

VISIONES DEL TOLEDO DEL GRECO EN LA PRENSA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DEL REINADO ISABELINO

María Victoria Álvarez Rodríguez*

El redescubrimiento que se produjo en el siglo XIX de la ciudad de Toledo es una de las manifestaciones más claras de los cambios que la consolidación de la estética del Romanticismo había provocado en nuestro país. Ignorada durante siglos, considerada el ejemplo palpable de una ciudad condenada a la decadencia, resignada a vivir con los recuerdos de los antiguos tiempos de esplendor, Toledo comenzó a experimentar en los tiempos en los que Isabel II ocupaba el trono español una vuelta de tuerca provocada por una nueva concepción de la belleza, apartada de los presupuestos clasicistas que habían imperado hasta entonces. La sobrecogedora combinación del arte y la naturaleza en sus paisajes, el hecho de ser la perfecta plasmación de la decadencia de los imperios y servir como panóptico de la Historia a través de sus ruinas¹, consiguieron que en la España en la que habían arraigado con fuerza esas ideas románticas, el cadáver que durante mucho tiempo había sido Toledo se pusiera de nuevo en pie, demostrando la importancia que había poseído política, histórica y artísticamente a lo largo de los siglos. Este proceso de revalorización, como analizaremos en el presente estudio apoyándonos en las opiniones recogidas por la prensa artística de la época, tuvo mucho que ver con el que experimentó también uno de los artistas más vinculados con la ciudad, Doménikos Theotokópoulos, El Greco, que pese a sus orígenes extranjeros acabó siendo encumbrado por la crítica contemporánea como uno de los forjadores de esa nueva imagen casi mítica de Toledo.

Es bien sabido que la fama de la que goza actualmente El Greco fue acuñada en época muy reciente. En efecto, durante siglos se consideró que su personalísimo estilo no estaba a la altura del de los demás pintores renacentistas, y que sus excentricidades no constituían una prueba de su genio y su personalidad sino una aportación marginal a la historia del arte de nuestro país². Pensemos por ejemplo en las críticas despectivas que realizaron sobre su producción pictórica autores coetáneos como Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, para quienes no era más que una caprichosa extravagancia; o en la opinión algo más tardía de Antonio Palomino que estuvo vigente durante buena parte del siglo XIX: “Lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor”³. Hubo que esperar a esa ruptura de los cánones clasicistas considerados casi sacrosantos que se produjo con el Romanticismo para que esas muestras de originalidad comenzaran a ser valoradas como algo más que una mera anécdota. Según avanzaba el siglo XIX, el estilo y la personalidad de Doménikos Theotokópoulos se convirtieron en un tema de mayor interés, aunque más bien por un efecto de “contagio” con respecto a viajeros, artistas y escritores europeos, sobre todo franceses como Théophile Gautier,

Charles Baudelaire, Prosper Mérimée, Louis Viardot o Eugène Delacroix, que lo habían descubierto mucho antes que los españoles, que a los propios estudios realizados en suelo patrio⁴. La mentalidad de autores como los que hemos citado, más moderna que la de los españoles de mediados del siglo XIX, les permitía valorar desde una perspectiva diferente la labor pictórica del Greco, haciéndole pasar de pintor malogrado a genio incomprendido siguiendo un planteamiento muy del gusto romántico que apelaba a la expresión de la propia y atormentada individualidad⁵. Esta progresiva fascinación por su arte seguiría creciendo en los primeros años de la siguiente centuria, haciéndose tan patente, especialmente entre los seguidores de las vanguardias, que ciertos críticos como Meier-Graefe llegaron a decir que El Greco se había anticipado de alguna manera a las invenciones del arte moderno⁶.

Pero esta valoración tan positiva aún no había sido acuñada en la época en la que la prensa artística española publicó los artículos que analizaremos en nuestro estudio. En efecto, la proliferación de publicaciones periódicas que se produjo durante el reinado de Isabel II no ayudó demasiado a que se diera a conocer la pintura del Greco, aunque en algunas de estas revistas se publicaron textos sobre su persona que no dejan de tener un cierto interés. Estamos pensando por ejemplo en los redactados por Nicolás Magán, uno de los autores a los que más nos referiremos⁷, aunque breves, sirvieron para que los lectores se familiarizaran con este artista, a pesar de que evidentemente no se le pusiera por entonces a la altura de un Miguel Ángel ni de un Leonardo da Vinci. En *Semanario Pintoresco Español* se publicó una biografía suya redactada por Magán a partir de otros estudios anteriores como el mencionado de Palomino en el que sin embargo se mostraba mucho más conciliador, afirmando que las extravagancias del Greco no obedecían a una falta de pericia sino “á un capricho y manera deliberada del artista, que le hacia retocar mas de una vez sus cuadros, pensando mejorarlos con su singular estilo, que él creyese de mas vigor y valentía”⁸. La misma valoración aparecería en otro artículo de este mismo autor, publicado también en *Semanario Pintoresco Español*, en el que se dedicaba a describir *El entierro del Conde de Orgaz*, afirmando de este lienzo que “á mas de ser digno de contemplarse por la historia tradicional que su asunto encierra, lo es igualmente porque revela la destreza y magnífico pincel de Dominico Theutocopoli”⁹.

Como podemos apreciar, se trata de unas valoraciones que, aunque muy positivas en comparación con lo que la crítica había dicho hasta entonces acerca de él, no solían profundizar en el estudio de su arte tanto como los artículos dedicados a otros pintores españoles de la misma época. Y por supuesto, no podían competir ni por asomo con los que la prensa artística del siglo XIX publicó sobre la arquitectura coetánea al Greco, un tema de estudio mucho más interesante a ojos de los eruditos que escribían en estas publicaciones y considerado por entonces de una mayor relevancia para la nación. Solo con el paso del tiempo esos mismos eruditos comprendieron hasta qué punto se hallaba relacionada la obra de este artista con el marco en que la realizó, una asociación entre la personalidad del Greco y la de la ciudad en la que desarrolló su labor pictórica que a ojos de los autores españoles no podía dejar de resultar fascinante. En nuestra opinión es muy revelador el

hecho de que ese redescubrimiento contemporáneo de su pintura se produjera en las mismas coordenadas cronológicas que el de Toledo, convertida por el Romanticismo en un escenario perfecto para narraciones como las que Gustavo Adolfo Bécquer ambientó en sus callejuelas¹⁰. Esta creciente y doble fascinación fue una de las razones, en palabras de Muñoz Herrera, de que El Greco terminara formando parte del discurso expresivo de Toledo tal como era visto en las últimas décadas del siglo XIX, y de que su descubrimiento por la crítica moderna se inscribiera en la indagación del paisaje de la propia ciudad¹¹. Evidentemente, estaríamos hablando de un paisaje urbano renacentista, un Toledo en el que las construcciones del siglo XVI convivían con las que se habían erigido en los anteriores, creando una población fascinante de edificios aún a caballo entre la Edad Media y la Edad Moderna en la que El Greco no encontraría solo su hogar, sino también la inspiración para un elevado número de obras pictóricas. Pero centrémonos en los estudios que la prensa artística de la época de Isabel II publicó sobre esas nuevas construcciones para entender cómo era vista esta ciudad durante su reinado.

Conviene que partamos de la base de que los monumentos renacentistas toledanos no atrajeron tanto la atención de los autores de esos artículos como los que se erigieron durante la Edad Media. En el fondo se trata de algo lógico teniendo en cuenta que esta etapa había alcanzado a mediados del siglo XIX una trascendencia, gracias sobre todo a la corriente romántica, de la que había carecido hasta entonces, puesto que durante tres siglos se la había considerado una era oscura, la perfecta encarnación de la decadencia que en opinión de los eruditos se había apoderado de Europa con la caída de Roma. En comparación con los artículos redactados sobre monumentos góticos, los publicados en revistas como *Semanario Pintoresco Español*, *El Mundo Pintoresco* o *La Revista de Bellas Artes* acerca de los renacentistas resultan mucho más escasos, aunque hemos podido encontrar algunas descripciones de edificios toledanos construidos en el siglo XVI que nos han resultado especialmente reveladoras. Sobre todo porque, como más adelante analizaremos al centrarnos en ellas, no solo demuestran que la arquitectura del Renacimiento era tenida en cuenta en la España isabelina obsesionada con el gótico, sino también que con el paso de las décadas este estilo se había convertido por derecho propio en uno de los que según estos autores encarnaban mejor la personalidad de nuestra nación.

Entre esas descripciones de monumentos realizados en la época en la que El Greco se encontraba en la ciudad desarrollando su producción pictórica, hemos escogido tres que nos han parecido de especial relevancia, tanto por lo pormenorizadas que resultan sus descripciones como por la cantidad de datos relacionados con la construcción que proporcionaban sus autores. El primero sería el Hospital de Santa Cruz, el segundo el Hospital de San Juan Bautista y el tercero el Alcázar de Toledo, tres monumentos muy conocidos fuera de la ciudad, considerados en cierta manera tan representativos de la misma como los paisajes plasmados por El Greco en sus composiciones. Aún habría que esperar unos cuantos años para que, en la estela de la corriente nacionalista que recorrió el continente europeo durante buena parte de la centuria¹², el Renacimiento pasara a ser considerado por los españoles una de las etapas más gloriosas del pasado de la nación. El deseo de volver la vista atrás, de

tomar como referencia política, artística y moral los períodos históricos que se tenían por más gloriosos, también es uno de los rasgos más propios de la era isabelina, lo que quedaría plasmado en la corriente historicista que un poco más adelante se dejó sentir en el campo de la arquitectura española¹³. No obstante, en las fechas en que fueron redactados los artículos de los que nos ocuparemos, la Edad Media seguía siendo el principal modelo a imitar, lo que no impidió que en estos textos se apuntaran algunas ideas muy interesantes que con el paso del tiempo cristalizarían en una fascinación cada vez mayor por el Renacimiento y sus manifestaciones artísticas.

Pero comencemos con el análisis de nuestros artículos para comprender cuál era la visión que se tenía por entonces del Toledo humanista, del Toledo del Greco. Sobre el primer edificio que hemos mencionado, existe un texto firmado por Nicolás Magán que vio la luz en el *Semanario Pintoresco Español* del 27 de febrero de 1842, aunque en su artículo el autor no se refería a él como Hospital de Santa Cruz sino simplemente como Hospital de Expósitos, puesto que había sido creado en el siglo XVI por el cardenal Pedro González de Mendoza para los huérfanos desprotegidos de la ciudad¹⁴. Además de proporcionar cierta información sobre las circunstancias en las que se erigió este edificio, lo que en nuestra opinión resulta más interesante de cara a nuestro estudio es la valoración realizada por Magán del hospital como una de las primeras aportaciones españolas al Renacimiento europeo. No escatimaba alabanzas al considerarlo “una fábrica de las mas curiosas y dignas de verse en esa ciudad tan rica de monumentos artísticos”, ni al describir esta obra como uno de los puntos de inflexión en el tránsito del sistema constructivo de la Edad Media al de la Edad Moderna, ya que se trataba de “un modelo de la restauracion á medias de la arquitectura greco-romana, que en la época de su construccion apareció con timidez, aunque en toda su proporcion, cubierta con los relieves y follages numerosos de la arquitectura gótica, que por muchos siglos fue la única dominante en España”¹⁵. Sin duda lo más representativo a este respecto es la fachada diseñada por Alonso de Covarrubias, que en opinión del autor era “la admiracion de todos los contemporáneos”:

Es de lo mas rico y delicado en el género plateresco, y deja en el mayor asombro la vista de una perplejidad y perfeccion tan asombrosas al observador, que no hubiera creído, á no desengañarle una existencia actual. Consta de cuatro columnas corintias abalaustradas, dos de cada lado, y cornisamento circular resaltado por el centro, lleno todo de preciosos entallos y pequeñas estatuillas con cruces y otros adornos compartidos en los intercolumnios, y las armas del Cardenal sostenidas por dos genios en el centro de la cornisa, en cuyo neto y hueco del fronton está de bajo relieve figurada la invencion de la Santa Cruz, y el Cardenal en actitud de adorarla, terminando este cuerpo dos graciosos candelabros á los extremos. Sobre él carga otro con dos medias columnas, cornisa y otra porcion de adornos, terminando con otro tercer cuerpo aun mas enriquecido, con cuatro columnillas que dejan tres espacios, con un bajo relieve en el del centro que representa la visitación de Santa Isabel, sirviendo de remate á este

esquisito trabajo otro pequeño frontispicio sostenido por dos ángeles con las armas del fundador, y un sinnúmero de adornos, que sería prolijo describir¹⁶.

En el segundo monumento del que hemos hablado antes, el Hospital de San Juan Bautista, conocido también como Hospital de Afuera debido a su relativa lejanía con respecto al centro histórico de la ciudad y Hospital de Tavera debido al cardenal que lo fundó, Juan Pardo de Tavera, volvemos a encontrarnos con la mano de Alonso de Covarrubias a pesar de que en ninguno de los artículos aparecidos en la prensa isabelina se le mencionara como uno de los artífices de la obra. En efecto, en los dos textos titulados “El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo” de Gregorio Cruzada Villaamil, publicados en 1866 en *El Arte en España*, se hacía mucho más hincapié en la personalidad de este promotor que en los artistas que materializaron el hospital. Y cuando hablaba de ellos, no se refería más que a Bartolomé de Bustamante como el autor de los planos y arquitecto encargado de supervisar las obras¹⁷, una cuestión sobre la que sigue existiendo cierta controversia pese a que en la primera traza general que se conserva de este conjunto, fechada en 1541, aparezca la grafía de Covarrubias por tratarse efectivamente del autor material de los planos, siendo sucedido al frente de la empresa constructiva por el citado Bustamante además de por otros técnicos como Hernán González de Lara y Nicolás de Vergara el Mozo¹⁸.

Algo similar ocurrió con otro artículo sobre este hospital publicado en *Semanario Pintoresco Español* el 13 de marzo de 1842, de nuevo de Nicolás Magán. En la estela de los elogios dirigidos al de Santa Cruz, consideraba a este otro complejo “una de las mejores fábricas de Europa”, además de sostener que en su opinión “revela á la vez el magnífico esplendor á que llegaron las artes en el siglo XVI, y la inagotable grandeza de los prelados de Toledo, que derramaron sus tesoros para gloria del artista, socorro del indigente, y admiración de las generaciones futuras”¹⁹. Tampoco aquí se mencionaba a Covarrubias, aunque sí a Bartolomé de Bustamante, Nicolás de Vergara el Mozo y Hernán González de Lara como sus sucesores²⁰. Aportaba asimismo ciertos datos interesantes relacionados con la construcción como la fecha en que se puso la primera piedra, 9 de septiembre de 1541; las cantidades que se destinaron a esta obra, nada menos que 500.000 ducados desde esa fecha hasta 1599; y el patronazgo del hospital que a la muerte de Tavera recayó en su sobrino Ares Pardo, mariscal de Castilla y alcalde mayor de Toledo, y sus descendientes²¹. En cuanto a la descripción de la obra, pasaremos por alto la dedicada a la fachada principal por tratarse de una construcción barroca del siglo XVIII y nos centraremos en sus elementos más conocidos: su doble claustro y su iglesia.

Pasado un espacioso vestíbulo embovedado, se entra en un hermoso pórtico central, que forma la división de dos patios cuadrilongos, cuya circunferencia se compone de dos anditos ó galerías abiertas, alta y baja, con 39 arcos cada una, sostenidos por 80 columnas, sin contar las agrupadas á los pilares de los ángulos. En cada uno de dichos patios el primer cuerpo es de orden dórico y el segundo jónico, con la cornisa y

entablamentos correspondientes. Son en todas 160 columnas y 156 arcos, de escojida piedra cárdena y de tan elegante proporción, que forman el conjunto mas sorprendente y grandioso.

Por la galería central que hemos indicado se vá derechamente á la entrada de la iglesia, cuya portada, obra tambien de Berruguete, es de mármol de Carrara, y de orden dórico, ejecutada con una proporción muy elegante, y un trabajo el mas esquisito y perfecto en los muchos y preciosos relieves que la adornan. Esta portada dá paso á un vestíbulo de grandes dimensiones, por donde se entra al interior del templo.

Al contemplarle, como dice muy bien Ponz, parece que se ensancha el ánimo al reparar la grandiosidad y sencillez al propio tiempo de todas y cada una de sus partes. Forma esta iglesia una cruz latina, guardando el orden dórico y proporción dupla. Está toda adornada de medias pilastras con elegante cornisamento, en cuyo friso hacen de metopas un plato y un sable, símbolos de la degollación de S. Juan Bautista, titular de este hospital. En el centro, sobre 4 arcos torales y una cornisa circular, se eleva una cúpula aérea con su linterna, desde cuyo remate, hasta el suelo de una bóveda, que está debajo de la capilla mayor, hay 210 pies castellanos de elevación. El pavimento, gradas, retablos y pinturas, todo es rico, sencillo y correspondiente en un todo á la grandeza y majestad del conjunto.

La presencia en esta iglesia del magnífico sepulcro del cardenal Tavera, realizado por Alonso Berruguete, suponía un aliciente añadido a los ojos de los viajeros que se acercaban a admirar este hospital, una identificación irremediable de la construcción con su promotor. Este mecanismo no puede dejar de recordarnos a lo que sucedía con otros monumentos descritos en la prensa artística isabelina, como la Universidad de Alcalá de Henares en la que se encontraba la tumba del cardenal Cisneros²³, ni con la estrecha relación que en las empresas renacentistas existía a menudo entre el promotor, el artista y la obra propiamente dicha, una vinculación que en España no tendría nada que envidiar a la que se dio en Italia con nombres tan conocidos como los de los papas Julio II y León X o los de familias nobles como los Médici, los Matatesta o los Sforza²⁴.

Por otra parte, Magán incurre en un error al atribuir la portada de esta iglesia a Alonso Berruguete dado que se trata en realidad de una obra genovesa comprada por el historiador y administrador del hospital Pedro Salazar de Mendoza a Juan Beltrán de Ilarasa, vecino de Madrid, en 1608. Salazar de Mendoza pagó 750 ducados por esta portada que hubo que adaptar a las medidas de la iglesia, con añadidos de mármol portugués de Estremoz diseñados por el arquitecto Juan Bautista Monegro²⁵. La confusión se debe probablemente al hecho de que Berruguete interviniera en la iglesia realizando entre 1551 y 1561 el sepulcro del promotor del que acabamos de hablar.

En cuanto al tercer edificio que hemos mencionado antes, el Alcázar de Toledo, se trataba de otra obra en la que participó Alonso de Covarrubias que para los autores de la época isabelina resultaba absolutamente icónica, uno de los símbolos de la ciudad a ojos de todos los españoles²⁶. El primero en hablar de este monumento fue Valentín Carderera en un artículo que vio la luz en el *Semanario Pintoresco Español* del 30 de septiembre de 1838. Comenzaba su descripción explicando a los lectores que aunque en ese lugar se había erigido una fortaleza en el momento en que se reconquistó Toledo, y más tarde una segunda siguiendo las órdenes de Alfonso X el Sabio, la que había llegado al siglo XIX se debía en gran medida a las intervenciones realizadas por Covarrubias sobre lo que ya existía en la época de Carlos V²⁷. Veamos cómo describía su aspecto exterior:

Está situado en la parte mas elevada de la ciudad y sobre una plaza cuadrilonga desde donde se descubre un horizonte vasto y pintoresco. El edificio, que es casi un gran cuadro, flanqueado en sus ángulos con un cuerpo saliente ó torreón cuadrado, presenta sobre esta plaza una fachada de mas de ciento y cincuenta pies trazada por el citado Covarrubias, tan sólida y magestuosa, como rica de adornos elegantísimos en sus tres órdenes de ventanas²⁸.

Diez años más tarde *Semanario Pintoresco Español* publicó un segundo artículo sobre el Alcázar de Toledo, en este caso redactado por Nicolás Magán. Al igual que Carderera, hacía mención a las anteriores fortificaciones que se habían levantado en aquel lugar, aunque la que más le interesara fuera la de Covarrubias. Proporcionaba una cantidad de información mucho mayor que la que encontrábamos en el artículo anterior, señalando por ejemplo que esta iniciativa había surgido en 1573 debido al deseo de Carlos V de reedificar los alcázares de Madrid y de Toledo, asignando estas empresas respectivamente a Luis de Vega y a Alonso de Covarrubias y pagándoles exactamente el mismo salario, que posteriormente, una vez que Felipe II hubo ascendido al trono, fue aumentado en el caso de Covarrubias debido a la mayor dedicación que estaba poniendo en esta obra²⁹. También hacía referencia a los demás arquitectos que participaron en la reconstrucción del Alcázar de Toledo aparte de los dos que hemos mencionado, como Enrique Egas, Gaspar de la Vega, Francisco Villalpando y el propio Juan de Herrera, que por entonces se hallaba inmerso en la obra de El Escorial³⁰.

No obstante, conviene matizar algunos de estos datos por ser erróneos. Es evidente que Magán cometió una errata al dar la fecha de 1573 como la del surgimiento de esta iniciativa constructiva, pues dos párrafos después afirma que en 1554 habían llegado a su fin las obras en la arquería del patio. Somos de la opinión de que debió confundirse al escribir esa fecha y que en realidad se refería a 1537, algo mucho más acorde con la realidad puesto que Carlos V, efectivamente, había mostrado interés por emprender la remodelación del alcázar en ese año, pese a que las obras no comenzaran hasta 1545³¹.

Además de establecer un recorrido por las etapas de la construcción, explicando qué es lo que se encargó de realizar cada uno de estos artistas, Nicolás Magán daba una somera descripción del aspecto exterior del

Alcázar, “un grande cuadrilátero flanqueado en sus ángulos por cuatro torreones, algo mas elevados que el resto del edificio”³², en la que coincide con lo postulado por Valentín Carderera. Más atención prestó a cada una de sus fachadas, cuya decoración se encargó de analizar de manera muy pormenorizada:

La portada principal que está en la fachada del Norte, y la representada en el dibujo es de mucha belleza, todas sus partes están perfectamente acabadas, y sus adornos distribuidos con el mejor acierto en los parages mas convenientes. Dicha portada consta de dos columnas jónicas con entablamento de almohadillado, en el centro un arco de lo mismo que forma la entrada, y en su cornisa llena de entallados y labores se lee en su friso esta inscripcion.

CAR. V. RO. IMP. HIS. REX. MDLI.

Encima de la cornisa asienta el segundo cuerpo con dos pilastras, frontispicio y en medio los blasones de España, flanqueados de dos reyes de armas. Todas las ventanas de esta fachada tienen su frontispicio triangular con una cabeza de mármol blanco en el neto, y todas diversas entre sí, aunque de un mismo carácter, lo que prueba la fecundidad del artífice. Dichas ventanas apoyan sobre repisones, coronando toda la obra, una especie de antepecho almohadillado, con barandilla interrumpida por pedestales que sostienen unas pequeñas pirámides³³.

Como podemos comprobar, esta descripción, aunque más extensa que la escrita por Carderera, comparte con ella la misma fascinación por todos aquellos símbolos del poder de los Austrias que hasta este momento no se habían aplicado a la arquitectura: los escudos con las armas españolas, las águilas imperiales, las estatuas de heraldos... lo que sumado a elementos arquitectónicos de raigambre indudablemente clasicista, como las columnas greco-romanas, las pilastras y los frontones, conformaba en opinión de los autores españoles del siglo XIX la esencia misma de la arquitectura del Renacimiento en nuestro país³⁴. Igualmente importantes serían las menciones a los materiales con los que se realizó esta construcción, “piedra cárdena berroqueña” con entrepaño “de ladrillo raspado”, todo ello “tan bien concluido y en tan buen estado de conservación que parece que acaba de salir de las manos del artífice”³⁵. De esa manera, al coexistir en la obra la sobriedad arquitectónica con elementos decorativos de estilo plateresco, se producía una amalgama que los autores de la época isabelina como Magán consideraban de nuevo la auténtica personalidad del Renacimiento español, uniéndose según sus propias palabras “la hermosura con lo tosco de la construcción del muro, en una misma perspectiva”³⁶.

En cuanto al interior del Alcázar de Toledo, Magán encontraba de especial mérito el patio, “cuadrado y espacioso”, con una arquería cuya ejecución, pese a tratarse de un diseño de Covarrubias, corrió “primero á cargo de Hernan Gonzalez de Lara, y luego á las de Gaspar de la Vega y Francisco Villalpando, lo cual se habia concluido á fines del año 1554”³⁷. También en este caso se equivoca el autor, probablemente por tomar

como fuente las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Eugenio Llaguno y Amírola publicadas en 1829, en las que se afirma que González de Lara había intervenido en las arquerías del patio firmando un contrato para ello el 10 de junio de 1550. Lo que realmente sucedió fue que González de Lara dejó de fiador a Alonso de Berruguete y que, al no aceptar este, la obra acabó pasando a manos de Villalpando, que debió pagar 100 ducados a González de Lara para que la abandonara³⁸.

Pero lo más asombroso de todo el monumento era, en opinión de este autor, su portentosa escalera, tanto que le dedicó la descripción más extensa de este artículo:

Ocupa esta, juntamente con la capilla, toda la fachada del Norte, teniendo su inmensa caja toda la altura del edificio, y revestida interiormente de la misma arquitectura que la parte exterior de la indicada fachada, con el entrepaño de ladrillo raspado, y ornato de piedra berroqueña. Tiene su entrada por los tres arcos céntricos de la galería frontera á la puerta principal, y arranca el primer tramo con catorce escalones, de cincuenta pies de largo y todos de una pieza. Dan estos á una espaciosa meseta, en cuyo centro está la entrada á la capilla, una de las mas nobles partes de esta fábrica, como lo muestra lo que de ella queda de cornisas, pilastras, tribunas y nichos. Toda su arquitectura es de orden corintio y los capiteles parecen acabados de labrar [...] Con dificultad podrá encontrarse otra escalera mas suntuosa que la de este alcázar, ya por la disposicion tan simétrica que ocupa, ya por sus grandes proporciones, que permitirian muy cómodamente, cubriendo con ramblas los escalones, el que sn dificultad pudiese subir á las galerías un tiro de colleras³⁹.

Como tantas veces sucedía en la prensa artística, el mal estado de conservación en que se encontraba el Alcázar de Toledo a mediados del siglo XIX motivó a estos autores a apelar a los organismos pertinentes en sus artículos para que intervinieran antes de que el edificio se viera irremediamente condenado. Valentín Carderera lo comparaba con un “adalid robusto y esforzado cuyo cuerpo mutilado y acribillado de heridas se sostiene en la pelea y lucha por largo tiempo con valor y con desnudo”⁴⁰. Nicolás Magán, por su parte, pasaba revista a las numerosas vicisitudes por las que había pasado (un incendio en 1710 durante la Guerra de Sucesión, una cesión a la Real Casa de Caridad en tiempos de Carlos III para la cual el arquitecto Ventura Rodríguez realizó una reconstrucción de algunas partes del edificio, un nuevo incendio en 1810 coincidiendo con la ocupación de las tropas napoleónicas que habría terminado en tragedia de no haberse sacado más de mil seiscientos arrobas de pólvora que había en el Alcázar), y a continuación se dirigía a las autoridades para que dieran de una vez alguna utilidad a este monumento, tratando de impedir de esta manera que siguiera deteriorándose⁴¹. Parece que sus esfuerzos no cayeron en saco roto, aunque hubo que esperar algunos años para que esto se acabase llevando a cabo. En *La Revista de Bellas Artes*

del 31 de agosto de 1867 se anunciaba que las obras de restauración del Alcázar habían comenzado el 2 de julio anterior, y se incluía además una parte del discurso de inauguración de las mismas pronunciado por el Director General de Infantería, Eduardo Fernández de San Román, que demuestra hasta qué punto esta clase de empresas poseían un carácter decididamente patriótico muy en consonancia con el espíritu nacionalista que recorría Europa a mediados de siglo:

Señores: Vamos á inaugurar la restauracion del alcázar de Toledo: vamos á reconstruir un monumento de gloria para las artes españolas, el monumento de Covarrubias, de Herrera, de Vergara y Villalpando; vamos á poner la mano con respeto, con veneracion, con timidez, pero con resuelta energía, en el monumento de gloria del monarca español mas poderoso, del emperador Cárlos V, donde recibió al monarca más poderoso del génio humano y del génio pátrio, al grande Hernan-Cortés⁴².

La única mención que encontramos después de esto a la empresa restauradora del Alcázar apareció de nuevo en la *Revista de Bellas Artes*, en este caso como una breve nota del 30 de abril de 1868 en la que se informaba de que “continúan activamente las obras de restauracion del Alcázar de Toledo, en las que se hallan empleados más de quinientos operarios”⁴³. La conclusión que podemos extraer de todo esto es clara: en la España de Isabel II, la España que había recogido el testigo nacionalista de los demás países europeos, la arquitectura del Renacimiento se había acabado consolidando como una de las opciones más admirables para servir de inspiración a los nuevos artistas que quisieran plasmar mediante sus creaciones cómo habían sido los momentos históricos de mayor esplendor de la nación. Es cierto que la Edad Media siempre tuvo una mayor preeminencia en este sentido, pero como mencionaba en el discurso del que acabamos de hablar Eduardo Fernández de San Román, la España en la que habían desarrollado su labor arquitectos como Covarrubias y Herrera también merecía ser tenida muy en cuenta.

La prensa artística isabelina publicó algunos otros artículos dedicados a edificios toledanos renacentistas que sin embargo no presentan tanto interés como los que hemos mencionado; su extensión solía ser mucho más breve, y los datos que se proporcionaban acerca de su construcción también eran más escasos que los que hemos encontrado en ejemplos como el Hospital de Tavera o el Alcázar. Dentro de la arquitectura religiosa nos podríamos hacer eco por ejemplo de la publicación de un breve artículo de Manuel de Assas dedicado al convento de San Pablo⁴⁴, dentro de la pública nos parecen interesantes los que se referían a la intervención realizada de nuevo por Covarrubias en la Puerta de Bisagra para convertir la obra musulmana en una renacentista⁴⁵, o los que hablaban de la máquina hidráulica del siglo XVI conocida como Artificio de Juanelo que servía para conducir el agua desde el Tajo hasta la ciudad, aunque en este caso se trataría de un artículo más cercano a la ingeniería que a la arquitectura⁴⁶. No obstante, habría un par de ejemplos que, aunque insistimos en que resultan más someros que los anteriores, nos parecen de gran interés porque se refieren a edificios que

tuvieron una relación directa con El Greco y que por lo tanto forman parte del Toledo más relacionado con su persona.

Uno de ellos sería otro hospital, en este caso el conocido como Antiguo Hospital de Dementes del Nuncio por haberse creado a finales del siglo XV por Francisco Ortiz, nuncio apostólico del papa Sixto IV. En el *Semanario Pintoresco Español* del 17 de mayo de 1840 se publicó un artículo dedicado a esta institución, aunque como el edificio descrito era moderno, realizado a finales del siglo XVIII en estilo neoclásico, el interés que puede tener su arquitectura de cara a nuestro estudio es reducido⁴⁷. Sin embargo, la vinculación de su antigua sede con El Greco resulta excepcional puesto que es probable que tomara como modelos de sus cuadros dedicados al apostolado a algunos de los enfermos tratados en este hospital. Se trata de una teoría apuntada por primera vez en 1908 por Manuel Bartolomé Cossío y desarrollada en 1955 por Gregorio Marañón con un célebre experimento, que consistió en dejar crecer el pelo y la barba a los enfermos que había por entonces en el hospital, vestirlos con ropajes parecidos a los de los santos del Greco y encargar unas fotografías suyas a la Casa Rodríguez y unos dibujos al pintor y escultor Sebastián Miranda⁴⁸. Es fácil comprender hasta qué punto esto resultó revolucionario en su momento, además de un asunto delicado que sin embargo permitió abordar desde otro punto de vista el estudio del célebre “misticismo castellano” del que tanto se hablaba en los análisis de las obras de este artista, y que como sostenía Marañón puede que no tuviera tanto que ver con la imaginación del Greco sino con la simple plasmación de fisonomías reales con expresiones pertenecientes a otro mundo.

En la misma línea se encontrarían los edificios en cuya construcción colaboró el hijo de nuestro artista, Jorge Manuel Theotokópoulos. En la biografía del Greco que Nicolás Magán publicó en el *Semanario Pintoresco Español* también se hacía referencia a él, aunque de manera muy somera; solamente señalaba que “se dedicó con preferencia á la arquitectura, siendo nombrado á muy poco tiempo Maestro mayor de la Catedral de Toledo”⁴⁹. Una de las obras de las que se ocupó, y que nos parece de especial interés, es el Ayuntamiento de Toledo, del que Magán también publicó un artículo en este mismo semanario incurriendo en un error bastante grave: atribuir los planos al Greco en vez de a su hijo Jorge Manuel⁵⁰, que como ahora sabemos se encargó de concluir la fábrica iniciada por Nicolás de Vergara el Viejo, Nicolás de Vergara el Mozo y Juan de Herrera⁵¹.

Como podemos comprobar, el hecho de que en los propios artículos del siglo XIX saliera a relucir el nombre del Greco al analizar estas construcciones demuestra que, a pesar de que aún no hubiera alcanzado la aceptación de la que sería objeto a comienzos de la siguiente centuria, su figura era considerada en la época como una de las que mayor vinculación poseía con la ciudad de Toledo. Recordemos de nuevo que la revalorización de ambos avanzó de una manera curiosamente paralela, y que con el paso del tiempo ese Toledo a medio camino entre la Edad Media y la Moderna, que aún poseía una misteriosa aura gótica pero que empezaba a incorporar los novedosos presupuestos clasicistas, se acabó convirtiendo en un fascinante objeto de estudio

para los eruditos españoles que hasta entonces se habían limitado a ignorarlo. Los profundos cambios producidos en los planteamientos estéticos, principalmente a causa de la doctrina romántica, hicieron que el concepto de “bello” se rindiera ante el de “sublime” y que el de “pintoresco” se instalara en nuestro país como una de las metas perseguidas por los jóvenes artistas. Es fácil comprender cómo en este nuevo mundo artístico Toledo pasó a ser de repente uno de los compendios de lo que perseguían los románticos (hermosura de las ruinas, glorias de un pasado que se soñaba con recuperar, misterio en su fisonomía), exactamente igual que sucedería con la pintura del Greco unos años más tarde. Ajenos por completo a los postulados conservadores que hasta entonces se habían tenido por inquebrantables, el ciudadano y la ciudad consiguieron recuperar siglos más tarde la admiración que las generaciones anteriores les habían negado, afianzando su personalidad única década tras década hasta convertirse en uno de los espejos en los que, más de cuatro siglos más tarde, la España contemporánea todavía continúa mirándose para tratar de encontrar su esencia.

* Doctora en Historia del Arte. Profesora asociada del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

¹ MUÑOZ HERRERA, José Pedro, “La ciudad de la melancolía: sobre el origen de la imagen romántica de Toledo”, *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha*, núm. 4 (1994), Ciudad Real, Añil Ediciones de Castilla – La Mancha, p. 50.

² GUDIOL, José, *Doménikos Theotokópoulos. El Greco. 1541-1614*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982, p. 11.

³ PALOMINO VELASCO, Antonio, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* [en línea]. Texinfo ed. Henrique Woodfall [Londres, Inglaterra], 1742 [citado junio 28, 2014]. Disponible en Google libros: <http://books.google.es/books?id=C9c5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepa-ge&q&f=false>. P. 77. (fecha de consulta octubre de 2014).

⁴ ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía, II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, p. 30

⁵ ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío...*, 1987, p. 20

⁶ ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Estudio y catálogo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 31. Sobre la valoración que haría de este artista la prensa española unas décadas posterior a la que nos ocupa a nosotros, remitimos a GÓMEZ ALFEO, María Victoria, “La crítica a «El Greco», en la prensa española del primer tercio del siglo XX”, *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pp. 335-348.

⁷ Sobre este periodista hemos podido saber, gracias especialmente a fuentes de la época como el célebre *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* de Manuel Ossorio y Bernard, que estudió en Toledo en la década de 1830 y que pese a trasladarse más tarde a Madrid no dejó nunca de estar en contacto con la ciudad que tanto había amado. Entre 1839 y 1852 publicó más de cincuenta artículos en *Semanario Pintoresco Español* en los que se ocupaba de cuestiones relacionadas con la historia, el arte, la arqueología o incluso el ocultismo toledanos, contribuyendo en gran medida a consolidar la misteriosa imagen que el Romanticismo estaba difundiendo de esta ciudad.

- ⁸ MAGÁN, Nicolás, “Biografía española. Domenico Theotocopuli, vulgarmente llamado el Greco”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, núm. 36 (8 de septiembre de 1844), Madrid, p. 285.
- ⁹ MAGÁN, Nicolás, “Galería de pinturas. Escuela española. (El Entierro del Conde de Orgaz.- Cuadro del Greco”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. I, núm. 22 (28 de mayo de 1843), Madrid, p. 169.
- ¹⁰ Pensemos por ejemplo en relatos tan conocidos como *El Cristo de la Calavera*, *Las tres fechas* o *El beso*. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas y narraciones*, Madrid, Editorial Libra, 1970.
- ¹¹ MUÑOZ HERRERA, José Pedro, “Toledo o El Greco. Reconocimiento y efusión del escenario”, *Archivo Secreto*, núm. 3 (2006), Toledo, Archivo Municipal de Toledo, p. 89.
- ¹² COMELLAS, José Luis, *Historia breve del mundo contemporáneo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1998, p. 56.
- ¹³ SAZATORNIL RUIZ, Luis, “Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española”, *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pp. 63-76.
- ¹⁴ DíEZ DEL CORRAL, Rosario, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitecturas de Toledo, II, Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, p. 109.
- ¹⁵ MAGÁN, Nicolás, “España pintoresca. El Hospital de Expósitos de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. IV, núm. 9 (27 de febrero de 1842), Madrid, p. 65. Este carácter de transición es probablemente la principal seña de identidad del Hospital de Santa Cruz; el hecho de que Magán se refiriera a estos grutescos propios del plateresco como “relieves y follages numerosos de la arquitectura gótica” demuestra que ya en el siglo XIX los eruditos eran conscientes de cómo se trataba de una construcción entre dos aguas. En efecto, la estructura arquitectónica de la obra sigue estando cerca de los presupuestos góticos, y la célebre portada que anticipaba la decoración renacentista demuestra según algunos autores, como Gilman Proske, haber sido realizada por “un hombre que todavía piensa en gótico”. GILMAN PROSKE, Beatrice, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1951, p. 321. Cfr. en MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, p. 203.
- ¹⁶ MAGÁN, Nicolás, “España pintoresca...”, *Semanario...*, 27 de febrero de 1842, p. 66.
- ¹⁷ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo (Conclusión)”, *El Arte en España*, vol. V (1866), Madrid, pp. 66-67.
- ¹⁸ MARÍAS, Fernando, *El Hospital Tavera de Toledo*, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 2007, pp. 103-107.
- ¹⁹ MAGÁN, Nicolás, “España pintoresca. Hospital de S. Juan Bautista en Toledo (Vulgo Hospital de afuera)”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. IV, núm. 11 (13 de marzo de 1842), Madrid, p. 83.
- ²⁰ Más comprensible que la ausencia de Covarrubias en este artículo resulta la de los últimos arquitectos que participaron en la obra del Hospital de Tavera, Juan Bautista de Monegro y Toribio González de la Sierra, puesto que las intervenciones que llevaron a cabo ya entrado el siglo XVII no resultaron en modo alguno tan relevantes como las realizadas por sus antecesores. MARÍAS, Fernando, *El Hospital Tavera...*, 2007, pp. 110-111.
- ²¹ Véase nota núm. 19.
- ²² Véase nota núm. 19.
- ²³ La prensa artística isabelina también publicó algunos artículos interesantes sobre esta obra, otra de las grandes aportaciones de nuestra arquitectura al Renacimiento, de los cuales destacamos V. F., “España pintoresca. La Universidad de Alcalá de Henares”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, núm. 22 (31 de mayo de 1840), Madrid, pp. 170-172 y AMADOR DE LOS RÍOS, José, “Estudios artísticos. Parte monumental y pintoresca. Estilo del Renacimiento. Alcalá de Henares”, *El Siglo Pintoresco*, vol. III, núm. 8 (agosto de 1847), Madrid, pp. 172-177.
- ²⁴ Para profundizar más en esta cuestión remitimos a CERVERA VERA, Luis, “Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista”, *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 12 (1991), Pamplona, Gobierno de Navarra e Institución Príncipe de Viana, pp. 11-26 y MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, “Arquitectos y mecenas del renacimiento en España”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 36 (2005), Granada, Universidad de Granada, pp. 29-48.
- ²⁵ MARÍAS, Fernando, “La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española”, VARIOS AUTORES, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, Fundación Carolina y Fernando Villaverde Ediciones, 2004, p. 64.
- ²⁶ Pese a que esta fortificación fuera la más admirada de todas las construidas en la provincia, en la prensa artística isabelina encontramos menciones a otros castillos que contribuyeron a difundir la idea romántica del Toledo medieval, como por ejemplo MAGÁN, Nicolás, “España pintoresca. El Castillo de San Cervantes cerca de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. I, núm. 34 (25 de agosto de 1839), Madrid, pp. 265-267, RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María, “España pintoresca. El Castillo del Carpio”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, núm. 13 (29 de marzo de 1840), Madrid, pp. 97-99, AUTOR DESCONOCIDO, “Castillo de Guadamur, provincia de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, núm. 33 (18 de agosto de 1850), Madrid, p. 260 y AUTOR DESCONOCIDO, “Ruinas del Castillo de Polán, provincia de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, núm. 39 (29 de septiembre de 1850), Madrid, p. 305.
- ²⁷ DíEZ DEL CORRAL, Rosario, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitecturas de Toledo...*, 1992, p. 21.
- ²⁸ CARDERERA, Valentín, “España pintoresca. El Alcázar de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. III, núm. 131 (30 de septiembre de 1838), Madrid, p. 720.
- ²⁹ MAGÁN, Nicolás, “El Alcázar de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, núm. 12 (19 de marzo de 1848), Madrid, p. 89.
- ³⁰ Véase nota núm. 29.

- ³¹ CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid, Sílex Ediciones, 2007, p. 101.
- ³² MAGÁN, Nicolás, “El Alcázar de Toledo...”, *Semanario...*, 19 de marzo de 1848, p. 90.
- ³³ MAGÁN, Nicolás, “El Alcázar de Toledo...”, *Semanario...*, 19 de marzo de 1848, p. 91.
- ³⁴ No podemos dejar de mencionar tampoco uno de los elementos decorativos más característicos del estilo de Covarrubias que sin embargo Magán no mencionaba en su artículo: los espejos colocados en las enjutas de los arcos, como puede apreciarse en la portada principal debajo de la inscripción que hemos reproducido. MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento...*, 1983, p. 246.
- ³⁵ Véase nota núm. 33.
- ³⁶ Véase nota núm. 33.
- ³⁷ Véase nota núm. 33.
- ³⁸ MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento...*, 1983, p. 58.
- ³⁹ Véase nota núm. 33.
- ⁴⁰ CARDERERA, Valentín, “España pintoresca...”, *Semanario...*, 30 de septiembre de 1838, p. 719.
- ⁴¹ Véase nota núm. 33.
- ⁴² J. F. G., “Restauración del Alcázar de Toledo”, *La Revista de Bellas Artes*, vol. I, núm. 44 (31 de agosto de 1867), Madrid, p. 358.
- ⁴³ AUTOR DESCONOCIDO, “Crónica general”, *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, vol. III, núm. 79 (30 de abril de 1868), Madrid, p. 80.
- ⁴⁴ ASSAS, Manuel de, “El convento de San Pablo en Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, núm. 24 (14 de junio de 1857), Madrid, pp. 185-186.
- ⁴⁵ AUTOR DESCONOCIDO, “Puerta de Visagra en Toledo”, *El Mundo Pintoresco*, vol. III, núm. 10 (4 de marzo de 1860), Madrid, lámina suelta.
- ⁴⁶ AUTOR DESCONOCIDO, “Toledo. Ruinas del Artificio de Juanelo”, *Semanario Pintoresco Español*, núm. 23 (8 de junio de 1851), Madrid, p. 183. Años más tarde la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* publicó una nota en la que denunciaba la destrucción de la arcada sobrepuesta en esta obra, en un intento de concienciar a la sociedad toledana como se había hecho asimismo con el Alcázar para que se tomara en serio la conservación de aquellas construcciones que formaban parte del pasado de la ciudad. AUTOR DESCONOCIDO, “Academias”, *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, vol. III, núm. 71 (23 de febrero de 1868), Madrid, pp. 315-316.
- ⁴⁷ MAGÁN, Nicolás, “El Hospital de Locos de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, núm. 20 (17 de mayo de 1840), Madrid, pp. 156-158.
- ⁴⁸ MARTÍNEZ AZUMENDI, Oscar, “El Greco, Marañón y los locos del Nuncio de Toledo”, *Norte de Salud mental. Revista de Salud Mental y Psiquiatría Comunitaria*, vol. IX, núm. 39 (2011), Bilbao, Asociación de Salud Mental y Psiquiatría Comunitaria, pp. 94-95.
- ⁴⁹ MAGÁN, Nicolás, “Biografía española...”, *Semanario...*, 8 de septiembre de 1844, p. 286.
- ⁵⁰ MAGÁN, Nicolás, “Antigüedades españolas. Casas del Ayuntamiento de Toledo”, *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, núm. 39 (30 de septiembre de 1844), Madrid, p. 306.
- ⁵¹ DÍEZ DEL CORRAL, Rosario, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitecturas de Toledo...*, 1992, pp. 31-32.