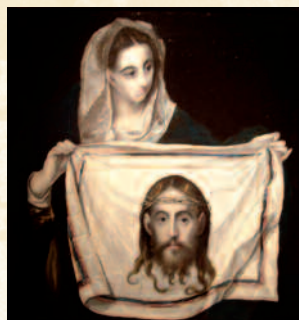
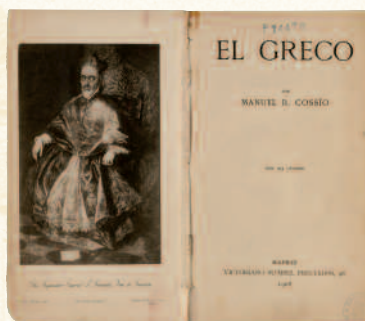


ideas forjado en Italia y vinculándolo a Miguel Ángel y Correggio, pero sucumbió a la tentación ambiental y reintrodujo el misticismo. **C** Versión casi oficial, impondrá su ley a lo largo de toda la centuria, permitiendo el desarrollo exclusivo de sus propias prolongaciones en un nuevo y extraño fenómeno de monopolio, capaz –incluso muerto el autor, a través de su hija Natalia– de incorporar pero no asimilar las aportaciones ulteriores, que dejaron indemne el grueso del retrato. Aunque se introducía una pretensión de objetividad, y su monografía ha de contarse entre los trabajos de rectificación, se trató más de una interpretación con visos de mito que de una reconstrucción histórica, pero que satisfizo las pretensiones culturales –nacionalistas y católicas– de la España del momento. Si Cossío había manejado 37 documentos para su construcción biográfica y estética, al poco tiempo tuvo que publicar una obra (*Lo que se sabe de la vida de El Greco*, 1914), dando cuenta de nuevos hallazgos, que hoy alcanzan más de 500 documentos y unas 20.000 palabras redactadas sobre el arte por el propio pintor, anotadas en dos de sus libros que han llegado hasta nosotros, uno de ellos conservado en la Biblioteca Nacional de España.



EL GRECO
La Verónica con la Santa Faz, ca. 1577-1580
Óleo sobre lienzo



MANUEL B. COSSÍO
El Greco
Madrid, Fortanet, 1908

immediate and it became the most published monograph of any Spanish artist. **C** Cossío based his explanation on the influence of the Castilian soul and its mysticism and of Teresa de Jesús and Juan de la Cruz; it drew on contributions from other figures linked to the avant-garde Institute such as Giner de los Ríos and Aureliano de Beruete, but he also adopted ideas from historians such as Carl Justi, with his image of El Greco – a Greek in 1897, but not a Greek in 1903 – as a visionary Don Quixote, representative of the spirit of the Christian Middle Ages, impressionist and anarchist, or Elías Tormo. The latter did not accept that he was an ecstatic painter but stressed his considered adherence to a system of ideas forged in Italy, linking him with Michelangelo and Correggio, with the difference that he succumbed to the prevailing climate and reintroduced mysticism. **C** This quasi-official version was to impose its rule throughout the whole of the century, allowing its own extensions to be developed exclusively in a strange new phenomenon

of monopoly that, even after the author's death, was, through his daughter Natalia, able to include but not assimilate subsequent contributions, leaving the bulk of the portrait intact. Although a claim to objectivity was introduced, and his monograph must be counted among the rectification papers written, it was more of an interpretation with aspects of myth than an historical reconstruction, but one that satisfied the cultural aspirations – nationalist and Catholic – of the Spain of the period. However, if Cossío had handled 37 documents to make his biographical and aesthetic construction, in no time at all he had to publish a small work (*Lo que se sabe de la vida de El Greco*, 'What we Know of the Life of El Greco', 1914) reporting on the new findings that nowadays total more than 500 documents and around 20,000 words written on art by the artist himself and noted down in two of his books that have been handed down to us, one of which is kept at the Biblioteca Nacional de España.

En el año de celebración del Tricentenario, las obras de la Biblioteca Nacional de España salen al encuentro de museos nacionales y autonómicos; recorren el país, buscan otros visitantes, otros espacios, otras miradas. · Manuscritos, dibujos, grabados, lienzos, mapas, fotografías y libros entablan un diálogo con piezas de más de una treintena de instituciones españolas. · La BNE y Acción Cultural Española (AC/E) han querido que quien no pueda acercarse a la sede de la Biblioteca Nacional pueda participar también de este acontecimiento: 300 años de historia, que es de todos los ciudadanos.

This year marks the 300th anniversary of the Biblioteca Nacional de España (BNE). Works from its collections are being displayed in national and regional museums around Spain. They will thus reach new publics, be seen in fresh contexts and inspire different viewpoints. · Manuscripts, drawings, prints, paintings, maps, photographs and books will establish a dialogue with works from the collections of more than thirty Spanish institutions. · The intention of the BNE and of Acción Cultural Española (AC/E) is to ensure that those who cannot visit the Library in Madrid will participate in an event that marks 300 years of a shared cultural history.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA OTRAS MIRADAS

9/10/2012 - 9/12/2012

N.I.P.O.: 032-12-004-8 · D.L.: M-28949-2012

EXPOSICIÓN · EXHIBITION
ORGANIZAN · ORGANISED BY:

Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E)

COMISARIO · CURATOR: Juan Manuel Bonet

DISEÑO EXPOSITIVO · EXHIBITION DESIGN: Ricardo Sánchez Cuerda

MONTAJE Y TRANSPORTE · INSTALLATION AND SHIPPING: SIT

SEGURO · INSURANCE: AON · DISEÑO GRÁFICO · GRAPHIC DESIGN: Alfonso Meléndez



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



MUSEO DE SANTA CRUZ

MIGUEL DE CERVANTES, 3 · 45001 TOLEDO

<http://www.patrimoniocultural.es/museo-de-santa-cruz/>

El Greco (1908)

*La Verónica
con la Santa Faz* (ca. 1577-1580)

Museo de Santa Cruz

PARECERÍA lógico que un pintor como El Greco (1541-1614), uno de los mayores representantes del arte religioso de la Contrarreforma, hubiera dejado algunas obras maestras de la imagen de Cristo, que conocemos como Verónica, Santa Faz o Santo Rostro. Parece lógico que una imagen no solo devocional, sino de carácter tan metapictórico, hubiera atraído a un artista complejo e intelectual, de intereses teóricos, tan consciente del papel del creador artístico y del retratista inventivo como el cretense, tal como su figura ha ido evolucionando desde los años sesenta. **¶** Y ésto no dejaría de ser extraño para una imagen «imposible» —¿cómo representar el rostro de un dios hecho hombre?—, un ser con dos naturalezas y una sola persona; o para una imagen paradójica como hombre con un cuerpo sufriente y mortal capaz de resucitar al tercer día, que dificulta su reconocimiento como resurrección, que no era un fantasma, que pedía la prueba física —el dedo de Tomás— de su corporeidad tangible y exigía la creencia en su resurrección. **¶** Lo que supuestamente debería haber sido el retrato de la imagen *acheiropoiética* —no hecha por la mano del hombre— de la *vera effigies* de Cristo de la tradición bizantina —el *mandylion* encargado por el rey Abgar— o de la tradición latina, la *verónica* con el que Berenice habría enjugado la sangre y el sudor en el Huerto o camino del Calvario, se aleja de tales modelos y se duplica parcialmente en un tratamiento al mismo tiempo unitario. **¶** Estas dos imágenes, más míticas que históricas, tuvieron que haber sido de naturaleza indicial, vestigios o huellas de un contacto milagroso o físico entre el cuerpo de Cristo y un lienzo; no habrían dependido de una mirada, de un punto de vista, y habrían obviado el escorzo, o la imagen en tres cuartos, excluyendo además cualquier representación del relieve, luces o sombras propias, ésto es, los recursos del arte a partir de la época tardomedieval y alto moderna. No es el caso. **¶** El Greco produjo su primera «verónica» en Toledo, la imagen del paño, sostenida por dos *putti* más que ángeles del retablo mayor del convento de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), similar a «una Berónica con ángeles por acabar» que

se inventariaba en su taller en 1614 y que podría ser la del retablo de Titulcia (1607-1621). Muy próxima a aquélla es la *Santa Faz*, que en 1773 vio Antonio Ponz «en un poste de la iglesia» parroquial de Móstoles, de donde pasó al Museo del Prado. **¶** Sin corona de espinas ni tumefacción alguna, pero con gotas de sangre en la frente, el rostro de Cristo se despliega en el paño; éste se pliega por la caída natural del lienzo y queda anudado en dos esquinas, flotando sobre un fondo negro, rodeado por un marco ovalado que parece convexo, transmitiendo esta convexidad a la propia faz. El rostro se nos muestra ligeramente traslapado por un pliegue, sin llegar a formar parte de un soporte ficticio sobre el que flota, alejándose de los modelos indiciales de *mandylion* o *verónica*; las gotas de sangre lo alejan de aquél, los ojos abiertos y la expresividad empática de su mirada, que contacta con nosotros, de ésta. **¶** Es posible que similar a la de Móstoles fuera otra que también vio Ponz en Casarrubios del Monte y que podría ser la de la colección de Basil P. Goulandris de Nueva York (firmada «DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EPOIEI» y fechable en las fechas de la primera). La versión del convento de las Capuchinas de Toledo pierde fuerza como obra autógrafa, aunque no tanto como la de la colección de Mrs Danielson, de Groton. La tela Goulandris está tratada de forma diversa por su carácter menos naturalista y sus más claros vínculos con la Pasión, al portar Cristo la corona de espinas, y un mínimo goteo sobre la frente, así como por su composición apaisada. Además, presenta un interés añadido, al servir de motivo para otros dos, de formato casi cuadrado y en los que aparece la santa faz en un contexto más narrativo, al quedar entre las manos de una media figura de la mujer Verónica, que no mira al espectador sino a alguien situado a su izquierda, que hemos de identificar con Jesús. **¶** De esta ficción histórica se conservan dos ejemplares; el más antiguo procede del convento de Santo Domingo (ca. 1577-1579, firmada «CHEIR DOMENIKOU», hoy en paradero desconocido). El segundo (Toledo, Museo de Santa Cruz) sería más tardío, procedente del ático del retablo del Expolio de la parroquia de Santa Leocadia. Serían del tipo que aparece

en el inventario de 1621 como «una mujer Berónica» (169), pues no coinciden sus dimensiones, frente al de «una Berónica» (96). **¶** En ningún caso se da una copia de los modelos de iconos reconocidos, aunque el Cristo deriva de la morfología bizantina de su imagen como Dios más que como hombre, al que se le ha añadido algo de sangre para colocarlo en la Pasión. El Greco rompió con la tradición de sus fuentes —las estampas de Durero— de situar simétricamente el paño respecto al lienzo o a la figura y el rostro de la santa; y con la firma de dos de sus cuadros produjo sus versiones personales del arte del icono, alejándose tanto de su naturaleza mítica *acheiropoiética* como de sus modelos. **¶** Es difícil encontrar una reflexión paralela a la pictórica en la obra que ha constituido por más de medio siglo la biblia sobre El Greco, pues les dedicó un par de páginas, ajenas a cualquier tipo de problema. Nos referimos al libro del pedagogo y miembro de la Institución Libre de Enseñanza Manuel B. Cossío (1857-1935), fechado en 1908, pero en realidad escrito entre 1900-1902/1904. Una de las primeras monografías dedicadas a un artista español, al que se «recuperaba» del olvido secular, defendiéndolo de los juicios previos de pintor enajenado, para lanzarlo al estrellato nacionalista como culminación de un Siglo de Oro místico, predecesor de Velázquez y autoridad para la pintura más radicalmente moderna. Su éxito fue inmediato y se convertiría en la monografía más editada de un artista español. **¶** Cossío partía de la explicación por medio de la influencia del ambiente castellano y su misticismo, de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz; se nutría de las aportaciones de otras figuras vinculadas a la vanguardista Institución como Giner de los Ríos o Aureliano de Beruete, pero también hizo suyas ideas de historiadores como Carl Justi, con su imagen del Greco —griego en 1897, no griego en 1903— como un Quijote visionario, representante del espíritu de la Edad Media cristiana, impresionista y anárquico, o Elías Tormo; éste negó su carácter de pintor arrebatado para subrayar su meditada adhesión a un sistema de

FERNANDO MARÍAS

IT would seem logical for an artist like El Greco (1541-1614), who has been considered one of the greatest exponents of Counter-Reformation religious art, to have left a few masterpieces of the image of Christ that we know as The Veronica or the Holy Face. At the same time, it seems logical that such an image, not only devotional, but so metapictorial in nature, would have attracted a complex, artist with theoretical interests, as aware of the role of the artistic creator and the inventive portrait painter as the Cretan was, judging from the way the appreciation of El Greco has been developing since the 1960s. **¶** It would be rather odd if this were not so in the case of an 'impossible' picture (how to portray the face of God become man?), a being with two natures and only one persona; or for a paradoxical image of him as a man with a suffering, mortal body capable of rising from the dead on the third day, who makes himself hard to recognise as a resurrected person, who was not a ghost, who asked for the physical test — Thomas's finger — of his

corporeal tangibility and required people to believe in his resurrection. **¶** What supposedly ought to have been the portrait of an *acheiropoieton* image — one not created by human hands — of the *vera effigies* of Christ from the Byzantine tradition (the *mandylion* commissioned by King Abgar) or from the Latin tradition (the *veronica* with which Berenice was said to have wiped away the blood and sweat in the Garden of Gethsemane or on the road to Calvary) departs from those models and partially duplicates itself in a treatment that is, at the same time, unitary. **¶** These two images, which are more mythical than historical, must have been indicative in nature, the vestiges or imprints of a miraculous or physical contact between the body of Christ and a piece of linen cloth. They would not have depended on a visual perception, on a point of view, and would have avoided a foreshortening or three-quarters view, also excluding any portrayal of relief, or intrinsic light or shade, in other words the resources of art from the late medieval to the high modern period.

With El Greco, this is not the case. **¶** He painted his first *veronica* in Toledo. It is the image in the cloth, held by two *putti* rather than angels, on the main altarpiece of the Santo Domingo el Antiguo monastery (1577-1579), and is similar to 'an unfinished Berónica with angels' that was inventoried in his workshop in 1614 and could be the one on the altarpiece in Titulcia (1607-1621). Very soon after that came the *Santa Faz* ('Holy Face') that Antonio Ponz saw in 1773 'on a pillar in the parish church' of Móstoles, which was moved from there to the Museo del Prado. **¶** The face of Christ is displayed on the cloth with no crown of thorns or any tumefaction, but with drops of blood on the forehead. The cloth folds in keeping with the natural hang of the linen and is knotted at two corners, floating on a black background and surrounded by an oval frame that appears convex, transferring this convexity to the face itself. The face is slightly overlapped by a fold that does not form part of a fictitious support on which it floats, distancing itself from the indicative *mandylion* or *veronica* models. The drops of blood

move it away from the former, while the wide-open eyes and empathic expressiveness of its gaze, connecting with us, distances it from the latter. **¶** It is possible there might be another *veronica*, similar to the one in Móstoles, that Ponz saw in Casarrubios del Monte, which could be the one in the Basil P. Goulandris collection in New York (signed 'DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EPOIEI' and dated between the dates of the first one). The version in the Convento de las Capuchinas in Toledo loses authenticity as a signed work, but not as much as the one in the collection held by Mrs Danielson of Groton. The Goulandris cloth is handled differently because of its less realistic character and its clearer links with the Passion, as Christ is wearing the crown of thorns and there are minimal drops on the forehead, and also because of its landscape composition. Of further interest is the fact that it serves as the motif for two others with an almost square format in which the Holy Face appears in a more narrative context as it is held between the hands of a half figure of the woman Veronica,

who is not looking at the spectator but at someone to her left, who we must identify as Jesus, to whom she would be showing the picture of himself. **¶** Two examples of this historical fiction have been preserved: the oldest is from the Santo Domingo monastery (ca. 1577-1579, signed 'CHEIR DOMENIKOU', its whereabouts being unknown today); the other (Toledo, Museo de Santa Cruz) would be later and from the upper part of the altarpiece showing the *Expolio* ('Christ Stripped of His Clothing') in the parish church of Santa Leocadia. They would be of the type mentioned in the 1621 inventory as 'a Berónica woman' (169), as their sizes do not coincide with those of the type referred to as 'a Berónica' (96). **¶** In no case is there a copy of the recognised icon models, although the Christ derives from the Byzantine morphology of his image as God rather than man, to which a little blood has been added to situate it in the Passion. El Greco broke with the tradition of his sources — prints by Durero — which place the linen cloth symmetrically in relation

to the canvas or to the figure and face of the female saint and, by signing two of his paintings, produced his personal version of iconic art, moving away from both its *acheiropoieton* mythical nature and from its models. **¶** It is hard to find a reflection parallel to the pictorial one found in the work that has been the 'El Greco bible' for over half a century, as it dedicated a few pages to those personal versions with no problem at all. We refer to the book by Manuel B. Cossío (1857-1935), an educationalist and member of the Institución Libre de Enseñanza ('Institute of Free Teaching'), which is dated 1908 but was actually written between 1900 and 1902-1904. It is one of the first monographs dedicated to a Spanish artist who was 'being rescued' from secular oblivion, enthusiastically defending him against the earlier disdainful judgements made of the painter, in order to launch him into national stardom as the culmination of a mystic Golden Age, the predecesor of Velázquez and an authority for the most radical of modern art. Its success was