



Fig. 1. El Greco, *San Martín y el mendigo*. Óleo sobre lienzo, 1597-1599. National Gallery of Art, Washington DC

Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la Capilla de San José de Toledo

Félix Monguilot Benzal

Resumen

El texto se basa en el estudio de las telas que El Greco realizó para la Capilla de San José en Toledo, a finales del siglo XVI. El maestro firmó un contrato en 1597 mediante el cual se comprometió a llevar a cabo cuatro pinturas para los tres altares de la capilla privada que el comerciante Martín Ramírez financió con la fortuna que había acumulado en vida. Para ello se construyeron tres retablos. El principal aún hoy conserva la pintura del santo titular del templo, coronado por otra con la Coronación de la Virgen. Las otras dos telas con *San Martín y el mendigo* y la *Virgen con el niño y las santas Martina e Inés* fueron concebidas para los retablos laterales. Estos dos cuadros se completaron en 1599 y permanecieron dentro de la capilla hasta 1907, año en el que fueron vendidos al coleccionista americano Peter Widener. De allí, pasaron a formar parte de la colección permanente de la National Gallery of Art de Washington DC. El estudio incluye información inédita sobre la venta de estas dos últimas obras.

Palabras clave: El Greco, Capilla de San José Toledo, San Martín y el mendigo, Virgen con el niño y las santas Martina e Inés, Peter Widener.

Abstract

The paper focuses on the history of the canvases that the painter El Greco made for the Chapel of San José in the Spanish city of Toledo. The master signed a contract in 1597 for the completion of four canvases for the three altars of the chapel. The main altar included a big retable with the image of Saint Joseph, culminated with the Crowning of the Virgin. The other paintings were conceived for the side altars and represented Saint Martin and the Beggar and the Madonna and Child with two saints. These two canvases remained inside the chapel until 1907. After being brought to Paris, they were acquired by the American financier Peter Widener. They stayed in Philadelphia until 1942, when they were donated to the National Gallery of Art in Washington DC. The paper analyzes these two paintings, but also the consequences of their removal from their original context.

Keywords: *El Greco, Chapel of San Joseph Toledo, Saint Martin and the Beggar, Madonna and Child with the Saints Martina and Agnes, Peter Widener.*

Estaba en la ciudad de Toledo un hombre honrado y siervo de Dios, mercader, el cual nunca se quiso casar, sino hacía una vida como muy católico, hombre de gran verdad y honestidad. Con trato lícito allegaba su hacienda con intento de hacer de ella una obra que fuese muy agradable al Señor. Diole el mal de la muerte. Llamábase Martín Ramírez.

De este modo inicia el capítulo 15 del *Libro de las Fundaciones* (1573-1582) de Teresa de Ávila y es así como la santa describe al fundador de la Capilla de San José en Toledo.

El edificio es aún hoy de uno de los ejemplos más interesantes y representativos de la arquitectura toledana del siglo XVI y en su apacible interior se encuentran las voces de la memoria del que posiblemente sea el proyecto más sugestivo e íntimo realizado por El Greco¹.

La Capilla de San José: génesis y construcción

La Capilla de San José es una construcción que todavía destaca por encima de aquellas que se asoman a la estrecha Calle de Núñez de Arce, en el Barrio de San Nicolás. Se trata de un inmueble de propiedad privada que actualmente pertenece a los Marqueses de Eslava, pero que fue fundado por un rico comerciante del siglo XVI llamado Martín Ramírez.

Las noticias que nos han llegado sobre su persona, son pocas. Las referencias más completas aparecen en las investigaciones llevadas a cabo por Gómez-Menor², según las cuales fue el último de los nueve hijos criados por Alonso e Inés Álvarez. Se trataba de un matrimonio particular a causa de sus antecedentes judíos, y que tras abjurar y prometer abrazar la fe católica, acabó por ser reconciliado por el tribunal de la inquisición, pasando a formar parte del colectivo conocido como “cristianos nuevos”.

Martín Ramírez tenía pensado el dedicar parte de sus riquezas a alguna de las numerosas instituciones religiosas que operaban en Toledo o directamente invertirla en obras de tipo caritativo. Su amigo, el jesuita Pablo Hernández propuso a Ramírez la idea de patrocinar y promover una nueva fundación teresiana en dicha ciudad.

Martín Ramírez, soltero, carente de sucesión y “*que ya estaba para morir*”³, consideró seriamente la propuesta y accedió a la fundación de un oratorio el 24 de octubre de 1568.

Ramírez, que notaba que su vida se le escapaba, era consciente de que no iba a poder ver finalizado su proyecto, por lo que dejó encomendado el asunto a su hermano Alonso y al yerno de este último, Diego Ortíz de la Fuente. Tras otorgar una autorización para que hicieran testamento en su nombre y llevaran a cabo su voluntad, Martín Ramírez falleció el 31 de octubre de 1568 en Toledo.

1. Sobre la construcción de la capilla cfr. MARIAS, F., *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, tomo 3, Toledo, Publicaciones del Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983; además del texto monográfico escrito por SOEHNER, H., *Una obra maestra de El Greco. La Capilla de San José de Toledo*, Madrid, Hauser y Menet, 1961. Con respecto a la labor del Greco en la misma, recientemente se ha publicado la obra de P. MARTÍNEZ – BURGOS GARCÍA, *El Greco en la Capilla de San José. 1597-1599*, Toledo, Capilla de San José, 2014.

2. GÓMEZ-MENOR, J. C., “Don Diego de Zayas y su retrato post-mortem en la Capilla de San José, de Toledo”, *Boletín de Arte Toledano*, tomo 1, Toledo, octubre 1965, págs. 177-183.

3. DE SANTA MARÍA, F., *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia, hecha por Santa Teresa de Jesús, en la antiquísima religión, fundada por el gran profeta Elías*, tomo I, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, libro II, cap. XXIII, pág. 282.

Sus herederos decidieron entonces el recurrir a Teresa de Ávila para poder crear así la nueva fundación. Las dificultades que tanto la santa como sus patronos encontraron para levantar una nueva sede de las carmelitas dentro de la ciudad fueron numerosas.

Incluso surgió un pleito entre la familia de Martín Ramírez y las monjas, que se concluyó tan sólo en 1587, y que se había iniciado porque pasados varios años, las religiosas no habían construido un templo, tal y como sus protectores esperaban. De este modo Diego Ortiz, estaba a este punto plenamente decidido a levantar su iglesia, basándose en la idea de que el mejor modo de honrar la memoria del fundador y ensalzar al mismo tiempo la suya propia, era el construir un edificio que perdurase en el tiempo y en la mente de los toledanos.

En 1588 se emprendieron las obras de la capilla y el 26 de diciembre de 1594 la Capilla de San José, a pesar de no haberse completado del todo, fue oficialmente consagrada⁴. La capilla fue diseñada por Nicolás de Vergara el Mozo, lo que concuerda con los ideales de grandeza del patrono, pues su fama en Toledo era por aquel entonces grande y ésta fue construida conforme al estilo austero, sobrio y clasicista del maestro.

El Greco en la Capilla de San José

En 1611 Diego Ortiz falleció cuando tenía noventa años. El que fue primer patrón de la capilla, dejó a sus herederos una gran fortuna y la misión de continuar con el patronazgo.

En 1588 Martín Ramírez de Zayas se había convertido en segundo patrón del templo. Se trataba del hijo mayor de la sobrina del fundador de la capilla y, como es evidente, también su homónimo. Su figura más tarde se vio envuelta en un halo de santidad, el cual ha quedado reflejado en la biografía que sobre él luego se publicó⁵.

A pesar de ser el primogénito y el principal heredero de la fortuna y propiedades de su familia, decidió dedicar su vida a Dios y tras ordenarse sacerdote con 20 años, más tarde fue nombrado catedrático de Teología en la Universidad de Toledo⁶. Tenía gran predilección por los pobres y consagró parte de su existencia a llevar a cabo numerosas obras de caridad, *“siendo toda su vida una no interrumpida cadena de actos virtuosos, de obras santas, de ejercicios de piedad y devoción”*.

Cuando Martín Ramírez decidió el dotar a la capilla familiar de un ambicioso programa decorativo, sin dudar lo pensó en El Greco. El primero tenía 32 años y el segundo debía de contar con unos cincuenta. Se trataba de la comisión más importante que el pintor había recibido desde su intervención en Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), y ésta llegaba exactamente 20 años después de aquella.

4. Aunque la construcción no se concluyó del todo hasta dos años después, en 1596.

5. ZAYAS, A., *Vida y virtudes del venerable siervo de Dios el Doctor Martín Ramírez de Zayas, natural de la ciudad de Toledo, y catedrático de Prima de Teología en la Universidad de ella*, Madrid, Imprenta Real, 1662.

6. GÓMEZ-MENOR, J. C., op. cit., pág. 180.

7. RAMÍREZ DE LUQUE, F., *Colección de santos mártires, confesores, y varones venerables del clero secular, en forma de diario*, tomo IV, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1805, pág. 52.

El artista firmó el contrato con Martín Ramírez el 9 de noviembre de 1597 y fue publicado por primera vez, pero de forma parcial, por San Román⁸ y ya íntegro por Soehner⁹. Actualmente dicho documento ha sido localizado de nuevo y se puede consultar en el Archivo Histórico Provincial de Toledo¹⁰.

El proyecto quedó finalmente compuesto en base a un retablo principal situado en el altar mayor, que incluía la representación de *San José con el Niño*, todo ello culminado por otra tela con la *Coronación de la Virgen*. Las otras pinturas fueron concebidas para los altares laterales y representaban a *San Martín y el mendigo* y a la *Virgen con el Niño junto a dos santas*. Las dos primeras obras permanecen aún hoy dentro de la capilla, mientras que las dos últimas obras se encuentran en la National Gallery of Art de Washington DC.

Las pinturas del Greco

San José con el Niño Jesús

El interés renovado por la figura de San José que se había ido generando dentro del mundo eclesiástico y el nuevo protagonismo que adquirió en la sociedad católica del XVI, es un hecho incuestionable del que dan fe numerosos tratados, textos u oraciones escritas y dedicadas al padre putativo de Jesús.

Uno de los pilares de esta nueva teoría josefina es el *Summa de donis S. Joseph*, que Isidorus Isolanus publicó en Pavía en 1522.

Isolanus, al hablar de San José, distinguía entre dos tipos de nobleza: la nobleza de sangre y la del espíritu. Para él *“la nobleza de espíritu consiste en la virtud. Como dicen los sabios, es verdaderamente noble aquel a quien ennoblecen sus virtudes”*¹¹. El que al santo también se le atribuyesen valores como los de la humildad o la justicia, y que además representara el trabajo manual, hacía que por todo lo dicho su figura se adaptara perfectamente a la del fundador de la capilla.

Otro texto base, fue el libro que el padre Gracián publicó a finales del XVI¹² y que causó gran impacto. El religioso hacía hincapié en la juventud y en la energía de José, exaltando a la vez su belleza varonil. Ésto queda reflejado a la perfección en la imagen que El Greco propuso para el altar mayor de la capilla, en donde, San José aparece como *“ángel de la guarda de Cristo, (...) guardándole en todos sus caminos”*¹³, de ahí la introducción del báculo y el modo en que protege al niño en su regazo. También, tal y como notaba Mann, al curvar la parte alta del bastón y representarlo como un báculo pastoral *“El Greco ilustró el tema de José como protector de la Iglesia”*¹⁴.

8. DE BORJA DE SAN ROMÁN, F., *El Greco en Toledo*, Madrid, Victoriano Suárez, documento 14, págs. 157-158.

9. SOEHNER, H., op cit., nota 20, págs. 36-37.

10. Nueva referencia: AHPTO 30972, (P-2344) Folios 702 r-703 v. Esto no habría sido posible sin la ayuda de los técnicos de dicho archivo, especialmente sin la colaboración de María Eugenia Alguacil, a quien agradezco enormemente su dedicación. Me consta además que dicho documento está siendo restaurado.

11. Según la traducción de LLAMERA, B., *Teología de San José*, Graficas Nebrija, Madrid, 1953, págs. 391-392.

12. GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Fray J., *Sumario de las excelencias del glorioso San José, esposo de La Virgen María*, Roma, Antonio Zannetti, 1597.

13. *Ibidem*, libro V, pág. 257.

14. MANN, R. G. “El Greco’s Altarpieces for the Chapel of Saint Joseph: Devotion, Politics, and Artistic Innovation in Counter-Reformation Toledo”, en VV.AA, *The Word Made Image*, Boston, The Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, pág. 57.



Fig. 2. El Greco, *Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés*. Óleo sobre lienzo, 1597-1599. National Gallery of Art, Washington DC.

A los pies de la tela, se encuentran seis santos que muestran expresiones de sorpresa, admiración o que incluso hasta interactúan con el público de cara a tan prodigioso evento. San Juan Bautista y San Juan

En todo caso resulta evidente que El Greco estaba al corriente de las nuevas tendencias creadas entorno a San José y a su iconografía, puesto que lo describe fuerte, vigoroso y atractivo.

En la pintura del retablo mayor El Greco dota al santo de una importancia enorme. Este ensayo en torno a la figura de San José fue luego reinterpretado, pero de forma mucho más sobria, en el *San Bernardino* de El Prado (1603)¹⁵.

Tampoco cabe duda de que sirvió como modelo e inspiración de otra telas realizadas por artistas posteriores. Aunque invertida, ciertos ecos de la composición y de la gama de cromática utilizada para los vestidos, se observan aún hoy en la pintura que con la misma temática llevó a cabo el toledano Sánchez Cotán, y que actualmente se exhibe en el Bowes Museum (County Durham).

Coronación de la Virgen

Para el ático el tema elegido fue el de la Coronación de la Virgen. La colocación no podía ser otra que la parte superior del retablo, conforme al tema de la ascensión y gloria de la madre de Jesús.

La tela, que es inferior en dimensiones al resto de las realizadas por El Greco para la capilla, muestra a una joven María siendo coronada por la Trinidad. Se sabe que la composición deriva de una incisión de Durero fechada 1510.

15. Actualmente visible en el Museo del Greco en Toledo.

Evangelista cierran la elipse de figuras, gestos y posturas en las que se incluyen San Pedro y Santiago, los cuales comparten el espacio con otros dos santos sin atributos y de difícil identificación.

El tema de la coronación se repite en varios momentos a lo largo de la carrera del cretense, pero si cotejamos esta composición con otras destinadas a la misma función, nos damos cuenta de que el pintor recurría al mismo tipo de esquema, pero adaptándolo a los diferentes formatos en los que trabajó¹⁶.

San Martín y el mendigo

Para el retablo de la pared izquierda de la capilla, El Greco ejecutó una tela en la que una pareja de poderoso magnetismo se disputaban el favor del público: *San Martín y el mendigo*.

Son varias las fuentes que nos transmiten la vida del santo, pero es sin duda la biografía concebida por su discípulo Sulpicius Severus, escrita entre el 393-396¹⁷, la que sirvió de arquetipo para las siguientes. Sobre San Martín asimismo hablaron Bernard de Clairvaux¹⁸ y Jacobus de Voragine. Este último también se basaba en la Vita, pero incluyó otras fuentes complementarias como los diálogos, además de noticias provenientes de las cartas de Severus.

La escena que El Greco representa es el episodio más célebre en la hagiografía de San Martín y se sitúa en medio de los tres capítulos que Severo dedicó a su carrera militar, entre su infancia, adolescencia y bautismo. En un gélido día de invierno, a las puertas de la ciudad de Amiens, Martín encontró un mendigo que semidesnudo sufría terriblemente el frío. A causa de su naturaleza bondadosa, en un acto altruista de generosidad decidió compartir su *chlamys* (o manto militar) con él, “*porque el resto lo había ya dado en una obra de caridad análoga*”¹⁹. Para ello cortó en dos partes el manto con su espada. La misma noche a Martín se le apareció Jesús mientras dormía, el cual le confesó que lo que había hecho por aquel pobre hombre lo había hecho por él. Esta visión fue de vital importancia para el muchacho, puesto que le impulsó a bautizarse y a emprender una noble carrera eclesiástica.

A pesar de que no todas las interpretaciones coinciden en lo relativo a la edad del santo al producirse dicha acción o con el momento en el que fue bautizado, todas ellas nos transmiten la temprana edad del protagonista, que tendría unos 18 años cuando se produjo el evento, por lo tanto en torno al 333 d.c.

Esto queda fielmente representado en la obra del Greco. El joven Martín aparece a lomos de un fastuoso caballo blanco de raza española y está vestido con una armadura del siglo XVI, que cuenta con una elegante decoración grabada al aguafuerte y dorada. Con la mano izquierda sujeta las riendas del animal, mientras que con la derecha sostiene una larga espada ropera con guarnición de lazo. Con rostro tranquilo divide en dos mitades la capa de un verde cambiante, para de este modo entregar una de ellas al pobre que lo mira conmovido.

16. Pensemos en la anterior coronación del ático del retablo de la Iglesia de San Andrés en Talavera la Vieja (hoy en el Monasterio de Guadalupe en Cáceres, fechada 1591) o la posterior de 1603 que aún se conserva en la Capilla mayor del Hospital de la Caridad de Illescas.

17. *De virtutibus sancti Martini episcopi* fue acabada justo antes de la muerte de Martín, y es contemporánea a las Confesiones de San Agustín.

18. *Sermo in festivitate sancti Martini episcopi*.

19. SEVERUS, S., *Vita Martini*, 3,2.

Severus había dejado bien claro que se trataba de invierno, y de que hacía mucho frío, lo que ennoblecía aún más la acción del caballero. Los varios autores resaltan la escena de la vestición, puesto que es un acto fundamental de caridad y de compasión frente al prójimo. Es un tema que se repite en varias ocasiones a lo largo de la doctrina católica y que toca figuras como las de Jesús²⁰, San Francisco o incluso Santa Teresa, la cual confesaba en uno de sus escritos:

Pareceme que tengo mucha más piedad de los pobres, que solia: entiendo yo una lastima grande, y deseo de remediarlos, que si mirase á mi voluntad, les daría lo que traygo vestido. Ningun asco tengo dellos, aunque los trate, y llegue á las manos; y esto veo es ahora dón de Dios, que aunque por amor del hacia la limosna, piedad natural no la tenia. Bien conocida mejoría siento en esto²¹.

Todas las acciones que San Martín llevó a cabo a lo largo de su existencia terrenal, hicieron que tras su muerte fuera considerado como un claro modelo a imitar, como la perfecta regla de vida. A través de él se aboga por una cristiandad activa, en la que la acción predomina por encima de la palabra.

La pintura se ciñe por lo tanto a la idea férrea de conectar las acciones del santo con las del fundador Martín Ramírez. No en vano, Bernard de Clairvaux decía que había que responder ante el santo con admiración y con imitación²².

Dicho mensaje cobraba perfectamente sentido en una ciudad como la Toledo del siglo XVI. El tema de la pobreza fue tratado en numerosas ocasiones y por numerosos autores del periodo como Juan Luis Vives, Juan de Robles, Domingo de Soto, Miguel Giginta o Cristóbal Pérez de Herrera. En sus textos se discutía sobre los diversos modos de hacer caridad, la creación de instituciones capaces de controlar y asistir a los que solicitaban ayuda o la promulgación de leyes que pusieran fin al problema de la mendicidad.

El santo, además de ser el homónimo del fundador de la capilla, encajaba a la perfección con los ideales seguidos por éste a lo largo de su vida y promovidos por sus sucesores después de su muerte. Al igual que el principal actor del cuadro, Martín Ramírez destacó no tanto por sus dotes de líder, por sus teorías o por lo que dejó escrito, sino por las acciones que llevó a cabo y que sirvieron como ejemplo práctico para sus contemporáneos y las generaciones venideras.

No puede decirse que la pintura del Greco contenga aportaciones nuevas o no vistas hasta entonces. Muchos de los elementos de la misma aparecen ya consolidados en obras anteriores del siglo XV como el *Político de San Martín* de la Catedral de Belluno o el *Político de Zara* de Vittore Carpaccio o incluso del XVI, con representaciones muy similares de Martín a caballo en iglesias dedicadas al santo como las de Malvaglia (Suiza), Trevi (Italia), o incluso en Sevilla, en donde la Iglesia de Santa Ana conserva una pintura de Alonso Vázquez de finales de siglo, ya notada por Soehner²³. Sin embargo, la obra del candiota contiene importantes detalles que la dotan de un espíritu inigualable.

20. Mateo 25: 35-40: [porque] estuve desnudo y me vestisteis (...). De cierto os digo que en cuanto lo hicisteis a uno de estos mis hermanos más pequeños, a mí me lo hicisteis”.

21. En una carta de 1562 a uno de sus confesores (Carta XII, 4), publicada en De SAN JOSÉ, A., *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre, y fundadora de la reforma de la Orden de nuestra Señora del Carmen, de la primitiva Observancia*, Imprenta de Josef Doblado, Madrid, 1778, pág. 101.

22. *Ut ergo sit iucunda decoraque laudatio in admiratione, etiam vivat ex imitatione.*

23. Op. cit., pág. 23.

Descrito como “uno de los más bellos cuadros de El Greco”²⁴, la composición responde a un estudio minucioso del espacio en el que la tela iba a ser situada y demuestra un magnífico sentido del equilibrio no sólo a la hora de analizar las poses de cada una de las figuras, sino también en el juego de tensiones que nos llega a través de las líneas que reproducen elementos como la espada, las riendas o el arción. El manto además refuerza el sentido ascensional que se propaga a través de la mirada del mendigo.

También resulta evidente el gran protagonismo que cobra el caballo, no sólo por su blanco solemne, sino también por el modo en que se le representa.

Como referencia a la hora de considerar el animal, no podemos olvidar no sólo la escultura ecuestre del *Gattamelata* en Padua, sino también la de Marco Aurelio en Roma, y que El Greco tuvo la oportunidad de verla cuando se encontraba en la Ciudad Eterna, pues había sido trasladada desde San Juan de Letrán en 1538 por Miguel Ángel al centro de la *Piazza del Campidoglio* por voluntad de Pablo III Farnesio. Por otro lado, dicha escultura tampoco era desconocida a los ojos de los toledanos, ya que había sido copiada en su día y colocada en la Plaza de Zocodover como parte de las celebraciones de la entrada en Toledo de las reliquias de San Eugenio, primer arzobispo de la diócesis, el 18 de noviembre de 1565 y que en buena medida reflejaba las aspiraciones de convertir a Toledo en la Roma hispana²⁵.

El modelo afirmado por El Greco, tuvo una feliz continuación, pero esta vez transpuesto al ámbito de la retratística, pues fue luego retomado de manera muy efectiva por artistas como Rubens o Van Dyck para retratos como el del *Duque de Lerma* (1603, Museo del Prado) o el de *Francisco de Moncada* (1634-1635, Musée du Louvre).

John Richardson llegó incluso a considerarlo una fuente de inspiración de Picasso para su *Muchacho desnudo llevando un caballo* de 1906 (The Museum of Modern Art, New York)²⁶, realizado precisamente el mismo año en que el artista americano John Singer Sargent lo introducía como fondo para su retrato colectivo *The Four Doctors* (The Alan Mason Medical Archives, Johns Hopkins Medical Institutions, Baltimore)²⁷.

En lo relativo al lugar en donde se ambienta la escena, a diferencia de lo que nos dice el relato y contrariamente a las primeras obras que representan el acontecimiento, El Greco no consideró necesario el situar a los personajes frente una puerta, sino que prefirió hacerlo en un lugar que sin duda queda a las afueras de la ciudad, exponiendo al espectador frente a un paisaje que es del todo emocional. Éste corresponde a un panorama de Toledo y que a la postre enlaza con aquel que ya había recreado en el *San José y el Niño*. Vuelven a reconocerse el puente de Alcántara, además de una estructura esférica que el caballo deja entrever al levantar elegantemente su pata, y que seguramente representa una de las norias que se distribuían a lo largo del Tajo y a las que nos remite Luis Hurtado²⁸: “En este profundo río de Tajo hay ocho açudas o anorias caudalosisimas, las

24. CALVERT, A. F.; GASQUOINE HARTLEY, C., *El Greco; an account of his life and works*, New York, J. Lane Co., 1909, pág. 123.

25. LÓPEZ DE AYALA y ÁLVAREZ DE TOLEDO, J., *Toledo en el siglo XVI*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1901, nota 63, pág. 115.

26. RICHARDSON, J., *A Life of Picasso*, vol. 1, 1881-1906, New York, Random House, 1991, pág. 427.

27. Singer también contaba en su colección con una de las versiones del cuadro y que actualmente se encuentra en el Ringling Museum of Art de Sarasota.

28. *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*, 1576, transcrito por VIÑAS, C., y PAZ, R., en *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II*, tomo 3, Madrid, CSIC, 1963, págs. 481-576.

quales echan el agua a unas canales de madera de mas de siete estados de altura, para que las guertas sean regadas”.

Del San Martín, actualmente hay localizadas cinco versiones de menor tamaño y cuyas atribuciones varían. Una de ellas se conserva en la National Gallery de Washington DC. El resto se encuentran en el Art Institute de Chicago, en el ya mencionado John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota, en una colección privada de Florencia y en el Museo Chi Mei de Taiwan. La última es la copia que en su día estuvo en las colecciones reales rumanas, hasta que en 1998 salió a subasta.

Virgen con el Niño y las Santas Inés y Martina

Para el altar de la derecha de la capilla, El Greco ideó un retablo de estructura idéntica al anterior y una tela que representase a la Virgen con el Niño y dos santas. El cuadro aparece dividido en dos zonas bien diferenciadas. La parte superior, inundada por masas de nubes y querubines, acoge las figuras de María con Jesús en su regazo, flanqueados por dos ángeles. En aquella inferior se disponen dos santas dotadas de un león y un cordero como atributos y que han sido representadas no de cuerpo entero, sino de casi tres cuartos lo que, en el contexto arquitectónico del retablo, contribuiría a aumentar el efecto ilusionista de la entera obra, al colocarlas no sobre el altar sino detrás.

La pintura aparece firmada en la frente del león con las letras griegas minúsculas delta y tau (iniciales del nombre y apellido de El Greco). Se trata de la primera vez que el artista recurre a una firma como ésta, pero no será la última, puesto que más tarde hará uso de ella para ciclos como los apostolados.

La composición de la *Virgen con el Niño* abraza otras obras de temática similar, como las del Cleveland Museum of Art o la Hispanic Society of America en Nueva York. Pero en ninguna de ellas, el gesto entre la madre y el hijo se muestra de manera tan sencillamente efectiva y profundamente espontánea. En esta ocasión Jesús juega con uno de los dedos de la mano de María, lo que genera un enternecedor lazo afectivo. Por otro lado, el rostro de Cristo resplandece gracias a la vivacidad de sus ojos y al dorado de sus mechones. No sin motivo, ha sido considerado por Leticia Ruiz como el niño Jesús más bello de toda la obra del Greco²⁹.

Con respecto a las dos figuras femeninas, gran parte de la crítica actual parece estar de acuerdo en la identificación de las mismas como las santas Martina e Inés. La última no ha sido objeto de debate puesto que el atributo del cordero remite de forma casi segura a dicha denominación. Sin embargo, ríos de tinta han corrido acerca de la identidad de su compañera.

La controvertida venta de los dos cuadros del Greco

Durante los años previos a la entrada del nuevo siglo la capilla vivió un periodo de relativa tranquilidad. Un punto de inflexión se produjo a raíz de ese interés que la figura del Greco suscitó a lo largo del primer decenio del siglo XX. Se observa por lo tanto un creciente interés por parte del mercado francés en las obras redescubiertas del pintor de Candía.

El patrono y propietario de la Capilla de San José por aquellos días era Joaquín María de Mencos y Ez-

29. RUIZ GÓMEZ, L., *El Greco*, Madrid, Aldeasa, 2000, pág. 42.

peleta, IX Conde de Guendulain. Se trataba de un político conservador que contaba con 56 años de edad y que era originario de Pamplona.

La casa francesa Boussod, Valadon & Cie. le contactó a finales de 1906 para tratar la compra de todos los cuadros de El Greco, demostrando especial interés por el San José del altar mayor.

Boussod, Valadon & Cie. era, junto a Durand-Ruel, una de las galerías más activas y mejor abastecidas dentro del mercado franco-americano. Como conocían bien el interés que los Havemeyer, unos coleccionistas americanos, habían puesto en la personalidad y el arte de El Greco no dudaron en considerarla una transacción del todo segura, puesto que si se hacían con los cuadros de San José, podían siempre recurrir a ellos a la hora de venderlos.

A pesar de la grave situación económica en la que se encontraba el propietario de la capilla, se trataba de una decisión delicada, que iba a llevar su tiempo y que había que pensar con calma. Fue por ello que Mencos y Ezpeleta se dedicó a consultar el asunto con varios organismos tanto histórico-artísticos, como eclesiásticos y hasta políticos.

Fue seguramente por ello que las primeras negociaciones entre ambas partes no debieron de ser un secreto, cuando ya en una fecha tan temprana como el 8 de noviembre de 1906, en la sesión de Congreso de España se solicitaba más información sobre la posible venta de los cuadros “a la casa Goupil”³⁰.

Había pasado un año y tras haber superado las trabas surgidas respecto a la legítima propiedad de los cuadros y la capilla, haber reunido aquellos documentos que a nivel oficial indicaban que ni el Gobierno ni la

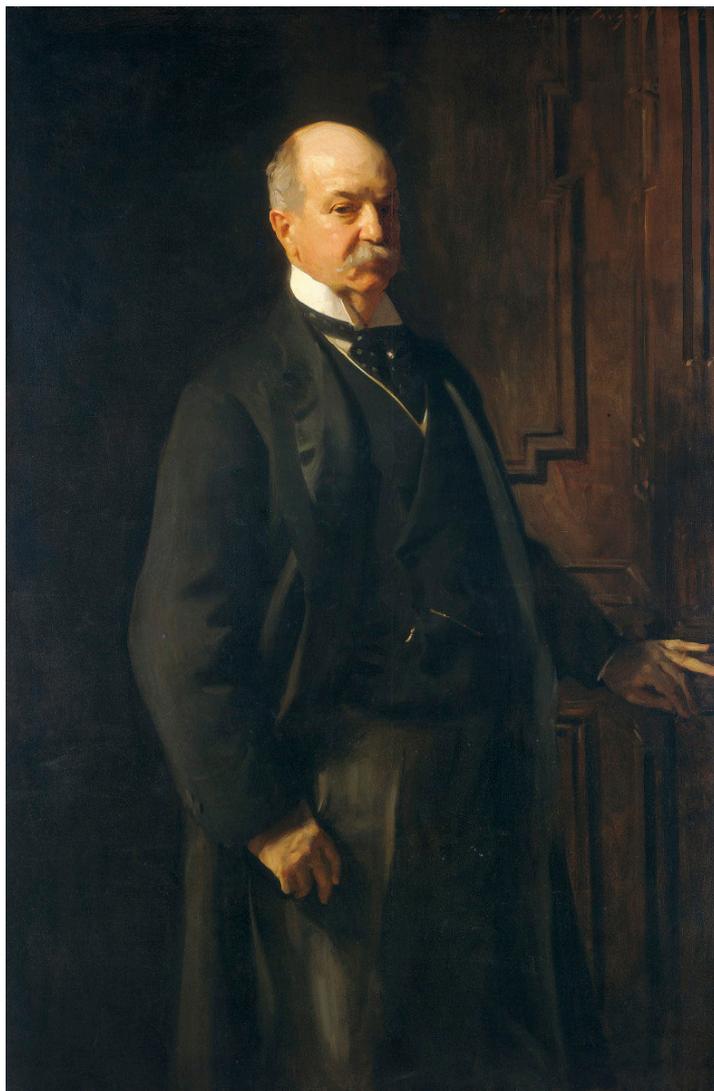


Fig. 3. John Singer Sargent, *Retrato de Peter A. B. Widener*. Óleo sobre lienzo, 1902. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington DC.

30. *Diario de las Sesiones de Cortes, Congreso de los Diputados*, n. 127, sesión 8 noviembre 1906, ACD, pág. 3698.

Junta de beneficencia de Toledo podían pronunciarse en un asunto relativo a una capilla de sangre, y después de obtener el beneplácito de la Iglesia a través del Arzobispo de Toledo, Ciriaco Sancha y Hervás, el Conde tomó la decisión de vender los cuadros de los retablos laterales que, con la ayuda de un par de intermediarios, finalmente entregó a Boussod, Valadon & Cie.

Esta vez las tratativas entre ambos se llevaron a cabo de forma mucho más reservada que en la fase anterior y hasta hace poco no se sabía prácticamente nada sobre las mismas. Un documento encontrado recientemente, como parte de los trabajos de investigación para un proyecto sobre El Greco que la National Gallery de Washington DC me encomendó, aporta una serie de informaciones clave para entender no sólo las cantidades que se manejaron a la hora de comprar y vender las telas, o como éstas adquirieron diversos valores según fueron cambiando de manos, sino que también esclarece aspectos fundamentales que hasta ahora se desconocían, como por ejemplo quiénes fueron los artífices reales de dicha operación.

La respuesta a esta y otras preguntas quedó reflejada en una de las páginas de los libros de cuentas de la galería, y que hoy se pueden consultar en el Getty Institute de Los Angeles³¹.

De todo ello deducimos que los mercantes franceses habían puesto parte de sus expectativas en el creciente interés que entorno a las obras del pintor se estaba desarrollando en Francia y en Estados Unidos, seguramente a raíz de la venta del *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* a los Havemeyer por parte de Durand-Ruel. Fue entonces que a través de Paul Lafond tuvieron conocimiento de la gran colección del Greco, que estaba intacta dentro de la capilla, y de la delicada situación económica por la que pasaba el Conde. Por otro lado, y gracias a su experiencia como marchante de obras de El Greco, recurrieron a Emile Parés para que negociara con el propietario y adquiriera los cuadros para ellos.

La suma que Boussod pagó al Conde de Guendulain fue de 90.800 francos por cada cuadro (alrededor de 1.112.300 pesetas). En el libro de cuentas también aparece reflejada una comisión de 20.000 francos a Parés y 4.000 a Paul Lafond que, junto con otros 3.147 francos (de gastos varios), hacían un total de 117.947 francos por cada una de las dos telas. Si consideramos que luego ambas se vendieron por medio millón de francos, nos damos cuenta de inmediato que la casa de arte vendió las piezas por más del doble de lo que las habían pagado.

En cualquier caso, no cabe duda de que los acontecimientos galvanizaron la opinión pública y ya en octubre de 1907, medios locales señalaban con indignación que los El Greco habían salido de Toledo³².

El tema no tardó en llegar al Congreso de los Diputados y al Senado y se prolongó durante meses. Al inicio también allí las noticias eran inciertas, tal y como se deduce de los registros de las sesiones que se dedicaron al tema. Por ejemplo, se desconocía incluso la fecha en la que los El Greco dejaron Toledo, las cuales fueron dudosas incluso para la misma gente de la ciudad.

31. PI Records N. 41628 & 41629, Goupil n. 29171 & 29172, Stock Book 15, Page 185, Getty Research Institute, Los Angeles.

32. "Noticias", *Heraldo Toledano*, Toledo, 10 octubre 1907, pág. 1.

Para averiguarlo, basta tomar como base las primeras noticias sobre la desaparición de los cuadros que aparecieron en los periódicos, entorno al 10 de octubre, y compararlas con la fecha de 17 de octubre de 1907, que es la que resulta como registro de compra en el libro de cuentas de Boussod, Valadon & Cie. Podemos entonces especular que seguramente las telas fueron retiradas de la capilla en una fecha anterior al día 10 bajo la supervisión de Parés, que dichos cuadros fueron en un primer momento a Madrid, al establecimiento que éste tenía en dicha ciudad, y que desde allí se organizó el envío hacia París, cerrándose la transacción el 17 de ese mismo mes.

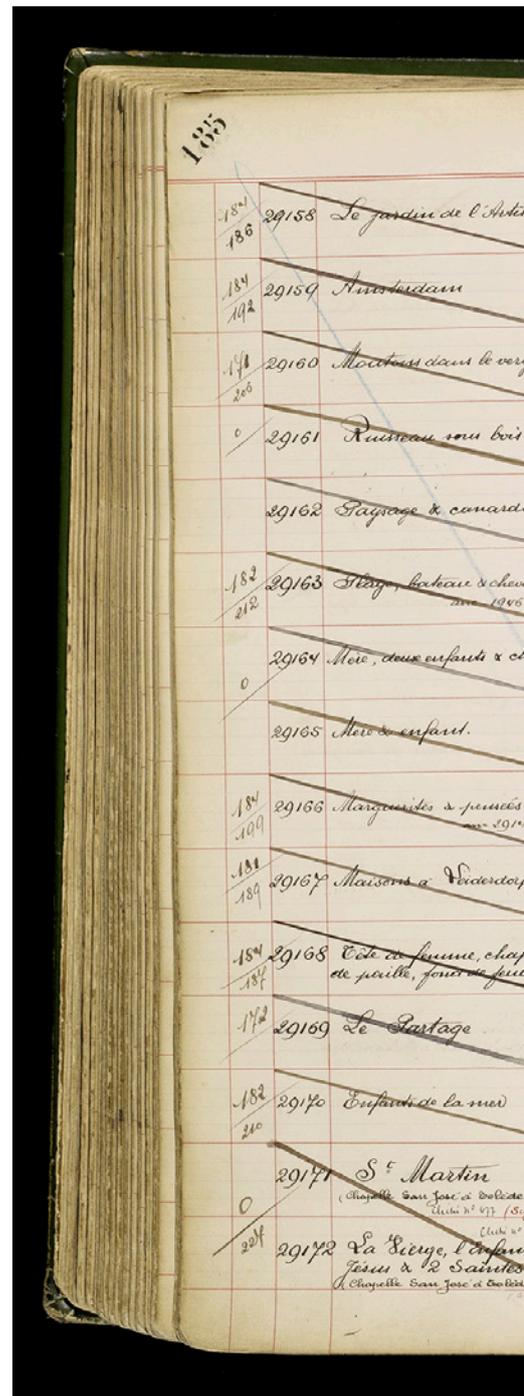
El Greco en la colección Widener

Tras conocer el interés que el coleccionista americano Henry O. Havemeyer y su mujer Louisine habían depositado en El Greco, Boussod, Valadon & Cie. se puso en contacto con ellos y le mandaron un dossier con las obras de la Capilla de San José: en él se incluían fotografías de las cuatro telas puesto que, tal y como hemos dicho, en un principio se había pensado en comprarlas todas.

A pesar de que Henry y Louisine no habían visto en su viaje a España aquellos lienzos, cuando aún se conservaban dentro de la capilla, estaban considerando seriamente el adquirirlos para su exuberante colección. Sin embargo, a causa de la muerte de Henry³³, su mujer acabó por rechazarlos.

Ante ello, los franceses tuvieron que buscar nuevas alternativas, y fue por ello que los cuadros permanecieron en París varios meses. De hecho, no sólo el periódico *El País*³⁴ daba cuenta de ello cuando decía que las telas aún estaban en el escaparate de la casa Goupil, sino que también se lamentó de ello el pintor y político madrileño Aureliano de Beruete en una carta que en junio de 1908 envió a Joaquín Sorolla³⁵. Fue entonces que Louisine Havemeyer recobró el interés por los cuadros y reanudó las conversaciones con la galería con la ayuda de su hija Electra.

Llegó incluso a vender varias de sus pinturas a través de Durand-Ruel para poder recaudar los 60.000\$ que estaba dispuesta a pagar por el *San Martín*. Pero su sorpresa fue enorme cuando en marzo de 1909, des-



33. 4 de diciembre de 1907.

34. BESTEIRO, J. "Los nobles prenderos. Historia de los grecos de San José", *El País*, Madrid, 22 mayo 1908.

35. MARÍN VALDÉS, F. A. "Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla", doc. n. 45, Liño, Oviedo, 1985.

185

20 ⁵ x 45	Broedenburg	10. 9. 07	TOI	ATT ²⁰	La Haye a M. S. Martini	"	La Haye a Artiste	11. 9. 07
59 ⁵ x 44	Rlinkenberg	11. 9. 07	PCPT ²⁰	PION	- d° - a J. Schrick	"	- d° - - d° -	"
32 x 41 ²	Steeink	13. 9. 07	ATT ²⁰ Cust VE	OCA	- d° - a P. el. van Rotten	"	- d° - Artiste au Cpt.	9. 11. 07
49 x 55 ⁵	van Rijnou	14. 9. 07	EPA Cust VE	RAR	- d° - a 8 ⁵ 26 x 27 class	"	- d° - - d° -	28. 3. 12
55 ⁵ x 47 ⁵	- d° -	"	RPN Cust AR ²⁰	PRU	La Haye a James Connell & Sons Glasgow	"	- d° - - d° -	4. 5. 10
54 x 39	J. Maris	16. 9. 07	RPNXX	RIEAN EPAN RARNX	La Haye a F. Smulders Rotterdam	"	- d° - a F. Buffa. Amst ²⁰	10. 2. 09
56 x 61	Zwaan	19. 9. 07	EPA Cust AR ²⁰	PJO	- d° - a James Connell & Sons Glasgow	"	- d° - a Artiste au Cpt.	4. 5. 10
56 x 42	- d° -	"	RUR ²⁰ Cust CI ²⁰	RPN	- d° - a 8 ⁵ 26 x 27 class	"	- d° - - d° -	28. 3. 12
41 ⁵ x 33 ⁵	C. v. der Wandt	24. 9. 07	TEA EIC ²⁰ EAN ²⁰	TEA	La Haye a Klinker Eschwege	"	La Haye a M. S. Martini (supra)	1. 10. 07
55 x 61	van Oosten	3. 10. 07	RUR ²⁰	ARA	- d° - a Prof. M. S. van der Sluys	"	- d° - a Artiste	3. 10. 07
65 x 54	A. Synch	11. 10. 07	PRAN Cust EPR ²⁰	RANX	Mons. A. Broccas Co Paris	"	Artiste & passage de lim. piec.	26. 10. 07
28 x 35	Mme Serrault.	9. 10. 07	PAT ²⁰	ZNR ²⁰	La Haye a 8 ⁵ C. F. N. & Co	"	La Haye a Artiste au Comptant	10. 3. 11
26 ⁵ x 39 ⁵	Blommers	11. 10. 07	ETIN Cust PRA	AJIN EMAN CIEN	La Haye a J. C. Biquell	"	- d° - a Compt. Artz.	9. 12. 08
193 x 103	Greco Domenico Theotokopuli del 6 ^o	17. 10. 07	ONINX ANXXX ENXXX EPCT ²⁰	ANXXX	50 0,00 0 M. S. A. D. Siderod	"	Comte de Guondulain Colice	26. 10. 09
193 x 103	- d° - (- d° -)	"	ONINX ANXXX ENXXX EPCT ²⁰	ANXXX	50 0,00 0 Sandette Incubing Philadelphia	"	- d° - Colice	

Fig. 4. Libro de cuentas de la casa Goupil que documenta la venta de los cuadros del Greco a Peter Widener.
Fuente: PI Records N. 41628 & 41629, Goupil n. 29171 & 29172, Stock Book 15, Page 185, Getty Research Institute, Los Angeles.

cubrió por su amiga Mary Cassatt que el cuadro ya no estaba disponible³⁶, puesto que había sido ofrecido a otro coleccionista, el cual quería adquirir las dos telas. Efectivamente así fue, y de este modo, quien finalmente se adjudicó los cuadros fue Peter Arrell Brown Widener. Según el libro de cuentas de Goupil, se vendieron el 26 de octubre de 1909 por un total de 500.000 francos.

Dicha compra sin duda produjo a los Widener una gran satisfacción personal, tal y como se refleja a través de las noticias de Bernard Berenson, el cual recordaba que tanto Peter como su hijo Joseph estaban entusiasmados por haber adquirido aquellos El Greco, lo que venía a significar que finalmente la tortilla había dado la vuelta a su favor, en lo que arte y coleccionismo respectaba³⁷.



Fig. 5. Las obras del Greco dentro de la colección Widener en Lynnewood Hall, Philadelphia. Foto: Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington DC.

Dicha afirmación es de vital importancia pues nos descubre la naturaleza de su propietario y uno de los verdaderos motivos por los que las telas fueron adquiridas. Peter Widener había empezado a coleccionar entorno a los años ochenta del siglo XIX y más que como inversión o como modo de satisfacer una verdadera pasión, lo hizo para ganar prestigio social. La presencia de El Greco se explica por el mismo motivo y se justifica por la creciente presencia de sus piezas dentro de las colecciones americanas.

A pesar de que los Widener contaban con una suntuosa casa en la ciudad, los cuadros pasaron a decorar Lynnewood Hall, la mansión que el arquitecto Horace Trumbauer construyó en Elkins Park, a unos 15 km de Philadelphia.

Ahora bien, la importancia que tenían las dos pinturas del Greco dentro de la colección, queda perfectamente demostrada por su posición privilegiada. Ambos estaban colocados en el segundo piso, en la primera y más grande de las galerías, sobre una pared de terciopelo rojo, a ambos lados de la puerta.

De la colección Widener a la National Gallery of Art

El heredero Joseph Widener creció y se formó en un contexto completamente diverso al de su progenitor. Frecuentó las prestigiosas universidades de Pensilvania y Harvard. No sólo gestionó de forma correcta la fortuna que había recibido, sino también la colección de arte.

36. QUODBACH, E. "The Last of the American Versailles: The Widener Collection at Lynnewood Hall", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 29, n. 1&2, Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, Amsterdam, 2002, pág. 78.

37. SAMUELS, E. *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge & London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pág. 83.



Fig. 6. Las dos obras del Greco expuestas en la sala 22 de la National Gallery of Art de Washington DC, en torno a los años cuarenta del siglo XX. Foto: Gallery Archives, National Gallery of Art, Washington, DC

A diferencia de Peter, Joseph Widener era consciente del rol público de su colección. En este sentido llevaba años barajando la idea de donar parte de su colección en memoria de su padre a la Galería Nacional que se había creado en Washington gracias al interés personal y al apoyo económico de Andrew W. Mellon³⁸ y que abrió sus puertas en marzo de 1941.

El 17 de octubre de 1940 Joseph había hecho público que la colección Widener iría a DC y no a la ciudad de Philadelphia.

El 25 de agosto de 1942 el Senado de los Estados Unidos discutió y posteriormente aprobó la que fue, tras aquella de Mellon y Samuel H. Kress, la tercera donación im-

portante que dicho museo recibió en su primera etapa, convirtiéndose en un núcleo fundamental del mismo.

La colección Widener se instaló en diciembre y el día 20 se abrió al público. La inauguración, a la cual asistieron más de 8.000 individuos, fue considerada *“uno de los mayores eventos culturales a los que una persona podía aspirar a asistir en la vida”*³⁹.

Los dos El Greco se convirtieron en uno de los puntos fuertes de las seiscientas piezas que pasaron a formar parte del museo. Los cuadros se situaron en la galería 22, una de las dos dedicadas a las obras de corte italiano, a ambos lados de una de las puertas de entrada a la sala y junto a piezas de Murillo, Tiziano o Bronzino.

Actualmente están integrados con los otros cuadros que forman parte de la colección permanente de la National Gallery, que pueden contemplarse a lo largo del recorrido dedicado al arte español, junto a otras obras del Greco como el famoso *Laocoonte*.

Fecha de recepción: 02/11/2014

Fecha de aceptación: 10/02/2015

38. El cual además de quince millones de dólares para construir el edificio, regaló también su colección a la nación.

39. BERRYMAN, F. S., “Widener Exhibition Important Event at National Gallery”, *Evening Star*, Washington DC, 20 diciembre 1942, pág. E5.