

Trabajo sobre:

INDICE

• BIOGRAFÍA	5
• Su ambiente	
• Italia	
• Venecia	
• Roma	
• La llegada a España: Toledo	
• EL RENACIMIENTO Y EL GRECO	11
• El manierismo 1530 – 1560	
• La idea del pintor	
• SU ESTILO PICTÓRICO	13
• Época cretense	
• Obra más importante	
• Época italiana	
• Venecia y Roma	
• La expulsión de los mercaderes del templo	
• Época toledana	
• Sus primeras obras	
• El Expolio	
• Retratos	
• Influjo de Toledo 1580 – 1596	
• Caballero de la mano en pecho	
• El entierro del conde Orgaz	
• Exaltación y exacerbamiento 1597 – 1607	
• El retablo del Colegio de doña María de Aragón	
• La adoración de los pastores	

- **Pentecostés**
- **Las vistas de Toledo**
- **Los años finales**
- **La vista y plano de Toledo**
- **NUESTRA OPINIÓN 52**
- **APÉNDICE 53**
- **BIBLIOGRAFÍA 54**

BIOGRAFÍA

Su ambiente

El Greco nacido en Candía, Creta en 1541 y muerto en Toledo en 1614, tiene como verdadero nombre Doménicos Theotocópulos o Domenico Theotocópuli (con este último firmaba contratos y cartas de pago en España). Se saben estos datos sobre él porque en 1582 al actuar como intérprete de un proceso seguido por la inquisición contra el griego Michel Rizo se declaró Natural de Candía y en 1606, con ocasión del pleito que mantuvo con el Hospital de Caridad de Illescas, afirmó ser de edad de 65 años. Estos hechos y la carta de Giulio Clovio de 1570 en la que el manierista se refería a él como un giovane candiotto eran los únicos testimonios

documentales que se poseían hasta hace

apenas unos lustros sobre los primeros

30 años de vida del artista y como se ve

desvelaban únicamente la fecha y el lugar

de nacimiento. Nada se sabía en, en

cambio, de su formación o actividades en

Creta ni tampoco se tenía dato alguno sobre

la fecha de su marcha a Venecia, donde obtuvo un plazo de doce años para saldar sus débitos.

Es muy posible que Manussos, su hermano menor en 10 años, haya jugado un papel importante en la formación de El Greco. Algunos estudiosos de El Greco han pensado que a la muerte de su padre Jorghi en 1556 debió encargarse de asegurar su educación. Otros le sitúan en el centro de la decisión marchar a Venecia, pensando que sus relaciones allí facilitarían la entrada del joven pintor en el taller de Tiziano. Y hay quien piensa incluso, que ambos hermano hicieron juntos el viaje a la ciudad de los canales (nada más lógico que suponer que Domenicos acompañó a Manussos en la visita que éste haría en 1567 tras nombrado recaudador de impuestos), pero son simples hipótesis. La profundidad del afecto del Greco hacia su hermano se mantuvo a lo largo de los años sin que la separación física hiciese mella en él.

Cuando nació su hijo en España, él dio a la manera tradicional griega, el nombre de su padre pero le añadió el

de su hermano. Y en 1591, cuando Manussos se encontraba en una situación desesperada, lo recogió en su casa dándole cobijo hasta el final de sus días. Quizá con ello no hizo más que pagar la larga deuda contraída con él en la juventud.

Algunos autores han intentado probar que el pintor era de religión ortodoxa, pero todas las evidencias están en su contra. Al margen de su propio nombre debe recordarse como hecho incontrovertible que el propio pintor que dio a su hijo para que hiciese testamento en su nombre, que él creía y confesaba todo aquello que cree y confiesa la santa iglesia de Roma.

Por lo demás, como miembro de una familia acomodada, debió recibir una bien dada formación humanística. La gran biblioteca que dejó al morir y los importantes intereses intelectuales que nutrieron su obra sólo son explicables a partir de hábitos adquiridos desde la niñez.

ITALIA

Venecia

En fecha aún desconocida pero situada con toda seguridad entre Enero de 1567 y Agosto de 1568, El Greco se trasladó a Venecia con el propósito de convertirse en un pintor occidental. No se sabe como realizó el viaje ni cuáles eran los apoyos

con que contaba en la ciudad, aunque cabe

suponer que éstos estarían relaciones de

su hermano Manussos o pertenecerían a la

colonia de artistas cretenses que trabajan allí.

Lo que convierte al Greco en

extraordinario no es el traslado a Venecia

sino la toma de posición vital e ideológica

que implicaba para él.

No hay ningún dato seguro de la estancia de El Greco en Venecia. Una serie de testimonios contemporáneos sugieren que estuvo en el taller de Tiziano. Así Giulio Clovio lo presentó en 1570 en Roma como Discípulo de Titiano. Finalmente, podría haber una alusión a él en una carta que el maestro Cadore envió a Felipe II el 2 de Diciembre en 1567 y en la que se ofrecía para pintar una serie de cuadros con escenas de la vida de San Lorenzo. Sin embargo ninguno de los testimonios pueden ser seguros.

Desde luego no se puede aceptar sin más, como siguen haciendo los historiadores italianos, que ese valiosísimo joven discípulo al que se refiere Tiziano sin nombrarlo, sea El Greco. Es probable que se tratase de otro. El Greco apenas llevaba unos meses en Venecia y se hallaba aún fuertemente caracterizado por su aprendizaje técnico en Creta, por lo que no parece muy real suponer que Tiziano lo empleara ya en obras de gran importancia. En cuanto a algunos testimonios lo que se puede comentar es que fue una gran equivocación. Haber estudiado en Venecia y en particular el arte de Tiziano no quiere decir seriamente, haber pertenecido al taller. Quedan solo algunos testimonios que son de tal importancia que sin ellos no existiría la hipótesis de que El Greco fue un discípulo de Tiziano. También hay más hipótesis de que fue discípulo de Tintoretto.

Roma

En el verano o el otoño de 1570 Domenicos abandonó Venecia para dirigirse a Roma. No se conocen sus razones. Pudo pensar que en Roma, donde tras la desaparición de Miguel Ángel en 1564 no quedaba nadie que compararse con los grandes pintores venecianos había mejores expectativas, pero ello parece improbable. Él era aún un pintor en proceso de formación, totalmente desconocido y además educado en los principios venecianos de primacía del color sobre el dibujo.

Este viaje lo hizo para completar su conocimiento sobre los grandes pintores renacentistas. La estancia allí queda demostrada por las anotaciones del artista a las vidas de Vasari, en las que alabó las pinturas de la cúpula de la catedral y se refirió a La Virgen con el Niño, San Jerónimo y María Magdalena de Correggio.

Giulio Clovio que era un miniaturista croata que trabajaba en Roma al servicio de los Farnesio, introdujo a El Greco en los ambientes artísticos romanos. El Greco vivió en el palacio trabajando al servicio del cardenal. En 1572 ingresó en la Academia de San Lucas y fue registrado como Miser Dominico Greco. De su estancia en Roma no se llega a saber mucho más de él, pero se tienen algunos datos como que se presentó con la carta al cardenal, en Viterbo, y fue atendido y Franesio le compró obras como el retrato de Giulio Clovio. De la actividad romana del artista proceden no pocas pinturas, como las nuevas versiones de La expulsión del templo y La curación del ciego, al tiempo que no recataba sus censuras contra el arte de Miguel Ángel, coincidiendo, bien que por motivos puramente pictóricos, con la actitud de Pío V. contraria al Juicio Final de la Sixtina. El Greco, que preservaría en este criterio toda su vida, sorprende en este momento italiano por lo disperso de su arte, que comprende tanto el desangelado retrato de Vincenzo Anastagi, como temas tan raros cual el de "El Soplón, en el Museo de Nápoles.

Llegada a España: Toledo

La presencia de El Greco en Toledo aparece documentada por primera vez al recibir cuatrocientos reales a cuenta de su obra El Expolio el 2 de Julio de 1577. Sin

embargo, su llegada a la ciudad debió

producirse unos meses antes, hacia la

primavera y quizá atraído por las promesas

de Don Luis de Castilla de conseguirle el

encargo de los retablos de Santo Domingo

al Antiguo. También ofrecía en El Escorial

debido a que este monarca sentía mucha

apreciación por las obras con estilo

renacentista italiano y puede ser por el escultor Pompeo Leoni, que estaba al servicio de la corte española y a quien El Greco había retratado en Roma. Debe anotarse que en un documento del 8 de agosto tiene una declaración que dice "yo Domenico Theotocópuli afirmo lo arriba escrito.

El 27 de julio recibe anticipos por los cuadros realizados y contrae matrimonio con Doña Jerónima de las Cuevas, de buena

familia, con la que no parece casado por todo el trabajo que tuvo en España. Tuvieron un hijo llamado Jorge Manuel con el recuerdo del padre de El Greco, Jorgi. El Expolio se terminó el 15 de junio cuando se efectuó la primera valoración. Este mismo mes el rey se halla en Toledo y quizá conoce al pintor, esto es evidente que es una hipótesis y es propuesta por Pita (ex-presidente del Museo del Prado especialista en El Greco) que relaciona este encuentro la idea de un cuadro simbólico como la Alegoría de la Santa Liga. En 1580 Felipe II encarga a El Greco El Martirio de San Mauricio para una de las capillas de El Escorial. El 25 de abril el rey ordena al prior que proporcione al artista todo lo que necesite para realizar sus obras de arte.

Tres años después recibe mucho dinero por El martirio de San Mauricio y de otros cuadros como los que proporcionó a El Escorial.

En 1585 El Greco por haber alcanzado el éxito consiguió alquilar, el 10 de septiembre, una residencia de casas del Marqués de Villena Toledo.

Durante estos años hasta su muerte

recibió mucho dinero por sus obras

pictóricas. En 1591 llega a Toledo

su hermano Manussos que le pide

dinero para cubrir sus deudas en

Venecia y se queda a vivir con él hasta

su muerte en 1604. En este año El

Greco consigue un contrato con la

iglesia Parroquial de Talavera la Vieja. En 1595 se encargó del ostensorio del hospital de Talavera. El 16 de abril de 1597 se compromete a pintar el altar mayor del real monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, pero no llegó a realizar este trabajo.

El artista siguió durante los siguientes años recibió mucho dinero por la gran cantidad de obras de arte que hizo que ahora son muy conocidas en el mundo como su época Toledana. Y finalmente murió en Toledo en 1614.

EL RENACIMIENTO Y EL GRECO

El manierismo 1530–1560

La introducción y desarrollo del clasicismo en España durante las décadas centrales del s. XVI produjo de manera definitiva la aceptación de la vía italiana a la renovación artística. Con el manierismo nos encontramos ya ante un arte internacional que supone la asimilación de la teoría de las artes italianas y la integración del modelo por ella propuesto en las distintas problemáticas culturales europeas. Se producirá así un arte extremadamente versátil, pero que va a responder a intereses culturales, sociales, políticos y religiosos muy determinados.

Uno de los rasgos que definen el manierismo no sólo en Italia, sino en todo el resto de Europa es su valoración de la teoría y lo especulativo. Si la idea italiana de arte durante el Renacimiento reposaba sobre criterios

fundamentalmente teóricos, antes que sobre comparaciones empíricas, durante el s. XVI las discusiones y polémicas en torno al nuevo valor que se confiere a la teoría alcanzan una importancia decisiva e influyente en la propia configuración de la práctica artística. La

oposición de los modelos florentino – romanos a los venecianos configura gran parte del desarrollo del siglo y sólo a fines del mismo se producen las síntesis eclécticas y académicas de Lomazzo y Zuccaro.

La idea del pintor

Aunque la realidad práctica que se vivía en España era muy diferente los teóricos pretenden por todos los medios proporcionar una idea del artista que se respondiera a criterios de liberalidad y a la consideración del mismo como un verdadero intelectual. En 1563 la Regla y Establecimientos Nuevos de la Orden de Santiago, consideraba como oficios viales y mecánicos los de platero o pintor que tengan por oficio y consideraba unidos a los de bordados, canteros, taberneros, escribanos, que no sean Secretarios del Rey o de cualquier persona real, procurados públicos u otros oficios semejantes a estos o inferiores a ellos, y, naturalmente, estaban inhabilitados para entrar en las órdenes militares como caballeros.

Frente a esta realidad social, los artistas y los tradistas pretendieron elaborar una teoría que elevara de categoría a los primeros y los integrara en el círculo de intelectuales y de las

profesiones liberales. De esta manera, Holanda sustentaba la idea del innatismo de las cualidades en el buen pintor, cualidades que han de ser sin embargo cultivadas y desarrolladas mediante el ejercicio de la práctica y de la lición de poesía y humanas letras

Holanda especifica, en la más pura tradición vitruviana, las ciencias que han de adornar al pintor, historia, poesía, música, cosmografía, astrología, perspectiva, geometría, matemáticas, fisionomía y anatomía, pues el pintor perfecto ha de ser un hombre culto, un humanista, versátil en ciencias y conocimientos.

Es el propio desarrollo de la praxis artística del manierismo la que exige esta diversificación en los saberes que ha de poseer el artista. Una idea de la pintura en la que la alegoría y la historia, ya sean profanas o religiosas, se complica cada vez más, pide un tipo diferente de artista que, dominando su práctica a la perfección, sea receptivo a las nuevas ideas acerca del arte. Y de ahí, a la consideración del arte como actividad liberal e intelectual había solo un paso.

ESTILO PICTORICO DE EL GRECO

Época cretense

Como ya he dicho El Greco nació en Candía, Creta.

La primera época de El Greco es la denominada **cretense**. Esta época es la más desconocida de todas especialmente por la falta de documentación sobre los primeros años de El Greco. Lo poco que se sabe de él es que es génesis de su arte es producto del enfrentamiento de las dos grandes culturas europeas, latina y griega, pues si bien es instruido en los conocimientos occidentales básicos, también adquirió y desarrolló una sólida formación en el antiguo saber griego y bizantino, tal hemos señalado. Jamás dejó de firmar en griego, y de leerlo, tal corrobora su biblioteca, pero a su vez practicó fervorosamente la religión católica, sin despreciar el ritual y la iconográfica ortodoxa, tal como se percibe en muchas de sus pinturas. El Greco desarrolla su aprendizaje artístico cuando existían dos o tres obradores de pintura, en uno de los cuales se inició El Greco, el bilingüismo artístico de la isla, es decir en la utilización de elementos iconográficos. Y formales novedosos provenientes de Venecia, pero soportados sobre una rigurosa tecnología tradicional derivada de la codificación de los conocimientos bizantinos. Es indudable que en sus años de aprendizaje usó profusamente las estampas llegadas de Italia, pero utilizando los habituales métodos de la pintura oriental. Sus primeras

obras son testimonios de su aprendizaje bifacial. Su estilo, en esta época, también se puede denominar tardomedieval o postbizantino. Ese estilo, en efecto, es sólo una continuación de la manera sumamente estereotipada propia de la pintura bizantina. Utilizando temple al hueco como medio, oro como fondo y madera como soporte, estas pinturas apenas tratan de imitar la realidad, ni estaban tampoco muy influidas por el naturalismo del renacimiento italiano. Prácticamente no hay interés por crear un espacio ilusionista; la profundidad se representa mediante una más

sofisticada perspectiva tridimensional, y apenas se intenta reproducir exactamente los colores de la naturaleza. Finalmente, es un estilo que carece casi por completo de penetración psicológica en los personajes y hechos reproducidos. En resumen, era un arte superficial, decididamente despreocupado de la imitación de la naturaleza y dedicado con devoción a trabajar hábilmente dentro de un conjunto de reglas fijas.

Obra más importante

El primer Greco que era Cretense fue el **Tríptico de Módena** que es la obra más evolucionada entre las juvenilia de El Greco. Esto es un pequeño altar portátil formado por una tabla central y dos alas, todas ellas pintadas por ambas caras. El marco es de indudable factura cretense y presente grandes analogías con el de un tríptico existente en la Pinacoteca Vaticana y con el de otro dado a conocer por Bertaux en 1913. Abierto, presenta en la tabla central una Alegoría de la coronación del caballero cristiano, en el ala izquierda la Adoración de los pastores y en la derecha el Bautismo de Cristo. En la cara posterior aparece una vista del Monte Sinaí con la entrega de las tablas de la Ley, flanqueada a su izquierda por la Anunciación y a la derecha por una escena con Dios y nuestros primeros padres que a veces ha sido interpretada con la creación de Eva y otras como la Expulsión del paraíso. La firma **CHEIR DOMÉNIKOU** aparece en la vista del monte Sinaí.

Realizado con toda probabilidad hacia 1566–67, muy poco antes de la marcha a Venecia, el Tríptico de Módena revela a la vez la profundidad de la formación técnica de Doménikos en un taller de la isla y la fuerza de su intento por expresarse siguiendo esquemas figurativos e iconográficos occidentales. La factura, con sus trazos lineales, sus toques de claro sobre oscuro y su sentido refulgente de la luz y del color es aún típicamente cretense. También el alargamiento de las figuras parece de neta estirpe bizantina. Sin embargo, la trama figurativa descansa casi totalmente sobre ejemplos occidentales. En estos momentos El Greco estaba aún acercándose a los métodos compositivos y al universo formal del Renacimiento italiano. Su conocimiento de la pintura veneciana debía ser muy reducido y a través de obras de no gran calidad. Para él, como para los demás artistas cretenses, el verdadero – y casi único – medio de acercamiento a los esquemas figurativos italianos era el de las estampas. Y el Tríptico de Módena que alguna vez ha sido definido como un puzzle, delata con particular claridad tanto esta situación como los métodos de trabajo del joven pintor, quién recurrió, para cada una de sus escenas, a un grabado que le sirvió de esquema compositivo general y que él desfiguraría o mejoraría sustituyendo algunos motivos por otros que a su vez estaban extrañados casi literalmente de nuevos grabados.

El Greco revela en esta obra la originalidad de su posición intelectual como la potencia de su capacidad de expresión pictórica. Criado en un medio regresivo y formado, probablemente y como ya se dijo, en las dos maneras habituales en la pintura de la isla, Doménikos aparece ya plenamente orientado hacia los esquemas figurativos renacentistas, revelando un grado de compromiso con ello mucho más profundo que el mostrado por ningún otro de sus colegas. Nadie que tenga en cuenta sus coordenadas artístico – culturales podrá negar la sabiduría con que maneja sus fuentes, su capacidad parece integrarlos felizmente y en último término, para mejorarlos, clasificándolos y da una nueva densidad.

ÉPOCA ITALIANA

Venecia y Roma

La reconstrucción de la carrera veneciana del Greco se ha visto enturbiada por la avalancha de atribuciones

realizadas en los años cuarenta y cincuenta por los historiadores que preconizaron una etapa del pintor como **madonnero** y por la polémica en torno al Tríptico de Módena. El hecho de estar ante un pintor en pleno proceso de asimilación del lenguaje técnico y figurativo veneciano y la escasa certidumbre sobre sus relaciones con los grandes maestros venecianos han sido además causa de que se asignen una buena cantidad de obras de escuela, generalmente bassanescas, de muy distinta calidad. Aún hoy, por ejemplo, se discute en torno a cuadros como la Adoración de los pastores, la Última cena o el retrato del Cardenal Charles de Guise, obras todas ellas cuya atribución no parece prudente aceptar.

Estas obras muestran ya un modo de trabajar que será característico del Greco a lo largo de toda su carrera pero que encontramos fundamentalmente en las composiciones de época italiana: la fijación en una primera obra de un esquema compositivo, generalmente deducido de fuentes diversas, la reelaboración, el refinamiento, de este esquema en cuadros posteriores.

La primera obra firmada en Italia que se conoce es otra tabla de pequeñas dimensiones, representando a San Francisco recibiendo los estigmas. Está basada, con leves variaciones, en un grabado de madera realizado por Boldrini sobre un dibujo original de Tiziano. Este recurso a un grabado ajeno apenas modificado, la presencia de algún pormenor que lo aproxima al Tríptico de Módena y la factura delatan una fecha temprana. Es posible que fuera realizado durante los primeros meses de estancia en Venecia. San Francisco aparece en campo abierto, en el Monte Alvernia, recibiendo los estigmas arrodillado frente al espectador. A su espalda y tras el hermano León, el valle, serpenteante, se pierde en la lejanía. Es una imagen dramática, sin apenas relación con las versiones concentradas del periodo español, pero que anuncia ya la capacidad de Theotocópuli para crear ambientes de un cierto aire alucinatorio. Su amplitud espacial y la fuerte monumentalidad del santo de Asís casan mal con la pequeñez del formato empleado, que se diría más propio de un boceto. La existencia de otra versión casi idéntica aunque algo más sumaria y el primor con que está ejecutada excluye la

posibilidad de que nos hallemos ante una obrita preparatoria. Topamos aquí con otra de las características del Greco temprano: su amor por los pequeños formatos, algo que puede deberse a su formación en Creta y que quizá se vio reforzado durante los años venecianos por la necesidad de experimentar continuamente. Sabemos por Pacheco que al final de su vida Theotocópuli guardaba en su casa el modelo, en pequeño formato, de todas las obras que realizó. Puede que este San Francisco o la Adoración de los pastores estuviesen entre esos modelos vistos por Pacheco. Y lo mismo podría decirse de la pequeña Anunciación. Ello induce a pensar que el pintor conservó a lo largo de toda su vida esa costumbre de la juventud (una costumbre que, por otra parte, se hizo necesaria cuando en los tiempos toledanos llegó a convertir su taller en una especie de factoría industrial capaz de lanzar al mercado decenas de versiones idénticas de un mismo tema). Pero el hábito de trabajar en pequeño formato no parece deberse en estos años venecianos al deseo de contar con modelos de las obras realizadas en grande sino al atavismo y a la necesidad. O dicho de otra manera: a la facilidad para controlar su propio trabajo que le brindaban las dimensiones reducidas.

Hacia el final, probablemente, del periodo veneciano, El Greco pintó dos obritas representando **La expulsión de los mercaderes del templo y La curación del ciego**. Concebidas en una escala monumental que se contrasta con la pequeñez del formato, las dos están realizadas al temple sobre la tabla, técnica y soporte preferido por el artista en estos años. Sobre todo la primera muestra en la factura de los ropajes – con largas pinceladas desunidas – resabios bizantinizantes que hacen presumir una fecha anterior al viaje a Roma. La otra muestra ya una factura más evolucionada, con las pinceladas más fundidas y un sentido más occidental del modelado. Pero ambas resultan fuertemente venecianas por su sentido del color, por su amor por la inclusión de elementos banales o anecdóticos y sobre todo por la utilización de una fantástica ambientación arquitectónica con amplias perspectivas asimétricas de un marcado carácter teatral. Parece evidente que en estos momentos de su carrera El Greco estaba deseoso de exhibir su dominio de las convenciones espaciales al uso y su habilidad en el manejo de las agrupaciones complejas. Y para ello escogió dos acciones fuertemente dramáticas que le permitieran jugar con un gran número de personajes y multiplicar los escorzos, las actitudes movidas y los gestos ampulosos. Desde este punto de vista ambas obras representan el esfuerzo más ambicioso que hubiese hecho hasta la fecha, pudiendo ser entendidas como auténticas demostraciones de

su dominio del lenguaje veneciano. Que no fracasó en su empeño demostrado por el hecho de que antes de reconocerse su paternidad estuviesen atribuidas al Veronés y a Leandro Bassano. Pero tampoco puede decirse que saliera totalmente triunfante. En realidad ambos cuadros muestran un pintor inmaduro, a un hombre hábil en el manejo de la perspectiva arquitectónica pero aún incapaz de ordenar con claridad y eficacia a los actores del drama y de insertarlos plenamente en el ambiente espacial creado por las arquitecturas.

La diferencia entre la pintura veneciana y romana del Greco es pequeñísima debido a su poco tiempo de estancia en esos dos lugares; solo que cuando llegó Roma es cuando empezó su atrevimiento en la pintura y empezó con su **manierismo**.

La mejor forma de distinguir la diferencia entre estas dos etapas es con las obras de La expulsión de los mercaderes del templo, la primera hecha en Venecia y la otra hecha en Roma; y de La curación del ciego, pero lo haremos de la expulsión.

La expulsión de los mercaderes del templo

La obra realizada en Venecia actualmente se encuentra en la **National Gallery de Washington**. Ya hemos hablado de esta obra anteriormente para definir la época veneciana del Greco.

La escena había sido muy poco representada desde la época medieval y cuando lo fue aparecía siempre inserta cuando lo fue aparecía siempre inserta dentro de un ciclo dedicado a la vida de Cristo.

Sin embargo, a lo largo del siglo XVI y tras el cisma protagonizado por Lutero, se cargó de significación simbólica apareciendo a los ojos de la Iglesia romana como una prefiguración de su propia lucha contra la herejía. De ahí que hasta tres Papas la utilizaran para ilustrar el reverso de sendas medallas conmemorativas. Con todo – y quizá por la imagen violenta que presentaba de Cristo – no llegó a ser nunca excesivamente cultivada. En ese aspecto, El Greco, que la representó al menos en siete ocasiones a lo largo de su vida brindándonos así una ocasión excepcional para estudiar su evolución pictórica, constituye un caso único. Esta versión, la más temprana, es

también la que más literalmente reproduce el texto evangélico (San Juan, II, 13–16) y es, de nuevo, un mosaico de préstamos estilísticos. Da la impresión de que, a la búsqueda de su propia manera, El Greco sigue espigando en los campos más fértiles de la pintura italiana y sobre una base veneciana de color y de organización del espacio, lucha por integrar elementos que tan pronto proceden de allí como del centro de Italia. La influencia que pesa más evidentemente sobre él es la de Tintoretto. La estructuración asimétrica de la composición, el juego de diagonales que rige la organización espacial, el atormentado dramatismo de la escena y algunos motivos particulares como la vendedora de palomas del primer término o los dos hombres que casi espectralmente atraviesan la estancia del fondo, son todos elementos que proceden directamente de él. Pero el cuadro está lleno de resonancias de otros maestros de Venecia y florentino – romanos. Tiziano, por ejemplo, ha servido de modelo para la mujer tumbada y para el viejo del primer plano, Rafael para algunos pormenores de la arquitectura y para la mujer que camina llevando al niño y Miguel Ángel quizá para la organización del grupo central. También se podrían señalar ecos de Veronés y de Bassano. Una acumulación semejante de motivos tomados de otros en forma casi literal solamente puede querer decir que El Greco aún no había salido de su fase de apropiación del léxico formal del Renacimiento. Tampoco se había apoderado aún de la técnica occidental de modelado ni había aprendido a manejar grupos complejos. La figura de Cristo, aunque central y resaltada por su túnica carminosa, queda algo perdida y en conjunto el grupo de mercaderes de la izquierda resulta, más que abigarrado, amorfo. Hay ciertamente, algunas figuras espléndidas, como las mujeres semidesnudas los viejos del primer termino o el joven que, sobre ellos, vuelve la cabeza llevándose la mano al pecho en ademán ya típicamente grequiano. Pero algunas de estas figuras, como las mujeres, no están bien integradas en la escena y en parte resultan incongruentes. Es obvio, además, que el esfuerzo, típico de aprendiz, por demostrar de una vez todo lo que se sabe a base de acumular elementos y dificultades, ha llevado al pintor a perjudicar la composición haciéndole perder fuerza y homogeneidad. El cuadro se

configura así – en feliz expresión de Gudiol referida únicamente a la factura – como un claro exponente de una "pintura en crisis. El Greco ha seleccionado ya sus modelos, domina la técnica de la perspectiva arquitectónica, es capaz de realizar espléndidas figuras aisladas y hace gala de una suntuosidad de color típicamente veneciana. Pero aún no se ha liberado de algunos resabios de sus comienzos como pintor de iconos ni parece haber digerido todo lo que, apresuradamente, superación de esa crisis queda muy bien reflejada en una nueva versión del mismo tema pintada ya en Roma.

La expulsión de los mercaderes del templo hecha en Roma está ya realizada al óleo sobre lienzo y sus dimensiones casi duplican las de la composición veneciana, pero – fiel a sus procedimientos de trabajo – el pintor mantuvo elementos esenciales de aquélla, limitándose a introducir modificaciones de detalle que la mejorarán. Sin embargo, éstas serían lo suficientemente abundantes y sustanciales como para certificar su acceso a un nuevo estado de madurez. Si se comparan ambas versiones se comprobará que el escenario apenas ha sufrido alteraciones. Han desaparecido las pilastras – reemplazadas por columnas – y los nichos con estatuas, con lo que el arco aparece ahora flanqueado por cuatro grandes fustes que brindan una superficie más monumental y al tiempo, menos movida y sensible a las fluctuaciones lumínicas. Por otro lado, los edificios del fondo han cobrado un aspecto más clásico – más romano – y uno de ellos cierra la línea de horizonte brindando un fondo grisáceo a la cabeza de Cristo. Pero las grandes líneas de la organización espacial se mantienen prácticamente idénticas. También los personajes son los mismos y su situación y actitudes similares. Sin embargo, la figura de Cristo aparece ahora claramente resaltada en el centro de la acción. Ha ganado en estatura y definición volumétrica y su manto azul ya no se confunde con el del viejo que aparece tras él, ni su túnica rosa – que encuentra un magnífico eco en primer plano en el vestido de la vendedora – con los paños del joven semidesnudo que se protege de sus golpes. El tratamiento anatómico de éste y el del otro joven de torso desnudo son más sólidamente escultóricos. También los grupos a derecha e izquierda de Cristo resultan más claros gracias a algunas alteraciones en el patrón colorístico, al papel unificador que juega ahora la luz y a leves cambios de actitud. Y figuras que antes aparecían insuficientemente integradas – como las dos mujeres a izquierda y derecha – quedan ya más coherentemente trabadas al grupo gracias a leves cambios en su posición y a las resonancias colorísticas que ha establecido el pintor. Y si a ello unimos la eliminación de elementos anecdóticos como los animalillos que antes aparecían dispersos en primer plano se comprenderá cómo jugando prácticamente con los mismos elementos El Greco ha conseguido llegar a un grado de claridad, coherencia y monumentalidad que faltaba por completo en la composición anterior.

En la expulsión romana no se advierten titubeos ni incongruencias. No es, pues, como la veneciana, producto de un periodo de transformación – o, si se quiere, de crisis – sino obra de un maestro que ya ha asimilado los modos del Renacimiento y juega libremente, sintiéndose a gusto, con ellos. Quizás por eso, consciente de la plenitud recién alcanzada, El Greco incluyó en este cuadro un grupo de retratos que debe entenderse como un homenaje a los más grandes artistas del Renacimiento y a la vez como un certificado de maestría otorgado a sí mismo. El grupo, situado en el ángulo inferior derecho y ajeno al desarrollo del drama, incluye a Tiziano, Miguel Angel, Giulio Clovio y un cuarto personaje de dudosa identificación, en el que los historiadores han creído reconocer al propio Greco, a Rafael o a Corregio. El hecho de que el estilo de su peinado sea el propio de principios del XVI parece excluir la hipótesis del autorretrato, confirmando que se trata de uno de estos dos últimos. Y aunque no deja de ser aventurado optar con rotundidad por uno de ellos parece lo más lógico inclinarse por Rafael ya que no sólo el cuadro está realizado en Roma sino que, como se vio, contiene varios elementos derivados directamente de pinturas del maestro florentino. Generalmente, la inclusión del grupo ha sido considerada como un homenaje del Greco a sus maestros. Eso justificaría la aparición de Clovio entre una compañía que se antoja excesivamente ilustre para su propia estatura artística, pero no acaba de explicar la inclusión de Miguel Angel y de Rafael. En último extremo se ha sugerido – quizá rizando el rizo – que la aparición de Miguel Angel junto a Tiziano representaría un homenaje añadido a Clovio, constituyendo además una especie de declaración del Greco de su intención de conciliar las virtudes de la escuela veneciana y romana. Pero la presencia de Rafael no ha podido ser justificada adecuadamente. Tal vez la solución al dilema estribe en dejar considerar que El Greco ha mostrado ahí su Olimpo particular para pensar que únicamente quiso señalar a sus maestros y las fuentes que habían nutrido esta composición en particular: Rafael en cuanto al escenario y Miguel Angel en lo que se refiere a la ordenación del grupo central.

ÉPOCA TOLEDANA

Sus primeras obras

Sus primeras obras tienen todavía una influencia italiana debido a su reciente llegada a este país. Sus primeras obras se dividen en: Los retablos del convento de Santo Domingo el Antiguo, El Expolio, obras de devoción y retratos; pero debido a su importancia solo hablaremos de El Expolio y retratos.

El Expolio

Durante sus dos primeros años de estancia en Toledo El Greco simultaneó la realización de los cuadros de Santo Domingo el Antiguo con la del Expolio para la Catedral. Como ya se dijo, obtendría el encargo apenas llegado a la ciudad, pues el 2 de julio de 1577 aparece ya recibiendo un primer adelanto a cuenta del precio total de la obra y no la terminaría hasta junio de 1579 en que se nombraron los tasadores que habían de justipreciarla. La elección del tema, que debió serle sugerido por el propio Cabildo, se justificaba por el emplazamiento del cuadro: el vestuario de la Sacristía, lugar de preparación para el sacrificio de la Misa, en el que la figuración del despojo de las vestiduras de Cristo, primer acto preparatorio para el sacrificio del Gólgota, adquiriría un alto valor simbólico. La representación de este momento era, de todos modos, sumamente rara en la iconografía cristiana. Y a falta de precedentes legitimados sobre los que apoyarse, El Greco echó mano de elementos que aparecían en las representaciones de otras historias asimilables desde el punto de vista psicológico y recurrió a un esquema netamente manierista en el que, como un trasunto formal del agobio moral sufrido por Cristo en su vejación, las figuras llenan casi opresivamente el espacio.

El bizantinismo de este lienzo – tan espléndidamente veneciano, sin embargo, en detalles tales como el colorido carminoso de la túnica de Cristo o la figura del centurión – ha sido resaltado desde que El Greco comenzó a preocupar a los historiadores del arte. Ya Justi señaló que la composición del cuadro muestra ciertos rasgos arcaicos, reminiscencias bizantinas, citando un mosaico de la Catedral de Monreale con una escena idéntica. Y después los autores partidarios de la tesis del Greco como artista esencialmente oriental han indicado las concordancias que existen con las presentaciones bizantinas del

Prendimiento o del Beso de Judas, señalándolas como precedentes directos de El Expolio. En ellas se encuentran, en efecto, bastantes de los rasgos esenciales del cuadro toledano: la falta de espacio y el énfasis en la organización superficial del lienzo, la posición frontal de Cristo rodeado de cabezas en filas superpuestas y algunas de las cuales están situadas mas arriba que la suya, la utilización de un bosque de picas y lanzas contra el cielo cerrando la parte superior de la composición, la contraposición entre la mansedumbre del Redentor y la agitación de sus enemigos. Obviamente, faltan e esas representaciones las Marías y el esclavo que horada al madero, que pertenecen a otro momento de la historia, pero es significativo que en ellas aparezca, en una situación similar a la que ocupan en El Expolio estos personajes, San Pedro cortando la oreja de Malco. Por otro lado el grupo de las Marías tiene un claro precedente en las mujeres llorando que aparecen en obras bizantinas con la Crucifixión o La dormición de la Virgen. Recientemente Azcárate ha llamado la atención en una conferencia pronunciada en abril de 1982 en el Museo del Prado y de la que existe resumen multicopiado, sobre una serie de rasgos que proceden de la utilización por El Greco de uno de los principios esenciales del arte bizantino: el carácter conceptual de la obra de arte. A partir de aquí se explican elementos de tan clara procedencia bizantina como la impasibilidad de Cristo, la tendencia a disponer las figuras en perspectiva jerárquica y también la tendencia a suprimir el espacio y el factor temporal.

Parece, pues, como si recién llegado a Toledo – a fin de cuentas una ciudad todavía medieval en gran medida – y obligado a enfrentarse a un tema inusual, El Greco hubiera echado mano de su viejo fondo bizantino para, mezclándolo con recursos manieristas y venecianos, crear la obra maestra que – pensaría él – habría de abrirle las puertas del éxito. Y sin embargo, El Expolio le supuso su primer disgusto serio en España y un conflicto que probablemente le cerrara para siempre la posibilidad de otros encargos pictóricos para la Catedral. Como ya se dijo, a la hora de la tasación los precios propuestos por los representantes de la Catedral y los del Greco

fueron tan dispares y la tasación definitiva de Alejo Montoya, que actuó como árbitro, tan perjudicial para el artista que éste se negó a entregar el cuadro y sólo lo hizo cuando las amenazas se tornaron demasiado fuertes. Pero lo que aquí interesa, porque afecta a la iconografía del cuadro, es el hecho de que los tasadores de la Catedral exigieron también al Greco que quitara algunas propiedades que tiene que ofuscan la dicha historia y desautorizan al Cristo, como tres o cuatro cabezas que están encima de la del Cristo, y dos celadas y así mismo las Marías y nuestra señora que están con el Evangelio porque no se hallaron en el dicho paso. Exigencia que volvería a repetirse después cuando el 23 de septiembre del mismo año de 1579 el Cabildo exigió la entrega del cuadro temiendo que el artista pudiera marcharse de Toledo llevándoselo consigo. Al Cabildo no le faltaban ciertamente razones legales. El Expolio es en realidad un pasaje que no se halla en los Evangelios canónicos, aunque su existencia se pueda deducir del hecho del sorteo de las vestiduras de Cristo entre los soldados. Unicamente el Evangelio apócrifo de Nicodemo como los canónicos concordaban en que los que amaban a Jesús se mantenían a lo lejos. La presencia de la Virgen y las Marías aparecía, pues, en la pintura del Greco como de una impropiedad manifiesta y teniendo en cuenta lo que se decía en el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas y el hecho de que el Sínodo diocesano de Toledo de 1566 había dictaminado que no se pinten historias de santos ni retablos sin que sean examinadas por los vicarios y visitadores, y las que estén pintadas siendo apócrifas o mal pintadas se quiten y pongan otras, como más convenga, se comprenderá que al Cabildo no le faltaba base legal para sus demandas. Que al final el cuadro permaneciese como había sido concebido se explica bien porque las objeciones fueran simplemente una argucia para hacer rebajar al Greco el precio del cuadro, bien porque éste convenciese a los representantes de la Catedral de la idoneidad de su figuración.

Aparte de las Marías, El Expolio presenta otras rarezas iconográficas que aun no han sido suficientemente explicadas. Tal sucede, por ejemplo, con el centurión que asiste, neutral, a los ultrajes y que ha sido interpretado por Camón como una encarnación del Estado romano y por Wethey, que piensa que semejante tipo de alegoría encaja mal con un tema devoto como el del cuadro, como una probable figuración de San Longinos. Lo mismo podría decirse del personaje que, a la derecha y ataviado con vestiduras modernas, señala hacia el espectador y de quien Azcárate piensa que se trata de una figura destinada a reforzar el carácter intemporal y simbólico de la figura, subrayando su carácter de cuadro de devoción al situarnos fuera del tiempo. La relación que este historiador establece entre el gesto del personaje y las admoniciones del texto de San Buenaventura es penetrante, pero no conviene olvidar que aquí nos hallamos en un terreno muy subjetivo. Baste recordar que Justi hablaba de la quijotesca y demacrada cabeza que tiende la mano en señal de dar órdenes y que Camón se refiere a él como un terrible fariseo, con seca faz implacable, que señala a Cristo con un dedo viperino diciendo que es la figura más odiosa de este conjunto vociferante, para percatarse de que la figura admite múltiples lecturas.

Retratos

Parece lógico suponer que, recién llegado a España, una de las armas con que contaría El Greco para introducirse en la Corte o en los círculos aristocráticos y eclesiásticos toledanos, sería su reconocida habilidad en el campo del retrato. Sin embargo son muy pocos – y algunos dudosos – los que se pueden adscribir a sus primeros años de estancia aquí. Ello podría explicarse por su incapacidad para abrirse camino durante el tiempo que viviera en Madrid y, después, por los encargos religiosos que le

absorbieron nada más llegar

a Toledo. En definitiva, por

el aislamiento en que vivía

durante estos primeros

tiempos. Pero, con todo no

deja de ser sorprendente que

cultivase tan poco una

temática de cuyo dominio se

vanagloriaba en Roma. Y

choca sobre todo que no

nos dejara ninguna imagen

de sus más próximos

protectores, los Castilla, a

los que ha sido imposible identificar con certeza en ninguno de sus cuadros. La escasa nómina de los atribuibles a este periodo debe abrirse con el Retrato de un escultor que hasta hace unos años estuvo en poder de Rosenberg y Stibel en Nueva York procedencia ignorada, formó parte de la Galería Española de Luis Felipe en donde se le identificaba como Pompeo Leoni esculpiendo un busto de Felipe II. Muestra al escultor de tres cuartos y casi de perfil ante un fondo neutro, ocupado en dar los últimos toques a un busto del Rey. Mira hacia el espectador con el pincel apoyado sobre el busto y presto a descargar sobre él un golpe de martillo. Estilísticamente es de un gran italianismo, pudiendo ponerse en relación con el de Giambattista Porta. De resultar cierta la identificación pudo ser pintado en 1577 ó 1578, años en que Pompeo estuvo en Toledo ocupado en el sarcófago que debía guardar los restos de San Eugenio. Por lo demás no hay duda de que ambos artistas se conocieron. En 1604 el escultor estuvo en Illescas para valorar los retablos que hiciera el cretense y se sabe que al morir poseía dos cuadros suyos: un lienzo bosqueado de un Salvador, de mano Domenico Greco y otro retrato bosqueado de mano de Domingo Greco. Este último estaba valorado en 40 reales. Probablemente no sea el que nos ocupa ya que en el Inventario se hace constar otras veces la identidad de los retratados cuando se trata de miembros de la Casa Real o de la familia Leoni. Sin embargo no deben excluirse ni esa posibilidad ni la de que estemos ante otro de los lienzos registrados en el inventario sin mención de autor: otro retrato grande de Pompeio que no está acabado, tiene una estatua de mármol en él pintada. De todos modos, tanto la identidad del retratado como la autoría del lienzo han sido frecuentemente puestas en duda desde que en 1929 Venturi considerara que se trata de una obra de Jacopo Bassano. Y es verdad que este retrato – excesivamente franco y anecdótico – resulta extraño a primera vista en el corpus del cretense, quien pronto viraría hacia formulas de mayor sobriedad basadas en la especialización de la imagen. Pero si se considera la fecha probable de su ejecución y se le relaciona con los últimos hechos en Italia la extrañeza desaparece y vemos como se incardina de una forma lógica en su evolución. Y eso sin olvidar que en estos momentos – aún no asentado – Domenico estaría presto a hacer concesiones que posteriormente ya no permitiría.

Otro retrato extraño y que quizá haya que ver como fruto de concesiones destinadas a abrirse paso en Madrid es el de la célebre Dama armiño. Tan controvertido como el anterior, perteneció también al Museo Español de Luis Felipe, al que llegó procedente de la colección madrileña de don Serafín García de la Huerta. Entonces se le consideraba – no se sabe por qué razón – Retrato de la hija del Greco y a lo largo de XIX cuantos se ocuparon de él no dejaron de apreciar en su fisonomía indudables rasgos helénicos. Después en el cambio de siglo, Sanpere pensó que representaría a la mujer cretense y desde entonces esa identificación ha venido manteniéndose, con interrogantes, en gran parte de los estudios que se le han dedicado. Sin embargo, nada más improbable. La altanera reserva de esta mujer, su distinción personal y el lujo de su atavío – realzado por el suntuoso cuello de pieles y las sortijas con un rubí y un zafiro – sugieren más bien un abolengo aristocrático. Por ello se ha pretendido a veces identificarla con algún personaje de la Corte. Torno sugirió que podría tratarse de la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, y más recientemente J. Baticle ha creído identificarla

como doña Juana de Mendoza, Duquesa de Béjar. Para ello se basa en el indudable parecido que presenta con el retrato de la duquesa de Béjar niña con una enana de Sánchez Coello que pertenecía a los duques de Montellano. Y aunque este tipo de pruebas nunca es concluyente, lo cierto es que su argumentación no carece de fuerza. Quizá haya que ver en este retrato una de las pocas obras realizadas por El Greco en Madrid en 1576 – 77. Ello explicaría algunos de sus elementos atípicos tales como la suavidad del modelo del rostro, el aire cargado de misterio de la imagen y la distancia que se establece entre la retratada y el espectador, características que es frecuente encontrar en los retratos españoles de Corte de esos años y que no es fácil encontrar en los del cretense. La similitud de pose observada entre este retrato y el de La duquesa de Béjar niña de Sánchez Coello, quizá no sea casual. Es posible que El Greco efectuase aquí conscientemente un intento de acercamiento a las formulas prestigiadas en Madrid. Por lo demás, la autoría del lienzo no está aún plenamente establecida. Ya hemos señalado la opinión de Lafuente Ferrari. Otros críticos, como Beruete, se lo han atribuido a Tintoretto y muchos han renunciado simplemente a pronunciarse con claridad. Creemos, sin embargo, que aun con todas sus extrañezas, no debe ser eliminado del corpus de obras de Dominico.

EL INFLUJO DE TOLEDO 1580 – 1596

El caballero de la mano en pecho

Seria a principios de este periodo cuando El Greco dio comienzo a la larga teoría de caballeros, intelectuales y clérigos que acabaría por convertirle, junto a Velázquez y Goya, en uno de los más grandes retratistas españoles de todos los tiempos. Ninguno ha atraído tanta literatura sobre sí como el Caballero de la mano en pecho, presentado a menudo como prototipo del caballero español de la época y que ya fue descrito con vibrantes palabras por Baroja justo en el cambio de siglo. Firmando con capitales griegas, debe fecharse h. 1580 como muy tarde, siendo, con seguridad, el que inaugura la serie de caballeros españoles del Greco. Su personalidad es un misterio. Ricardo Baroja creyó ver en él un autorretrato debido a la pose frontal y a la posición de la mano izquierda, que leyó como un gesto de afirmación e identificación. Otros han pretendido identificarlo con don Juan de Silva, Marqués de Montemayor y Notario Mayor de Toledo. Para ello se basan en una actitud de dar fe y en el parecido que creen con el caballero que en el Entierro del Conde Orgaz aparece entre los dos santos, que también

suponen que sea el de Montemayor. Sin embargo, el gesto de la mano sobre el pecho parece haber sido bastante común en la época, pudiendo responder bien a una formula de juramento, no religioso, sobre el propio honor, bien a una pose de afectada elegancia como revelan unos versos de Lope de Vega. Más allá de los problemas de identificación debe resaltarse cómo en este cuadro El Greco comenzó a fijar el tipo de retrato que utilizaría en los años posteriores, con el personaje de medio cuerpo o de busto apenas emergiendo de un fondo oscuro y con la luz – y la expresividad – concentradas en el rostro y en las manos. Un tipo de retrato denso, austero, de evidente refinamiento espiritual y en el que la sobriedad en el vestir de los efigiados se ve algo desmentida por su aire de afectación y – a veces – por su distanciamiento un tanto altanero. Frente a lo que pudiera sugerir la inmediatez con que se nos presentan estos retratos realistas. El Greco ha aislado a sus caballeros, privándolos generalmente de su ambiente y atributos, como si su pretensión hubiese sido mostrarnos su vida anterior o suplantarlo, como escribiera Camón su ser real por su ser expresivo. Pero la impresión es engañosa, pues el misterio que expresan no es el suyo personal y ni siquiera quizá el de la España de su tiempo, sino el del propio artista, que parece haberlos llenado con su propia intensidad interior.

El entierro del Conde Orgaz

Realizado entre 1586 y 1588, el cuadro más famoso del Greco escenifica una vieja tradición toledana, un hecho milagroso acaecido en la época medieval y cuya celebridad no había llegado a traspasar los límites locales: el entierro del señor Orgaz a manos de San Esteban y San Agustín en recompensa por su humildad, su devoción a los santos y sus obras de caridad hacia diversas instituciones eclesiásticas.

Se aprecia inmediatamente al leer el contrato que el párroco concedía al Greco más libertad que la que le diera

Diego de Castilla. Nuñez era bastante explícito en lo relativo al contenido de lo que sería la zona inferior del cuadro. Iba a ser una repetición del milagroso entierro, con un elemento nuevo: la colocación ilusionista del cuerpo en una tumba fingida que se pintaría al fresco debajo del epitafio. Al final, sin embargo, este elemento se eliminó probablemente porque la inscripción situada a media altura habría destruido la ilusión que se buscaba. En cuanto a la parte alta, parece que se dejó enteramente a la imaginación del Greco; así podemos ver cómo sintetizó varias fuentes visuales en una amalgama de ideas de la Contrarreforma.

Este cuadro conmemora el entierro del conde Orgaz muerto 250 años antes de realizar este cuadro y cuenta la leyenda que ocurrió un milagro: San Esteban y San Agustín bajaron del cielo y colocaron su cuerpo en la sepultura. El cuadro fue encargado por la iglesia de Santo Tomé, en Toledo, donde permanece todavía. Aunque fue altamente reputado en vida, El Greco fue posteriormente tildado de incapaz en cuanto a técnica y de mentalmente inestable.

En este cuadro el contraste entre el movimiento intenso y vibrante de la parte superior y celestial del cuadro y la estática solemnidad terrena de la mitad inferior es un rasgo típico de la obra de El Greco

Detalles del cuadro:

En la parte superior derecha, en la parte celestial del cuadro, se encuentra **Felipe II**: En medio de la compañía celestial se sienta el rey que ansió una Europa católica y unida bajo liderazgo español. Su ambición no llegó a cumplirse: antes de que fuera encargado el cuadro, la Armada Invencible sucumbió en el intento de doblegar a la reina Isabel de Inglaterra.

Debajo de la virgen se encuentra **un ángel** con cabellos dorados que toma una forma fantasmal de un niño, asciende de los cielos con alas de mucho realismo probablemente copiadas de algún ave.

Ahí el ángel hace de tránsito entre la tierra y el cielo del alma del conde.

En la parte superior izquierda se encuentran las **llaves del reino de los cielos** sujetadas por San Pedro, cuyas puertas ha abierto para acoger el alma del piadoso conde Orgaz.

En medio de la parte celestial, del cuadro, al lado de San Pedro y debajo de Cristo, se encuentra **la Virgen María** que tiende la mano para recibir el alma del conde

Al lado izquierdo completamente se encuentran los **músicos divinos** que se sientan entre las nubes opalescentes. Repárese en las caprichosas formas de las nubes, típicas del estilo de madurez de El Greco.

A la izquierda de Cristo se encuentra **San Juan Bautista**, un San Juan semidesnudo le dirige elocuentes gestos; la carne traslúcida del Bautista parece de igual textura que las nubes.

A la derecha de la parte celestial en la parte inferior se puede observar **el crucifijo** que enlaza los acontecimientos terrenales y lo que ocurre en la parte de arriba; y también recuerda la resurrección de Cristo que puede ser la salvación del conde.

Ahora en la parte superior derecho se ve al **monje reflexivo** con una postura que se empareja con el sacerdote que lee la Biblia en el lado opuesto; y tienen cara de estar orando por el alma del conde o de estar reflexionando.

Al lado del monje se ve el hijo de El Greco que se llamaba **Jorge Manuel Theotocópuli**. En el pañuelo que asoma se ve que pone su fecha de nacimiento y está en el primer plano. Este cuadro fue realizado entre 1566 y 1588.

Al lado del hijo de El Greco se encuentra una imagen de un ropaje de San Esteban: **El martirio de san Esteban**. San Esteban fue el protomartir cristiano; en la espléndida dalmática dorada, un bordado ilustra con detalle su suplicio por lapidación a manos de una turba furiosa. .

San Esteban: La figura que sostiene los pies del conde es san Esteban se le pintan rasgos finos y juveniles y con la casulla de diácono.

Al lado de San Esteban se encuentra el cuerpo moribundo del **conde Orgaz** costeó la reconstrucción de la iglesia de Santo Tomé y fue enterrado en una de sus capillas en 1323. **La armadura del conde:** estaba hecha en Toledo. Toledo era muy famoso por su fábrica de armaduras y armas y el Conde Orgaz lleva un magnífico ejemplar que se llevaba en tiempos de El Greco, es decir que El Greco le incluye un traje de su época a un personaje de la época medieval.

Sujetando al conde Orgaz se encuentra **San Agustín**. Reconocible por la mitra episcopal, lleva una rica capa pluvial bordada con imágenes de santos; fue hombre de gran fervor religioso y el primer ilustre de la iglesia.

Detrás de San Agustín se encuentra **Andrés Nuñez** que era sacerdote y párroco de Santo Tomé; que encargó el cuadro. Ganó un pleito contra los descendientes del conde que se negaban a pagar el dinero del cuadro.

Entre los caballeros se encuentran los siguientes:

El Greco: Se ha apuntado que la figura que dirige la mirada fuera del cuadro es el propio artista que se autorretrata.

A la izquierda del todo el caballero que se ve al lado izquierdo de El Greco es **Don Diego de Covarrubias** y a la derecha de este es Juan **Bautista Mayno**; y a la derecha de El Greco es el **Marqués de Montemayor**.

En medio hay más caballeros de la época de El Greco que no se sabe quienes son

Más a la derecha del cuadro se encuentran tres caballeros identificados. El que está más a la izquierda es **Don Antonio Leyva**, el que está a su lado es **Antonio de Covarrubias** y el otro que está al lado de este es **Don Francisco de Pisa**

A la derecha del todo hay un sacerdote orando con la Biblia en la mano y es **Don Pedro Ruiz Durán**.

EXALTACION Y EXACERBAMIENTO 1597– 1607

En esta época de El Greco se hacen: El retablo de doña María de Aragón, Los retablos de la Capilla de San José, El retablo del colegio de San Bernardino, El retablo del Hospital de la caridad de Illescas, Los Apostolados, cuadros de devoción, vista de Toledo y retratos.

Pero aquí hablaremos de El retablo de doña María de Aragón y Vistas de Toledo.

El retablo del Colegio de doña María de Aragón

Este retablo está formado por: La Anunciación, la Crucifixión, la adoración de los pastores, la Resurrección, Bautismo y Pentecostés.

Con estas pinturas comienza una fase caracterizada por la exacerbación expresiva y por la exploración de los reinos de lo sobrenatural. Dominico, que en los años vividos en España se había ido centrando cada vez más en resaltar la significación espiritual de sus escenas, se muestra ya completamente desinteresado en la ambientación naturalista de los hechos sagrados y apuesta por transmitir una visión totalmente interiorizada. El

suyo es ahora un universo transfigurado, un lugar en el que se funden cielos y tierra, libre de las leyes de la verosimilitud óptica y en el que el espacio se adensa o se descomprime bruscamente dando lugar a inverosímiles saltos de escala y a inconcebibles encabalgamientos. Mientras, los personajes, de actitudes marcadamente extáticas o convulsas, se alargan y, recorridos por ramalazos de luz cobran una apariencia espectral. Y al tiempo que el colorido cobra una nueva riqueza y se hace más audaz en sus contrastes y asociaciones y que la pincelada adquiere una nueva libertad, desaparecen casi por completo las indicaciones localistas y los elementos simbólicos se adueñan de la escena.

Esta tendencia hacia el extatismo visionario iría agudizándose en el pintor con el paso del tiempo y solo puede explicarse si se acepta una conexión entre su obra y determinadas corrientes de la espiritualidad española de su época. Sin embargo, iba a contrapelo de la evolución general de la pintura europea y de la propia española, ganada en los años venideros por una creciente tendencia hacia el naturalismo y las

formulaciones domésticas de los hechos sagrados. Si se tiene en cuenta este hecho y la evolución hacia el clasicismo y el academicismo que se produce desde mediados del siglo XVIII, No ha de extrañar que las obras tardías del cretense – con su marcado antinaturalismo, su aire visionario y su atmósfera exaltada – dejaran de ser comprendidas muy pronto por los críticos españoles, que a falta de otra explicación mejor tendieron a considerarlas fruto de la excentricidad o de un supuesto desvarío.

La adoración de los pastores

Representa en cierto modo un desarrollo de la pintada veinte años antes para el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo. Evidentes puntos de contacto entre ellas son la organización en dos zonas superpuestas con un amplio rompimiento de gloria, la estructuración de la parte baja con los adoradores y la Virgen dispuestos en círculo alrededor del cuerpo desnudo del Niño y el modo en que estos personajes se superponen, pasando desde el pastor arrodillado del primer término a las figuras, ya plenamente incorporadas, del fondo. Pero aun conservando el esquema básico del cuadro anterior, en éste El Greco ha introducido cambios que podrían proceder de nuevo de las meditaciones del Beato Orozco y parecen destinados en lo esencial a resaltar la intervención celeste en el acontecimiento y su significación eucarística. Lo primero se consigue mediante el acercamiento del coro angélico que porta la filacteria y la inclusión entre los pastores de un ángel con las manos sobre el pecho que recuerda por su actitud a la Virgen de la Adoración de Santo Domingo y al Gabriel de la Anunciación contigua; lo segundo, figurando en primer plano un Cordero que con las patas atadas prefigura el sacrificio del recién nacido. Aparte, la iluminación, fuertemente contrastada y centrada en el rompimiento de gloria y el cuerpo desnudo del Hijo, se reviste de una significación espiritual. En este cuadro la Virgen ya no está en actitud de adoración sino abriendo los pañales para mostrar a su Hijo como en la escena del Tríptico de Modena. Y al igual que allí San José ha sido desplazado hacia el fondo, en donde aparece indicándole el camino a un pastor recién llegado. Por su colocación y actitudes forman un grupo equivalente al de los dos pastores del último término del cuadro de Santo Domingo. En cuanto a la representación del portal como un edificio clásico arruinado había sido ya utilizada por el cretense en sus primeros tiempos en la Adoración del Museo Benaki de Atenas y responde a descripciones literarias contemporáneas. Con sus estilizadas columnas y sus bóvedas iluminadas fantasmalmente contribuye poderosamente a unificar la estructura del lienzo sirviendo de enlace entre el grupo de la Adoración y el rompimiento de gloria. Tras él se percibe el resplandor celestial que anunció la buena nueva a los pastores.

Pentecostés

Exhibe la misma mezcla de estatismo y exaltación dinámica de la Resurrección. También muestra – sobre todo en los primeros planos – idéntico gusto por el escorzo y la deformación expresiva. Para la estructuración de este lienzo El Greco ha buscado inspiración, una vez más, en fuentes italianas, posiblemente en la escena que pintara Tiziano para la iglesia de Santa María della Salute en Venecia. Sin embargo, al someter la escena a un formato vertical, ha comprimido el espacio en forma similar a como lo hiciera en la Resurrección, anulando en parte la sensación de profundidad y dando lugar a que la disposición circular de los personajes

alrededor de la Virgen se solape con su encabalgamiento a partir de los dos apóstoles que aparecen en primer plano de espaldas reaccionando convulsamente ante la llegada del cielo de "un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso que llenó toda la casa y la subsiguiente aparición de las lenguas como de fuego que se posaron sobre sus cabezas. Desde estas dos figuras, que ocupan la mitad inferior del lienzo determinado en buena medida su ritmo compositivo, se pasa a través de un plano intermedio – con tres Apóstoles de pie – al superior, en el que la Virgen aparece sentada – más bien diríamos entronizada – con las manos juntas y elevando los ojos al cielo en postura semejante a como la representara habitualmente el artista en su Coronación. En este plano la disposición circular, que ha permitido aislar convenientemente a María, se atenúa con una tendencia a la

isocefalia que trae a la mente el Entierro del Conde Orgaz y que brinda al artista la posibilidad de mostrar una gran diversidad de reacciones psicológicas individualizadas. Y de nuevo el juego de los gestos adquiere una gran importancia tanto a nivel estructural como simbólico. La aparición de una mujer con mantilla junto a la Virgen responde a la

aseveración del texto sagrado de que en la casa en que estaban reunidos los Apóstoles vivían la Virgen y las santas mujeres y tiene precedentes claros en la pintura italiana, entre ellos el del cuadro ya citado del Tiziano. Por otro lado, y aunque todos los rostros responden a tipos, es muy posible que la tercera figura a la derecha de la Virgen sea un retrato Camón vio en él un autorretrato y el Catálogo del Museo del Prado señala que recuerda a Covarrubias. A nuestro entender presenta mayores semejanzas con el retrato de Francisco de Pisa de la miniatura perteneciente a la colección Marañón.

Las vistas de Toledo

Aunque plausible si se tiene en cuenta que en muchas ocasiones utilizó la ciudad como fondo simbólico de sus cuadros religiosos, la dedicación del Greco al paisaje puro ha suscitado siempre extrañeza entre los críticos, que la han considerado como una de las notas más características – y también más sorprendente – de su arte. Y esto tanto por la relativa intensidad de esa dedicación – rara en un país que no contaba, ni contaría en siglos, con una tradición de pintura de paisaje – como por la forma, claramente expresionistas transfiguradora de la realidad, que adopto en uno de los cuadros llegados hasta nosotros: la apocalíptica Vista de Toledo del Metropolitan Museum de Nueva York. Lo primero puede justificarse simplemente por la conjunción de tres factores: su propia inclinación hacia las pinturas de paisaje, su conocimiento de la tradición cartográfica y paisajística veneciana y el gusto de alguno de sus amigos o mecenas por las vistas de ciudades. Quizá también – y aunque ello sea más difícil de probar – por su identificación personal con la ciudad. Lo segundo en cambio tiene más difícil explicación prestándose a interpretaciones no siempre conciliables entre sí.

AÑOS FINALES

La Vista y Plano de Toledo

En este periodo en el que la subjetividad se exagera dando lugar obras fuertemente sintéticas y de un neto aire visionario, Dominico nos sorprende con una obra que está marcada por la apacibilidad y el ansia de exactitud documental: la Vista y Plano de Toledo del Museo del Greco. Fruto con toda probabilidad de un escargo, este cuadro parece contradecir la evolución natural del cretense estableciendo un fuerte contraste con la Vista pintada años atrás. Al contrario de la Vista – pura interpretación subjetiva de la naturaleza, cuadro hecho de misterio y oscuridad – la Vista y Plano es todo luz, claridad, objetivismo. El Greco nos ofrece ahora Toledo en su totalidad, en una amplia visión panorámica y sin arbitrarias traslaciones de edificios. En el primer plano, a la izquierda aparece – claro recuerdo italiano – el símbolo del Tajo: una figura manierista dorada con un cántaro derramándose y una cornupia. A la derecha, un muchacho abstraído que muestra delicadamente el plano de la ciudad con todos sus vericuetos reflejados meticulosamente y sus principales edificios numerados para facilitar su localización. Algunos han querido ver en esta figura – el fragmento más sintético de todo el cuadro – al propio Jorge Manuel, aunque ello sea imposible por simples razones de edad.

Entre el símbolo fluvial y el muchacho con el plano se sitúa sobre una nube el Hospital Tavera y tras él aparece la ciudad con sus campos dominados por un cielo rosáceo de tormenta ya pasada en el que desciende la Virgen acompañada por ángeles para imponer la casulla a San Ildefonso.

En el plano El Greco ha añadido una leyenda destinada a explicar los dos elementos más chocantes del cuadro desde la pura objetividad visual: la escala del grupo celestial y la colocación del Hospital Tavera sobre una nube.

Como se ve, se trata sólo de una justificación, casi una "ingenua disculpa como escribiera Cossío. Sin embargo, muchos críticos han querido ver escondida en esta leyenda algunas de las claves de la estética del cretense. Hubo quien penso – equivocadamente – que a través de ella se justificaría el alargamiento de las figuras de sus cuadros, otros vieron una clara indicación de sus tendencias antinaturalistas. Y alguno una prueba más de su neoplatonismo, poniendo en relación sus palabras con las de John Pecham en el tratado de óptica Perspectiva comunis. Sea como fuere, no deja de ser significativo que Dominico se sintiera obligado a hacer esta declaración de principios, única en su obra y forzada, con toda seguridad, por la naturaleza del encargo. Bien fuese el encargante Salazar de Mendoza o bien cualquier otro, lo cierto es que en esta ocasión parece habersele pedido el artista un registro fiel de acuerdo con unas pautas de representación ya prestigiadas y habituales. De hecho, Dominico parece haber tenido muy presente la tradición veneciana de vistas panorámicas de ciudades. Y Cossío señaló que este cuadro es un Toledo como las Venecias del siglo XV, con Cigarrales y Vega sustituyendo a las lagunas y con la casulla de San Ildefonso por escudo en vez del león de San Marcos. Y después se han aducido, como posibles precedentes, algunos ejemplos concretos como la grandiosa xilografía con una Vista de Venecia de Jacopo de'Barbari, de h. 1500. Sin embargo Dominico supera aquí no solo a sus posibles modelos sino al propio tema en sí, dando pruebas de un extraordinario pictoricismo en un cuadro que, a primera vista, era el menos indicado para ello. El sintético caserío cubiforme, de espléndidos grises y azules, ha hecho recordar con frecuencia Cezanne. Y el muchacho difuminado pese a su proximidad, muestra en el jubón verde y en la golilla una extraordinaria simplificación de factura. La misma que presenta el grupo celestial que, con forma de estrella irregular y pareciendo desprender luz, es de un cromatismo asombrosamente delicado con su conjunción de rosas, amarillos y azules pálidos emergiendo entre el gris rosáceo del cielo. Y es que tal vez tuviera razón Villar cuando expresó su convicción de que a fin de cuentas este cuadro no es sino un testimonio de la incompatibilidad entre el objetivismo y el espíritu del cretense, abocado a deformar y poetizar incluso el tema más prosaico y necesitado de objetividad.

La escasa capa de pintura, dejando ver la imprimación rojiza, que recubre algunas partes del lienzo y la indefinición de la figura del joven hacen pensar que El Greco no llegó a terminar el cuadro. Sin embargo no parece que su hijo pusiera mano en él. Algunos críticos creen que el plano sería obra de este, pero sus razones – la dedicación de Jorge Manuel a la arquitectura, el carácter mecánico de esta parte del lienzo y la letra de las leyendas ilustrativas – no son concluyentes. Debe recordarse que uno de los primeros documentos relativos al cretense lo muestran en Venecia asociado con trabajos cartográficos. Y ya San Roman señaló la extraordinaria similitud entre caligrafía de Dominico y la de Jorge Manuel.

NUESTRA OPINIÓN

Hemos elegido este pintor principalmente porque teníamos mucha información sobre él. Después lo que más nos ha gustado de él es su recorrido pictórico en el cual su arte cambia progresivamente a mejor, de un simple pintor que no tenía tanto futuro hasta que llegó a Italia que gracias a esa influencia de esos pintores tan conocidos, hace que su arte cambie mucho y hace que guste. Lo que más nos ha gustado, obviamente, ha sido su arte español que era el más trabajado y avanzado especialmente El entierro del conde Orgaz por la expresividad de las caras de los caballeros y además que incluye en un acontecimiento de la edad media unos personajes del renacimiento y a él mismo.

También nos ha influido en nuestra decisión de elegir este artista porque el renacimiento es nuestra época pictórica favorita por sus características clásicas, de movimiento y como queríamos hacerlo de uno que

tuviese una gran influencia española.

APÉNDICE

Foto nº 1: pg. 5 Retrato de El Greco

Foto nº 2: pg. 7: Retrato de El Greco

Foto nº 3: pg. 9: Retrato de El Greco

Foto nº 4: pg. 10: Retrato de El Greco

Foto nº 5: pg 14: Tríptico de Módena

Foto nº 6: pg 16: Tríptico de Módena

Foto nº 7: pg 18: Expulsión de los mercaderes del templo (veneciano)

Foto nº 8: pg 21: Expulsión de los mercaderes del templo (romano)

Foto nº 9: pg 27: El Expolio

Foto nº 10: pg 31: Retrato de caballero anciano

Foto nº 11: pg 35: El caballero de la mano en pecho

Foto nº 12: pg 37: El entierro del conde Orgaz

Foto nº 13: pg 39: Detalle del entierro del conde Orgaz

Foto nº 14: pg 43: Adoración de los pastores

Foto nº 15: pg 46: Pentecostés

Foto nº 16: pg 47: Vistas de Toledo

Foto nº 17: pg 49: Vista y plano de Toledo

BIBLIOGRAFIA

- Enciclopedia Ger
- Historia del arte español
- El Greco de Toledo
- El Prado básico
- El Escorial
- Pintura y escultura del renacimiento en España 1450 – 1600
- La llave del Prado
- El Greco obra esencial
- Museos de Toledo
- Madrid: El Prado
- Sevilla: Bellas Artes
- Pintura y arquitectura: Guía visual

- La obra pictórica completa de El Greco
- Diccionario de artistas
- El Greco y Toledo
- Ars Hispanie
- El Toledo de El Greco
- Pintores
- Cien obras maestras de la pintura
- Enciclopedia Espasa Calpe

El Greco

1

4