

NARCISO SENTENACH

7-a-11

# Técnica Pictórica del Greco



ILUSTRADO CON 4 LÁMINAS  
EN FOTOTIPIA



MADRID  
Fototipia de Hauser y Menet  
30, BALLESTA, 30  
1916



ROS  
73  
GUAL





1711

---

IMPRESA DE SAN FRANCISCO DE SALES. BOLA, 8.-MADRID

NARCISO SENTENACH

BIB-S/173

# Técnica Pictórica del Greco



ILUSTRADO CON 4 LÁMINAS  
EN FOTOTIPIA



MADRID  
Fototipia de Hauser y Menet  
30, BALLESTA, 30  
1916





# Técnica pictórica del Greco.

*Conferencia pronunciada por D. Narciso Sentenach  
en la Sinagoga del Tránsito, de Toledo, en la tarde  
: : : : : del 1.º de Marzo de 1914. (1) : : : : :*

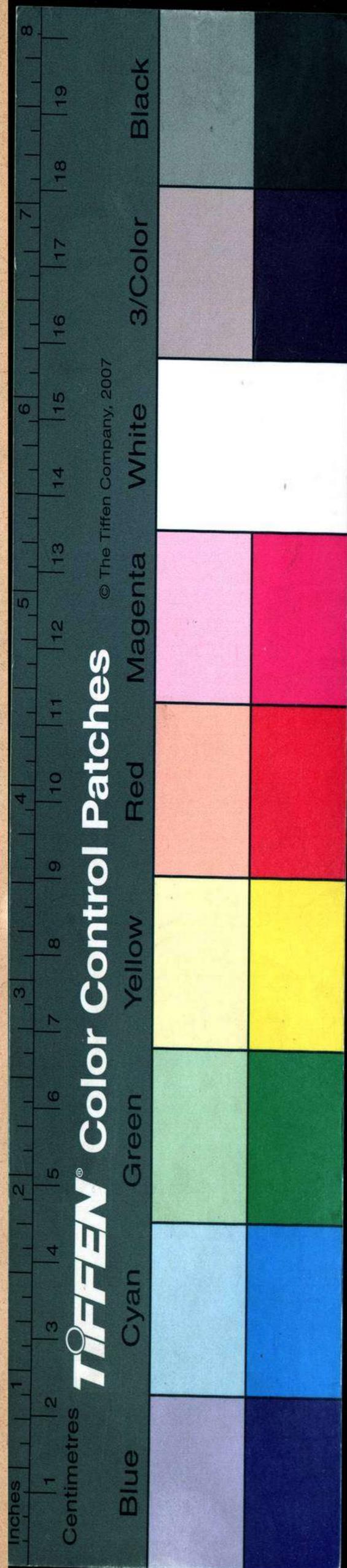
Oportunísima ha sido la idea de celebrar en esta ciudad de Toledo una serie de conferencias con motivo del centenario de la muerte del insigne pintor Domenico Theotocopuli, llamado el Greco, pues bien puede considerarse como su verdadero solar, donde floreció y acabó sus días.

Aunque fuera de él pueda ser más o menos discutido su arte y estilo, aquí se encuentran aquellas obras culminantes suyas, tan acabadas, que acallan toda disparidad de pareceres y dan lugar tan sólo a la admiración más unánime.

Hay que venir a Toledo para apreciar al Greco en toda su grandeza, pues las obras que de él aquí se guardan son, sin duda, las más notables e importantes que produjo, tan superiores a todas las demás, y a muchas de ellas diferentes.

La rehabilitación del Greco como artista de primer orden en la historia de la pintura española, es tan de justicia como de crédito para

(1) Figuraron como ejemplares de referencia los cuadros del contiguo Museo del Greco, que representan *El Salvador*, *Cristo crucificado* y el *Retrato de Covarrubias*.



la crítica, en su más alta función de reconocer los méritos que en cada cual concurren.

Bien es verdad que no puede llamarse un descubrimiento el efectuado por aquellos que más le ensalzan modernamente, pues ni nunca fueron desconocidas sus especiales dotes, ni faltaron, desde los propios días del eximio pintor, quien las determinara con toda precisión y justicia.

Pacheco, el implacable preceptista, llegó al mayor entusiasmo por algunas de sus peregrinas producciones cuando le visitó en su estudio, y el P. Sigüenza empleó, hablando de él, frases que pueden estimarse como inapelables.

Ha sido también oportuna y providencial la celebración de este centenario en nuestros días, pues por esa ley del cambio de punto de vista de la crítica, del uno al otro extremo en que puede comprenderse, desde el culto del ideal al aprecio y sanción de la realidad por la observación y la experiencia, parece como si no satisfaciéndole ya al pensamiento actual las consecuencias del realismo, nótase una activísima tendencia al idealismo y el espiritualismo, hallando por esto su representante y mantenedor en el arte al Greco, como antes se reconoció a Velázquez, cual el adalid y maestro de la interpretación de la realidad.

Pero no por ello podemos decir que la desdeñó y desatendió nuestro pintor, antes al contrario, consultóla y desentrañó admirablemente, aunque haciéndola servir a sus tendencias ideales. Más que un aristotético es un platónico ciertamente; pero en todo caso un espíritu culto y amante de las letras, como se comprende al conocer su biblioteca y sus autores predilectos.

Ayuda también a la comprensión de la modalidad del Greco, el que habiendo nacido en oriente y oriental por su pintura, no vino a ser, al traernos aquellos acentos propios del arte en que se educó, sino un continuador de nuestras propias tradiciones estéticas, en lo que tienen de más nacional y propio de nuestra psicología, pues el orientalismo nos asiste y da carácter singular a nuestras artes desde los más remotos tiempos, lo propio en las primitivas épocas cuando llegaban los emigrantes griegos y asiáticos, hasta los días del bizantinismo y del arte gótico, que en consorcio con el árabe, nos dió el mudéjar, aún vigoroso y viviente en los días del más agudo renacimiento italiano.

El Greco, como todos saben, nació en la isla de Creta, sometida al poder de los turcos, pero en la que existía una verdadera escue-

la artística de marcado carácter bizantino. Muy joven pasó a Venecia, donde verdaderamente adquirió los esplendores de su paleta, siendo Tiziano y Tintoretto, quizá éste más que Tiziano, quienes le impresionaron e inspiraron principalmente, como lo acreditan muchas de sus creaciones. *La Gloria*, *El Lavatorio* de El Escorial y otros estudios y lienzos del Tintoretto recordábalos y tenía muy presentes el pintor cretense al ejecutar sus obras, por más que bien pronto lo veamos acomodarse al nuevo medio en que se establecía y al carácter de la sociedad de que entraba a formar parte.

Interpretando ésta y tratando de ponerse de acuerdo con sus tendencias y espíritu, para los que tan singularmente se encontraba preparado, comenzó por retratar a las personas que más le amparaban, en cuyas imágenes puso toda la expresión de la espiritualidad de la raza a que pertenecían y de la intelectualidad que les adornaba, superando quizá con esto a Velázquez, del que fué tan admirado. Esta psicología le hizo dar a sus figuras un carácter expresivo tan especial y una tonalidad tan sobria, que nos dan la sensación de imágenes despojadas de todo lo accidental para hacerlas más eternas.

No debe causarnos extrañeza que el Greco dijera muchas veces que Miguel Angel no era pintor; no porque dejara de reconocer en él condiciones de maravilloso artista, como hay que confesar ante los frescos de la bóveda y testero de la Capilla Sixtina, mas porque no era pintor a su modo de entender este arte, habiendo que conceder al cretense, sin duda, mayor competencia y compenetración con lo que realmente debe ser la pintura. Su técnica representaba ciertamente un gran progreso sobre la del titán florentino, y su psicología y espiritualidad un alcance muy superior al del Renacimiento clásico.

Porque sobre tan singulares condiciones estéticas tenía además el Greco la de ser un consumado técnico de la paleta, y en este aspecto debemos estudiarlo más singularmente.

Es tan necesaria la técnica al pintor, que por insuficiencias en ella pueden frustrarse sus mayores inspiraciones, y el cretense llegó a dominarla en tal grado, que no sólo superó a todos los pintores españoles de su tiempo, si no que vino a ofrecerla como ejemplo y enseñanza para los venideros. Por ello debemos examinarla en aquellos elementos que constituyen el ejercicio del arte pictórico, como son la línea, la proporción, el color, la perspectiva, la anatomía, la composición y en cuantos medios se vale el pintor para dar mayor efecto a sus obras. De éstos los conoció y aplicó todos, sin que hayan podido añadirse después adelantos esenciales; por ello es tan consultado y seguido.

En compendio, sin ser extremadamente analítico ni sintético, propende siempre a la sencillez y amplitud del toque, oponiéndose así a las prácticas detallistas de los primitivos flamencos, tan en vigor aún entre nosotros a la llegada del maestro.

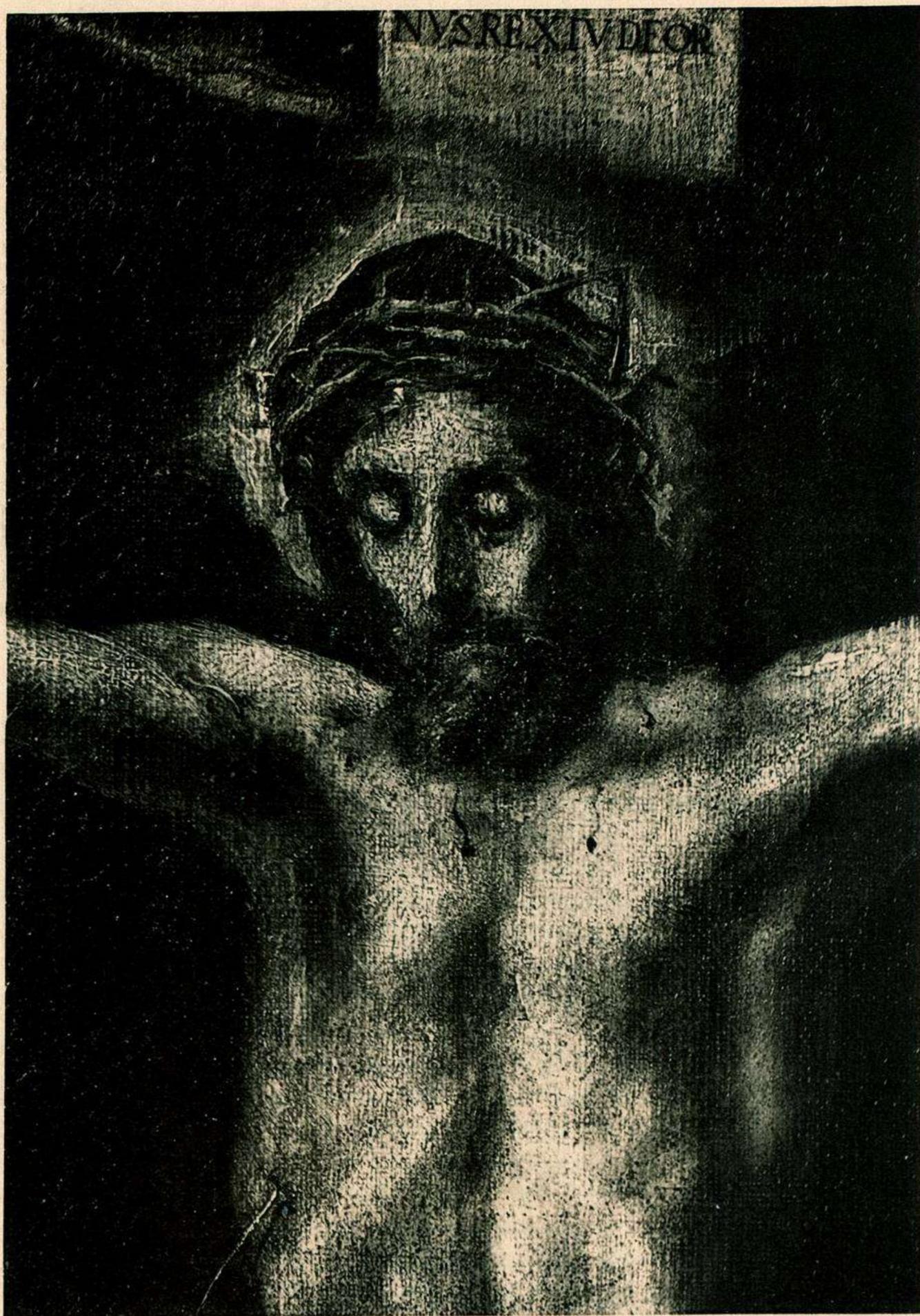
La línea, que en geometría no es sino el principio de una superficie, adquiere por el arte un valor especial; según la ciencia, puede ser recta, curva, quebrada o mixta; pero lo que no alcanza la ciencia es a condicionarla bajo su aspecto emotivo, bajo el acento especial que el artista puede imprimirle, sometiéndola a un ritmo y a un carácter muy distintamente expresivo. En este sentido, el carácter, el ritmo de la línea del Greco, es el de una marcada elegancia y distinción, prolongándola como para adquirir una espírituaildad supra-terrena.

A veces resulta exagerada y como rebasando toda verosimilitud y proporción; pero en esto, que se ha atribuido a una afección visual, hay que reconocer sin duda un origen más íntimo y una tendencia más espiritual a la que debe su origen. Habrá que admitir el *astigmatismo* del Greco, sobre todo en sus últimas obras, pues en las primeras y mejores suyas nada de esto se nota, pero sus efectos son producidos precisamente por la tendencia espiritual y casi mística que siempre les comunica (1).

(1) Tema de gran polémica, pero de atención preferente, ha sido el caso del *astigmatismo* del Greco, sostenido y atacado con saña por verdaderos bandos contrarios; el justo fallo, a mi entender, no es fácil mientras no se plantee la cuestión en nuevos términos y bajo distintos considerandos de los hasta ahora presentados.

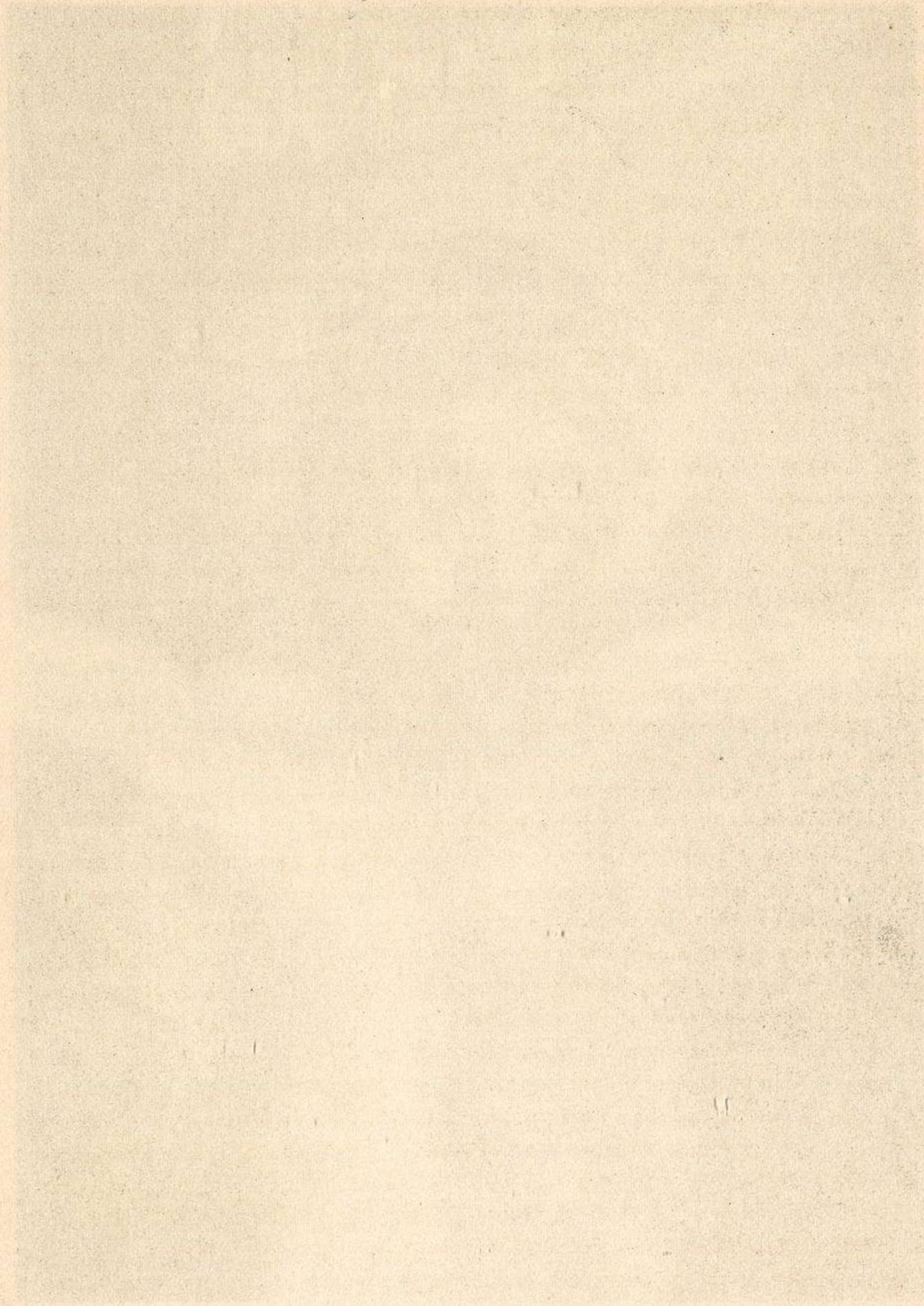
Son dos cuestiones completamente distintas la del temperamento y espiritualidad del Greco, y los efectos que producen sus obras por la extrañeza de sus líneas y colores. Seguramente, y sin que pueda caber duda en ello, su tendencia artística era mística expresiva. De aquí que aplicara para la mayor majestad y exaltación de sus imágenes el ritmo más propio para ello, el del alargamiento y la elegancia que en todo tiempo y en todas las escuelas ha sido empleado para imprimirles tal carácter: esta era su tendencia constante, la de alargar verticalmente las formas. A ella obedecen, sin que disuenen, aquellas primeras obras, ejecutadas con vista completamente normal y que tanto nos agradan. Los lienzos de Santo Domingo el Antiguo y *el Expolio*, principalmente, con algunos retratos, así lo patentizan; pero es indudable que para la segunda época de su producción no pudo contar con un órgano visual tan normal como para la primera.

La palabra *astigmatismo* no ha sonado en balde, y sólo por esta afección pueden explicarse los defectos que notamos en sus obras: éstos se acentúan cada vez más en la sucesión de ellas, y probado está que no pudo realizar sus últimos encargos, dejándolos sin concluir, a pesar de los muchos años transcurridos en su estudio, esperando un alivio que cada vez más de él se alejaba. Pero su *astigmatismo* no ha sido reconocido, a mi entender, en su verdadera especie, debiéndose a esto el que



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. CRISTO CRUCIFICADO: (Fragmento)  
Museo del "Greco" en Toledo  
Tamaño poco menor que el original



Esta tendencia es en él constante y propia; en todas sus obras, hasta en las que puedan estimarse como de visión completamente normal, existe, y al así acentuarlas, siguió lo que pudiéramos llamar su idiosincrasia estética. La afección visual llévalo tan sólo a exagerarla al grado máximo; así lo afirmo, a pesar de haber sido de los primeros en señalar su afección á la vista.

Pero en lo que hay que admirar principalmente al Greco es como insuperable colorista. La intensidad de sus tonalidades, su esmalte, la armonía entre ellas producida por el grisáceo tono que resulta de la compenetración de las más opuestas; la aplicación, perspectiva de las más calientes y las más frías del espectro, son de un acierto tal,

los argumentos presentados como prueba vengan a demostrar lo contrario de lo que se pretende.

Generalmente, se estima que el astigmatismo del Greco debió ser, por sus efectos, *vertical*: es decir, que veía el modelo *más largo*, cuando debió ser precisamente todo lo contrario: es decir, *horizontal*, viendo por ello lo que pintaba *más corto*. Aún mejor, *oblicuo-horizontal*.

Dada la diversa distancia a que tiene que colocar el modelo el artista respecto al lienzo para pintar en éste, es suficiente, por el ángulo visual que se establece, para producir efecto hasta en los que tienen su visión perfectamente normal, cuanto más en los que no cuentan con ella; y bien lo saben todos los profesores de dibujo, que al punto lo observan en sus alumnos; los más tienden a acortar; algunos a prolongar, y los menos se ajustan a la proporción verdadera.

Como la tendencia del Greco era la de alargar y lo que trazaba sobre el lienzo le hacía más corto que lo que deseaba, de aquí que exagerase el trazo en sentido vertical, hasta llegar insensiblemente al extremo que se observa en sus últimas obras.

Se dirá; pero esto se corrige, y pudiera haberlo corregido el Greco, mirando lo que pintaba a alguna distancia: aquí empieza precisamente la segunda y más fatal consecuencia de la oftalmía que le aquejaba.

El astigmatismo viene a ser siempre resultado de una estrechez, de una mínima reducción del campo óptico: el cono visual se hace muy agudo, lo que produce una miopía tal y tan parcial, que a alguna distancia toda visión es imposible.

En las obras del Greco, de su segunda época, se puede asegurar que a un metro de distancia apenas distinguiría nada de ellas. Sus fondos son de una vaguedad nebulosa; la perspectiva aérea desaparece. ¿Cómo proporcionarlas y darles ambiente en tales condiciones? ¡Qué diferencia con aquellas primeras, en que hasta la perspectiva aérea produce tan notables efectos! Esta desproporción y falta de ambiente comienza a notarse en el *Entierro del Conde de Orgaz*, y va acentuándose cada vez más. Los apóstoles del incipiente museo del Greco son ya en puridad la obra de un ciego.

Por esta miopía es tan admirable en sus detalles aislados, en sus distintos trozos, sin llegar a unirlos ni proporcionarlos en un conjunto armónico: sus miniaturas son por ello realmente grandiosas.

De ser una miopía sencilla hubiera podido corregirla con el uso de los queve-

que nadie le ha superado ni aplicado más oportunamente. El gris neutro, resultado de la compenetración de todos los tonos, es el que más prevalece en él, al igual que se ofrece en la naturaleza. En los retratos, como se observa en el de Covarrubias, la tinta neutra es la que predomina, matizada por aquellos cambiantes de tono del natural que le dan tan real aspecto. Porque no sólo percibió con toda precisión el color local propio de las cosas, sino el modificado por las reverberaciones y cambios de luz a que se hallan los objetos sometidos.

La teoría de los colores complementarios, si no la formuló, la ejercitó más o menos instintivamente, fiando el efecto total a la fusión aérea de su superposición y dándole la gradación perspectiva más propia.

De ello tenéis ejemplo admirable en su lienzo de *El Expolio*, el más acabado y sobresaliente, sin duda, de los que produjo, en que los pro-

dos; pero en sus días no existían lentes astigmáticas ni ampliadoras del cono óptico, que son muy distintas.

Ni aun le quedaba el recurso de poner su obra al lado del modelo, porque nunca cabrían ambas cosas a la vez dentro del campo de su visualidad para compararlas; esta comparación total le fué en todo caso imposible, sobre todo en los cuadros grandes de composición, ni debió ocurrírsele, al no darse cuenta de lo que le pasaba. Además, en muchas de ellas se puede asegurar que prescindió del modelo, el que al cabo mucho le contenía, como cuando al retratar lo empleaba.

Otra consecuencia del astigmatismo es producir con gran facilidad la *retinitis pigmentaria* que desune y descompone los colores con crudeza tal, que por ella pudieran explicarse muchos de sus estridentes y desentonados contrastes.

Establézcase la exacta cronología de las obras del Greco; estúdiense la verdadera especie de su oftalmia y concluiremos por llorar la desgracia de aquel hombre que vino a adolecer de la falta del órgano más necesario para su profesión, dadas sus admirables condiciones para el arte a que consagró su vida, lo que tan amargos dolores debió producirle en sus últimos años. El caso no tiene nada de inaudito ni inverosímil, y no sería el único pintor que murió ciego.

El lapso de la producción del Greco entre nosotros es bien limitado, y en él se notan claramente los efectos de su fatal oftalmia. Desde los lienzos del retablo de Santo Domingo el antiguo, 1577, hay que pasar al *Expolio*, 1579, y al *Entierro del Conde de Orgaz*, de 1586. En 1590 pasó a Madrid a ejecutar el retablo del Colegio de Doña María de Aragón, terminando poco después sus mejores retratos, el de Palavicino y del Cardenal Niño de Guevara.

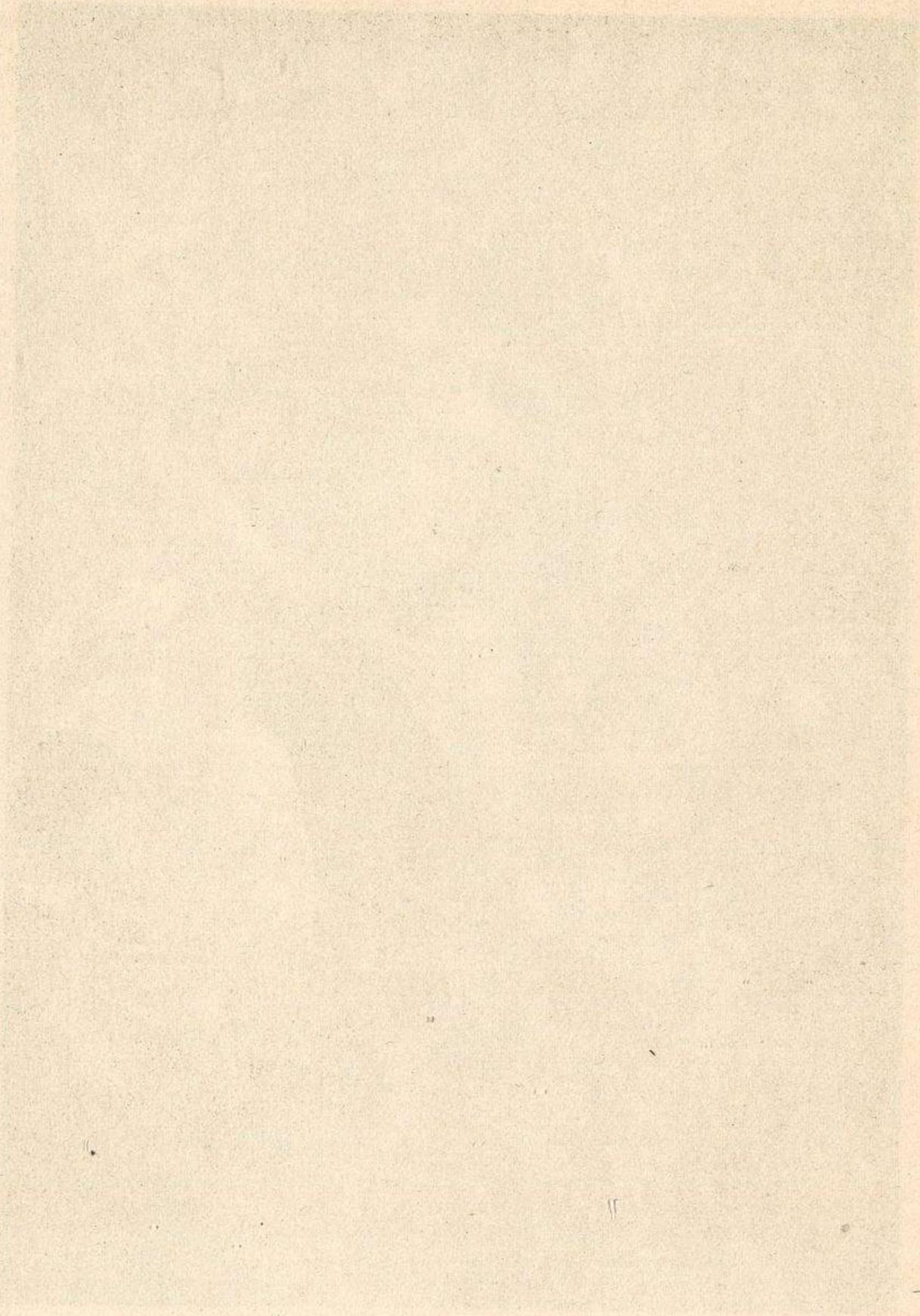
En 1603 ejecutó las pinturas de la Caridad, de Illescas, y el *San Bernardino*, pudiendo decirse que aquí acabó su producción, pues en los lienzos de Bayona y del Hospital de Afuera, hay que admitir la colaboración de su hijo Jorge Manuel, o de Tristán, habiendo permanecido el *Bautismo*, del Hospital de Afuera, seis años en su estudio, muriendo el artista sin poder concluirlo.



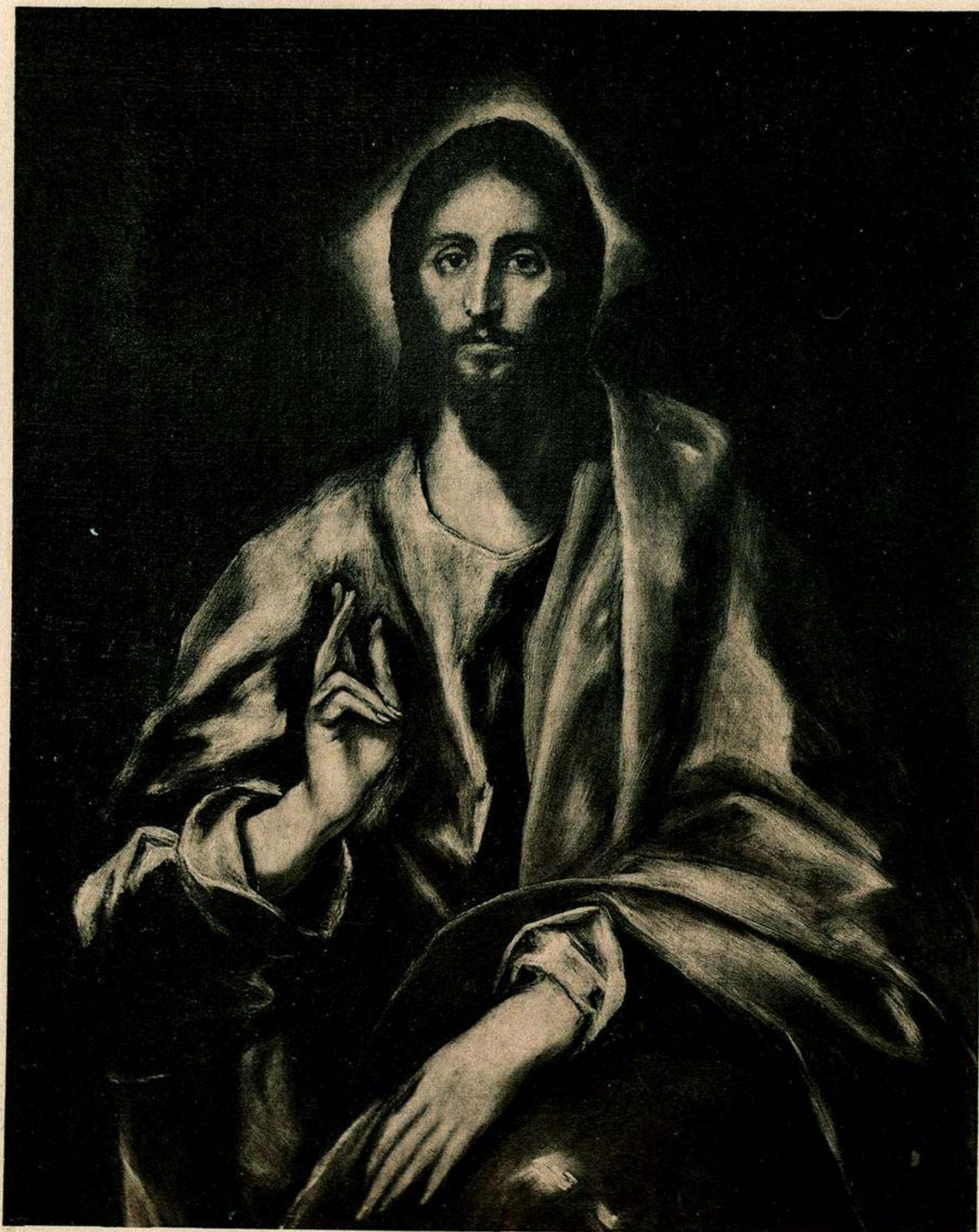
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. EL ESPOLIO  
Réplica del cuadro de la Catedral, en la Iglesia  
de Sta. Leocadia, Toledo  
(1.86 × 1.25 m.)









Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. EL SALVADOR

Del Apostolado de San Pedro Mártir

Museo del "Greco" en Toledo

(0.99 × 0.79 m.)

blemas de color son tan abundantes, que apenas existe alguno que dejara de ofrecerse en tan peregrina obra.

Conociendo la diversa impresión de los colores cálidos y fríos, supo imitar en esto a la naturaleza, que ofrece los rojos y amarillos incólumes para los primeros términos, velando los más lejanos en la bruma azul en que se esfuman para ayudar mejor a la perspectiva aérea. Bien se observa esto en el admirable *Expolio*, en el que los términos están graduados mediante los tonos, reservando para la figura del Salvador el rojo vívido de su túnica, que atrae por ello la mirada desde el primer momento y le hace destacar de todos los demás numerosos personajes que le rodean. Hasta los escorzos están ayudados en ellos por tan sabia manera.

En el *Entierro del Conde de Orgaz* la perspectiva aérea se manifiesta claramente en algunos puntos, como en la figura del mayordomo, D. Juan López, que viste aquella transparente sobrepelliz blanca, apareciendo tan exenta que se destaca de cuanto le rodea con corporeidad perfecta; pero ya en este cuadro empieza a perder tal cualidad de ilusión perspectiva en sus aglomeradas cabezas y grupo central, acentuándose más en sus últimas obras, donde a veces todos los miembros aparecen en un plano.

En el *Jesús Salvador*, presente, la mano que bendice se confunde con los pliegues de la túnica, apareciendo como sin acción alguna, cuando Velázquez, en esto tan singular, la hubiera ofrecido completamente exenta. Pero no consistía esto en que ignorara las leyes de la perspectiva aérea, cuando tales ejemplares de ello había presentado, si no en deficiencias de su visualidad, que ya entonces le iban aquejando.

Sin llegar a la profunda anatomía humana de los florentinos, que procedieron hasta el extremo de disecar los cadáveres para mejor comprenderla, obsérvese que no desconocía los tratados tan consultados entonces por los venecianos, como los del Vesalio y los estudios del Tiziano, como puede observarse en algunos desnudos, tales el *San Juan*, de Santo Domingo, y en sus Crucificados.

En éstos su anatomía es un tanto caprichosa, pero en la expresión de sus rostros llega a una grandeza tal cuanto puede observarse en el admirable del presente y en cuantos ofreció a Jesús en el amargo trance de su martirio en la cruz. Sus rostros de Cristo son la mayor patente de su profunda interpretación del tipo ideal que de Él puede formarse.

Este descuido de la anatomía de sus Crucificados, quizá tenga

origen en sus primitivas impresiones de los Cristos bizantinos, tan velados en su desnudez, que algunos llegaron a representarlos hasta vestidos con la túnica.

Porque este acatamiento a sus originarias máximas de escuela no le abandonó nunca, al extremo de que en sus más importantes composiciones acudió a estos recuerdos para disponerlas en aquella forma.

El *Entierro del Conde de Orgaz* está compuesto por completo a la manera de *los cuadros de Grecia*. Diríase que para él había consultado el libro del monje Dionisio, y que, con arreglo a sus máximas, dividió el lienzo en dos partes: una superior para el cielo, y otra inferior para la tierra. En ésta los personajes todos de pie y con las cabezas a una línea; en el cielo una composición concéntrica alrededor de la figura de Cristo.

Aquellas aglomeraciones bizantinas se observan también en *El Expolio*.

En el *Martirio de San Mauricio*, en la *Gloria* y el *Infierno*, de El Escorial, cuando no recuerda al Tintoretto tan palpablemente como en la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, en la *Trinidad*, y en otras obras, sus agrupaciones simétricas de ángeles y santos, delatan también sus prácticas bizantinas originarias.

Aquel hieratismo en que se educó o recibió sus primeras impresiones, experimentó sin duda gran quebranto al pasar a Venecia y aspirar las auras de un arte tan libre y espléndido, pero perduró en su espíritu, aunque modificado por posteriores impresiones.

Pero enfocada su vista hacia la realidad, aunque en sus mayores efectos de luminosidad y riqueza, tuvo que aplicarse a la interpretación del sér humano en sus manifestaciones de mayor vida y pensamiento, y comprendiendo su espiritualidad e impulsos internos, se hizo un gran psicólogo, y por ende, un retratista consumado al disponer de técnica tan completa.

El Greco, como retratista, es verdaderamente insuperable. Nadie cual él nos ofreció imágenes más expresivas de los seres a quienes tuvo que fijar en el lienzo; en ellos sí que demostró conocer y apreciar todas las variantes anatómicas y asimétricas que caracterizan y diferencian a las fisonomías, y lo que es más, al carácter de raza y temperamento de aquellos hombres, cual si vivientes pensaran y sintieran a su modo; como el espacio necesario para ellos entraba tan dentro del campo de su visualidad, de aquí que en sus bustos principalmente, llegara su pincel a demostrarnos su poder y comprensión justísima. Si Velázquez presumía de saber pintar cabezas, en nada



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. RETRATO PÓSTUMO DE D. DIEGO  
DE COVARRUBIAS

Obispo de Segovia y Presidente de Castilla (n. 1512 † 1577)

Museo del "Greco" en Toledo

(0.68 × 0.56 m.)



ceden las del Greco a las del otro gran retratista, con la ventaja a su favor de haberlas realizado antes y de haber influido en el gran realista para darles mayor vida y efecto. En la expresión de sus ojos, sobre todo, le vence sin duda.

Sencillos y sobrios, despojados de todo inútil detalle y llegando a apurar su factura en los puntos más expresivos y característicos, el tipo de raza y el carácter hidalgo y caballeresco de aquellos personajes quedaron eternizados por su pincel con toques de suprema maestría. Recordad una por una las cabezas del *Entierro del Conde de Orgaz* y decidme si cabe mayor propiedad y feliz comprensión de ejercicio tan difícil.

De la excesiva palidez o grisácea totalidad que se nota en algunos de ellos, sin duda debemos culpar al tiempo y a la luz que los ha combatido, pues por sus antecedentes greco-venecianos fué maestro también del retoque y de las veladuras, que en gran parte han desaparecido, quedando restos de sus carmines y doradas tintas en algunos de ellos. En otras obras tan bien conservadas como las de la Caridad, de Illescas, las transparencias y color de las tintas obtenidas por las veladuras les prestan tonalidades altísimas que los hacen diferir mucho de aquella que presuponemos en todas las de nuestro autor.

Por todas aquellas incongruencias y hasta verdaderas innovaciones algunos deducen cierto principio de barroquismo en el Greco. Yo debo francamente expresaros que no encuentro nada de esta tendencia en él. Ni en su arquitectura, siempre constructiva y esbelta; ni en su escultura, expresiva y decorativa; ni menos en la pintura, hallo aquella exagerada tendencia a la ampulosidad y al retorcimiento; sólo, sí, algunas veces, y en general, como tendencia, aquel deseo de dar movimiento y palpitación a sus imágenes, con manos poco acabadas, pero bien ajustadas, y con trajes un tanto ondulantes, como cediendo a los impulsos a que se hallan sometidos.

Lo que no podemos asentir, en cuanto admitimos los efectos de su oftalmía explicada anteriormente, es que el Greco llegara alguna vez a estar loco. Ningún síntoma de perturbación mental debe admitirse en quien tanta ciencia y filosofía demostró siempre, pudiendo sólo considerarse que la más amarga melancolía debió invadirle al ver cómo le abandonaban sus medios de expresión y se cerraba a su vista aquel mundo en el que ya la vida se le hacía imposible.

Los datos biográficos con que vamos contando nos lo presentan como cada vez más amargado y entristecido por la progresiva carencia de la vista, que le abandonaba; siete años tuvo sus últimas obras

en su estudio sin poder acabarlas, dejándolas en aquel estado en que se le hizo imposible su continuación, en momentos que debió regar con lágrimas. Debiéramos verterlas nosotros al considerar los sufrimientos del maestro, y lo que por ello dejó de hacer en sus días de mayor madurez y maestría.

Quien tanto abarcó como artista y como teórico; quien tantas cosas trajo y expuso a la consideración de sus contemporáneos y de las venideras generaciones, aunque no fuera al pronto comprendido, dejó sembrada la semilla de los mayores progresos y tenía que producir los más trascendentales resultados.

Fué un impulsador, un iniciador de suprema clarividencia, que alcanzó por la intuición tanto o más cuanto por la solución consciente de los problemas que planteaba.

Bien pronto los pintores de nuestro siglo de oro siguieron sus huellas más o menos directamente. Velázquez, el inquebrantable Velázquez, fué el primer convencido de sus doctrinas, y el triunfo de sus máximas está ligado al de nuestra gran pintura, al seguirlo tan de cerca.

Y bien podréis decir se dió el caso, al igual que había sucedido con la arquitectura, que así como el arte gótico hubo de resolver aquí en Toledo sus mayores problemas, como el de la planta de las girolas en las Catedrales, cual en ninguna otra parte había ocurrido, para llegar a su perfección, hubo de venir el Greco a la misma ciudad, para aquí dejar los ejemplares más definitivos e insuperables de la pintura, como patrón de todas las escuelas y enseñanza de todos los tiempos. Deber grátísimo para vosotros ha de ser el defender tan preciosas reliquias y reconocer cuánto avaloran a la ciudad que habitais ejemplares de interés tan subido y que tanto preocupan al mundo entero, al comprender el mérito indecible que encierran.

Toledo, 1.º de Marzo de 1914.

# Taller de Fototipia de Hauser y Menet

Ballesta, 30.—Madrid.

---

## Obras publicadas.

**Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.** — Revista ilustrada de Arte, Arqueología e Historia. Publicado hasta el año 1914, veintidós tomos. — Precio de la suscripción anual (cuatro números trimestrales), 12 pesetas.

Tomos atrasados a 12 pesetas.

**Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armeria.** — 447 páginas, 26 láminas en fototipia y 337 ilustraciones en el texto, por el Conde de Valencia de Don Juan. Madrid, 1898. — 15 pesetas.

**Tapices de la Corona de España.** — 135 láminas en fototipia (32 por 42 centímetros) en dos volúmenes. Texto en español y francés por el Conde de Valencia de Don Juan. Madrid, segunda edición, 1914. 150 pesetas.

**Museo del Prado.** — Colección de 120 reproducciones de los mejores cuadros, en tamaño 25 por 32 centímetros. — 75 pesetas.

*Serrano Fatigati, Enrique.* — **Portadas artísticas de Monumentos españoles desde el siglo XII hasta nuestros días.** — 106 páginas, 52 láminas en fototipia y 29 ilustraciones en el texto. Madrid, 1907. — 20 pesetas.

*Serrano Fatigati, Enrique.* — **Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.** — 424 páginas y 153 láminas en fototipia. Madrid, 1912. — 50 pesetas.

*Quintero, Pelayo.* — **Sillas de Coro.** — Noticia de las más notables que se conservan en España. 170 páginas, 40 láminas en fototipia y 20 ilustraciones en el texto. Madrid, 1908. — 15 pesetas.

*Quintero, Pelayo.* — **Necrópolis ante-romana de Cádiz,** con un estudio sobre las *Monedas antiguas de Gades*, de D. Antonio Vives. — 75 páginas y 29 láminas en fototipia. Madrid, 1915. — 10 pesetas.

*Selgas, Fortunato de.* — **Monumentos ovetenses del siglo IX.** — 210 páginas, 18 fototipias y 65 ilustraciones en el texto. Madrid, 1908. — 15 pesetas.

- Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza en 1908.** — 345 páginas, texto en español y francés, por Don E. Bertaux, 115 láminas en fototipia y tricómias. Zaragoza, 1910. — 50 pesetas.
- Rubio, G. y Acemel, I.* — **El Maestro Egas en Guadalupe.** — Estudio basado en documentos y dibujos inéditos, con unas palabras de introducción por D. Elías Tormo. 40 páginas y 4 láminas en fototipia. Madrid, 1912. — 3 pesetas.
- Tormo, Elías.* — **Un Museo de primitivos: Las tablas de las iglesias de Játiva.** — 175 páginas y 18 láminas en fototipia. Madrid, 1912. — 6 pesetas.
- Tormo, Elías.* — **La Inmaculada y el Arte español.** — 68 páginas y 67 reproducciones en 29 láminas en fototipia. Madrid, 1915. — 10 pesetas.
- Balsa de la Vega, Rafael.* — **Orfebrería gallega.** — Notas para su historia. 70 páginas y 15 láminas en fototipia. Madrid, 1912. — 8 pesetas.
- Lampérez y Romea, Vicente.* — **El antiguo Palacio episcopal de Santiago de Compostela.** — Papeleta para una "Historia de la Arquitectura Civil Española". — 20 páginas y 8 láminas en fototipia. Madrid, 1913. — 4 pesetas.
- Lampérez y Romea, Vicente.* — **El Castillo de La Calahorra (Granada).** — Papeleta para una "Historia de la Arquitectura Civil Española". — 28 páginas, 4 planos y 4 láminas en fototipia. Madrid, 1914. 3 pesetas.
- Polentinos, Conde de.* — **Las Casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid.** — 52 páginas y 13 láminas en fototipia. Madrid, 1913. — 6 pesetas.
- Sentenach, Narciso.* — **Los grandes Retratistas en España.** — 150 páginas y 45 láminas en fototipia. Madrid, 1914. — 15 pesetas.
- Floriano, Antonio C.* — **Antoniazco Romano.** Un prerrafaelista pintando para españoles. — 23 páginas y 5 láminas en fototipia. Madrid, 1914. — 3 pesetas.
-





EX LI-  
BRIS  
JOSEPH CA-  
NA ESTEJAS.

PRECIO: 1 PESETA

I. CARDENAL CIS

**BIB. S-**

FONDO ANTIGUO JOS

S. XIX-X