

**EL TEMA DE LA ANUNCIACIÓN EN LA OBRA DEL GRECO. ESTUDIO ICONOGRÁFICO (1994)**

## **Introducción.**

El tema de la Anunciación, uno de los más populares en el siglo XVI, es también uno de los más abundantes en la obra del Greco. Al menos nueve ejemplares pueden considerarse, con relativa seguridad, de su mano, a los que cabe añadir siete u ocho piezas de su escuela así como numerosas copias e imitaciones antiguas o modernas, prueba de la popularidad de la que gozó el tema entre sus clientes y seguidores.<sup>1</sup>

Las Anunciaciones están presentes en todas las etapas de su pintura, desde sus primeras obras italianas hasta su último trabajo inacabado, el retablo del Hospital de Tavera, que su hijo hubo de completar. Esta circunstancia permite estudiar, paralelamente a la evolución de su estilo, los cambios en la iconografía, la persistencia de determinados motivos y el abandono o recuperación de otros intentando desentrañar su filiación y significado así como las razones de tales cambios. Tal labor añadiría a su interés iconográfico la luz que podría arrojar sobre otros aspectos de la obra del cretense; su formación veneciana, su bizantinismo, la relación con los místicos o la asimilación de los postulados contrarreformistas.

## **I- Las Anunciaciones italianas.**

En sus primeros cuadros<sup>2</sup> la iconografía es de raíz claramente veneciana aunque el tipo que utiliza sea demasiado corriente como para buscar una filiación directa en una obra concreta. La ambientación de interior o terraza, alusiva a la casa de María en la que según la tradición tuvo lugar la Salutación Angélica,<sup>3</sup> es habitual en Italia desde el s. XIV y en Venecia, prácticamente regla general. Lo mismo sucede con la postura de la Virgen, leyendo arrodillada ante un atril, la colocación del ángel sobre una nube, o los coros angélicos que presencian la escena. Rasgos similares aparecen en las Anunciaciones de Tiziano (Cf. la de San Rocco de Venecia), Tintoretto (San Marciale de Venecia) o Veronés (Museo de Cleveland), por citar sólo obras de primera línea.

---

<sup>1</sup> A los originales del Greco aludidos habría que añadir otros perdidos ya que algunas de las diez Anunciaciones mencionadas en los Inventarios de su casa no parecen corresponderse con las conservadas en la actualidad (WETHEY (1967),II, p.47)

<sup>2</sup> Las tres Anunciaciones italianas (M. del Prado, Col. Muñoz y Museo Thyssen, realizadas en la década de los 70, siguen un esquema similar. El mismo esquema aparece en la Anunciación del Político de Módena (cat. 1) atribuida al Greco por Palluchini en 1937 aunque esta atribución ha sido puesta en duda por Wethey y Arslam. (vid. WETHEY (1967), pp. 47-49)

<sup>3</sup> El pasaje evangélico (Lucas 1, 26-38) es parco en los detalles (tan sólo se refiere a Nazaret, sin mayores precisiones), pero la imaginación de los apócrifos suplió pronto las carencias del relato canónico situando la escena en la casa de José y María (*Protoevangelio de Santiago*, XI, 1)

Asimila el Greco un modelo iconográfico difundido por los propagandistas de la Contrarreforma en el que la principal preocupación es destacar el carácter sobrenatural del acontecimiento, elevándolo desde el plano de la realidad cotidiana a la esfera de lo celestial.<sup>4</sup> La fórmula, introducida por Corregio (Anunciación de la Pinacoteca de Parma, 1525), es anterior a los decretos de Trento pero no parece haber sido fruto de la inventiva de los artistas sino la expresión plástica de las ideas de los teólogos.<sup>5</sup> En todo caso, una vez sancionada por los decretos tridentinos fue adoptada en toda Europa y permaneció prácticamente invariable a lo largo del S. XVII.

Era necesario eliminar de la Anunciación todo rasgo de escena de género, depurando el complicado sistema de símbolos -ese "simbolismo disfrazado" en la feliz definición de Panofsky-<sup>6</sup> tan frecuente en los siglos bajomedievales. Las primeras Anunciaciones del Greco son un modelo de la solemne simplicidad que el espíritu contrarreformista exigía en la representación plástica de uno de los misterios fundamentales de la religión cristiana. En ellas, los motivos simbólicos han sido reducidos al mínimo; tan sólo el libro, alusivo a la profecía de Isaías (7, 14), que según una antigua tradición leía María en el momento de recibir la visita del ángel. Y la fuente, un elemento de raigambre bizantina,<sup>7</sup> estando ausentes otros, como el florero o la canastilla de costura, habituales en las Anunciaciones italianas del XVI, que el Greco utilizará en obras posteriores. Este deseo de simplicidad se hace patente en los atributos del ángel: En las dos primeras obras italianas carece completamente de ellos limitándose al gesto de tomar la palabra -el brazo derecho extendido con el índice dirigiéndose hacia la Virgen-<sup>8</sup>,

---

<sup>4</sup> No se niega sin embargo, como se hará en Bizancio, que la presencia del ángel ante María sucediese en un plano real y el Greco se encarga de destacarlo por medio de la sombra que Gabriel proyecta en la habitación.

<sup>5</sup> Véase MÂLE (1951), p. 240 y REAU (1955-59), II, II, p. 193.

<sup>6</sup> PANOFSKY (1992)

<sup>7</sup> La fuente aparece en la Anunciación del Prado y en la de la Colección Muñoz, en alusión a la fuente de la vida del Paraíso terrenal -María es la nueva Eva que borra el pecado de su antecesora y el AVE de la Anunciación es el nombre de EVA vuelto al revés-, o al episodio apócrifo de la preanunciación en la fuente, extremadamente raro en el arte occidental pero frecuente en Bizancio (SCHILLER (1971-72), I, 35) El motivo de la fuente es un indicio de bizantinismo aunque no era completamente desconocido en Italia (Anunciación de Andrea del Sarto, Florencia, *Palacio Pitti*, 1512). Sobre el simbolismo de la fuente en la Anunciación véase CHATELET (1981) p. 371 ss.

<sup>8</sup> Un clisé muy común en el arte occidental derivado de las representaciones de oradores en el arte greco-romano, lo que Barasch denomina *The speaking hand* (véase BARASCH (1987), p. 15 ss.). Sobre el lenguaje de los gestos en el Greco, aunque no se refiera especialmente al que nos ocupa, véase WITTKOWER (1957).

mientras que en la Anunciación Thyssen, cinco o seis años posterior a las anteriores, el ángel lleva en la izquierda un bastón; atributo de los heraldos heredado de Mercurio.<sup>9</sup>

Es de destacar el hecho de que el Greco escoja desde sus primeras obras el modelo, que sólo abandonará en el retablo de Illescas, de Anunciación por la derecha, una tipología poco frecuente en la Edad Media, pero en auge desde principios del XVI,<sup>10</sup> que pudo aprender en Roma (Miguel Ángel la utilizaba) ya que es muy poco habitual en la pintura veneciana.

## **II- Las primeras Anunciaciones españolas.**

Cuando hacia 1596 el Greco realiza para el altar mayor del Colegio de D<sup>a</sup> María de Aragón de Madrid<sup>11</sup> la primera de sus Anunciaciones españolas imprime un giro radical a la representación del tema. Abandona toda referencia a la realidad espacial, desaparecen las arquitecturas y los recursos perspectivos y todo sucede en un plano sobrenatural. El Espíritu acompañado de un impresionante coro angélico inunda la estancia de la Virgen con una potencia que hace palidecer a los querubines de sus obras italianas. Es el cielo al completo el que se precipita entre las nubes sobre la figura de María en una apoteosis de júbilo celestial por la Encarnación del Hijo. Este concepto "barroco" de ruptura de las barreras entre el cielo y la tierra, que aparecen enlazados en un todo continuo, gozará de notable éxito en el arte de las centurias siguientes.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> En el Políptico de Módena porta un lirio alusivo a la pureza de María. Sobre el cetro y el bastón como atributos de Gabriel véase REAU (1955-59), II, II, p. 183; y MÂLE (1952) p. 17.

<sup>10</sup> El tipo ha sido estudiado por DENNY (1977) que interpreta su éxito en el Quinientos como reflejo de un cambio en la concepción del misterio de la Encarnación que incrementa la animación y la intensidad psicológica en el tratamiento de la figura de Gabriel situándolo en un plano superior y en el lugar de la escena en el que inevitablemente se detiene la mirada del espectador que realiza una lectura izquierda-derecha del cuadro.

<sup>11</sup> Todos los estudiosos de la obra del Greco están de acuerdo en identificar la pintura central del retablo con la Anunciación del Museo del Prado cedida en depósito al Museo Balaguer de Vilanova i Geltrú (cat 3) aunque se han formulado numerosas hipótesis sobre el resto de los lienzos que componían el mismo (véase COSSIO (1983), pp. 205 ss. WETHEY (1967), pp. 23 ss. y BROWN (1982), pp. 156 ss.)

<sup>12</sup> La presencia de las "huestes angélicas" en la Anunciación se documenta en el arte desde principios del S. XV aunque las representaciones se basan en una tradición textual muy anterior. Ya en el S. V el apócrifo siríaco *Historia de la Santa Virgen María* se refiere a ellas y se conserva un nutrido grupo de himnos de los siglos XIII-XV que abundan en el mismo tema al igual que las *Meditationes Vitae Christi* -conocidas por el Greco como ha demostrado AZCARATE (1955) a propósito de la iconografía del *Expolio*- o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. Sobre el origen del motivo véase MÂLE (1952), p. 239 ss. y el apéndice que incluye DENNY (1977) *The Annunciation with Many Angels*, pp. 148-160. De las *Meditationes* se hicieron numerosas ediciones castellanas en el siglo XVI (1512, 1513, 1536, 1564, 1580, 1585), prueba de su popularidad. La última completa es la madrileña de Gregorio del Amo de 1893 (Anunciación cap. IV).

El cambio en la concepción del misterio se acompaña de importantes novedades en la iconografía. El ángel no se presenta ya con el tradicional gesto de orador sino que se limita a cruzar los brazos sobre el pecho, un gesto habitual en la obra del Greco, asistiendo como espectador a la obra del Espíritu. María, por el contrario, deja de ser receptora pasiva del mensaje divino<sup>13</sup> y se levanta, atónita, pero encarándose con el emisario celestial; entre ambos, el cesto de costura tan frecuente en las Anunciaciones bizantinas e italianas, se convierte en recipiente de un insólito zarzal en llamas que alude probablemente a la zarza ardiente que contempló Moisés en el monte Horeb (Gen. 3), simbolizando la concepción virginal. Del mismo modo que la zarza de Moisés ardía sin consumirse, María recibió la llama divina sin menoscabo de su pureza<sup>14</sup>.

Idéntico ambiente de misticismo sobrenatural y ausencia de referencias espaciales aparece en una de las Anunciaciones del Greco que debió de gozar de mayor popularidad, a juzgar por la gran cantidad de veces que fue copiada por su escuela. El original de este tercer tipo de Anunciación del Greco es probablemente el lienzo que se encuentra en el Museo de Toledo (Ohio) (1600-05 cat. 4) atribuido al maestro por la práctica totalidad de los estudiosos aunque para Wethey la Virgen es de distinta mano. El ángel, de rodillas sobre una nube, despliega las alas cubriendo a María con su sombra. La posición de las alas es poco coherente con la postura del ángel pero muy eficaz desde el punto de vista compositivo, dibujando una diagonal sinuosa que abre camino a la paloma del Espíritu.

La Virgen, sentada ante el atril, vuelve la cabeza y alza la mirada hacia Gabriel. Tocada con el "velo espumeante"<sup>15</sup> que el Greco hace llevar siempre a María en sus Anunciaciones, viste túnica roja y manto azul<sup>16</sup>, ante ella una canastilla de costura y un florero con azucenas, dos

---

<sup>13</sup> En las Anunciaciones del Prado y de la Col. Muñoz la Virgen aparece arrodillada subrayando su humilde aceptación de los designios divinos. Las Vírgenes arrodilladas, un gesto de sumisión feudal, aparecen en la Anunciación a principios del S. XIV (Giotto, *Capilla de la Arena de Padua*, 1305) y así se la describe pocos años después en las *Meditationes*, quizá inspirándose en la obra de Giotto. En todo caso, al menos desde el siglo XII, se destaca en los sermones y comentarios sobre la Anunciación a la Humildad como virtud suprema de María en una tradición textual, todavía viva en el XVI, que arranca de una célebre homilía de S. Bernardo. (Editada por Migne, *Patrología Latina*, CLXXXIII. Especialmente col. 84)

<sup>14</sup> Honorio de Autum *Speculum Ecclesiae*, Sermo in Annuntiatione B.M.V. Migne PL CLXXII, col 904 ss. (vid. Texto en MALE El Gotico p. 160.

<sup>15</sup> La expresión es de CAMÓN AZNAR (1950), I, p. 36.

<sup>16</sup> La combinación, habitual en las obras del Greco desde sus primeros años, fue consagrada por Rafael en sus *Madonnas* y responde a un código simbólico de raíces muy antiguas. El rojo es el color del amor divino, atributo de la tercera Persona de la Trinidad, en tanto que el azul, color celestial, alude a la transcendencia y prefigura la Asunción de María.

objetos que serán frecuentes, a partir de ahora, en las Anunciaciones de Theotocopuli. Ambos son motivos tradicionales que cuentan con antiguos precedentes bizantinos y medievales<sup>17</sup> pero aquí aparecen desprovistos de todo carácter costumbrista o de notación ambiental y reducidos a su propia esencia de símbolos. No se trata, como en las Anunciaciones medievales, de objetos reales que funcionan como "*metáforas corporales de cosas espirituales*"<sup>18</sup>, sino de entes simbólicos desmaterializados, cualidad que se refleja en el tratamiento pictórico, con leves toques que transparentan la imprimación blanca del lienzo.<sup>19</sup>

Contemporáneos del cuadro de Ohio son los lienzos que Domenico pintó para el altar mayor de la iglesia del hospital de la Caridad de Illescas (1603-05) entre los que se cuenta una Anunciación, excepcional por su formato de *tondo* italianizante y por ser la única que presenta el ángel a la izquierda. Como en la de Toledo, el ambiente es de intensa espiritualidad, aquí, si cabe, más arrebatada. La forma circular hace girar la composición alrededor del espectral atril, como un torbellino que lo arrastra todo y deforma los objetos (v. gr. el florero repujado con las azucenas). Los coros angélicos, como en el lienzo coetáneo de Ohio, han desaparecido y solo el Espíritu inunda el espacio con fulgor extraordinario.

### III- Los últimos años.

Dos Anunciaciones pintó el Greco en los últimos años de su vida (1608-14), aunque en ambas la intervención de su hijo, Jorge Manuel, hubo de ser importante:

---

<sup>17</sup> El florero con lirios blancos, alusivo a la pureza virginal de María, aparece en el arte occidental en el s. XII aunque cuenta con precedentes en el arte copto del S. X (ROBB (1939), p. 482). Para Mâle, sin embargo, su sentido original es diferente; haría referencia a la primavera, tiempo del año en el que la tradición (vid. CABROL y LECLERQC (1926), I, 2241 ss.) sitúa la Salutación Angélica ("en el tiempo de las flores", dice S. Bernardo). (MÂLE (1986), p. 265).

Con respecto al cesto de costura, es en su origen un motivo bizantino basado en la tradición de los apócrifos (*Evangelio del Pseudo-Mateo*, IX, 2; *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1) que suponía a la Virgen hilando el velo de púrpura del templo en el momento de recibir la visita del ángel (como nueva Eva condenada a hilar tras el Pecado). En el arte paleocristiano y bizantino se la solía representar con el huso en la mano y el cesto de hilo a sus pies; luego, durante la Edad Media, el motivo desaparece, sustituido por el libro, hasta que lo retoman los primitivos flamencos transformándolo en un cesto de costura que aparece como por azar en una estancia burguesa. Es esta la versión en la que aparece el motivo en la pintura veneciana del XVI, de donde debió de tomarlo el Greco.

<sup>18</sup> *Spiritualia sub metaphoris corporalium*. Santo Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, I qu. I, art. 9, c. Vid. PANOFKY (1992), *Op. cit.*, cap. V.

<sup>19</sup> Wethey (*Op. cit.*, nº 42) lo atribuye a una limpieza excesiva aunque la misma levedad en la pincelada aparece en muchas de las copias y en los objetos de otras Anunciaciones (Catedral de Sigüenza), lo que parece indicio de voluntariedad.

Hacia 1610-14 debió de pintarse la Anunciación que se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Sigüenza, una composición original que desarrolla el esquema de la de Ohio. Aparecen los mismos objetos simbólicos, la distribución de las figuras es similar y las Vírgenes prácticamente idénticas. Únicamente difieren en la colocación de las alas y los brazos del ángel, la posición del florero y la Paloma, y la presencia de grupos de diminutos serafines arremolinados en torno al Espíritu.

Todos los estudiosos están de acuerdo en asignar a la obra una fecha tardía y la mayoría la atribuyen al maestro. Wethey, sin embargo, considera que "las calidades emotivas y la ejecución de la pintura resultan demasiado flojas para ser de su mano" y supone una importante intervención del taller partiendo de un dibujo del Greco.<sup>20</sup>

En 1608 recibe el encargo de pintar una serie de lienzos para el retablo lateral del Hospital de San Juan Bautista de Toledo; la mayor parte de éstos, incluyendo una Anunciación, no fueron entregados nunca al Hospital, como confirman los inventarios realizados a su muerte en uno de los cuales se califica a las composiciones de los retablos laterales de "bosquejadas". Ello permite suponer, como hace Wethey,<sup>21</sup> que el dibujo sea de mano del Greco y la terminación de Jorge Manuel. La Anunciación del retablo, identificada por San Román como la que hoy se encuentra en la Colección del Banco Urquijo de Madrid,<sup>22</sup> presenta un dibujo avanzado en su concepción, pero en el terreno iconográfico supone un retorno a los planteamientos de sus obras italianas (suelo ajedrezado, ángel con gesto de orador, ausencia de objetos simbólicos....) aunque con novedades como el ángel de pie sobre el suelo, sin la nube habitual.

#### **IV- Conclusión.**

Nueve son las Anunciaciones que el exigente criterio de Wethey atribuye a la mano del Greco; sin embargo, si descontamos réplicas y bocetos, restan seis tipos iconográficos diferentes, algunos simples variantes de los anteriores, que a su vez pueden agruparse en tres grandes categorías:

---

<sup>20</sup> WETHEY (1967), *Op. cit.*, nº 43.

<sup>21</sup> WETHEY (1967), *Op. cit.*, nº 44A y p. 37 del Catálogo de Retablos.

<sup>22</sup> SAN ROMÁN (1927). COSSÍO (1908), nº 136, había rechazado previamente tal posibilidad por razones estilísticas y de tamaño, ya que desconocía que el lienzo había sido cortado a finales del XIX, amputándosele el Concierto de Ángeles de la parte superior (hoy en la Galería Nacional de Atenas, Wethey, *Op. cit.*, nº 44B). La obra pasó de la colección Urquijo a la del banco Hispano-americano y a la del Santander.

La primera incluye las tres -cuatro, si consideramos la de Módena- Anunciaciones italianas en las que el Greco muestra su fidelidad a las lecciones recibidas en Venecia, recordando en su composición cuadros de Tiziano, Tintoretto y otros pintores de la ciudad de los canales, con el ángel casi a ras de suelo, en una especie de zaguán, y la profundidad del espacio, con pórticos de mármol blanco. Todas las obras del período son muy similares y se observan ya en ellas particularidades de la original ejecución del Greco que se manifiesta en la "inquietud en los ritmos curvos, acentuación del movimiento casi explosivo en los ángeles niños que planean sobre la composición, y esa tendencia a pintar nubes sólidas [...]. Son también de notar los empastes en que se complace el pincel del artista y que forman como relieves con surcos o valles profundos...".<sup>23</sup>

Tras el largo paréntesis de veinte años que sigue a esas composiciones, aparece una doble serie de Anunciaciones sin fondo espacial y bañadas en extraña luz: unas (Museo de Villanueva y Geltrú, Museo de Bilbao, Museo Thyssen), con formato alargadísimo en el que la altura duplica el ancho, muestran una orquesta de ángeles sobre el camarín de la Virgen que se ve invadido por *"fragmentos de nubes extrañamente cortadas y transparentes, resplandores parecidos a fuegos fatuos brotan a todos los niveles"*.<sup>24</sup> Los personajes ya sólo aparecen como grandes manchas coloreadas que contrastan con las nubes arremolinadas de las que asoman las cabezas de los querubines, en una de las composiciones más inspiradas del cretense.

En otras Anunciaciones, por el contrario, sólo interviene el dúo del ángel y la Virgen (Hospital de Illescas, Ohio, Sigüenza), acompañado por la Paloma del Espíritu que acerca a ambas figuras enlazando al ángel con María en una sola línea serpenteante.

Finalmente, en la que sería la última de sus Anunciaciones -la de Tavera, ya que la de Sigüenza debe de ser algo anterior-, el Greco cierra su ciclo vital y pictórico regresando al punto de partida en una suerte de genial recapitulación en la que, pasando revista a toda su obra, combina la espiritualización y el misticismo de sus creaciones más personales con las recetas aprendidas en su juventud.

---

<sup>23</sup> LAFUENTE FERRARI (1965), p. 284.

<sup>24</sup> GUINARD (1967), p. 97



## **V- Catálogo.**

Recoge, por orden cronológico, las seis/siete Anunciaciones distintas que pueden considerarse con seguridad de la mano del Greco, con indicación de las obras derivadas de cada tipo, tanto originales (bocetos, réplicas) como copias de taller, obras de seguidores e imitadores y falsificaciones modernas. Se incluye también la Anunciación de la Galería Estense, a pesar de las reticencias que sobre su atribución han manifestado Wethey y Arslam, ya que en ella aparecen, en germen o en epítome de un seguidor, la mayor parte de los elementos que van a intervenir en la configuración del tema en la obra del cretense. En cada obra se indica una bibliografía sumaria con especial referencia a los catálogos anteriores en los que aparece recogida. Para las fechas se sigue en general las indicaciones de Wethey en cuyo catálogo pueden verse las que proporcionan otros autores.

### Nº 1 Anunciación del Políptico de Módena

Temple sobre tabla. 24 x 18 cm.

Galería Estense, Módena

ca. 1567



Reverso de la tabla lateral de un políptico hallado en los desvanes de la Galería Estense y atribuido al Greco por Palluchini. La atribución fue durante años unánimemente admitida por la crítica. Sin embargo, Wethey, planteó la hipótesis de que el "*Domenikos*" firmante del políptico no sea el Greco sino otro maestro del mismo nombre. Arslam, recogiendo la tesis de Wethey, nota como en el políptico aparecen motivos que no serán habituales en la obra del

Greco hasta 1585-90 por lo que piensa que pueda tratarse de un imitador tardío. La Anunciación presenta notables afinidades iconográficas con las obras del mismo tema que el Greco pintó en su etapa italiana (Cf. nº 2) por lo que, de ser obra de Teotocópuli, habría que considerarla como el prototipo de todas las posteriores. Palluchini señala como posibles fuentes de inspiración dos obras de Tiziano: la Anunciación de San Salvatore de Venecia y una Anunciación perdida reproducida en un grabado de Caraglio.

*Bibliografía:* Wethey (1967), I, p. 47-49; Camón Aznar (1950), I, p. 36, fig. 20; Frati nº 5A).



Políptico de Módena





## Nº 2 Anunciación del Prado

Temple sobre tabla. 26 x 19 cm.

Museo del Prado, Madrid

ca. 1570-75



Técnica, estilo y ambientación son típicamente venecianos. Presenta notables similitudes con la Anunciación de Módena (cat. 1). Es un boceto de reducidas dimensiones realizado más tarde en gran formato (Anunciación de la Col. Muñoz de Barcelona; Wethey nº 39, lám. 11; Camón Aznar nº 23, lám. 42; Frati nº 15b; Gudiol nº 20, fig. 25) La Anunciación Contini-Bonacrosi, hoy en el Museo Thyssen (1575-76) sería un desarrollo de ésta con ligeras diferencias en el tratamiento del fondo y mayor madurez estilística evidente en el dibujo, mucho más seguro que en las precedentes. (Wethey nº 37, lám 15; Camón Aznar nº 22, lám 41; Brown nº 6, lám 32; Frati nº 15c; Pita y Borobia nº 172, lám p. 578; Gudiol nº 19, fig. 26 ).

*Bibliografía:* cat. Museo nº 827; Wethey nº 38, lám 10; Brown nº 1, lám 29; Cossío nº 56; Camón Aznar nº 24, lám 120; Frati nº 15a; Gudiol nº 18, fig. 24).



Anunciación Contini-Bonacrosi. Museo Thyssen (1575-76)

### Nº 3 Anunciación para el Colegio de la Encarnación de Madrid

Oleo sobre lienzo. 315 x 174 cm.

Museo del Prado (permaneció en depósito durante un siglo en el Museo Balaguer de Vilanova i Geltrú (Gerona).

1596-1600



A pesar de la escasez de documentación sobre el retablo, todos los estudiosos están de acuerdo en que procede del madrileño Colegio de D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de Aragón. Se conservan dos versiones de la obra, una en el Museo Thyssen es probablemente el estudio original (Wethey nº 40, láms. 112,152; Camón Aznar nº 36, láms. 588-91; Frati nº 107b1; Pita y Borobia nº173), la otra, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, sería una réplica de taller, quizá con alguna

intervención del Greco (Wethey nº41, lám 108; Camón Aznar nº 33, lám 577; Frati nº 107b2). Otra versión simplificada que se encuentra en una colección particular madrileña es considerada por Wethey una falsificación moderna (ca. 1920-30) (Wethey nº X-28, Camón Aznar Nº 40, Marañón (1952) p. 298).

*Bibliografía:* Wethey nº13, láms 110, 111, 113, 375; Camón Aznar nº 25, láms 572, 574-76; Cossío nº 276; Frati nº 107B; Brown nº 32, lám 1.

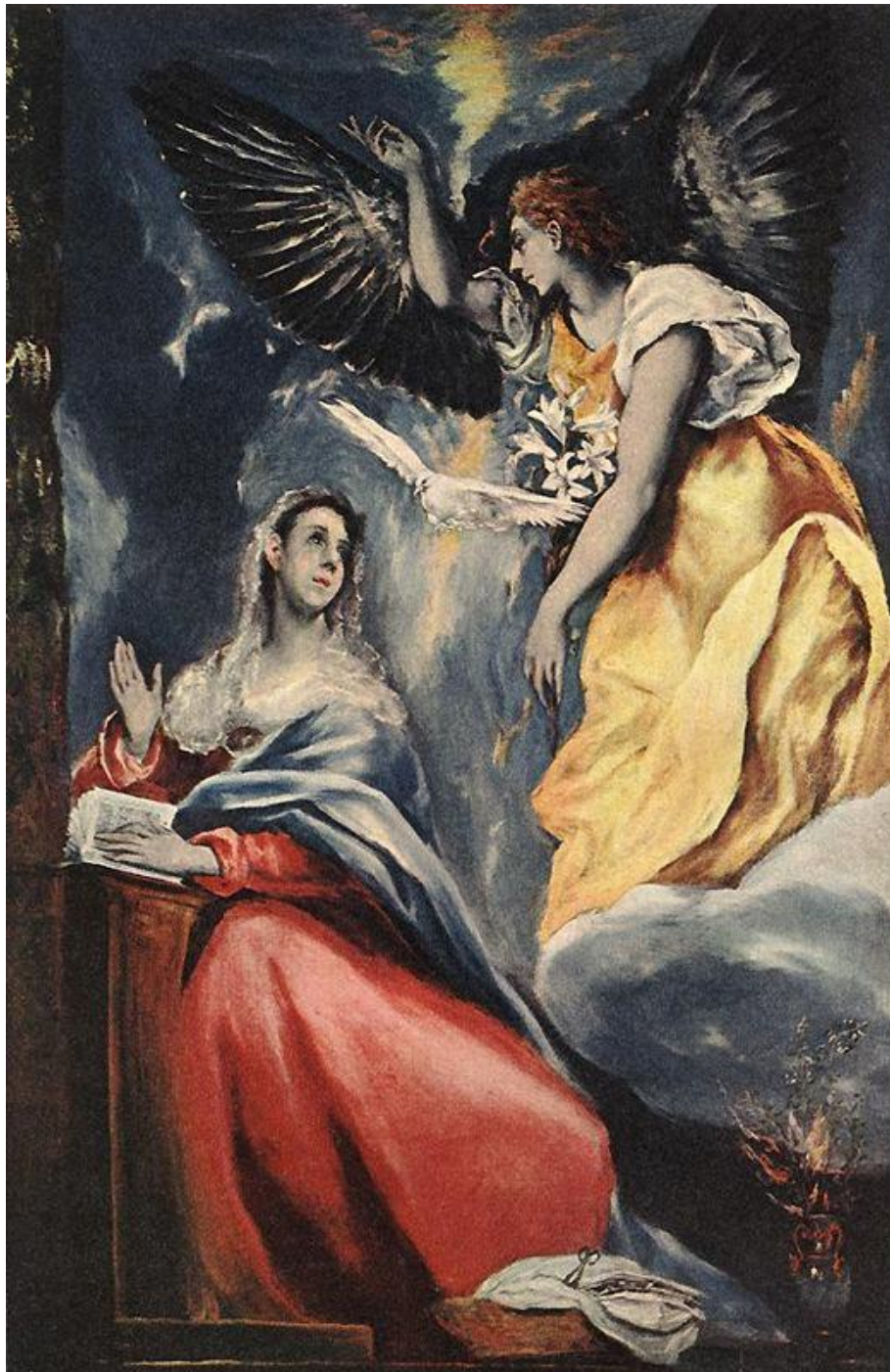


**Nº 4 Anunciación de Ohio**

Óleo sobre lienzo. 128 x 84 cm.

*Museum of Arts, Toledo (Ohio)*

1600-05





La crítica es unánime en atribuirle al maestro aunque Wethey piensa que la Virgen es obra de un ayudante. La composición es muy original lo que explicaría su popularidad atestiguada por la existencia de numerosísimas copias, tanto de su escuela como de seguidores tardíos o imitadores recientes.

Copias de escuela: Budapest (Museo de Bellas Artes), Japón (Col. Soichiro Ohara) y Madrid (Col Ulloa-Argüelles).

Obras de seguidores: La Habana (Col. Cintas), Sao Paulo (*Museu de Arte*), Chicago (*Art Institute*), Zumaya (Col Zuloaga).

Imitaciones recientes: Anunciaciones de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, de la *Barnes Foundation*, y varias en colecciones particulares Madrileñas. (Véase Wethey N<sup>os</sup> 42A, 42B, 42C, X-17, X-20-22 y X-25-30; Frati N<sup>o</sup> 126b-g y Camón Aznar N<sup>os</sup> 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 42, 43 y 44).

Algunas de estas copias (Cf. la de la colección Soichiro Ohara) presentan una curiosa e insólita particularidad iconográfica: un nimbo estrellado alrededor de la cabeza de María. No obstante Wethey lo considera una adicción posterior, extraña al ambiente del Greco, y contaminada de la iconografía de la Inmaculada.

*Bibliografía:* Wethey n<sup>o</sup> 42, lám 150; Camón Aznar N<sup>o</sup> 29, lám 580, Cossío N<sup>o</sup> 301; Frati N<sup>o</sup> 126a.



Anunciación de Budapest



Copia de un seguidor

**Nº 5 Anunciación del Hospital de Illescas.**

Oleo sobre lienzo. Diámetro 128 cm.

Sacristía de la iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo)

1603-05



Originalmente formaba parte del retablo del altar mayor de la iglesia (documentado 1603-07). Es una excepción entre las Anunciaciones del Greco por su formato circular y por la ubicación del ángel a la izquierda del lienzo. No se conservan copias.

*Bibliografía:* Wethey nº19, lám 118 ; Camón Aznar nº 17, lám 613; Cossío nº 52; Frati nº 125C.



**Nº 6 Anunciación de la Catedral de Sigüenza.**

Oleo sobre lienzo. 152 x 99 cm.

Sala Capitulare de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara)

1605-14



La composición es una variante de la anunciación del Museo de Toledo (Ohio) que sólo aparece repetida en una copia modificada que se encuentra en el Museo de Santa Cruz de Toledo (Wethey nº X-23; Camón Aznar nº 26 láms. 582-584; Frati nº 167b) y en alguna falsificación moderna. A pesar de la unánime atribución de la crítica, Wethey considera que el dibujo debió de ser del Greco pero la ejecución obra del taller.

*Bibliografía:* Wethey nº 43; Cossío nº 181; Camón Aznar nº 35; Frati nº 167a.

**Nº 7 Anunciación del Hospital de San Juan Bautista de Toledo.**

Oleo sobre lienzo 294 x 209 cm.

Colección Banco Urquijo (hoy Santander), Madrid

1608-22



El lienzo, al que le fue cortado a finales del pasado siglo el "Concierto de ángeles" de la parte alta (Wethey nº 44B), fue identificado por San Román con la Anunciación destinada al retablo lateral del Hospital de San Juan Bautista de Toledo (popularmente Hospital de Tavera o de Afuera). Sin embargo, el cuadro no debió de ser entregado ya que en el *Inventario I* (1614, a

poco de fallecer el Greco) se alude a los cuadros "*empezados*" del Hospital. Así pues, parece correcto suponer que los lienzos esbozados por el Greco fueran terminados por su hijo.

*Bibliografía:* Wethey nº 44A, lám 137; Cossío nº 136; Camón Aznar nº 38 láms. 593-95; Frati nº 173B; San Román (1927).



Nº 8 **Anunciación italiana** (no incluida en mi catálogo de 1994)

Óleo sobre lienzo. 63 x 76 cm.

1568-1570

Colección particular (subastada en Shothbey's 2014).

Anunciación en manos privadas atribuida a El Greco. Sería obra del final de su etapa veneciana, inspirada en un grabado de Caraglio que reproduce una Anunciación de Ticiano para la iglesia de *Santa Maria degli Angeli* de Murano (ca. 1527-37, véase foto 2).

Suele comparársela con la del políptico de Módena, pero aquí el ángel aparece por la izquierda, a diferencia de Módena y del resto de las Anunciaciones de El Greco con excepción del *tondo* del Hospital de Illescas (Toledo). De ser obra de El Greco, como en la actualidad se afirma, sería un tipo distinto al del resto de sus Anunciaciones, aunque dentro de las características de sus piezas italianas.

#### **Bibliografía:**

E.M. Dal Pozzolo, "Sul Greco Italiano," En: *Venezia Arti*, vol. 10, (1996), pp. 129-130.

E.M. Dal Pozzolo, *Pittura Veneta*, 2010, p. 253, fig. 107.

G. Finaldi en D. Davies (*et al.*), *El Greco* (catálogo de exposición), Nueva York y Londres, 2003, p. 88.

En internet:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-paintings-n09102/lot.44.html>





Anunciación de Ticiano. Grabado de Caraglio

## VI- Bibliografía

- AZCÁRATE, José María, "La iconografía de "el expolio" del Greco", en *Archivo Español de Arte*, t. 28 (1955), 189 ss.
- BARASCH, Moshe, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- BROWN, Jonathan, "El Greco, el hombre y los mitos", en Catálogo de la Exposición "*El Greco de Toledo*", Madrid, 1982, pp. 15-33.
- CABROL, F. y LECLERCQ, J., *Dictionnaire de Archéologie Chrétien et de Liturgie*, París, 1926.
- CAMÓN AZNAR, José, *Domenico Greco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1950.
- COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1983.
- CHATELET, "Fenetre et fontaine dans l'annonciation", en *Etudes d'Art Medieval a L. Grodecki*, pp. 317 ss., París, 1981.
- DENNY, Don, *The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Garland, New York, 1977.
- FRATI, T. y SALAS, X. de, *La obra pictórica completa del Greco*, Col. "Clásicos del Arte", Ed. Noguer-Rizzoli nº 16, Barcelona, 1977.
- GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, "Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco", *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Vol. 8, nº 23, (1987), pp. 85-108.
- GUDIOL, José, *El Greco, 1541-1614*, Polígrafa, Barcelona, 1971.
- GUINARD, Paul, *El Greco. Estudio biográfico y crítico*, Skira-Carrogio, Barcelona, 1967.
- LAFUENTE FERRARI, E., *El Prado. Pintura española del románico al Greco*, Aguilar, Madrid, 1965.
- MÂLE, Emile, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. France, Italie, Espagne, Flandes*, Armand Colin, París, 1951.
- MÂLE, Emile, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1986.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios nº 59, Madrid-Buenos Aires, 1952.
- PANOFSKY, Erwin, *Les Primitifs Flamands*, Hazard, París, 1992.
- PITA ANDRADE, J. M. y BOROBIA GUERRERO, M. M., *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1992.
- REAU, Louis, *Iconographie de l'art chretien* (6 vols.), París, (1955-59).



- ROBB, David M., "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", en *Art Bulletin*, XVIII (1936), pp.480-526.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, "De la vida del Greco", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), pp. 139-95/275-339.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Land Humphries, Londres, 1971-71.
- WETHEY, Harold E., *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967.
- WITTKOWER, R., "El Greco's language of gestures", en *Art New*, (1956), 45. (Hay Ed. española en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 364-375).