vez en un libro abierto, en el que se encierra un cuaderno/legajo que San Ildefonso está obviamente rellenando, ya que El Greco se tomó la molestia de representar unas líneas formadas con tinta de pluma.
- 23 La posición de la mano y la del cuerpo recuerdan al *San Agustín* de Carpaccio (ca. 1465-1525 o 1526), pintura ejecutada cien años antes por Vittore Carpaccio para la Escuela de San Giorgio de Venecia, propiedad de la hermandad dalmata de la ciudad [fig. 5]. Si percibimos estas similitudes en las posturas y las actitudes de los santos respecto a la luz, podemos distinguir las diferencias entre las dos obras: la habitación de san Ildefonso se reduce a una mesa mientras que el escritorio de san Agustín se encuentra casi perdido en un amplio estudio; la mano izquierda, en la obra del Greco, se coloca sobre el libro que está escribiendo el santo, mientras que en la de Carpaccio el santo la tiene puesta al lado; el objeto de la mirada, o fuente de inspiración de sendos santos escritores es en la tabla veneciana la misma luz que atraviesa la ventana, luz divina e invisible y percibida desde el espacio interior, luz de visión, que se les escapa a los espectadores, mientras que en el lienzo de Illescas la inspiración procede de una imagen radiante, y no de una luz *natural*. En efecto, en el *San Ildefonso* la escena se desarrolla en una penumbra marcada por el rectángulo que enmarca a la figura del anciano. Desde el punto de vista de la organización espacial, este rectángulo de oscuridad designa el *scriptorium*, la habitación del estudio. Pero la puerta abierta se deja ver al fondo detrás de la figura. Está Ildefonso sentado a una mesa que ocupa casi todo

lo ancho del lienzo. Esta mesa, colocada en un ángulo de tres cuartos en relación con el plano de la pintura, está cubierta con un pesado tapete de terciopelo rojo bordado con oro. El tapete hace juego con el lienzo que cubre el sillón decorado con borlas que cuelgan de los pomos en el que está sentado el anciano. En esta composición todo es lienzo. La luz recorta las sombras de la muceta violeta en su manga derecha. Destaca la ausencia de la casulla, que se encuentra en la iconografía que invadió Toledo a principios del siglo XVII en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. La luz en la superficie del lienzo de esta muceta es una manera para el Greco de resaltar la idea de que Ildefonso no es aquí la figura adjunta a la Virgen de Sagrario de la Catedral de Toledo, a la que se refiere la iconografía de este milagro, sino la Virgen de la Caridad de Illescas que fue el medio de inspiración de Ildefonso como autor de tratado. La obra se sitúa de este modo en el contexto de autopromoción llevado a cabo por la hermandad. La Virgen negra (blanqueada en 1827) permitía a Illescas competir con las que se encontraba en Madrid o Valladolid, donde residía la Corte de Felipe III entre 1601 y 1606, cuando se ejecutó el cuadro, pero sobre todo con Toledo, cuya imagen mariana estaba también vinculada a la figura de San Ildefonso. Cuenta la leyenda que la Virgen de Illescas fue fabricada por san Lucas, traída a la Península Ibérica por san Pedro en uno de sus dos viajes a Hispania, y que san Ildefonso, quien la poseía, la instaló en el año 636 en un convento benedictino sobre cuyas ruinas el Cardenal Cisneros fundó un monasterio franciscano en 1500. A finales del siglo XVI, tras varias curaciones milagrosas, la primera de las cuales está fechada en 1562 (Francisca de la Cruz curada de invalidez en marzo), el Cardenal-Arzbispo Gaspar de Quiroga decidió reconstruir el edificio bajo la dirección del arquitecto Nicolás de Vergara el Joven. La imagen de la Virgen se instaló solemnemente en 1600. La reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, ofreció a la imagen de la Virgen de Illescas un manto de seda bordado con su anagrama en agradecimiento a su protección cuando nació su hija mayor, Ana de Austria, en octubre de 1602 (después de haber viajado a Zamora con Felipe III para inaugurar el santuario que contiene las reliquias de san Ildefonso en febrero).

- 24 El encargo de la pintura de San Ildefonso, así como el de los demás elementos del retablo, se produjo poco después de la instalación de la imagen mariana y del regalo de la reina, por lo que resalta la relación entre el modelo y la Virgen con el Niño. San Ildefonso se gira hacia la imagen sobre su peana, representada bajo su palio delimitado a la izquierda por las jambas de la puerta abierta (se muestran las bisagras), y recortada sobre un paño decorado con cenefas geométricas y flores entrelazadas pintado a borrones. El santo muestra su perfil derecho, con los ojos hacia arriba dirigidos hacia la imagen. Tiene la mano derecha levantada, suspendida, significando que la escritura la dicta la figura con la que intercambia una mirada. Esta cobra vida, y el Niño también. El movimiento que tiene es de querer escaparse de los brazos de su Madre. Es posible que se colocara este cuadro a la izquierda de la imagen mariana, como si el gabinete en el que san Ildefonso escribe estuviera realmente situado a la izquierda del retablo. Si tal fue el caso, ¿por qué reproducir entonces la imagen que los fieles vienen a venerar en el coro? Sería una forma de expresar la idea de que la imagen material es una imagen muerta en ausencia de la animación que le dan el estudio y la devoción. De hecho es la servidumbre de Ildefonso hacia María lo que matiza su teología mariana en el tratado que redactó. No se distingue esta de su profunda devoción: ante María se humilla, lo que la convierte en fuente de todo conocimiento, e inspiración.

- 25 La iconografía del cuadro tiene puntos de semejanza con la que el Greco reservaba a los *Illustres Viri* antiguos o modernos, siguiendo el modelo iconográfico de san Jerónimo, traductor de la Biblia y autor él mismo de biografías de hombres ilustres. San Ildefonso tenía en común con este Padre de la Iglesia, como con san Agustín, el haber puesto su pluma al servicio de la exégesis y la historia sagrada. Son particularmente significativas las similitudes entre el *San Ildefonso* de Illescas y el *San Jerónimo* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York [fig. 6]: las manos sobre el libro recuerdan la del santo visigodo. Es también notable el parecido con el ademán del personaje identificado con el historiador Francisco de Pisa en el retrato conservado en el Kimbell Art Museum [fig. 7]. La disposición del modelo en este lienzo es muy similar a la del *San Jerónimo*, lo que una vez más muestra que el Greco no trata de forma distinta a los personajes sagrados o a los modelos profanos y contemporáneos. Lo que une a todos estos varones es la escritura inspirada, que en el caso de Pisa es el libro de Bosio, cuyo nombre (“*BOSIUS CANONICI*”) se puede descifrar en las páginas, y en el de san Jerónimo no puede ser sino la Biblia. Están ambos personajes, al parecer, de pie, como si hubieran acudido a posar ante el libro sobre el que colocan las manos. Sus cuerpos se nos presentan detrás de una mesa, sin presencia de una silla, según un formato de retrato que no es ni de busto ni de tres cuartos. La composición insiste de este modo en una disposición frontal y concentra la atención en las manos, que son las toman la pluma.
- 26 Frente al cuadro de *San Ildefonso*, uno olvidaría lo “prodigioso” que es el hecho de que el modelo esté inspirado en una imagen que milagrosamente cobra vida ante nuestros ojos. Tanto es así que la verdad de un anciano, con una barba mal recortada, absorbido como está por el estudio, y la escritura, se impone al espectador. La veracidad del enfoque de este retrato se ve acentuada por la transposición del espacio del *scriptorium* a un entorno contemporáneo, lo que acerca al personaje no solo a los estudiosos, sino también a los santos modernos, como san Ignacio de Loyola (canonizado en 1622) o san Juan de Dios (canonizado en 1690), cuyas representaciones derivan de las *verae effigies* (verdaderos retratos). La imagen del santo se convierte así en el sustituto del cuerpo ausente del modelo, su reliquia –pues en Illescas no se conservaba ninguna–, llevando a sus últimas consecuencias la idea común de que el retrato se sustituye al cuerpo que representa en ausencia²⁵.
- 27 Se puede comprobar esta idea mirando para terminar el retrato póstumo del cardenal Tavera [fig. 8: *Retrato del Cardenal Tavera*, ca. 1608-1614, óleo sobre lienzo, 103x83cm, Toledo, Hospital Tavera]. El cardenal Juan Pardo Tavera fundó el hospital de san Juan Bautista en 1541 extramuros de la ciudad para la curación física y espiritual de los pobres y miserables. Humanista, diplomático, administrador y mecenas fue uno de las figuras más relevantes del reinado de Carlos V, siendo sucesivamente obispo de Burgo de Osma, arzobispo de Santiago de Compostela y, por fin, arzobispo de Toledo en 1534. Sirvió también como Inquisidor General y presidente del Consejo de Castilla. De él se construyó una fama de humilde y generoso a pesar de sus logros. A su muerte en 1546 dejó en herencia toda su fortuna a los pobres y enfermos del hospital San Juan Bautista. Pedro Salazar de Mendoza, su administrador, encargó al Greco el retrato del fundador que el pintor seguramente realizó después de 1608 a partir de la máscara mortuoria del cardenal y la efigie de su sepulcro realizada por Alonso Berruguete en 1554-1561. Salazar buscaba resaltar la figura de Tavera. La grandeza del hospital tras su muerte seguía construyendo su gloria. El dispositivo del retrato del Greco es, por tanto, tan apologético como el que encontramos en una biografía con visos a la santificación.

Dicho de otro modo, es una pintura hagiográfica, o glorificadora, como era el libro escrito por Salazar de Mendoza, el *Chronico de el cardenal Iuan de Tauera* (1603). El Greco repite la solución ya probada para retratar a los demás varones ilustres. El cuerpo del modelo, cubierto de sus atuendos rojos cardenalicios encendidos de luz, no está dispuesto de frente, sino de tres cuartos. Apoyando la mano en un libro colocado en una mesa con tapete verde, cerca de su birrete, mira fijamente al espectador. Ostenta la muerte en sus facciones copiadas de la máscara del difunto, pero se anima sobre un fondo abstracto, cobra vida, ante el espectador en la única acción que pueda ostentar: la de haber leído. Se produce ni más ni menos que la individualización –extrema, ya que la reproducción de los rasgos cadavéricos es absolutamente fiel– de un ser glorioso. Glorioso por ser ilustre y famoso en obras y virtudes –según la primera definición del término–. Glorioso por haberse inspirado en el Verbo, en el que tiene las manos puestas, en una postura que repite una vez más la de *San Jerónimo*, obra contemporánea de esta, y acceder por ello a la Gloria.

- 28 De hecho, en sentido literal el Greco le insufla la vida –el color– al modelo representado, lo trae desde el más allá: le abre los ojos, que le dirige al espectador girando la cabeza. Como expresó J. Riello, en el sepulcro Berruguete esculpió a Tavera con los ojos semiabiertos, manifestando de esta forma su elevación hacia la Gloria, su acceso al cielo en carne gloriosa²⁶. En el *Chronico* redactado poco antes de la realización del lienzo por el Greco, Salazar también insertó un grabado [fig. 9: *Retrato del cardenal Tavera*, ca. 1603, grabado, en Pedro de Salazar y Mendoza, *Chronico de el cardenal Iuan de Tauera*, Toledo: Pedro Rodríguez, s.f.] hecho a partir de la máscara mortuoria que ya le sirvió a Berruguete para realizar el sepulcro. En el paratexto de la hagiografía ya tiene los ojos abiertos. Siendo el objetivo del retrato mostrar al ausente, y más aún hacerlo presente, compite el Greco con Berruguete, alcanzando el cénit de su operación pictórica de glorificación, juntando el aquí y el más allá en la pintura. Pero a diferencia de lo que ha realizado Berruguete en la escultura marmórea, muestra cuál es la razón de que el cuerpo se anime, aunque casi imperceptiblemente: el libro en la mesa. Repite un dispositivo con el cual ha pintado la forma en que la inspiración hace a las figuras partícipes de la gloria en todos los sentidos de la palabra. Abre la brecha como en un rompimiento de G/gloria.

29 **Légendes des tableaux**

Fig. 1. El Greco, *El entierro del señor de Orgaz*, 1586-1588, óleo sobre lienzo, 480x360cm, Toledo, iglesia Santo Tomé.

Fig. 2. El Greco, *Retrato de un hombre (¿un arquitecto?)*, 1570-1575, óleo sobre lienzo, 50,5x11,6cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Fig. 3. El Greco, *Retrato del caballero de la mano en el pecho*, 1578-1580, óleo sobre lienzo, 81,8x65,8cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 4. El Greco, *San Ildefonso*, 1603-1605, óleo sobre lienzo, 187x102cm, Illescas, Hospital de la Caridad.

Fig. 5. Vittore Carpaccio, *Visión de san Agustín*, 1502, temple sobre lienzo, 141x210cm, Venecia, Scuola di san Giorgio degli schiavoni.

Fig. 6. El Greco, *San Jerónimo*, 1610-1614, óleo sobre lienzo, 108x89cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 7. El Greco, *Retrato de Francisco de Pisa*, 1610-1614, óleo sobre lienzo, 107x90cm, Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum.

Fig. 8. El Greco, *Retrato del Cardenal Tavera*, ca. 1608-1614, óleo sobre lienzo, 103x83cm, Toledo, Hospital Tavera.

Fig. 9. *Retrato del cardenal Tavera*, ca. 1603, grabado, en Pedro de Salazar y Mendoza, *Chronico de el cardenal Iuan de Tauera*, Toledo: Pedro Rodríguez, s.f.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOPERA, José (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta, Italia, España*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Roma, Palazzo dell'Esposizioni; Atenas, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Skira, 1999.
- ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Vidas de San Ildefonso y de San Isidoro*, ed. José MADDOZ, Madrid: Espasa-Calpe, 1952
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Ediciones Turner, 1979.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- Diccionario de Autoridades*, <https://apps2.rae.es/DA.html>
- DOCAMPO, Javier y RIELLO, José, *La biblioteca del Greco*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- MARÍAS, Fernando, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 1997.
- MARÍAS, Fernando, "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón", in: José ÁLVAREZ LOPERA (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta, Italia, España*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Roma, Palazzo dell'Esposizioni; Atenas, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza/Skira, 1999, p. 153-173.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid: Cátedra, 1981.
- MARÍAS, Fernando y RIELLO, José, "La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco", in: Nuria RODRÍGUEZ ORTEGA y Miguel TAÍN GUZMÁN (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: RABAFS, 2015, p. 63-76.
- MORALEJO ORTEGA, Macarena, "Zuccari and the Carduchos", in: Jean ANDREWS, Jeremy ROE y Oliver NOBLE WOOD (eds.), *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff: University of Wales Press, 2016, p. 205-221.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la teoría del arte*, Madrid: Cátedra, 1977.
- PISA Francisco de, *Apuntamientos para la II parte de la Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, 1976.
- PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia: Nerea, 1999.

RIELLO, José, “From the Bodily Disease to the Resurrection of the Flesh: El Greco at the Hospital Tavera,” in: Livia STOENESCU (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Turnhout: Brepols, 2016, p. 83-108.

RUIZ, Leticia, “Galerías de retratos del Greco: los Apostolados”, in: María Cruz de CARLOS y Fernando MARÍAS, *El Greco: Los apóstoles. Santos y “locos de Dios”*, cat. exp. Guadalajara, Museo de Guadalajara-Palacio del Infantado/Ciudad Real-Antiguo Convento de la Merced, Madrid: Fundación El Greco 2014, 2010, p. 85-99.

SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el cardenal Iuan de Tauera*, Toledo: Pedro Rodríguez, 1603.

VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum. Vidas de santos extravagantes y varones ilustres en virtud*, Madrid: Antonio González de Reyes, a costa de Gabriel de León, 1675 [1589].

VINCENT-CASSY, Cécile, “‘Cuando se muere un santo’. Retratos de vida y muerte, imágenes-reliquia en la España posttridentina”, in: Manuel ARIAS MARTÍNEZ, Escardiel GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, Cécile VINCENT-CASSY (dirs.), *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, cat. exp. Museo Nacional de Escultura 7 de mayo-22 de agosto de 2021, Valladolid: Ministerio de Cultura y Deporte, p. 22-40.

VINCENT-CASSY, Cécile, “El retrato a lo divino: intención y realces de una forma híbrida”, *e-Spania*, 35, febrero de 2020, <https://journals.openedition.org/e-spania/33921>

WALDMANN, Suzann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 2005.

WETHEY, Harold E., *El Greco and His School*. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1962.

NOTAS

1. Fernando MARÍAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea: 1997, p. 186.
2. Francisco de PISA, *Apuntamientos para la II parte de la Descripción de la imperial ciudad de Toledo*: I.P.I.E.T., Diputación Provincial de Toledo, 1976, p. 164. Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum. Vidas de santos extravagantes y varones ilustres en virtud*, Madrid: Antonio González de Reyes, a costa de Gabriel de León, 1675 [1589], p. 519, había mencionado en términos muy parecidos la realización de la pintura por el cretense en la vida dedicada por él a Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, protagonista del milagro: “La pintura se hizo, y es una de las buenas cosas que ay en España, y costò sin la guarniciõ, y adono mil y dozientos ducados. Fue el Artífice, y Pintor Dominico Teocopuli (sic) de nacion Griego”. Según el inventario *post mortem* de 1621, el pintor poseía un *Flos sanctorum*, que Marías y Bustamante identificaron con este volumen, el tercero de la hagiografía colectiva en seis volúmenes publicados entre 1578 y 1589. Véase Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 52; y Javier DOCAMPO y José RIELLO, *La biblioteca del Greco*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, p. 216-217.
3. Es un término más adecuado que el de “teoría” pues no conservamos ningún tratado de su mano, aunque sí se han encontrado las anotaciones de su puño y letra en dos obras impresas
4. Sobre este tipo de retratos, véase Cécile VINCENT-CASSY, “El retrato a lo divino: intención y realces de una forma híbrida”, *e-Spania*, 35, febrero de 2020, <https://journals.openedition.org/e-spania/33921>
5. Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Ediciones Turner, 1979, *Tratado VII*, p. 332-338.

6. Félix Lope de VEGA CARPIO, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, citado por Javier PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia: Nerea, 1999, p. 176.
7. Sobre la teoría del retrato en Carducho y Pacheco, véase Suzann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 2005 (1ª ed. en alemán 1995), p. 85-104. La autora pone de realce los conceptos de “viveza” y “variedad”.
8. Macarena MORALEJO ORTEGA, “Zuccari and the Carduchos”, in: Jean ANDREWS, Jeremy ROE, y Oliver NOBLE WOOD (eds.), *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff: University of Wales Press, 2016, p. 205-221.
9. V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, p. 341.
10. *Ibid.*, *Diálogo IV*, p. 227. En lo que toca al retrato, Carducho se atuvo sobre todo a definir el género según la función que, en su opinión, debe tener la pintura en la sociedad, apoyándose en el estatuto privilegiado de los retratistas del rey: limitar los retratos a la élite aristocrática y real y a aquellos que proponen un ejemplo de virtud. El florentino asimiló los procedimientos pictóricos del naturalismo y del retrato de forma explícita. Su rechazo se vinculaba a la “irregularidad” de las aproximaciones al arte en los «naturalistas» (pintores del natural) y en los retratistas. Según Carducho, ambas son una simplificación de la acción de crear.
11. V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, p. 339-340.
12. *Diccionario de Autoridades*, t. v, 1739, <https://apps2.rae.es/DA.html>
13. Erwin PANOFKY, *Idea. Contribución a la teoría del arte*, Madrid: Cátedra, 1977, p. 13.
14. Fernando MARÍAS, “El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón”, in: José ÁLVAREZ LOPERA (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta, Italia, España*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Roma, Palazzo dell Esposizioni; Atenas, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999, p. 153-173.
15. Javier DOCAMPO y José RIELLO, *La biblioteca del Greco*, véase ficha de J. Docampo sobre la *Física* de Aristóteles con la cual identificó una de las obras mencionadas en el inventario de 1614, p. 118.
16. Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987, p. 908. Es también uno de los sentidos propuestos por el *Diccionario de Autoridades*, “la pintura o efigie que representa a alguna persona o cosa”. El ejemplo ofrecido es un extracto de la *Luz de la verdad*, *Diccionario de Autoridades*, t. v, 1739, <https://apps2.rae.es/DA.html>, p. 607: “Porque ha de tener esta ventaja sola la Cruz, de que la adoremos, no solo en su original, sino en qualquier retrato suyo”.
17. Seguimos aquí a Fernando MARÍAS y José RIELLO, “La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco”, in: RODRÍGUEZ ORTEGA Nuria y TAÍN GUZMÁN Miguel (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: RABAFS, 2015, p. 73: “Frente a la tiranía (de Pacheco) de la doctrina y la experiencia, sabemos por sus apostillas al tratado de Vitruvio y a las *Vite* de Vasari que el Greco se inclinó más a valorar la inspiración (que en el sentido etimológico es hacer entrar el aire, dar la vida/la luz divina) aun reconociendo la trascendencia del conocimiento de los preceptos. La pintura, para él, era más especulativa que científica: “si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, a la vista parecería como una cosa extraña por lo mucho que esa vista tiene en particular de muchas facultades; pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa”.
18. *Diccionario de Autoridades*, t. IV, 1734, <https://apps2.rae.es/DA.html>, “ILUSTRE. adj. de una term. Magnifico, noble, claro, o elevado sobre los demás, notoriamente por naturaleza, o méritos. Viene del Latino *Illustris*. Latín. *Clarus. Nobilis*”.
19. Leticia Ruiz ya designó estas pinturas como “retratos” en su aportación al catálogo de la exposición comisariada por María Cruz de Carlos y Fernando Marías: “Galerías de retratos del Greco: los Apostolados”, in: María Cruz de CARLOS y Fernando MARÍAS, *El Greco: Los apóstoles*.

Santos y “locos de Dios”, cat. exp. Guadalajara, Museo de Guadalajara-Palacio del Infantado/Ciudad Real-Antiguo Convento de la Merced, Madrid: Fundación El Greco 2014, 2010, p. 85-99.

20. Para una presentación detallada del mismo, véase Fernando MARÍAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 1997, p. 235-248.

21. Harold E. WETHEY, *El Greco and His School*. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1962: 1: fig. 113; 2: 19 (under no. 23), 239, no. X-361. (también ed. esp. 2 vols., Madrid, 1967: 1: pl. 117; 2: 34 [nº 23], 254-255, nº X-361).

22. José ÁLVAREZ LOPERA (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta, Italia, España*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Roma, Palazzo dell Esposizioni; Atenas, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999, p. 407.

23. *Diccionario de Autoridades*, t. IV, 1734, <https://apps2.rae.es/DA.html>

24. Un texto antiguamente atribuido al arcipreste de Talavera (v. 1444) pone directamente en relación la oración ante la Virgen y la escritura del tratado: “E quando sant Ildefonso entendió que esta ponçoña llegava a la çiuadat de Toledo ovo muy grant dolor e fizo en su oraçión a la virgen santa María con muchas lágrimas en esta manera: ‘Virgen gloriosa, reyna santa María, que fuesta limpia de todo pecado e de toda aldat, no quieras por la tu misericordia que se pierda el linaje humano que por ti vino en este mundo el salvador’... Fecha esta oraçión, trabajóse santo Yldefonso de fazer un libro, a que puso nonbre De la virginitat”, en ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Vidas de San Ildefonso y de San Isidoro*, ed. José MADDOZ, Madrid: Espasa-Calpe, 1952, p. 42-43.

25. Sobre este aspecto, remitimos a Cécile VINCENT-CASSY, “‘Cuando se muere un santo’. Retratos de vida y muerte, imágenes-reliquia en la España postridentina”, in: Manuel ARIAS MARTÍNEZ, Escardiel GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, Cécile VINCENT-CASSY (dirs.), *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, cat. exp. Museo Nacional de Escultura 7 de mayo-22 de agosto de 2021, Valladolid: Ministerio de Cultura y Deporte, p. 22-40.

26. José RIELLO, “From the Bodily Disease to the Resurrection of the Flesh: El Greco at the Hospital Tavera,” in: Livia STOENESCU (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Turnhout: Brepols, 2016, p. 83-108.

RESÚMENES

El Greco siempre se define principalmente como un pintor religioso. La cuestión que aborda este artículo es la relación entre sus retratos profanos (El Greco pintó unos treinta retratos en Toledo) y las representaciones de figuras religiosas que realizó en Toledo. Todos sus modelos se definen como ilustres varones, a los que Doménikos Theotokópoulos glorifica a través de la pintura. Tras definir lo que es el retrato, que no debe considerarse dentro de los límites de un género, analizamos más concretamente la forma en que los modelos de sus “retratos” religiosos están visiblemente en movimiento, animados, atravesados por una divina “inspiración”. Para ello, examinamos en particular el *San Ildefonso* de Illescas (1603-1605), que relacionamos con el *San Jerónimo* del Metropolitan Museum of Art (1610-1614), el *Retrato de Francisco de Pisa* del Kimbell Art Museum (1610-1614) y el *Retrato del Cardenal Tavera* (c. 1608-1614).

Le Greco est toujours défini comme un peintre avant tout religieux. La question abordée par cet article est celle du lien entre ses portraits profanes (le Greco a peint une trentaine de portraits à Tolède) et les représentations de figures religieuses qu’il a exécutées à Tolède. Tous ses modèles se définissent comme des hommes illustres, que Domenikos Theotokopoulos glorifie par la

peinture. Après avoir défini ce qu'est le portrait, qu'il ne faut pas considérer dans les limites d'un genre, nous analysons plus particulièrement la façon dont les modèles de ses « portraits » religieux sont visiblement en mouvement, animés, traversés par une divine « inspiration ». Nous nous attachons pour cela à examiner en particulier le *Saint Ildephonse* d'Illescas (1603-1605), que nous mettons en lien avec le *Saint Jérôme* du Metropolitan Museum of Art (1610-1614), le *Portrait de Francisco de Pisa* du Kimbell Art Museum (1610-1614) et le *Portrait du cardinal Tavera* (v. 1608-1614).

El Greco is always defined first and foremost as a religious painter. The question addressed in this paper is the relationship between his secular portraits (El Greco painted some thirty portraits in Toledo) and the depictions of religious figures he made in Toledo. All his models are defined as illustrious men, whom Domenikos Theotokopoulos glorifies through painting. After defining what portraiture is, which should not be considered within the confines of a genre, we analyse more specifically the way in which the models in his religious “portraits” are visibly in movement, animated by an divine “inspiration”. To this end, we examine in particular the Illescas *Saint Ildefonso* (1603-1605), which we relate to the *Saint Jerome* (1610-1614) of the Metropolitan Museum of Art, *Portrait of Francisco de Pisa* (1610-1614) curated by the Kimbell Art Museum and the *Portrait of Cardinal Tavera* (c. 1608-1614).

ÍNDICE

Palabras claves: El Greco, retrato, san Ildefonso, Illescas, Toledo, san Jerónimo, cardenal Tavera

Mots-clés: Le Greco, portrait, saint Ildephonse, Illescas, Tolède, saint Jérôme, cardinal Tavera

Keywords: El Greco, portrait, saint Ildefonso, Illescas, Toledo, saint Hieronymus, Cardinal Tavera

AUTOR

CÉCILE VINCENT-CASSY

CY Cergy Paris Université, UMR Héritages