

Instituto Provincial

DE

Investigaciones y Estudios



temas

Toledo no
DIPUTACION PROV.
Plaza de la Merced, 4

TOLEDO

toledanos



18

el greco. su época y su obra

rafael j. del cerro malagón

i.p.i.e.t.

diputacion prov. ♣ toledo

 temas
toledanos

director de la colección

Julio Porres Martín - Cleto

consejo de redacción

Jose María Calvo Cirujano, José Gómez-Menor Fuentes
Ricardo Izquierdo Benito y Ventura Leblic García

colaboradores

Rafael del Cerro Malagón, Fernando Martínez Gil e
Hilario Rodríguez de Gracia

dirección artística e ilustraciones

José Luis Ruz

Administración

I.P.I.E.T.
Diputación Provincial
Plza. de la Merced, 4. Telf. 22 52 00
TOLEDO

T.T. 18

· Rafael J. del Cero Malagón

EL GRECO, SU EPOCA Y SU OBRA

Publicaciones del I.P.I.E.T.

Serie VI. Temas Toledanos, 18

Cubierta: Detalle del Entierro del Conde de Orgaz, según dibujo de José Garnelo y Alda, 1914.

Depósito Legal: TO-501.1982

ISSN-0211-4607

Impreso: Imp. Ebor, Marqués de Mirasol, 17.- Talavera - Toledo

INSTITUTO PROVINCIAL DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS TOLEDANOS

Rafael J. del Cero Malagón

EL GRECO, SU EPOCA Y SU OBRA

Toledo
Diputación Provincial
1982



I.— INTRODUCCION

"Me llaman extravagante porque pinto lo que veo: una raza enferma... ¿La envoltura es agria? ¡Qué le voy a hacer! Las almas no tienen sabor de jardín, sino de mortaja".

Félix URABAYEN
Toledo: Piedad

En abril de 1914 se celebraron diversos actos en Toledo que conmemoraban el tercer centenario de la muerte del Greco. Pocos años antes, se había creado un patronato, por iniciativa de don Benigno de la Vega-Inclán, marqués de Vega-Inclán, que pretendía salvar el patrimonio pictórico del Greco creando un museo en Toledo junto a la supuesta casa de éste, levantada en fechas inmediatas. Así mismo, en los primeros años del siglo, se celebró en el Museo del Prado una primera exposición sobre este artista cretense muerto en España y que tan desconocido era todavía. En 1908, Cossío publica la primera obra sistemática que se elabora sobre el Greco y en poco tiempo irán apareciendo nuevas aportaciones y estudios que desvelarán la imagen del artista y del hombre. Poco a poco, la investigación precisa y puntual anulará todo un conglomerado de leyendas y fábulas que siempre rodeó al Greco.

Pocos artistas de la órbita hispana tienen quizá una bibliografía tan amplia como el Greco; numerosos son los títulos de libros y artículos que se han publicado sobre su pintura, su estilo, su época o su personalidad. Este trabajo pretende realizar una aproximación global a la vida y a la obra de Domenico Theotocópuli, desde las fuentes documentales conocidas y las opiniones que diversos críticos han ido apuntando sobre él. No hemos entrado, a la hora de comentar su producción artística, en una pormenorizada descripción formal, pues sería necesario el respaldo gráfico inmediato al texto a fin de complementar la explicación; tampoco se ha querido entrar en dilatadas valoraciones estéticas, ocasionadas más por sentimientos líricos que por razones artísticas. Como quiera que es necesaria la adecuación del tema a los lógicos límites de esta publicación, se ha omitido el consiguiente repertorio fotográfico, necesario y

fundamental en estos trabajos, aunque también es verdad que la obra del Greco está ya suficientemente reproducida y difundida en diversos medios.

Nuestro trabajo se apoyará en dos pilares principales: el desarrollo cronológico de los hechos y una valoración totalizadora de la obra artística del Greco. El esquema de las páginas siguientes parte de unas notas biográficas del pintor parejas a la génesis de sus principales producciones, analizándose después la obra en sus tres vertientes: la pintura, la arquitectura y la escultura. También exponemos la valoración que a lo largo del tiempo se ha ido dando de este artista hasta su consideración actual, así como la revisión de algunos conceptos que se han repetido incansablemente, creando el arquetipo de artista aislado e introvertido. Creemos, y así lo referiremos en su lugar, que el Greco supone un paréntesis innovador en la tradición pictórica española; su obra partió de unos supuestos clasicistas a la italiana, que más tarde desarrollaría con un peculiar estilo en su retiro toledano.

II.— DATOS PARA UNA BIOGRAFIA

1.— De Creta a Italia

Para precisar el lugar y el año de nacimiento, son varios los testimonios en donde se confirma su origen cretense: las firmas de algunos cuadros, cartas de recomendación, versos laudatorios, etc. Pero es a finales del siglo XIX cuando se descubre un documento fechado en 1582 en el que “Dominico Teotocopoli” se declara natural de la ciudad de Candía. El año de su nacimiento queda igualmente velado durante siglos, hasta que en 1927 el investigador toledano Francisco de Borja y San Román descubre, en medio del largo proceso que tuvo el pintor contra el hospital de la Caridad de Illescas, que en octubre y noviembre de 1606 manifestaba ser de “hedad de sesenta y cinco años”, lo que lleva a situar su fecha de nacimiento en 1541. Su familia estaría vinculada posiblemente, con la comunidad católica de la isla de Creta; su nombre latino, Domenico, frente al correspondiente ortodoxo de Ciriaco, avalaría la hipótesis. El apellido aparece italianizado posteriormente, habiéndose transformado del griego Theotokopoulos en el ya conocido de Theotocópuli.

La isla de Creta mantenía por aquellas fechas una estrecha vinculación comercial con Venecia que incluso alcanzaba a la

esfera eclesiástica. Por su parte, los griegos y demás emigrados desde el Egeo vivían agrupados en una activa colonia, que se localizaba en torno a la iglesia de San Giorgio dei Greci, en la ciudad de los canales. Quizá estos lazos existentes entre la isla y la república véneta canalizaron las aspiraciones del joven candiota, que ansiaría conocer el mundo italiano, metrópoli cultural y comercial del Mediterráneo en aquellos momentos. Algunos investigadores aseguran que el Greco vivió en Creta hasta los veinticinco años de forma ininterrumpida; otros, como Wetthey o Frati, mantienen que quizá salió de la isla en 1560 para realizar un fugaz viaje de retorno a su tierra natal en 1566, pues un documento extendido en Candía en esa fecha ya le califica como “maestro”, lo que supone, a decir de los investigadores citados, que ya habría cubierto una etapa de formación pictórica en tierras italianas.

En 1567 se le supone ya definitivamente en Venecia bajo la dirección de Tiziano, artista conocido en los medios españoles por haber trabajado para las cortes de Carlos V y Felipe II. Precisamente en una carta que envía Tiziano a este último monarca habla de un “valioso joven discípulo”, frase que, sin más fundamento, supone para algunos historiadores una alusión directa al joven Domenico. En estos años, el Greco fue adquiriendo sin duda su formación estética que todavía llevaría no pocos acentos orientalizantes, hasta que se consolidó en un estilo propio. Se ha venido diciendo que la huella que aún se advierte en ulteriores lienzos de su etapa toledana manifiesta su aprendizaje, bajo las regas del arte ortodoxo, allá en su Creta natal y se le ha querido ver pintando iconos en la isla o como un “madonnero” más en Venecia. Sin embargo, en las listas gremiales de pintores de esta ciudad no aparece su nombre, como tampoco figura expresamente en la colonia griega allí establecida. Tal vez se movió en torno a otros circuitos comerciales más particulares, pero de igual tadición orientalizante.

De su paso por el taller de Tiziano, confirmado por documentos muy posteriores y más explícitos que el anteriormente reseñado, adquiriría bastantes conocimientos, pero la huella que más le alcanzaría sería la de Tintoretto. Pronto el Greco dejaría Venecia para marchar a Roma, y en el viaje pasaría por Mantua, Ferrara, Bolonia (donde entraría en contacto con la

obra de Piero de la Francesca), Parma, Florencia, etc. También éste sería el momento en el que conoció los trabajos de Bassano, Correggio, Rafael y tantos otros artistas, que habían dejado su huella o aún trabajaban en los pequeños ambientes cortesanos renacentistas de aquellas ciudades que fue visitando.

Por fin, en 1570, se sitúa en Roma, circunstancia corroborada por la carta que un pintor de miniaturas, llamado Julio Clovio, envía al cardenal Farnesio a fin de que le proteja acogiéndole en su palacio. Allí conocerá a la *élite* cultural romana, sin ir más lejos el propio bibliotecario del cardenal, Fulvio Orsini, que será un incondicional admirador del Greco y buen amigo suyo y le inducirá a dar a conocer su obra. En 1572, el Cretense, afincado ahora en Roma, paga dos escudos como cuota de ingreso a la Academia de San Lucas, a fin de poder trabajar libremente y abrir su propio taller. Por esta época se sabe que tuvo un ayudante llamado Lattanzio Bonastri.

El Greco, que ya había bebido en la corriente manierista, conoció la obra de Miguel Angel y, si bien admitiendo la maestría del florentino, no dudó en menospreciar abiertamente el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, señalando que “si se tirara a tierra toda la obra, el la haría de nuevo con honestidad y decencia no inferior y de buena pintura”. Esta frase, apuntada por el estudioso Giulio Mancini en su libro *Considerazioni sulla pittura*, publicado a principios del siglo XVII, manifiesta el desdén público por Miguel Angel de que el Greco hacía gala. Se ha venido repitiendo que esta opinión negativa y demoledora sobre la obra de Buonarroti fue motivo suficiente para que tuviese que abandonar rápidamente la ciudad, por el malestar causado entre los artistas de Roma. Otros señalan que la peste, ocurrida en 1575, fue también motivo suficiente para que saliera de allí. Sea lo que fuere, en ese mismo año se le supone en camino de nuevo a Venecia, recorriendo otra vez diversas ciudades y acercándose a los talleres de los maestros. Establecido ya, pero por poco tiempo, en su anterior residencia véneta, reafirmó la tendencia estética allí adquirida, es decir, valoró el papel del color y la luz sobre el del dibujo y poco a poco fue desentendiéndose del academicismo renacentista, fruto del “quattrocento”, que tanto pesaba en los ambientes de Roma y Florencia.

Δομνίτης θεοδωτοπαροχου
ιδρυας α.π.φ.ο.β.:

Δομνίτης θεοδωτοπαροχου
α.π.φ.ο.β.

Δομνίτης θεοδωτοπαροχου
α.π.φ.ο.β.

Δομνίτης θεοδωτοπαροχου
α.π.φ.ο.β.

ΔΟΜΝΙΝΙΚΟΣ ΘΕΟΔΩΤΟΠΑΡΟΧΟΣ
ΕΠΙΘΕΤΟ

Δομνίτης θεοδωτοπαροχου
α.π.φ.ο.β.

2.— Viaje a España. Primeros encargos.

Entre los años 1575 y 1576 se sitúa el viaje del Greco desde Italia a España. Mucho se ha discutido sobre las motivaciones del pintor, pero si nos detenemos a repasar algunos datos se verá que casi todo apunta a una única razón: El Escorial. Desde que el cretense había llegado a Venecia, las relaciones con la corte española no le eran del todo desconocidas. Allí supo de los Austrias por Tiziano, que ya había actuado como pintor oficial de Carlos V. Más tarde, cuando el Greco recaló en Roma, se encuentra con la contratación de artistas italianos para la obra de El Escorial, que el embajador español Luis de Requesens había iniciado en 1567. Cuando el pintor queda instalado bajo la protección del cardenal Farnesio, establece contactos indirectos, o al menos, gracias a la amistad con ciertos personajes que frecuentaban el palacio, para interesarse por la obra filipina. Quizá, deseando llegar a España y poder actuar como Tiziano al servicio del rey, habló con el deán Luis de Castilla o el canónigo toledano Pedro Chacón, entre otros, a fin de encontrar valedores apropiados para su objetivo.

Posiblemente en 1577, o tal vez a finales del año anterior, el Greco llega a España y se acerca a Madrid, la nueva corte. Mientras trata de buscar sus enlaces para trabajar en El Escorial, el deán de la Primada Diego de Castilla, hermano de Luis, ya citado como conocido en la época romana, le encargará algunos trabajos para el convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo. El contrato encierra las trazas para el altar mayor y otros dos laterales, con sus lienzos correspondientes. El Greco pensó que este encargo sería pasajero en tanto esperaba una contratación por parte del rey. Esta circunstancia queda avalada al tener que declarar el cretense, en un pleito que mantuvo contra la Catedral a causa de la tasación del *Expolio*, en agosto de 1579, pleito en el que se dice de él:

“es forastero, y la obra que vino a hazer a esta ciudad, que es el retablo de St. Domingo el viejo, le tiene acabado y puesto, como es notorio y no tiene para qué estar en esta ciudad ni tiene bienes en ella”.

La iglesia de Santo Domingo el Antiguo fue levantada por el mencionado Diego de Castilla, al cumplir como albacea la voluntad de doña María de Silva. Su construcción se debe a Herrera, aunque antes hubiese unas trazas de Vergara. Sin embargo, algunos autores, como Palomino en el siglo XVIII o Parro en el XIX, llegan

a afirmar que fue el propio Greco el arquitecto de la iglesia conventual. El interior, cuando hubo de ser decorado, fue encargado al toledano Hernando de Avila, el cual debía diseñar los altares principales; Herrera también dio algunas trazas. Sin embargo, la intervención del cretense sería decisiva, pues fueron aprobados sus proyectos al tiempo que se le encargaban las pinturas correspondientes. Pero el azar haría que la ejecución propiamente dicha del diseño del Greco fuese encomendada a Juan Bautista Monegro, que alteró sustancialmente el proyecto inicial. Con esta obra el extranjero iniciaría sus habituales disputas monetarias, pues en un principio pediría 1.500 ducados por su trabajo, que luego rebajaría a 1.000, sin duda motivado por la amistad que le unía con el fundador de la obra. Por fin, todo el conjunto de altares quedaría cabado en 1579.

Mientras trabajaba para Santo Domingo le surgió otro encargo: esta vez para la Primada, que vendría de la mano de su protector el deán Castilla. Se ha dicho que el Cabildo esperó a ver el resultado de la obra conventual para encargarle algún trabajo, pero puede ser que cuando contemplaron el lienzo de la *Asunción*, fechado en 1577, decidieran por fin que el pintor extranjero recién llegado a Toledo acometiese la obra del *Expolio* para la sacristía catedralicia. En julio del mismo año se firman los acuerdos entre las dos partes, recibiendo entonces el artista los acostumbrados anticipos para iniciar sus trabajos. Dos años después la obra estaba finalizada, comenzando desde ese momento un largo proceso en el que, frente a los novecientos ducados exigidos por el Greco, se contraponían los doscientos veintisiete ofertados por el cabildo. Parece claro que estas disputas económicas vendrían motivadas por la elevada tarificación que el artista hacía, sin duda acostumbrado a unas cantidades más elevadas en Italia y que a su nueva clientela española parecerían desmesuradas. Como curiosidad del pleito catedralicio, señalemos que la presencia de las tres Marías en la composición del lienzo fue el motivo más que utilizó el Cabildo para tratar de rebajar el precio, dado el alejamiento del pintor con la realidad según la narración evangélica. Por fin el Greco tuvo que claudicar y esperar los pagos hasta 1581, fecha que curiosamente coincide con el encargo del altar que enmarcaría al *Expolio*. Este hecho manifiesta que a pesar de todo el cabildo no debió quedar descontento cuando suscribió este nuevo contrato con el artista.

Todo el conjunto de la sacristía fue colocado en 1581, pero las circunstancias posteriores hicieron que en 1803 el altar fuese sustituido por otro del arquitecto Ignacio Haam y el escultor Mariano Salvatierra. El nuevo altar es el que actualmente se puede contemplar en la Catedral, quedando ~~invisible~~ tan sólo del viejo proyecto del Greco un grupo tallado en madera, con el tema de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*.

3.— El Escorial, fin de una esperanza

Mientras el Greco cumplía estos grandes encargos para Santo Domingo el Antiguo y la Catedral, sus intenciones seguían fijas en la corte de Felipe II. El 23 de septiembre de 1579, cuando el pintor declara delante del alcalde de Toledo que ya ha terminado el “retablo de santo Domingo el viejo” y que se le pague la deuda del *Expolio*, todo parece indicar que ya desea abandonar la población, pues afirma: “no tengo por que estar en esta ciudad”. También en el mismo pleito añade que carecía de bienes en ella, de lo que se deduce, junto a su anterior testimonio, que efectivamente sus intereses apuntaban a otro lugar fuera de Toledo.

Por fin, en 1580, el Greco logra obtener un encargo para El Escorial. Algunos autores señalan que es el propio rey quien, tras una breve estancia en la Ciudad Imperial, conoce la obra del cretense y decide hacerle un encargo. Concretamente será en 1581 cuando se redacte el compromiso para pintar el *Martirio de San Mauricio y sus compañeros*. También es por estas fechas el momento en el que el Greco ya debía tener preparado otro lienzo, cuyo título, entre otros, es la *Alegoría de la Santa Liga*. Camón Aznar piensa que este cuadro lo pintó varios años antes; tal vez cuando llegó a España lo preparó inmediatamente, como muestra y homenaje inmediato a Felipe II, pues el tema evoca el triunfo cristiano de Lepanto sobre el turco en 1571. El lienzo repite la misma composición e interpretación iconográfica del infierno, que años atrás ya había puesto en una de las caras del llamado *Políptico de Módena*, realizado tal vez a caballo de Creta y de Italia.

Volviendo al punto en que el Greco obtiene el encargo para realizar el *San Mauricio*, se sabe que el pintor recibe el consabido adelanto monetario, así como las medidas y demás elementos necesarios para la ejecución precisa de la obra. Todo debía

acomodarse al gusto del monarca y al marco escurialense. En 1582 entrega el cuadro, que todavía tardaría en cobrar un año más, pero la obra no gustó al rey, según lo recoge puntualmente el padre Sigüenza cuando en 1605 escribía:

“De un Dominico Greco que ahora vive y haze cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un quadro de San Mauricio y sus soldados... no le contentó a su Magestad porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se vee en cosas excelentes de su mano”.

El lienzo del *San Mauricio* desconcertó al monarca, habituado al equilibrio de Tiziano o al simbolismo sencillo del Bosco, pues éste, como señala el padre Sigüenza, realizaba una “sátira pintada de los pecados”. Tampoco debió agradar al rey, tal vez, que el tema central del martirio mismo fuese esquivado por el Greco, pues la escena se llenaba con una naturalidad tranquilizadora, sin reflejar el momento de la ejecución. Recordemos que la exaltación del martirologio cristiano fue un motivo pictórico muy trabajado e impulsado desde el Concilio de Trento.

El pintor quedó profundamente desilusionado ante el rechazo de su obra en la corte filipina. Truncadas ya sus esperanzas y quizá con más encargos en Toledo, donde al menos contaba con un grupo reducido de amigos y sinceros admiradores, regresó a la antigua capital del imperio. Mientras, en El Escorial, se sustituyó el *San Mauricio* del Greco por una idéntica composición de Rómulo Cincinato, lo que demuestra la rigurosidad con que debían cumplirse los encargos contratados.

4.— La familia Theotocopuli en Toledo

Como ya señalamos más arriba, la estancia del Greco en Toledo parecía que en un principio sería breve y pasajera, en tanto intentaba entrar al servicio de la corte. Sin embargo, los acontecimientos ocurridos a partir del encargo del *Expolio* y el rechazo de su obra escurialense le llevaron a volver sobre sus pasos hacia Toledo definitivamente. Por estos primeros años toledanos ocurre el nacimiento de su primer y único hijo hasta ahora conocido. Este hecho tuvo que pesar en el ánimo del pintor para decidirle a establecerse por fin en algún lugar. La perspectiva de una familia y la seguridad de mantener una clientela, adicta a sus formas, acentuaría su intención de quedarse a residir en Toledo. Pero, ¿quiénes componían su familia? Cuando el Greco llega a

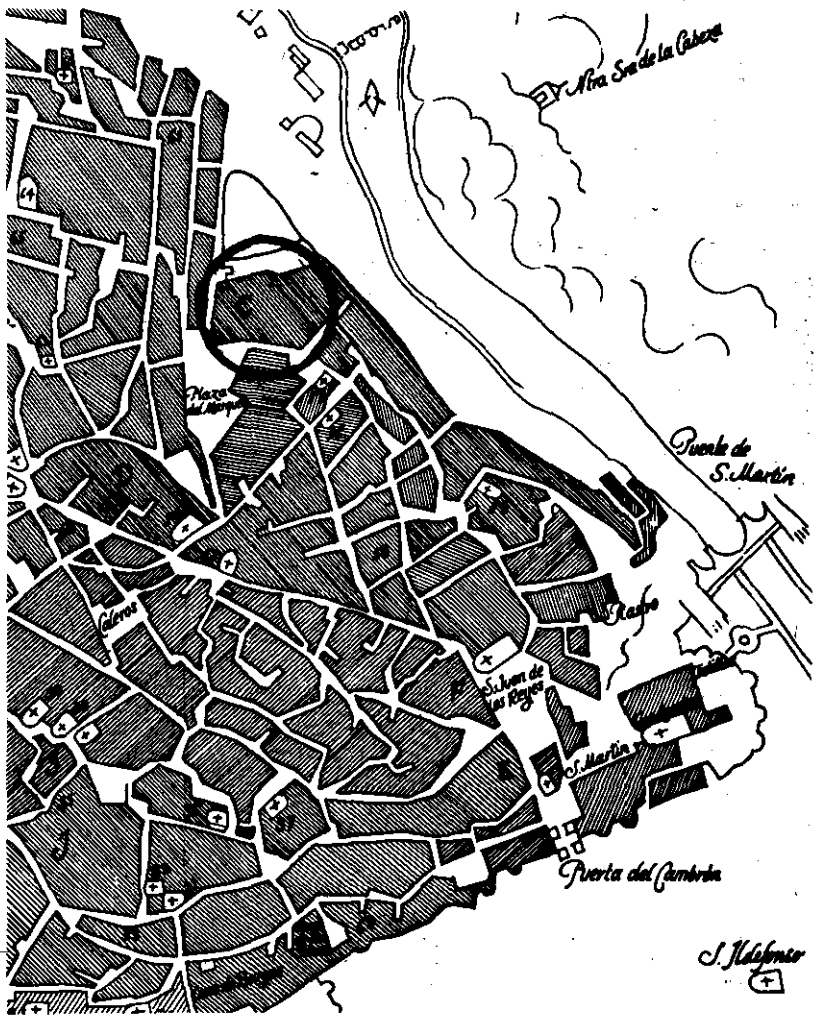
España viene acompañado de su fiel criado Preboste, sin que sepamos de nadie más. Más tarde, en Toledo, o quizás en Madrid como apuntan varios autores, conoció a Jerónima de las Cuevas, de la que nacería Jorge Manuel Theotocopuli. Años después se detecta la presencia en Toledo de un Manusso Theotokopoulos, conocido como Manuel el Griego, a quien se le identifica como hermano de nuestro Domenico. Veamos, pues, algo de la personalidad de cada uno de estos protagonistas.

De Jerónima de las Cuevas, personaje controvertido y no exento de ribetes románticos para algunos historiadores, señalemos que su papel, para Camón Aznar y otros estudiosos, representa el de la verdadera esposa del cretense, mientras que un sector diferente la ve como simple compañera de su vida y, eso sí, madre de Jorge Manuel. Las dos opiniones se respaldan en las siguientes circunstancias: si hubiese existido el concubinato podrían haber incurrido en serias faltas que la investigación inquisitorial hubiera sancionado severamente, y este hecho incidiría, pues, en buscar la solución matrimonial. Los estudiosos que aducen la falta de vínculo legal enumeran los factores de extranjería e hijos ilegítimos como fundamentos de su opinión. Veamos entonces cada uno de ellos. En primer lugar, para realizar el matrimonio con gentes extranjeras eran necesarios largos trámites, y más si uno de los contrayentes, como era el caso del Greco, pertenecía a una patria tan lejana y extraña como Creta. El segundo fundamento tiene una raíz más sociológica, en la vida española del siglo XVI: la existencia de hijos naturales era habitual e incluso no demasiado reprochable, a juzgar por el papel que algunos de estos vástagos ilegítimos llegaron a tener, tanto en el terreno político como en el eclesial.

La situación legal que mantuvieron el Greco y Jerónima de las Cuevas es algo que ya aparece aclarado del todo, pues su estado civil, al no ser mencionado expresamente en el testamento que el pintor hace en 1614, denuncia dos posibilidades, la muerte de la mujer y su no condición de esposa con Jerónima. El texto legal dice en concreto:

"Tengo tratado e comunicado con Jorge Manuel mi hijo y de doña Gerónima de las Cuevas que es persona de confianza y de buena consciencia..."

Por fin, para zanjar la cuestión, Luis Astrana Marín publicaba un documento, fechado en 1631, en el que dos mujeres, María de



El círculo en este fragmento de plano de Toledo de El Greco, sitúa las casas del marqués de Villena en las que residió el artista.

Guzmán y Claudia aseguraban ser hijas legítimas de Jorge Manuel Theotocopuli y nietas de “Dominico Greco y una soltera”.

Pero, ¿qué otros datos se saben de esta mujer? Los investigadores Linda Martz y Julio Porres, al estudiar la población toledana en 1561, dieciséis años antes de llegar el Greco a Toledo, encuentran una “Jirónima de las Cuevas” en la parroquia de San Isidoro, hoy desaparecida, situada en los aledaños de la Puerta Nueva, en el barrio de la Antequeruela. Dicho personaje figura censado, concretamente en la calle de Azacanes, junto a otros vecinos de modesta condición. Su nombre aparece sin mencionar el estado civil ni otra circunstancia particular, lo que lleva a la conclusión de que posiblemente vivía sola, sin ningún familiar o allegado. Se ignora cuándo nació esta mujer y cuándo murió; tal vez falleció antes que el Greco o, como dicen algunos investigadores, al nacer Jorge Manuel. La cita testamental, antes reproducida, induce a que los estudiosos de la vida del Greco discutan sobre si ya había desaparecido o no la compañera del pintor. La respuesta a esta cuestión, vistos ciertos documentos, es que efectivamente Jerónima de las Cuevas ya no viviría, pues en 1607 Jorge Manuel aparece como “curador” de los bienes de Manuel de Cuevas, hijo de Juan de Cuevas y Petronila de Madrid. El investigador Gómez-Menor publicaría, en la revista “Arte Español”, un documento interesante en el que el Greco elabora un inventario del ajuar de Petronila de Madrid, fallecida en 1603. Ambos datos, el de Manuel de Cuevas, descubierto por San Román, y el de Petronila, la madre de éste hacen pensar que efectivamente los Theotocopuli continuaron vinculados afectivamente con los Cueva, sin duda familiares de Jerónima, la compañera del Greco.

Jorge Manuel, cuyo nombre de pila según el investigador americano Wethey, podría hacer referencia a un tiempo al padre y al hermano del Greco, debió nacer en 1578, cuando aproximadamente el Cretense cumplía sus encargos iniciales en Toledo. El año está localizado gracias a un contrato de alquiler, extendido para habitar las casas principales del marqués de Villena en 1610 y publicado por San Román en 1910, en el que se declara la edad del hijo del Greco. En esa fecha, Jorge Manuel tiene ya treinta y dos años. Cossío había deducido también el año de nacimiento por otro conducto, ya que en el *Entierro del señor de Orgaz* figura escrita la fecha de 1578 en el pañuelo del niño que

allí aparece retratado, identificado como el hijo del pintor, que por entonces tendría diez años.

Jorge Manuel aprendió con su padre los secretos de la pintura y demás artes aplicadas. La permanencia a su lado fue continuada; incluso cuando se casó siguió viviendo cerca de él. La lectura de diversos textos legales denuncian la fidelidad que mantuvo siempre hacia el Greco, así como la confianza que éste depositó en su hijo, que aparece como representante del padre en numerosas ocasiones; atendió sus asuntos, redactó documentos y, aún después de la muerte paterna, siguió luchando en el pleito que el hospital de Tavera desató contra los Theotocopuli. También, a juzgar por las noticias halladas, se puede colegir que trabajó en algunas obras junto al Greco e interpretó más de una vez las trazas de diversas obras, que su padre había diseñado.

A principios del siglo XVII Jorge Manuel se casó con Alfonso de Morales, tres años más joven que él. El matrimonio duró hasta 1617, año en que ella falleció. Cinco años después profesaría en el convento de San Agustín de Toledo fray Gabriel de los Morales, único hijo habido en el matrimonio. En 1621, Jorge Manuel se casó de nuevo, en esta ocasión con Gregoria de Guzmán, “biuda de Carlos Giles vezino de Madrid natural de esa ciudad”. De este enlace nacerán Claudia, María y Jorge, viniendo los dos últimos al mundo en 1627 y 1629 respectivamente. De nuevo Jorge Manuel enviudaría al morir Gregoria, poco tiempo después.

Jorge Manuel fue considerado siempre como arquitecto y así ha pasado a la historia. Su faceta como pintor, más breve y menos cualificada, se puede apreciar en la *Ascensión de la Magdalena* en el retablo de Titulcia o en la *Aparición del ángel a la Magdalena*. La labor pictórica del hijo del Greco denuncia sin lugar a dudas una directa influencia paterna; alarga las figuras, repite composiciones y se recrea en algunos escorzos. Camón Aznar ve la pintura de Jorge Manuel más vinculada a la estética barroca que a los precedentes renacentistas, siendo la razón simple cuestión generacional. En las cuestiones arquitectónicas partió igualmente de una formación familiar: Jorge Manuel habría intervenido de cerca en diversos retablos confeccionados por el Greco, unas veces como montador y otras como diseñador propiamente dicho. En alguno, su intervención fue tan decisiva y personal que le acarrió un sonado pleito, como ocurrió con el encargo del hospital de Tavera.

Como arquitecto independiente, Jorge Manuel fue llamado en varias ocasiones para levantar monumentos funerarios o festivos, al concurrir las fechas de Semana Santa o el Corpus. Se sabe en concreto de algún encargo para Santo Domingo el Antiguo y del túmulo que se construyó en 1621 en los funerales de Felipe III, ocasión en que trabajaría con Luis Tristán, también vinculado a la familia Theotocópuli. Jorge Manuel, además de ser llamado para hacer estas arquitecturas efímeras, también fue requerido para levantar diversas obras en Toledo. En 1605 recibió algunos presentes por su participación en las trazas de la Casa de Comedias o teatro, que perviviría hasta finales del siglo XIX en lo que hoy es el Coliseo de Rojas. Trabajó en el edificio del Ayuntamiento toledano y en el cerramiento de la cúpula de la Capilla Mozárabe de la Catedral. Este último trabajo lo ejecutó siendo él maestro mayor de la Primada, pues Monegro, el anterior encargado, había fallecido en 1621. Por último, cabe señalar que Jorge Manuel también optó a la plaza de maestro mayor de los Alcázares, en sustitución del anterior arquitecto.

Jorge Manuel Theotocópuli falleció en 1631, a los cincuenta y tres años de edad, según consta en los libros de defunciones de la parroquia de San Andrés. Su situación en aquellos momentos debía ser penosa, pues el pleito de Tavera le había conducido a un callejón sin salida y sus recursos económicos y morales estarían totalmente exhaustos.

El último familiar, según la documentación conocida, relacionado directamente con el Greco, es Manusso Theotocópuli. En 1603 aparece este nombre por primera vez en Toledo, como testigo de un anticipo que recibe el pintor por el encargo del hospital de la Caridad de Illescas. Al año siguiente, Manusso figura como albacea del testamento de un compatriota griego, Tomás Trechello, chipriota; su misión es cumplir la voluntad de éste, consistente en continuar reuniendo las limosnas precisas para la liberación de su familia cautiva de los turcos. Manusso Theotocópuli declara ser “ombre biejo enfermo e enpedido”, agregando en otro lugar Jorge Manuel que tenía “setenta e inco años” y que “no ha podido ni puede acudir a recoger dichas limosnas... y esto sabe porque vive en su casa deste testigo”. Estos datos y la posible defunción de Manusso, registrada en 1604 en la parroquia de Santo Tomé, fueron sacados a la luz por el ya

repetido San Román, que tan concienzudamente estudió el entorno del Greco.

Wethey en el libro *El Greco y su escuela*, anota la posibilidad de que el supuesto hermano del Greco hubiese llegado a Toledo en busca de apoyo financiero y moral. La razón sería unas irregularidades habidas en las cuentas que un recaudador, de nombre Manusso, hizo desde su puesto en Candía en contra de los intereses venecianos. La aparición de este personaje, junto a su condena y prisión, que le es levantada en 1589 para buscar los recursos que malversó, enlaza con la presencia en Toledo de un griego, de apellido similar al de Domenico, que verá el final de sus días junto a su familia en medio de mil achaques.

5.— Toledo, la ciudad y el barrio

¿Cómo era el Toledo que conoce el Greco?

La ciudad había dejado de ser la capital del reino, que Felipe II en 1561 trasladó a Madrid. Para algunos historiadores, este suceso pasa por ser el inicio inmediato de la decadencia de Toledo. Sin embargo, la crisis se presentaría plenamente en el siglo XVII, manteniendo por lo tanto un cierto auge que el Greco alcanzaría a conocer.

Se ha visto siempre a la ciudad como un reducto orientalizante, que vivía dentro de las estrictas tradiciones musulmanas y judías, pero al lado de una vieja cultura cristiana. Todo este sustrato religioso ha hecho que algunos historiadores, apresuradamente, hilvanasen el supuesto ambiente misticista con el espíritu de la pintura del Greco. Domenico Theotocopuli no conoce una ciudad arrumbada y desgastada, que apenas haya salido de la tradición medieval, sino que, por el contrario, encuentra ciertos estímulos que le posibilitan su futura estancia. Sería extraño que un extranjero, recién llegado desde el refinamiento cultural de los círculos italianos, aceptase desde el primer momento una atmósfera cultural, si no opuesta, sí al menos muy diferente.

Toledo mantenía todavía en el último cuarto de siglo XVI una elevada cota de población, que la colocaba entre las primeras ciudades de la Península. El conde de Cedillo estima que el censo supondría unos 80.000 habitantes en 1571, Domínguez Ortiz lo cifra en 50.000, Martz y Porres dan poco más de 57.000 para 1591 y diversas estimaciones posteriores apuntan 25.000 habitantes en

los principios del siglo XVII. En resumen, la población toledana alcanzaría su mayor nivel en la década de los sesenta-setenta para iniciar un descenso que se agravaría notablemente cincuenta años después.

La población, concentrada en su recinto amurallado, ofrecería un variopinto espectáculo de oficios y gentes. La actividad comercial se basaba en la artesanía y en las manufacturas sederas o laneras, que darían trabajo a buen número de manos. Las calles principales reunían pequeñas industrias familiares, que se concentraban por gremios. También era numeroso el estamento formado por diversos funcionarios, escribanos, licenciados y clero. Muchos de estos sectores configurarían los círculos intelectuales más abiertos de la ciudad, que luego entrarían en contacto con el Greco.

Toledo conoce en el siglo XVI un gran auge en las construcciones y reformas urbanas. En 1514 se había terminado el hospital de Santa Cruz; en 1550 se levanta la nueva puerta de Bisagra; en 1576 se restaura la del Cambrón. La última década del siglo enmarca obras importantes, como la del hospital de Tavera, que duraría hasta 1624, las del ochavo catedralicio y el hospital del Rey. En 1594 se acaba la capilla de San José; Zocódober por haber sufrido un incendio, se replantea bajo un proyecto inconcluso de Herrera; el edificio del Ayuntamiento inicia sus obras; luego vendrían las de la Casa de Comedias, y tantas otras que forman una densa lista. En suma, Toledo vivió un momento de febril actividad. En menos de un siglo se habían asimilado los últimos ecos goticistas para llegar a las formas prebarrocas. La estética clasicista, impulsada por las corrientes italianas, fue cubriendo el espíritu medieval y la investigación de nuevos caminos expresivos, tanto en las letras como en las artes plásticas, condujo al alejamiento de viejos estereotipos.

Cuando se establece en las antiguas moradas del marqués de Villena, el Greco, se relaciona con un barrio bullicioso, cuyo eje central es la calle de Santo Tomé, repleta de artesanos, tiendas diversas, boticarios, pasteleros, librerías o barberos. Allí se localizaba también la segunda carnicería de la ciudad, lo que confirma la vida comercial del lugar. Por otra parte la calle ofrecía, desde la reforma de 1567, un aspecto espacioso y regular que con la iglesia parroquial, reformada en el siglo XIV por el devoto

La una de diez mil de los mil ducados por los quinquenta
que sea la dicha cédula de provision por buenos efectos y no
para que el dicho don Juan sea obligado a pagarlos mas
y los dichos mil ducados por el tal pacto y concorde con
su real, y cuando oviere en el Rey gracia de los dichos qui
nientos ducados y la dicha cédula sea mas de los mil, y
por lo cumplido así de esta forma de sus nombres fecha
en Toledo a ocho de Agosto. 1577

Yo Domingo Theotocopuli reformo greco e rege sacro

Domingo Theotocopuli

Domy^{co} Theotocopuli V^o desta Ciudad digo que yo recibí un
libro pambacavilla de un bel de noble el qual cebo por
orden de V^{ra} M^{te} y se engasabado y un de las condiciones
de las oritura es que sepa de un primer roque y ponga
y se quiere poner

A V^{ra} M^{te} pido y suplico mande se nombre a un doctor que se
juna con los que yo nombro que en ello se cure me
Domy^{co} Theotocopuli

Treinta años median entre estos dos autógrafos de El Greco (1577-1607)

Gonzalo Ruiz de Toledo, articulaba una de las vías con más personalidad de la ciudad.

Cuando precisamente el párroco de Santo Tomé, Andrés Núñez, decide dedicar un recuerdo al antiguo benefactor de la iglesia arriba citada, acude al Greco, también feligrés de la parroquia. En marzo de 1586 se contrata la obra. En ella debía ir reflejada la piadosa tradición de la iglesia, es decir, había de plasmar el momento en que el cuerpo de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz —que no conde, como se suele repetir— es tomado por los santos Agustín y Esteban para ser depositado en el sepulcro.

El contrato entre el párroco de Santo Tomé y el pintor especificaba la manera en que debía ser compuesto el lienzo y la fecha de entrega, que sería la Navidad de 1586. Finalizado el cuadro, llega el momento de la tasación, con la ya habitual disputa entre artista y cliente. El Greco pide 1.200 ducados y la parroquia rechaza la cantidad, por lo que es necesario acudir a una segunda tasación, en la que intervienen el arquitecto Hernando de Avila y el pintor Blas del Prado, como peritos. La cifra estimada en un principio subiría ahora a 1.600 ducados, lo que alarmaría más todavía a los representantes de la parroquia. Tras una ardua polémica y larga discusión se volvió a la cifra inicial, que fue la que en definitiva recibió el pintor. El cuadro causó asombro y admiración desde el primer momento, como lo manifiesta el historiador Francisco de Pisa en un texto contemporáneo:

“La pintura se hizo y es una de las más excelentes que hay en España... viénenla a ver con particular admiración los forasteros y los de la ciudad nunca se cansan sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella por estar allí retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos”.

Sin embargo y a pesar del éxito artístico conocido por el Greco, también a éste le llegaría la crisis, que ya iba apuntando desde los últimos años del siglo XVI. Toledo sufre un descenso demográfico que cada vez se irá acentuando más. La centuria siguiente conocerá una importante caída en el censo, como ya mencionamos anteriormente. Las pestes afectaron a la población, la producción se fue paralizando, la emigración a otros lugares cada día era mayor, los oficios se desvanecían ante la falta de demanda. Sancho de Moncada, arbitrista toledano que conoce y estudia esta crisis, escribía en 1619:

“Dos daños se conocen temporales, que son pobreza, y falta de gente, los Espirituales son infinitos... El daño de la poca gente es notorio, porque no habiendo gente no hay Reino”.

El Greco conoció, pues, el auge de Toledo cuando llegó hacia 1577, pero también alcanzará a conocer la decadencia en los inicios del siglo XVII. Pestes y ruinas irán empobreciendo a los toledanos y el mismo pintor debió pasar algunas estrecheces en los últimos años de su vida a juzgar por las noticias documentales de su persona. Cuando muere, al hijo le alcanzarían algunas deudas y problemas del padre. En 1617, tres años después del fallecimiento del pintor, la ciudad de Toledo dirige un *Memorial* al rey Felipe III en el que se describe la triste estampa de la población. Parece como si las circunstancias ambientales fuesen paralelas al desgaste físico del Greco:

“De calles enteras que había de freneros y armeros, vidrieros y otros oficios semejantes no ha quedado un sólo oficial... ay gran número de casas cerradas, y la que se cae no se levanta, y holgarían de darlas sin alquiler a quienes las quisiese vivir”.

6.— Toledo, su casa

Tomando de nuevo las civisitudes del Greco desde el momento en que el pintor decide quedarse en Toledo, veamos como describe Jusepe Martínez en 1675 la impresión que habría dado la llegada del cretense a la ciudad casi cien años antes:

“fue de estravagante condición, como su pintura ... ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación en su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia”.

El pintor tuvo que conocer pronto la fama y el dinero. Su pasada vida en Roma debía pesar en el recuerdo. El refinamiento de la Ciudad Eterna, con sus círculos artísticos y el espíritu abierto del Renacimiento, chocaría con algunos sectores toledanos más proclives a tendencias conservadoras.

En un primer momento, cuando el Greco llega a Toledo, dudando quizá si permanecer en la ciudad más tiempo que el estrictamente necesario, viviría ocasionalmente en cualquier lugar. Uno de estos pudo ser el propio domicilio de Jerónima de las Cuevas, en la calle de Azacanes. Los investigadores anteriormente citados, Linda Martz y Julio Porres, apuntan la sugerente posibilidad de que el barrio de la Antequeruela, donde

está la calle, acogería al pintor entre sus vecinos, junto a los numerosos artesanos que allí habitaban. También la circunstancia de ser un extranjero llegado a Toledo, desconocido y con una enrevesada lengua, podría haber pesado para que viviese en un lugar en el que las gentes de ascendencia morisca y conducta dudosa eran habituales. El barrio, con vistas al río, junto al camino de Madrid, bien pudo servir de observatorio para trazar los bocetos que después pintaría en diversos lienzos. El Greco, casi siempre que recurre al paisaje toledano como fondo o tema de su obra, lo reproduce desde el flanco Norte de la ciudad. Ahí están como ejemplos la *Vista y plano de Toledo* o el tema del *Laoconte*.

Desde 1585 el Greco vivirá en las casas principales del marqués de Villena, situadas bajo una parte del actual paseo del Tránsito. Parece ser que allí vivió hasta 1590, en que pudo haberse trasladado a otro lugar hasta ahora desconocido. En 1600, un documento notarial refleja como Luis Pantoja Portocarrero recibe 2.535 reales en nombre de don Juan Suárez de Toledo, señor de las villas de Gálvez y Jumela, por el alquiler de unas casas hoy ignoradas. De nuevo, en 1604, el pintor volverá a la antigua morada del Tránsito, en la parroquia de Santo Tomé, donde permanecería hasta su muerte.

Esta última vivienda, ubicada en los restos de la antigua mansión de los Villena, encierra la leyenda de haber servido de morada a Samuel Leví, tesorero de Pedro el Cruel. En el siglo XVI, el palacio se mantendría como uno de los más importantes de la ciudad, por el que pasarían reyes y príncipes. Concretamente en 1502, Isabel la Católica recibió allí a su hija doña Juana, con su esposo Felipe el Hermoso. Años después, el embajador veneciano Andrea Navagiero, cuando llega a Toledo, describe el palacio de Villena como uno de los más hermosos de la ciudad. Hurtado de Toledo, en 1576, al dirigir un *Memorial* a Felipe II, hace un somero retrato de la parroquia y del palacio que años más tarde ocuparía el Greco:

“Es muy antiguo (el barrio) y bien poblado de varios oficios, ejercicios y calidades de gentes, ay en esta parrochia de Santo Tomé muchas casas de ilustres caballeros nobles de antiguas familias de las que me acuerdo la del marqués de Villena, aunque arruinado y destruido, pero en sí muestra la magestad que tiene su edificio...”.

El texto revela el abandono que ya debía ser manifiesto, por

lo que no es de extrañar que en los censos de población de la época habitasen el lugar gentes de modesta condición. También a juzgar por un texto tardío, en los últimos momentos de la vida del Greco se sabe de unas obras que debe ejecutar el hijo del pintor en dichas casas, y más concretamente en un “corredor que da al río”. Pues bien, este dato puede confirmar dos cosas, el continuo mantenimiento que algunas partes del ruinoso palacio necesitaban y su situación geográfica en la ciudad, junto al Tajo.

Pasando a ver cómo era la casa del Greco por dentro, sabemos que cuando el 10 de septiembre de 1585 alquila las “moradas” del viejo palacio, contrata un “quarto real” con una cocina principal, un portal situado entre dos patios con su sótano y una “quadra real”. Cuando en 1604 regresa al mismo lugar contrata con el mayordomo del marqués de Villena veinticuatro aposentos, entre los que se mencionan un corredor y una “cochera” junto a las piezas antes descritas. Ni que decir tiene que tanta casa alquilada repercutiese en los pagos que el inquilino debía desembolsar. Tal vez esto, junto al supuesto tren de vida tan criticado por sus contemporáneos, le llevó a solicitar ayuda económica a su fiel amigo el doctor Angulo. Cuando el pintor fallece en 1614, los inventarios que se hacen de sus bienes revelan un parco ajuar doméstico para tanta vivienda, si es que aún la mantenía toda abierta, a pesar del desgaste económico de sus últimos años.

Será a principios del siglo XX cuando el marqués de la Vega-Inclán adquiera unas ruinas que, según la tradición, formaban parte del palacio de Villena y que en consecuencia estarían próximas a la auténtica casa del Greco. Así se inició una reconstrucción ideal de lo que pudiera ser una casa toledana típica de los siglos XVI-XVII. Para la obra se habilitaron materiales de derribo procedentes de diversas viviendas. Más tarde, en 1910, se firmaba la cesión al Estado de un museo anejo, que el marqués de Vega-Inclán había hecho a partir de la reedificación de un palacio renacentista. Esta ampliación se efectuó bajo la dirección del arquitecto Eladio Laredo, con materiales procedentes de una vieja casa derribada en las proximidades del Pozo Amargo.

7.— Los amigos del Greco

Ya mencionamos en su momento cómo el Greco, desde su estancia en Roma, conoció a diversos personajes españoles que, posiblemente, le inducirían a trasladarse a la corte de Felipe II.

Una vez en ella y tras su fracaso para acceder a ser pintor de cámara, se retira a Toledo, donde lograría contratar importantes encargos, sin duda a través de sus amistades, como los hermanos Luis y Diego de Castilla. Tras de estos inicios, el Greco lograría consolidar un círculo de admiradores y amigos, que estaría vinculado con los sectores más intelectuales de la ciudad. También en Toledo el pintor coincidiría con una nutrida colonia griega, cuya presencia estaría justificada por la recogida de limosnas para la liberación de compatriotas, apresados por los turcos.

Al Greco no le absorbió el ambiente castellano; al contrario, el pintor tardaría en impregnarse de la cultura local. Sus firmas y sus textos autógrafos demuestran que siempre estuvo ligado a su lengua materna, por lo que su expresión castellana sería pobre y nada habría de extraño que su lengua habitual, al menos en los primeros años toledanos, fuese la italiana o la latina, que serían conocidas por clérigos e intelectuales. No olvidemos que estamos en el siglo XVI y la cultura clásica discurría por ciertos canales ilustrados. Se pusieron de moda los textos y los contenidos griegos o romanos, se leía a los Padres de la filosofía occidental y se recitaban pasajes en sus lenguas maternas.

Con estos presupuestos, se puede llegar a la conclusión de que El Greco vivió fiel a la tradición clasicista, aunque personalmente sus criterios tuvieran una vertiente poco ortodoxa, a decir de los más puristas. En el orden social y comercial, el pintor se movió principalmente entre un círculo de personalidades vinculadas a la burguesía local, parte del alto clero y quizá algunos paisanos suyos, también residentes en Toledo.

Comenzando por el último sector, digamos que muchos de estos griegos entrarían en contacto con el Greco por meras razones de paisanaje, aunque más de uno recurriría a él como posible protector. Se sabe que en alguna ocasión sería requerido para asistir como intérprete en los juicios y demás gestiones jurídicas en que se viesan envueltos estos ciudadanos extranjeros. Por ejemplo, en 1582 actuó en un proceso seguido contra el sastre Rizo Carcandil, ateniense, acusado de mahometanismo. De otros contactos mantenidos con la colonia griega, que se conozcan, están los realizados con algunos frailes de Macedonia, que andaban por tierras castellanas recogiendo limosnas, o los que estrechó con Tomás Trechello, de origen chipriota, en 1603, al ser nombrado el

Greco su ejecutor testamentario. Este personaje sería uno más de los varios que se habrían acercado en Toledo hacía tiempo y que cultivarían una estrecha amistad con el pintor, a juzgar por estos compromisos personales. Cuando al Greco le toca confeccionar su última voluntad, allí vuelven a estar presentes algunos paisanos suyos, concretamente el doctor Diógenes de Parromonio y Constantino Phocas. Es de suponer que ambos fueron también incondicionales del Cretense.

Entre los personajes toledanos que rodearon al Greco citaremos al doctor Diego Angulo, el historiador Francisco de Pisa, el médico Rodrigo de la Fuente, el trinitario Paravicino, Alonso de Covarrubias, hijo del arquitecto alcazariego; el poeta Medinilla, el licenciado Cevallos y el rector de Tavera, Salazar de Mendoza, entre otros. Algunos de ellos alcanzaron la posteridad gracias a los pinceles del Greco, mientras frecuentaban su estudio en habituales tertulias.

Otros lugares de reunión, en los que participaría el pintor, eran los palacios de algunos notables de la ciudad. En ellos se daba cabida a diversos personajes de las letras y de las artes. Se sabe del círculo impulsado por el conde de Mora, protector del poeta Eliseo de Medinilla; también el conde de Fuensalida, vecino del Greco, abrió su casa para estas reuniones, que algunos han dado en calificar de *Academias*, por último, se conoce la existencia de un tercer mecenas, que en el cigarral de Buenavista concentraba a literatos y artistas: el cardenal Sandoval y Rojas, que ocupó la sede toledana desde 1599 a 1618.

En estos focos culturales, el pintor cultivaría la amistad de diversos intelectuales que compartían sus inquietudes estéticas o, al menos, admitían la presencia de una tradición clasicista motivadora de un nuevo humanismo. El Greco fue comprendido en estos sectores selectos y desde ellos, buena parte de su obra saldría catapultada a los palacios, capillas privadas, instituciones y otros lugares de carácter particular. Como señalan F. Marías y A. Bustamante, no siempre fueron comprendidas, ni por todos, las tendencias estéticas del Cretense. Prueba de ello es que, tras los primeros años toledanos en los que recibe encargos para la Catedral, habrá un vacío institucional. Tal vez la progresiva crisis económica que invadió la ciudad en los comienzos del siglo XVII, con el consiguiente empobrecimiento de gentes y rentas, redujeron

el caudal de los grandes encargos, obligando al Cretense a seguir cultivando el círculo de sus incondicionales.

De los personajes citados y que más ayuda prestó siempre al Greco es de destacar el nombre del doctor Gregorio Angulo. Fue regidor del municipio toledano desde 1604 a 1620; después ocupó un lugar en el Consejo de su Majestad, ejerció como abogado y salió en defensa de los intereses del pintor en numerosas ocasiones. Se detecta su presencia, entre otros lugares, en los pleitos de Illescas y Tavera; se sabe de sus ayudas económicas para algunas "necesidades particulares" del Greco y en definitiva de la íntima amistad que mantuvo con toda la familia. Prueba de esto es su patrocinio en el bautizo del primer hijo de Jorge Manuel, el que luego fuese fray Gabriel de los Morales. Otro amigo personal fue el trinitario fray Hortensio Félix de Paravicino, que llegó a dedicarle algunos versos, siendo correspondido con algunos retratos en diferentes etapas de su vida. De Góngora se suele repetir que también tuvo que acceder a la órbita del Greco, según lo atestigua un soneto que compuso en memoria del pintor. También se habla de Lope de Vega y su posible amistad o no con el Cretense. Ambos vivieron en Toledo al mismo tiempo y es de suponer que tendrían amigos comunes; sin embargo, es más acentuada la creencia que estima su distanciamiento afectivo. Marañón sostiene en este punto la teoría de los distintos ambientes que encerraban a los dos; Lope es visto como un cínico extravertido y mujeriego; al Greco, en cambio, lo vincula con un espíritu más profundo y solitario.

Reparar la lista de personajes pintados por el Greco sería posiblemente conocer algunos de sus muchos conocidos y fieles seguidores. Estos comprenderían el trasfondo que aquellas extrañas formas tenían, y no le echarían en cara su impermeabilidad a la estética local que él ignoró, sin mayores circunstancias, a lo largo de su vida en Toledo.

8.— Encargos para fuera de Toledo

Desde la llegada del Greco a Toledo no se conoce que el pintor abandonase la ciudad, como no fuese para cumplimentar los encargos que recibiera de otros lugares. Conforme pasaba el tiempo, las salidas eran más esporádicas, aunque continuara firmando contratos para lugares fuera de la ciudad. En estos casos, el pintor confiaría a su hijo o a sus colaboradores habituales la

huomini. Era nell' arte molto manincomica, & soggetto alle fatiche di quella, & grandissimo ritrattatore, diquali voglia difficoltà delle cose: come ne hanno fede nel Duomo di Parma vna moltitudine grandissima di figure, lavorate in fresco, & ben finite, che sono locate nella tribuna grande di detta chiesa: nellequali scorta le vedute al di sotto in su cò stupendissima maraviglia. Et egli fu il primo, che in Lombardia cominciò le cose della maniera moderna, che si giudica, che se l'ingegno di Ant. fosse vncito di Lombardia, e stato a Roma, sarebbe fatto miracoli, e dato delle fatiche a molti, che nel suo tempo furono vnciti grandi. Còciosia che essendo tali le cose sue senza haver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne: necessariamente ne seguita, che se le habesse vedute harebbe infinitamente migliorato l'opere sue: cretendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de' gradi. Tenga si pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori; ne con maggior vaghezza, o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch' egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori. Egli fece ancora in detto luogo due quadri grandi lavorati a olio, nei quali fra gli altri, in vno si vede vn Christo morto, che fu lodatissimo. Et in s. Giovanni in quella città fece vna tribuna in fresco, nella quale figurò vna N. Donna, che scende in Cielo, fra moltitudine di Angeli, & altri Santi intorno: laquale pare impossibile, ch' egli potesse non esprimere con la mano, ma imaginare con la fantasia, per i bell' andari de' panni, & delle arie, che e' diede a quelle figure delle quali ne sono nel nostro libro alcune dissegnate di lapis rosso di sua mano con certi fregi di puti bellissimi, & altri fregi fatti in quella opera per ornamento con diuerse fantasie di sacrificij alla anticha, & nel vero se Antonio non habesse còdotto l'opere sue, a quella perfectione, che le si veggono, i disegni suoi (se bene hanno in loro vna buona maniera, & vaghezza, e pratica di maestro) non gli harebbero arechato fra gli artefici quel nome, che hanno l' eccellentissime opere sue. E quest' arte tanto difficile, & ha tanti capi, che vno artefice bene spesso non li può tutti fare perfettamente perche molti sono, che hanno disegnato diuinanamente, et nel colorire, hanno hauuto qualche imperfectione, altri hanno colorito marauigliosamente, & non hanno disegnato alla metà, questo nasce tutto dal giudicio, & da vna pratica, che si piglia da giouane chi nel disegno, e chi sopra i colori. Ma perche tutto s'impata, per condurre l'opere perfette nella fine: al quale, è il colorire, con disegno tutto quel che si fa; per questo il Coreggio merita gran lode hauendo conseguito il fine della perfectione nel opere, che egli a olio, e a fresco colorì, come nella medesima città nella chiesa de' frati de' Zocholi di s. Fràcesco, che vi dipinse vna Nuntia in fresco tanto bene che accadendo per aconcieme di quel luogo, trouarla: feciono que frati ritignere il muro attorno con legnami armati di ferramenti, & tagliandolo a poco a poco la saluarono, & in vn altro loco più sicuro fu murata da loro nel medesimo conuento. Dipi se ancora sopra vna porta di quella città vna N. Donna, che ha il figliuolo in braccio, che stupenda cosa a vedere il vago colorito in fresco di quella opera: doue ne ha trasportato da forestieri viandanti, che non hanno visto altro di suo lode, e honore intinto. In s. Antonio ancora di quella città dipinse vna tavola, nellaquale è vna N. Donna, & s. Maria Magdalena, & apertello vi è vn

*se vede con i suoi colori
religio in fresco de
di s. Maria g. a. d. 1500
con un' altra di vna
vna Nuntia in fresco
goga del fresco con
di s. carlos. Frate
di s. Paul. & s. Paolo*

*o l'altro parca in vna
le a vno profane*

*Especta ad vna
de s. Maria g. a. d. 1500
di s. Maria g. a. d. 1500
di s. Maria g. a. d. 1500
di s. Maria g. a. d. 1500
di s. Maria g. a. d. 1500*

di s. Maria g. a. d. 1500

ejecución de la obra encargada. Son numerosos los documentos en los que Jorge Manuel aparece junto a su padre, o en su nombre, firmando diferentes compromisos. No olvidemos la formación artística que el hijo había recibido en el taller paterno, tanto en la pintura como en la teoría arquitectónica y demás artes plásticas. En los últimos años de la vida del Greco, el hijo supervisaría todos los asuntos, tanto en Toledo como en los lugares donde eran remitidos los encargos pedidos.

En 1588, once años después de la llegada del Greco a la Ciudad Imperial y cuando finaliza el pleito que le enfrentó con la parroquia de Santo Tomé a causa del *Entierro*, el pintor y su criado Francisco de Preboste otorgan poderes a Gerónimo Gonzales y Pedro López de Párraga, residentes en Sevilla, para cobrar el precio de dos lienzos dedicados a los santos Pedro y Francisco. Años después, concretamente en 1597, el pintor y su fiel servidor volverían a relacionarse con la misma ciudad, eligiendo como representante en ella al genovés Juan Agustín Ansaldo, para que cobrase una deuda de Pedro de Mesa, bordador. El portugués Manuel de Melo escribía, no muchos años después de la muerte del Greco, que éste había realizado un viaje a Sevilla en cierta ocasión, para vender algunas obras en el momento en que allí se disponía a organizarse una flota para las Indias. Según añade el cronista, los beneficios fueron muy importantes y sustanciosos. San Román duda que este dato fuese cierto del todo, pues aunque él mismo encontró las relaciones comerciales que el Greco tuvo en Sevilla durante los años 1588 y 1597, mantiene que no llegaría a realizar el viaje. Sencillamente se valdría de algunos intermediarios. Tal vez lo más cierto de las noticias del portugués Melo sea que el envío de las obras a la ciudad del Guadalquivir se hiciese coincidir justo con el momento de la preparación de una flota para América. Este dato reflejaría los apuros económicos que el pintor pudo pasar.

En el año 1591, el Greco contrató la realización del altar mayor de la parroquia de Talavera la Vieja, hoy en la provincia de Cáceres. Allí además de las trazas del retablo, irían tres lienzos y algunas estatuas. De todo el conjunto hoy sólo perviven las pinturas, una *Coronación de la Virgen*, un *San Andrés* y un *San Pedro*, todas en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Del altar y las dos figuras de "bulto redondo" que lo debían coronar en la parte superior junto al frontón central, nada queda hoy sino débiles

referencias y algunos documentos del momento de la contratación de la obra.

En 1595 el pintor nombra otro representante para que ante la corte madrileña lleve sus asuntos. Esta circunstancia puede demostrar que efectivamente allí también debería mantener una cierta clientela. Al año siguiente envía a Madrid a su criado Preboste, para que firme los contratos del altar mayor del colegio de doña María de Aragón, del que hoy nada se conserva. Los trabajos duraron hasta 1600 y los pagos se efectuaron en tres entregas. Los materiales fueron enviados desde Toledo por medio de un carretero que cobró 1.800 reales y el trasporte se realizó en veintiún días. Estos datos, sacados a la luz por San Román, nada dicen de que el Greco acudiese personalmente a Madrid para montar la obra; no olvidemos que por aquellas fechas el pintor rozaba ya los setenta años de edad. Los lienzos que realizó para este colegio fueron un *Bautismo de Cristo*, una *Asunción* y una *Adoración de los pastores*, todos ellos repartidos hoy en diferentes museos.

Mientras el Greco trabajaba para este encargo madrileño, en 1597 se comprometió para realizar otro altar, esta vez en el monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en Cáceres. Todos los datos posteriores apuntan que nunca este proyecto debió salir de su propia mano, pues Ceán Bermúdez, en su *Diccionario* publicado en 1800 apunta que fue realizado por Giraldo de Merlo y Jorge Manuel Theotocopuli.

Continuando con el repaso de los encargos que el Greco cumplió para Toledo y fuera de aquéllos que en concreto sí están documentados, señalemos dos, uno para el hospital de la Caridad de Illescas y otro para la ermita de Nuestra Señora del Prado, en Talavera. El primero fue firmado con la obligación de levantar seis retablos; del segundo sólo sabemos del contrato que Jorge Manuel firma en nombre de su padre en 1603, sin que hoy perviva ningún rastro de la obra.

En Illescas, el conjunto retablístico estaba compuesto por tres parejas de altares laterales en la nave de la iglesia de la Caridad y otro que constituiría el altar mayor. Este rehuye el esquema de Santo Domingo el Antiguo; sólo hay una calle central, con una gran hornacina que cobija una imagen escultórica. En sus flancos, dos grupos de tres columnas entregas de orden corintio que se “despegan” del plano del retablo, avanzando hacia el espectador.

En la parte superior, un espacio cuadrangular está cimado por un frontón clásico; a sus lados, y sobre los grupos de columnas corintias citadas, se sitúan los arranques de sendas cornisas que configuran un frontón partido, sobre el que se colocan dos tallas escultóricas de madera. En 1605 toda la obra ya estaba acabada y colocada, iniciándose al poco el consiguiente y habitual pleito. En Illescas el pintor tuvo que soportar dos litigios paralelos, a decir de algunos investigadores uno contra el hospital de la Caridad y otro frente al alcahalero del lugar, para que abonase las correspondientes alcabalas. Del primero se sabe que la discusión llegó hasta las más altas instancias jurídicas y que Jorge Manuel y el doctor Angulo, representantes del Greco durante el incómodo y complicado proceso, pudieron llegar a un acuerdo de entendimiento con la parte contraria. El mismo Jorge Manuel parece que al final tuvo que participar en la obra paterna, a juzgar por diversos datos, fechados en 1607, en los que aparece como autor de algunas obras escultóricas y arquitectónicas. También figura como ayudante en estos trabajos Francisco Preboste, que al igual que el hijo del Greco había recibido poderes de éste para hacer "cualesquier retablos y obras de pintura de cualquier género e suerte que sean y de arquitectura".

Otro encargo atribuido al Cretense durante mucho tiempo, hasta que la puntual documentación de San Román lo rechazó, es el realizado para la iglesia de Titulcia, en la provincia de Madrid. El conjunto fue contratado por Jorge Manuel entre los años 1609 y 1612, con el ya conocido artista Giraldo de Merlo, escultor. A estos dos artistas ya les habíamos visto vinculados, según Céan, a la obra de Guadalupe.

De los encargos realizados desde 1600 por el Greco para otros lugares distintos a Toledo, es admisible afirmar que su ejecución fuese confiada a otras manos, por lo menos en cuanto a las ensambladuras y retoques finales. La edad, los achaques y los enojosos pleitos que siempre se sucedían, lastrarían al pintor para que él, personalmente, fuese con regularidad a supervisar las obras. El Greco no abandonó la ciudad de manera continuada. Tal vez se acercó a los lugares más próximos; pero lo normal es que se valiese de representantes legales y comerciales que velasen por sus intereses jurídicos y económicos. Algunos de éstos podrían ser considerados como los antecedentes de los actuales marchantes de arte. El cretense encontraría, sobre todo en su hijo, al más fiel

intérprete de sus intereses, pues Jorge Manuel conocería bien las intenciones estéticas de su padre y posiblemente trabajaría codo a codo con él, desde el taller hasta la entrega de la obra.

9.— La última etapa

Mientras en 1597 el Greco se comprometía a realizar el altar de Guadalupe, que luego no ejecutaría él, suscribía igualmente otro contrato con el doctor Martín Ramírez para la capilla de San José. Dicha capilla había sido acabada en 1594, habiendo trabajado en ella Nicolás Vergara el *Mozo*. La fundación, de alguna manera, aparece vinculada lejanamente con la personalidad de santa Teresa de Jesús pues años atrás, al haber permanecido en Toledo, la reformadora del Carmelo se había interesado por la fundación de un nuevo convento en la ciudad. El piadoso caballero Martín Ramírez había ofrecido a Teresa de Cepeda parte de sus casas, para albergar el nuevo convento carmelitano; pero como la muerte le sorprendiese y sus albaceas impusieran duras condiciones para llevar a cabo la voluntad testamental, el nuevo convento no se creó allí, pero sí se levantó la capilla de San José, en la actual calle de Núñez de Arce.

Cuando el Greco es llamado para trabajar en esta nueva obra que se levanta en Toledo, recibe el encargo de tres retablos, uno para el altar mayor y otros dos para los muros laterales de la nave. También ejecutaría las pinturas que allí debían ir ubicadas y que Parro califica como no “exentas de extravagancias”, aunque reconozca que son “muy recomendables por las muchas bellezas en que abundan”. Los temas de los lienzos fueron un *San José* para el altar mayor, un *San Martín* para la parte izquierda y una *Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés* en el costado derecho de la capilla. Sobre el lienzo principal, en la parte alta del retablo central, se colocó una *Coronación de la Virgen* de composición similar a la que años después realizaría para la Caridad de Illescas. En la actualidad sólo son los cuadros del altar mayor los que todavía permanecen allí donde el Greco los colocó; de los laterales, sólo quedan in situ unas copias, que sustituyen a los auténticos, que se encuentran en la National Gallery de Washintong.

Por estos años finales del siglo XVI, el Greco sigue trabajando para otros retablos, además de los lienzos que su clientela le continúa reclamando. Diseña en 1603 el altar para el colegio de

San Bernardino, hoy visible en la Casa Museo de Toledo. Cinco años después ejecuta otro para la capilla de Ovalle en la iglesia de San Vicente, que actualmente se exhibe en el Museo de Santa Cruz. Para ambos encargos pintó sendos lienzos, un *San Bernardino* y una *Visitación*. En el encargo que realizó para el colegio universitario, San Román cita un documento fechado en 1607 del que se desprende que también la portada del edificio fue trazada por el Greco. Esta entrada es la que hoy se contempla en el inicio de la Calle de Santo Tomé, haciendo esquina con la calle del Aljibillo.

Por último, al Greco también le tocó trabajar para la obra del Hospital de Tavera, que desde mediados del siglo XVI estaba iniciada y había sufrido por diversas causas notables retrasos. En 1608 recibe un doble encargo: por un lado, pintar un retrato del cardenal fundador del edificio, por otro, elaborar las trazas para los retablos de la iglesia. En cuanto al primero, el Greco realizó la pintura a partir de la mascarilla funeraria de Tavera, que había fallecido en 1545. Los retablos fueron tres, el central y dos laterales. Sin embargo, la muerte le sorprendió sin que llegase a verlos terminados. Jorge Manuel se hizo cargo de la continuación de la obra y desde 1614 hasta 1630 fue interpretando los diseños paternos. Primeramente trabajó en los dos menores, que recuerdan a los de la capilla de San José; después acometió el retablo principal, que fue lo suficientemente reformado para que se iniciase un pleito, que atenazó a Jorge Manuel hasta su muerte. El actual altar mayor de Tavera poco tiene que ver seguramente con el proyecto inicial del Greco y la posterior reforma del hijo. Se puede afirmar que con estos encargos el Cretense concluye su obra artística, ya que algunos lienzos los deja inacabados, siendo, a decir de Parro, “no de su mejor manera”.

Tres años antes de su muerte, el Ayuntamiento de Toledo encarga al Greco hacer un túmulo para los funerales que debían tener lugar por el fallecimiento de Margarita de Austria, esposa de Felipe III. El trabajo pudo ser proyectado por el propio Greco, aunque su hijo fuera quien lo ejecutase. Se sabe que Jorge Manuel contrató por aquellas fechas a varios “ganapanes” para que trasladasen diversos materiales desde las casas del marqués de Villena a la Catedral, a fin de levantar allí el citado túmulo. El conjunto mereció uno de los versos que Paravicino dedicara al artista y por ellos sabemos de su factura en piedra, en lugar de

madera, como era habitual en estas obras efímeras:

“Tosca piedra la máquina compone,
que ya su grande Margarita ausente,
no le ha quedado a España piedra fina”.

(*Al túmulo que hizo el griego en Toledo para las honras de la Reyna Margarita, que fue de piedra*).

En 1621, ya habiendo muerto El Greco, Jorge Manuel trabajaría para levantar otro encargo similar, siendo en esta ocasión las honras fúnebres por Felipe III. El túmulo fue descrito en una obrita, que se imprimió en Toledo en el mismo año y por ella sabemos también que allí colaboró Luis Tristán, discípulo del Greco.

En 1612 Jorge Manuel, de nuevo, firma un contrato en nombre de la familia Theotocopuli con las monjas de Santo Domingo el Antiguo, a fin de ubicar en dicho convento un panteón. El Cretense se comprometía a levantar un retablo con el correspondiente lienzo que ya había elaborado, la *Adoración de los pastores*. Por su parte, el hijo adquiriría el compromiso de levantar el monumento de la Semana Santa en el citado convento.

Del retablo nada se conserva, F. Mariás apunta que a raíz del pleito de que inmediatamente daremos cuenta, pudo ser desmontado y llevado a la iglesia de san Torcuato, desapareciendo con ésta a finales del siglo pasado.

En 1614, cuando muere el Greco, es trasladado su cadáver a la cripta que Jorge Manuel había contratado en Santo Domingo. Tres años después sería llevado allí también el de Alfonso de Morales, la segunda esposa del hijo. Sin embargo, una discusión surgida entre las monjas y Jorge Manuel, a causa del monumento que debía levantar para la Semana Santa de 1613, hace que tenga que tomar la resolución de levantar el cadáver de su padre y trasladarlo a otro lugar. El nuevo enterramiento familiar pudo estar en la iglesia de San Torcuato, trazada entre 1618 y 19 por el mismo Jorge Manuel. De allí habla la segunda esposa de éste, Gregoria de Guzmán, cuando al hacer el testamento pide ser enterrada en la bóveda que tiene con su marido en “el monasterio de san torcaz”. Pero a pesar de las investigaciones que San Román publicó en 1912 sobre *El sepulcro de los Theotocopuli*, nada sabemos hoy con certeza sobre si se llegó a realizar o no el traslado desde Santo Domingo el Antiguo a San Torcuato, pues de esta

iglesia nada queda si no es la portada, atribuída a Jorge Manuel, ya que aquélla fue destruída en 1868.

Pero antes de concluir esta revisión biográfica de Domenico Theotocopuli repasemos cómo fueron sus últimos momentos. En primer lugar, días antes de su fallecimiento, quizá presintiéndolo ya, otorga un poder notarial a su querido hijo Jorge Manuel para que elabore el su nombre es testamento, pues declara que estaba “echado en una cama enfermo de enfermedad”. Más adelante reafirma: “yo no puedo hazer ni otorgar ni hordenar mi testamento como conbiene a el servicio de dios”, por lo que indica a su hijo que puede disponer ya y “mandar todas las mandas y legados” que fuesen necesarios. Su entierro fue acompañado por algunas cofradías de la ciudad y los servicios religiosos de Santo Tomé, su parroquia. Y es precisamente el libro de defunciones de ella el que cierra los datos últimos del pintor. Su epitafio literario estaría a cargo del Paravicino y Góngora en sendos sonetos.

“domenico greco En siete del faleció dominico greco no hizo testamento. Recibió los sacramentos enterróse en Santo Domingo el Antiguo díó belas” (Libro de entierros de la parroquia de Santo Tomé. Años 1601-1614).

“Creta le dio la vida, y los pinceles Toledo, mejor patria donde empieza a lograr con la muerte, eternidades”. (H.F. Paravicino. Al túmulo deste mismo pintor, que era el Griego de Toledo).

“Yaze el Griego. Heredó naturaleza Arte, y el arte estudio. Iris colores Febo luzes si no sombras Morfeo”. (L. de Góngora. Sonetos fúnebres).

III.— LA OBRA DEL GRECO

1.— Introducción a la época

Para acercarnos a la obra artística de Dominico Theotocopuli será necesario hacer una breve síntesis del proceso artístico que se desarrollaba en el Sur de Europa durante el siglo XVI. Esta centura, conocida como el *Cinquecento*, sería en algunos aspectos la culminación de un proceso surgido en el siglo anterior, el *Quattrocento*, que desde Italia principalmente irradiará a otros lugares. El término *Renacimiento* resumirá esta crisis renovadora, fraguada desde las nuevas concepciones humanistas del mundo.

El Renacimiento, entre otros conceptos, vinculará al hombre con el medio natural y con él mismo. El arte irá reflejando el entorno real tal cual es, el productor de obras artísticas irá



Edición del Patronato Nacional del Turismo

Portada del libro "La Casa del Greco" de Rafael Doménech

alcanzando más independencia en su trabajo, los círculos comerciales se abren, aparecen mecenas y se acentuará una clientela urbana que busca al artista ensingular no interesando ya las obras gremialistas de un taller, de componentes anónimos. Se potencia la "firma" de un maestro y se remunera adecuadamente su labor. En el campo del pensamiento, los sistemas filosóficos vuelven a partir de Platón y Aristóteles, alejándose cada vez más de las viejas escuelas escolásticas. Del teocentrismo medieval se caminará a un nuevo antropocentrismo, del que las artes serán fieles testigos.

La búsqueda de la belleza ideal y de la perfección de las formas es un denominador común en los tratados del Renacimiento. Pintores, arquitectos o filósofos buscan esas metas, tratando de llegar a ellas mediante la experiencia en todos los campos de las artes y de las ciencias. El concepto de "artista total" cristalizó en muchos personajes de aquella época: Leonardo, Rafael o Miguel Angel son citados repetidas veces, como paradigmas perfectos de esa conjunción plástica, pues fueron escultores, pintores, arquitectos e incluso alguno músico y literato. El análisis científico de la naturaleza tampoco fue olvidado, y por ello se adentraron en los campos de la física, anatomía o botánica. Cualquier camino era válido para conocer y representar mejor el entorno, mirando siempre al ideal supremo de la belleza. Por esto no es de extrañar que el artista del Renacimiento tratase de reducir todo a unas proporciones ideales y científicas.

En Venecia, a principios del XVI, habían cuajado plenamente los ensayos artísticos toscanos que Brunelleschi hizo en Florencia, en épocas anteriores. Los Bellini, Palma, Giorgione o Tiziano son algunos artistas que trabajaban en la república véneta y que allí ensayaban una nueva vía en el campo de la pintura. Para ellos eran el color y la luz lo que debía primar en un lienzo; se alejaron así de las geométricas composiciones que proponían las escuelas del centro de Italia. Cuadros como la *Tempestad* de Giorgione, la *Bacanal* de Tiziano o *Las bodas de Caná* de Veronés, denotan una gran riqueza cromática y lumínica, siendo sus composiciones un anuncio del Barroco ulterior. Hauser señala que desde 1520 las artes se irán alejando del clasicismo, preconizado en las épocas inmediatamente anteriores. Muchos artistas pensaron que por aquellas fechas era imposible ya superar a los grandes maestros y se limitaron a ser simples copistas de ellos. Sin embargo, otros

ensayaron nuevas vías estéticas partiendo de intelectualizar la pintura a través de sus formas y sus contenidos. Estos innovadores buscan nuevas “maneras” que rompan el convencionalismo académico, más puramente renacentista. Surge el capricho personal del artista y se va aceptando su peculiar visión de la pintura.

En esta tesitura es cuando el Greco recalca en Venecia, después de haber dejado su Creta natal, tan vinculada en su tradición con el oriente y por su comercio con el occidente. La ciudad de los canales alberga a unos pintores que han desarrollado ciertos aspectos estéticos renacentistas con suma independencia y personalidad. Tiziano, en muchos de sus lienzos, rompe la composición. Tintoretto subraya lo dramático y Correggio utiliza la luz como recurso espacial y conceptual.

Cuando el Greco se traslada a España años después, resume en su obra buena parte del complejo mundo italiano de las artes. Quizá en el fondo pretenda emular al gran Miguel Angel y ser, como él, un artista completo. También, en su afán por trabajar para un monarca y ser acaso su pintor de cámara, quería parecerse a su maestro Tiziano. En Castilla, el sensualismo pictórico italiano contrastaba con algunos artistas, que aún bebían en las corrientes tardogoticistas y se mantenían apegados a las tradiciones de viejas escuelas locales. En Toledo, como resume Cossío, el “Frio color local” no suponía ningún enclave atrayente para que un pintor aprendiese de los allí establecidos. Así describe este tratadista del Cretense el momento artístico de la Ciudad Imperial:

“Al lado de tanto esplendor arquitectónico, escultórico y decorativo, contrastaba la pobreza de la pintura: los altares de Borgoña y Carvajal no eran dignos de los púlpitos y rejas de Villalpando y Céspedes”.

Con la llegada del Greco a España se puede afirmar que comenzará el gran siglo de la pintura, que cuajará en pleno siglo XVII con los grandes maestros del Barroco.

2.— La obra pictórica

Es indiscutible que el Greco iniciaría su formación pictórica en su Creta natal, aprendiendo los secretos del oficio que luego fijaría en su etapa veneciana, años después. Algunos autores han querido ver a este joven Domenico pintando iconos al modo bizantino, en el círculo del Monte Athos, pero la ausencia de datos

reales de esta comunidad en su vinculación con el Greco y la confirmación de la tendencia familiar con el mundo veneciano, induce a pensar que ambas estéticas, la ortodoxa y la occidental, fueron conocidas y tal vez practicadas al tiempo.

De su huella bizantina muchos críticos señalan rasgos en obras ulteriores que, bien por composición o por sus formas, denuncian aquellos ecos. Así, caben citarse los rostros frontales y casi simétricos de Cristo en los repetidos lienzos que sobre el tema de la *santa Verónica y el velo* hizo, y también hay algo de icono orientalizante en *El Salvador*, cuadro central en las diversas series de los *Apostolados*.

Al repasar la obra del Greco en su momento cretense inicial o ya cuando tal vez estaba en Venecia, aparecen entre otros los temas siguientes: la *Adoración de los Magos*, la *Ultima Cena*, la *Huída a Egipto* y el *Tríptico de Módena*. Esta última obra es un conjunto de dos tablillas pintadas por ambas caras que se cierran sobre otra central, que también está decorada en sus dos superficies. Los temas pintados también son bíblicos y en alguno se aprecian las invariantes compositivas que luego mantendrá a lo largo de su vida artística. Concretamente, en la tablilla central, *Cristo coronando a un santo*, las figuras ya se disponen en dos planos paralelos, el celestial arriba y el terrenal debajo; igualmente la iconografía del infierno, un monstruo que abre sus fauces engullendo a los condenados, será repetida en la *Alegoría de la Santa Liga* pintada para Felipe II.

Continuando con otros lienzos de su etapa italiana, citeamos las diferentes *Expulsiones de los marcaderes del templo* así como la *Curación de un ciego*. Ambos temas fueron muy repetidos, tanto en Italia como en España, siendo las composiciones casi idénticas. Un grupo de personajes se sitúa en el cuarto inferior izquierdo del lienzo y el espacio restante es cubierto con fondos arquitectónicos que recuerdan a ciertos edificios venecianos. F. Marías y A. Bustamente califican a este recurso como "recetario, canónico y clásico". Efectivamente, colocar arquitectura en el trasfondo de un lienzo salía obedecer en algunas ocasiones a querer dar una profundidad artificial, que se ejercitase desde la práctica de una perspectiva casi matemática. En cuanto a las figuras que el Greco pinta, aún mantienen un canon poco estilizado, se agrupan en masas poco dispersas y su papel está bien diferenciado, adoptando cada personaje una actitud fácilmente reconocible

iconográficamente. En una de las versiones italianas de la *Expulsión* aparecen los bustos de Tiziano, Miguel Angel y Julio Clovio, más otro que diversos autores sostienen que es Rafael, sin desechar la posibilidad de Correggio o del propio Greco. Es posiblemente este tema de la *Expulsión* el que más recuerdos tenga de ciertas composiciones rafaelescas, aunque el de Urbino hubiese fallecido en 1520.

Ya que hablamos de influencias, digamos que en estos momentos la huella de Tiziano se advierte en los ricos coloridos de algunas telas; y la de Tintoretto, el otro gran admirado por el Greco, queda reflejada en la captación de los espacios irreales, al tiempo que emocionales. Parece más clara la tendencia de Theotocopuli por este último artista, a quien Vasari criticaría por su abandono de la norma academicista. De Tintoretto, claro exponente del manierismo italiano, pudo tomar la búsqueda de lo excéntrico y anticlásico, aspectos éstos que luego serían tomados en su contra por los tratadistas del siglo XVIII.

Continuando con el repaso de la obra del Greco en su etapa italiana, apuntemos un lienzo titulado *El soplón*, fechado hacia 1575 aproximadamente. El tema representa a un muchacho que sostiene una candela que intenta apagar. El motivo sería repetido en otro lugar, adjuntando la presencia de un hombre y un mono. En ambas telas, la luz recorta violentamente las siluetas sobre un fondo oscuro y todo queda contrapuesto en dos campos lumínicos, bien diferenciados. Alguien ha visto en estas obras el aprecio del Greco por Jacopo Bassano, pues éste acudió frecuentemente a este recurso que tanta vida tendría también en el siglo XVII, sobre todo a partir de Caravaggio.

Por fin, cuando el Greco llega a España, deseando trabajar cerca de la corte filipina, presenta como aval la citada *Alegoría de la Santa Liga*, en la que aparecen los vencedores de Lepanto que adoran el anagrama de Cristo. También, y más en concreto, presenta para Felipe II el *Martirio de San Mauricio y sus compañeros*. Ambas obras desconcertaron al monarca y ahí acabaron las esperanzas cortesanas del Cretense. Autores como Camón Aznar o Wethey, ven en esta primera época española un período que alcanzaría hasta 1580, dentro del cual confeccionaría su labor para Santo Domingo y la Catedral. En estos conjuntos se apuntan nuevas formas que luego maduraría, los cuerpos se distorsionan y se llenan de arrebatos místicos. Los temas que pintó

para el convento benito fueron la *Asunción*, *San Bernardo*, *San Benito*, *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista*, la *Resurrección*, una *Trinidad*, la *Santa Faz* y la *Adoración de los pastores*. Camón Aznar ve en la composición de la *Trinidad* algún rasgo de Miguel Ángel en el cuerpo exánime de Cristo, pues recuerda la figura de alguno de los *esclavos* que hiciera el florentino.

El *Expolio* de la Catedral parece buscar un efecto decisivo, resaltando la figura de Cristo en medio de una chusma amontonada tras él en un abigarrado conjunto. El color, todavía vivo en la paleta del Greco, juega un papel importante, a fin de destacar lo principal ante el espectador. Olvida las profundas perspectivas a la italiana aunque, a decir de Cossío, todavía mantiene fuertes rasgos bizantinos. De este lienzo existe una réplica en la iglesia parroquial de Orgaz, fechada posteriormente a la de la catedral toledana y de la que alguien afirma que bien pudiera ser de Jorge Manuel y no del propio Greco.

Desde 1580 a 1590, varios críticos sitúan la siguiente etapa pictórica del Greco, en la que la obra principal sería *El entierro del señor de Orgaz*, 1586-88. Este lienzo es considerado por muchos como la obra principal de nuestro pintor. En él otra vez lo terrenal y lo celestial se superponen, como mundos paralelos pero intercomunicados. La zona inferior es una auténtica galería de personajes, entre los que se cree reconocer a algunos amigos del pintor. Todos ellos están yuxtapuestos sin concesión a la profundidad espacial. Camón Aznar compara la composición del cuadro con un pórtico clásico: los caballeros, verticales en la tierra, serían las columnas del pórtico; sobre ellos, un frontón triangular que quedaría conformado por las masas oblicuas de las nubes que convergen en el vértice del Padre.

Los siguientes veinticinco años del pintor hasta su muerte, constituyen el momento en que realiza el grueso de su producción artística; retratos, temas religiosos y los correspondientes lienzos de los retablos que fue levantando. Efectivamente, la galería de personajes retratados fue abundante. En algunos, la pintura es algo más, pues llega a captar el trasfondo psicológico que cada uno tenía. Así, está patente la arrogancia del cardenal Niño de Guevara, inquisidor general en 1600, la serenidad del trinitario Paravicino o la profundidad de los diversos rostros embudidos en las rizadas golas.

Los temas religiosos se contratan principalmente en las

múltiples versiones que hace de los apóstoles. Marañón aduce que bien pudieron ser retratados como modelos los dementes alojados en el Nuncio toledano, pues el Greco “tenía la intuición de la proximidad del desvarío a la santidad”. Las diferentes versiones del *Apostolado* y *El Salvador* se enmarcan en el pleno dominio del espíritu manierista, igual que se percibe en los lienzos dedicados a *Cristo crucificado*, numerosas veces repetido. La temática sacada del santoral se muestra apoyada en sus respectivos símbolos iconográficos, mostrando actitudes que encajarían perfectamente en los gustos de la clientela. La demostración de esto serían las interminables series que hizo de *San Francisco*, *San Pedro* y *San Pablo*, *San Juan*, etc. En general todos repiten las composiciones que el artista otorgó alguna vez a cada santo, pareciendo como si trabajase bajo un código inflexible, que calca una y otra vez el mismo tema.

Entre 1590 y 1605 se podrían incluir los grandes encargos que le encomendaron para iglesias y conventos, a fin de levantar retablos y colocar en ellos sus lienzos devocionales. En la capilla de San José de Toledo, el colegio madrileño de doña María de Aragón y el hospital de la Caridad en Illescas se encuentran importantes cuadros, algunos de considerables dimensiones, en los que impera la advocación mariana o la de un santo local. En ellos, los cuerpos continúan ondulándose y ascendiendo de manera etérea hasta los cielos. Los rasgos manieristas se acusan cada vez más; aunque la temática ya sea vieja en el Greco y sus composiciones se mantenga igual, el artista revisa en cada nueva versión sus anteriores esquemas.

A medida que los años van pasando para el Greco, su pintura va perdiendo colorido, a veces las figuras son monócromas para acentuar el dramatismo que quieren comunicar y sus actitudes enlazan lo místico con lo trágico, llevando sus osadías pictóricas a límites insospechados. Como ejemplo de ello caben citarse dos obras de sus últimos años, el *Quinto sello del Apocalipsis* y el *Laoconte*. Ambos lienzos muestran unos espíritus, más que cuerpos, atormentados, aunque sus actitudes sean ampulosas, casi teatrales. Como señala Wethey, cuando el Greco decide pintar un tema mitológico, el *Laoconte*, se aleja de la temática más puramente pagana y toma un momento trágico que bien podría pasar por un castigo bíblico. Tal era la incidencia que la temática religiosa había causado en la pintura del cretense.

3.— La arquitectura en el Greco

Abordar el tema de la arquitectura dentro de la obra del Greco es algo necesario, pues como hombre y artista de su tiempo tocó los diferentes medios expresivos. Doménico Theotocopuli se fijó tal vez en Miguel Angel como prototipo del “artista total” a que ya, en un capítulo anterior, aludimos. Trabajó como pintor casi exclusivamente, pero también estudió la arquitectura, aunque posiblemente nunca ejerció como arquitecto en el moderno sentido del término. Para entrar, pues, en su obra constructiva, hay que partir de las concepciones que él tenía sobre esta ciencia, de su apoyo en la arquitectura como recurso pictórico y de la práctica que realizó.

El primer apartado, la teoría, se puede cuestionar desde el momento en que Jorge Manuel elabora en 1614 un inventario de los bienes paternos. Allí se cita una lista de libros diversos, entre los que figuran diecinueve dedicados a la arquitectura. En el segundo inventario, que vuelve a realizar el hijo en 1621, con motivo de su segundo matrimonio, se repite la temática arquitectónica entre los textos citados. Algunos autores eran Vitrubio, Alberti, Palladio, Serlio, etc. Solamente anotaremos como particularidad la presencia de “zincos libros de arquitectura manuscritos el uno con trazas”, que compondrían el tratado que el mismo Greco dejó sin acabar y que sin duda, abarcaría toda su teoría sobre la ciencia constructiva. Hoy se conocen solamente de su puño y letra las anotaciones que hizo en dos obras que él poseía, las *Vidas de Vasari* y *Los diez libros de arquitectura de Vitrubio* comentados por Daniele Bárbaro, éste último descubierto y publicado por Fernando Marías y Agustín Bustamante en fechas recientes.

Estos investigadores, al estudiar las *Ideas artística de El Greco*, encuentran en el Cretense un profundo “antivitruvianismo”, es decir, el rechazo de las fórmulas correctoras que debían tenerse presentes en todo proyecto arquitectónico. Nuestro artista cree en la belleza en sí sin acudir a aditamentos artificiosos; prefiere la pluralidad frente a la unidad y la dinámica a lo estático. Estos planteamientos le acercan a las corrientes neoplatónicas de la época; el afán por alcanzar el ideal supremo de la belleza no puede partir del frío cálculo de unas dimensiones hipotéticamente perfectas.



San Francisco y el hermano León. Grabado de un cuadro de El Greco por Diego Astor, en 1606.

El Greco, a juzgar por sus opiniones, se alejaba de los problemas técnicos inherentes a la arquitectura y proponía un desentendimiento de las normas matemáticas que ataban esta ciencia. En ello se trasparenta su inclinación pictórica, igualmente independiente y alejada del clasicismo renacentista, propuesto por diversos tratadistas de la época.

El segundo punto que establecíamos a la hora de estudiar la arquitectura del Greco era la utilización de ésta como fondo temático de algunos lienzos. Es, tal vez, en los cuadros que pinta en su etapa italiana en los que, tras de los personajes centrales del tema, coloca profundas perspectivas urbanas que a veces recuerdan a Rafael o Tintoretto, entre otros. Para llegar a este recurso pudo partir, entre otras fuentes, de la obra de Serlio (1475-1554), tratadista italiano que nunca llegó a levantar ningún edificio aunque sí editó diferentes proyectos. También, en el momento preciso de pintar, se fijó en aquellos edificios venecianos que los grandes maestros habían levantado recientemente, pudiéndose reconocer en sus obras ciertos elementos de Sansovino o de Palladio, e incluso algún edificio en particular. Wethey aduce que esta inclinación por el tema arquitectónico en la pintura, le pudo venir de su aprendizaje en el taller de Tiziano, pues, según el investigador americano, el joven discípulo pintaría los telones de fondo mientras el maestro solamente se ocuparía del tema principal. En cuanto a la concepción del espacio, Wethey vuelve a señalar que en esta época veneciana del pintor los cuadros se ven descompensados, al presentar en primer plano, agrupadas, las figuras, mientras el fondo fluye desde el lienzo hasta el espectador. La *Curación de un ciego*, la *Adoración de los Magos*, *Cristo en casa de Marta y María*, la *Anunciación* y la *Expulsión de los mercaderes del templo*, son algunos de los temas que pinta en fechas anteriores a 1577, empleando notablemente las arquitecturas como recursos pictóricos. Cuando, ya en España, repite alguno de los títulos reseñados, la profundidad de la escena se va perdiendo. En lugar de acudir a visiones horizontales recurrirá a composiciones, en las que lo vertical prime como eje entre lo terrenal y lo celestial. Un caso particular, como es el tema de la *Expulsión*, al ser repetido entre los años 1610-14, manifiesta los cambios que ya El Greco ha introducido desde sus años juveniles. Por un lado, las figuras se han estilizado, aunque mantengan su casi idéntica colocación, y por otro, los profundos espacios han sido cambiados por una

estructura arquitectónica que representa al retablo mayor de la Caridad de Illescas, levantado años atrás.

Un caso aparte, al estudiar la importancia de la arquitectura en la pintura del Greco, es el paisaje toledano. Cuando pinta el peñón de la ciudad transforma los elementos reales y busca una dramatización espacial a través de unas amplias atmósferas, que constituyen el fondo del tema central del cuadro. Ejemplo de estas circunstancias es la tela titulada *Vista de la ciudad*, que algunos definen como un *Toledo bajo la tormenta*. Cuando el Greco reproduce este paisaje en otras obras lo hace, no como un ejercicio de realismo sobre el natural, ni tampoco recreándose en los viejos esquemas visuales con un punto de fuga único; la ciudad de Toledo es captada tras los personajes divinos, como un telón misticista que, pasados los siglos, muchos pintores han seguido.

Llegando por fin a revisar la posible obra arquitectónica que pudo hacer el Greco, conviene partir de una premisa necesaria, y es la consideración de "arquitecto" que tuvo. Fernando Marías aclara que esta denominación, que en algún documento recibe, hace referencia, no a la profesión que hoy entendemos con tal término, sino a su labor como tracistas y diseñador de retablos o entallador de estas obras menores. De la mano del Greco, efectivamente, no se conocen edificios totales, salvo la puerta del colegio de San Bernardino, que el investigador San Román le atribuye. Esta obra fue fabricada por Francisco del Valle el Viejo y su hijo Miguel del Valle. La traza era, según un documento fechado en 1607, del propio Greco, pero un texto inmediatamente posterior dice que a Jorge Manuel se le pagaron los diseños "que hizo para la portada que mandó hacer el colegio". Como se ve, a pesar de la documentación citada, parece dudosa la atribución definitiva al Greco de la obra de San Bernardino. Fernando Marías la adjudica al hijo del pintor.

Esta discusión sobre la autoría del Cretense en torno a una obra arquitectónica es sólo un ejemplo de otras muchas que a lo largo del tiempo se le han otorgado. No es la primera vez que en diferentes libros aparezca el Greco como autor de numerosos edificios toledanos. El mismo Parro, al describir el edificio del Ayuntamiento, afirma:

"Encargáronse los planos al famoso arquitecto, escultor y pintor Dominico Theotocopuli (entendido por el Greco) y no a su hijo Jorge Manuel como algunos han creído, pues éste era muy joven cuando se principió la obra".

También, cuando se habla de Santo Domingo el Antiguo, Parro vuelve a adjudicar categóricamente la obra a Dominico Greco, que hizo “en este templo de arquitecto, pintor y escultor”.

En la actualidad, éstas y otras afirmaciones se han ido desechando y sólo han pervivido sus atribuciones sobre los retablos, que en capítulos anteriores ya hemos mencionado. Desde Santo Domingo a Tavera realizó diversos altares en los que el denominador común es su clasicismo, si bien interpretado con diferentes peculiaridades. Los primeros retablos mayores se configuran sobre un gran panel, dividido en calles verticales, separadas por columnas clásicas. En cambio, cuando el altar es de menor tamaño y se ubica en los laterales de las naves, la disposición del retablo queda articulada en un solo plano, que es rematado por una cornisa clásica y el correspondiente frontón. Algunos de estos elementos sufrirán modificaciones, bien curvándose o bien partiéndose. También en sus trazas El Greco diseñaba elementos escultóricos como remates superiores a los retablos, pero muchos se han perdido y en la actualidad son simples réplicas.

Si miramos la factura de algunos retablos vemos cómo se repiten en diferentes lugares. Por ejemplo, los de la capilla de San José son prácticamente similares a los de Santo Domingo el Antiguo, y el de la capilla de Ovalle recuerda a alguno de los laterales de Tavera. También sus trazas en repetidas ocasiones adolecieron de los mismos errores. Así, la falta de adecuación al medio era algo normal en los proyectos del Greco. Primero en Santo Domingo fue la cortedad de proporciones y luego, en Tavera, la falta de curvatura, para encajar en el ábside del templo. Casi siempre su hijo u otros artífices tuvieron que retocar algunos retablos, para adaptarlos correctamente.

El Greco recibió encargos para realizar arquitecturas efímeras, con motivo de fiestas religiosas o laicas que tenían lugar en Toledo. Posiblemente, trabajaría en los arcos triunfales que cada año se levantaban para el Corpus, como también en aquellos otros que se hacían ante la llegada de algún personaje a la ciudad. Se sabe de un tabernáculo que confeccionó para la iglesia de Tavera, también del ya mencionado túmulo de Margarita de Austria y tal vez de algunos monumentos que los templos erigían en la Semana Santa. De todo ello apenas quedan noticias. La misma brevedad de

la obra incidiría en el escaso relieve que el artista daría a estos encargos.

En resumen, se puede afirmar que la labor arquitectónicas del Greco se reduce a su participación como retablista o artífice de obras menores. No se sabe que llegase a trabajar en las grandes obras que en Toledo se desarrollaban. Tal vez se dio cuenta de su desconocimiento técnico, pues su desdén por la norma matemática era evidente y aquí, en este campo, había necesariamente que partir de ella. Su labor pictórica invadió la técnica constructiva y sus tesis sobre la importancia del color frente a la traza debieron pesar notablemente a la hora de acercarse a la arquitectura. Sus fantasías estéticas y su independencia compositiva no podían quedar lastradas por los rígidos esquemas de la geometría. Sobre estas consideraciones, concluye Fernando Marías:

"El Greco no fue arquitecto. No pudo serlo, como tampoco su formación veneciana, por su hipervaloración del colorido en detrimento del dibujo, se lo habría permitido".

4.— El Greco escultor

La obra escultórica de Domenico Theotocopuli que hoy conocemos comprende un escaso número de obras, que frente a su mayor producción pictórica nada añade o resta a la valoración global como artista. La escultura debió interesar al Greco desde sus años italianos pero posiblemente asociada a la arquitectura. En Venecia, por ejemplo, admiraría la obra de Sansovino en la Biblioteca o en la Loggeta del Campanile, que se levanta a pocos metros dentro del conjunto de la plaza de San Marcos. Allí, la escultura ocupa las cornisas superiores o los paneles de los intercolumnios y también el relieve tenía un importante valor decorativo. Igualmente en Venecia la obra de Palladio mostraba una perfecta conjunción de arquitectura y escultura. Sus pórticos eran rematados por estatuas que ocupaban los vértices de los frontones clasicistas, así como los vanos que, en forma de hornacina, aparecían en las fachadas.

En el tan citado lienzo de la *Expulsión de los mercaderes*, que El Greco hizo en varias versiones, se ha visto el papel de la arquitectura como telón de fondo. Pues bien, de nuevo hay que recurrir al mismo cuadro, pero en su última variante española. Cuando entre 1610 y 14 lo vuelve a pintar, coloca unas hornacinas que contienen unas reproducciones escultóricas, totalmente

manieristas y casi irreales. La figura es un desnudo masculino que mantiene un brazo doblado, mientras otro lo extiende de manera prodigiosa para ser una escultura. Su disposición general no dista mucho de las tallas que llegó a plasmar en madera, ya bajo las tres dimensiones espaciales. En otra versión de la *Expulsión* también sitúa algunos relieves de signo clasicista que recuerdan los venecianos, como también un lienzo de la *Inmaculada*, fechado en los años ochenta, muestra un pórtico clásico rematado por esculturas. Sin duda el Greco veía inseparables ambas técnicas.

Cuando el Cretense recibe el encargo del retablo de Santo Domingo, diseña la obra sin olvidarse de la escultura, que ocuparía los puntos superiores del altar, sobre cornisas y frontones, a la manera italiana. Lo que allí hoy se ve indudablemente no es atribuible a la mano del Greco, aunque tal vez sus trazas sí lo fueron, pues, como señaló puntualmente San Román, Monegro se encargó de llevar a la realidad los diseños previamente dibujados por el Cretense. De otros retablos tampoco nada o casi nada queda de sus iniciales formas. Los traslados, cuando no las pérdidas y las modificaciones posteriores, acabaron con lo que un día hiciera el Greco. Estas circunstancias concurrieron en el altar del *Expolio*, realizado para la Catedral toledana entre los años 1581 y 1587, donde fue colocado un retablo que en siglos posteriores sería cambiado por otro. Del primitivo sólo queda una parte del banco, que contiene un conjunto tallado en madera representando la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Seis figuras se agrupan sobre una nube que es sostenida por algunos ángeles. Los cuerpos no se despegan demasiado del fondo; en realidad todo se configura como un altorrelieve, más que una escultura propiamente dicha. En Illescas también diseñó algunas tallas para el altar mayor de la Caridad. Estas irían recogidas sobre sí mismas, a diferencia de las de Santo Domingo, que se mantendrían de pie. Los temas escultóricos de Illescas representaban la *Fe* y la *Esperanza*. Entre ellas figuraría el lienzo cuyo tema se refería a la tercera virtud, la *Caridad*. En la actualidad, las tallas existentes no son las del Greco y el lienzo central ha sido cambiado de lugar.

De los conjuntos retablísticos de la capilla de San José o de Tavera se puede decir lo mismo que se manifestó más arriba, y es la manipulación posterior que sufrieron y que hoy impide reconocer las huellas auténticas del Greco. Solamente sabemos con exactitud del relieve citado en el *Expolio* y de otras tres figurillas

que representan al *Salvador*, localizado hoy en Tavera, y una pareja conocida como *Epimeteo* y *Pandora*, también nominada como *Adán* y *Eva*. Todas las tallas son de pequeño tamaño, unos cuarenta centímetros, y se muestran desnudas con unas anatomías que enlazan perfectamente con los modelos retratados en los lienzos. Su actitud, como iniciando unos pasos, encuentra parecidos con ciertas esculturas clasicistas. Concretamente la figura de *Epimeteo* tiene algo de la disposición que adopta el *David* de Miguel Ángel, que tanta sensación había causado en Florencia desde su instalación en 1504 al pie de la *Signoría*. La talla de *Pandora* representa uno de los escasos desnudos femeninos del Greco. Su concepción es igualmente clásica, aunque su *maniera* particular de asumir aquel postulado también queda patente. El cuerpo es estilizado y los brazos adoptan un movimiento parlante. *El Salvador* ofrece una sensación de ligereza e ingravidez; su cuerpo — como dice Marañón, es de una gran fidelidad anatómica con la realidad, aspecto éste muy olvidado en los desnudos pictóricos.

Con estos escasos datos expuestos, se puede afirmar que el Greco, en lo escultórico como en lo arquitectónico, no fue un practicante habitual; ensayó en ambos campos, pero con desigual fortuna. De su taller posiblemente salían trazas y diseños, pero las manos que los ejecutaron fueron otras. La autoría de muchas obras se ha ido descartando y sólo el tiempo y el testimonio documental que aún quede por desvelar podrán aumentar o disminuir la lista. En sus inventarios nada aparece que demuestre su oficio continuado de escultor. Tal vez ya habían desaparecido los modelos de cera, yeso o escayola que algún contemporáneo conoció y que, por otra parte, serían las muestras habituales del estudio de un pintor.

5.— El taller del Greco. Posibles discípulos.

Cuando hablábamos de la estancia del Greco en Roma, citábamos la presencia de un ayudante llamado Lattanzio Bonastri. Este artista fue sobre todo pintor de retratos, muy apreciado entre la sociedad romana; más tarde se tienen noticias de su trabajo en Siena, donde hoy queda alguna obra suya. Años después, al llegar a España, el Cretense ya vendría acompañado de Francisco Preboste, que además de su oficio sería pintor y ayudante personal del Greco. Su amistad y fidelidad queda constatada en numerosos

documentos, en los que figura como representante de los intereses del Cretense. Se ignora dónde nació, aunque se sabe el año, 1554. También se desconoce la fecha de su muerte, pues cuando el Greco acaba sus días, allí no aparece ni es citado el criado Preboste.

El otro gran colaborador del Greco fue su propio hijo, Jorge Manuel. Además de su infatigable trabajo en defensa de los intereses familiares, que ya hemos mencionado en párrafos anteriores fue también seguidor de la estética paterna. Sus cuadros, aunque de menor calidad, reflejan el estilo inconfundible de su padre. Algunos títulos son la *Asunción de la Magdalena* para el retablo de Titulcia, *Cristo en casa de Marta y María* y las copias de otros lienzos ya conocidos del Greco, entre ellos un *San Francisco*, la parte inferior del *Entierro del señor de Orgaz* y un *Explio*.

Otros artistas atribuidos al taller del Greco o que, al menos, estuvieron trabajando cerca de él, fueron Juan Bautista Maino, Orrente y Tristán. Del primero sabemos que era natural de Pastrana y fue fraile de San Pedro Mártir. Su pintura es considerada por Camón Aznar como más próxima a la de Caravaggio y Gentileschi que a la del Greco. Sólo quizá en ciertos rasgos aislados se fijaría del Cretense. En cuanto a Orrente, conocemos su origen murciano y su estancia en Toledo desde 1626, aunque anteriormente ya habrían mantenido contactos en dicha ciudad. Conoció cerca a los Theotocopuli, a juzgar por el hecho de haber apadrinado a dos hijos de Jorge Manuel en 1627 y en 1629 respectivamente. Su pintura tuvo influencias de los Bassano, concretamente de Leandro, como afirma Jusepe Martínez. En 1617 pintó una *Santa Leocadia* para la Catedral y en 1630 para la capilla de Reyes Nuevos una *Adoración*. En algún lienzo se perciben algunos acentos del Greco, pero interpretados de manera muy particular. Como ejemplo de su vinculación con el Cretense se puede citar un *San Juan Bautista* en los Carmelitas Descalzos de Toledo.

De Luis Tristán se dice que estuvo varios años cerca del Greco, aproximadamente desde 1603. Muchos autores le han visto más como un buen copista de su maestro que como un artista con estilo propio. Tristán manejó la sintaxis manierista que vio en el Cretense, pero no trabajó con su colorido. Se sabe que viajó por Italia, donde conoció a José Ribera *El Españolito*; después volvió a Toledo. En 1613 recibió el encargo de pintar la *Ultima Cena* para

el convento jerónimo de la Sisle, en un principio encargado al Greco, que, ya anciano, no quiso aceptar. Luis Tristán nació en la provincia de Toledo. En su juventud firma sus obras como Luis de Escamilla, su apellido materno; vivió en la actual calle del Barco y murió a edad temprana, poco más de treinta años, siendo enterrado en la iglesia de San Pedro Mártir. Este pintor pasará por ser el más representativo de la escuela del Greco y el que más altura artística tuvo en Toledo en los primeros decenios del siglo XVII.

Otro artista supuestamente vinculado con el taller del Cretense en la Ciudad Imperial es Antonio Pizarro. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, le considera discípulo del Greco, pues ambos vivieron en Toledo por los mismos años. Sin embargo, a decir de Angulo y Pérez Sánchez, sus lienzos reflejan escasos acentos del griego.

Camón Aznar, al repasar la obra del Greco, concluye en señalar que éste no tuvo discípulos directos a excepción de su hijo Jorge Manuel, pues ya Tristán es para él un artista barroco. Efectivamente, la tesis puede ser afirmada, ya que el mismo Greco es un hombre de transición, tanto en su vida como en su obra, y estuvo entre los ecos renacentistas y el prólogo barroco. Sus seguidores, por simple razón cronológica, quedarían ya más vinculados con esta última tendencia, aunque continuasen haciendo algunos esquemas de origen grequista. Sin duda, la clientela toledana seguiría pidiendo un arte al que ya se había habituado y comprendía.

IV.— EVOLUCION DE LA CRITICA ANTE EL GRECO

1.— Los contemporáneos

Al repasar la biografía del Greco vimos como las alusiones de Tiziano a “un joven discípulo”, o las de Clovio, recomendándole al cardenal Farnesio, parecen incidir en la opinión positiva que ya en sus años juveniles se tenía de él. En Toledo, tras realizar el *Expolio* y a la hora de la tasación final, el platero Alejo Montoya declara que a “su parecer” es tal “lagrandeza del arte de la escriptura de dicho quadro” que “la estimacion del es tan grande que no tiene prescio ni estimación”. Siete años después, Alonso de Villegas recogía en un libro diferentes elogios sobre la obra del *Entierro del señor de Orgaz*. También Francisco de Pisa suscribía en su segunda

parte de la *Historia de Toledo*, escrita en 1612, la admiración que dicha pintura causaba en aquel tiempo:

“La pintura se hizo y es una de las más excelentes que hay en España... Viénela a ver con particular admiración los forasteros... Fue el artífice y pintor Domingo Theotocopuli, de nación griega”.

Entre las opiniones negativas que recibí ya conocemos la de Felipe II, cuando vio el *San Mauricio* que había hecho para El Escorial. El dato recogido por el padre Sigüenza en 1604, que también se sumaba al juicio despectivo del monarca, porque su obra “contenta a pocos”.

En 1620, Giulio Mancini publicaba un libro titulado *Alcune considerazione appartenenti alla pittura*, en el que recogía ciertos datos de la vida del Greco en su estancia romana. Por él sabemos de la sensación que su obra causó en la Ciudad Eterna, frente a la de otros artistas de maneras “menos decididas y frescas” que la del Cretense. También gracias a este autor se sabe la opinión negativa que emitió el Greco ante el *Juicio Final* de Miguel Angel.

Francisco de Pacheco, pintor sevillano, maestro y suegro de Velázquez, visitó al Greco en Toledo hacia 1611 y más tarde publicó ciertos datos muy interesantes sobre su personalidad artística. Por Pacheco se nos confirma la predilección del color sobre el dibujo y la tendencia del pintor por el pensamiento filosófico de los grandes pensadores de la antigüedad. Alabó su maestría, pero también le criticó algunos principios pictóricos que califica de paradójicos y antiacadémicos.

En 1662, Alonso de Zayas califica al Greco como “Apeles de nuestros tiempos”. El historiador portugués Melo, en sus *Apólogos dialogados*, le califica como “pintor famoso”, celebrado por los poetas, sin duda refiriéndose a Góngora y Paravicino. En 1675 Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables*, además de reflejar tendenciosamente ciertos datos cotidianos de la vida del Greco, manifestó su crítica a la estética que éste mostraba:

“Dícese era discípulo de Tiziano... trajo una manera tan extravagante que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondría en confusión a cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia, porque son tan disonantes, unas de otras, que no parecían ser de una misma mano”.

El mismo Jusepe Martínez continúa criticando al pintor, bien por su porte orgulloso o bien por su alto nivel de vida pretencioso.



San Pedro y San Pablo, grabado del original de El Greco, por Diego de Astor, 1608.

También diría de él que, dada su peculiaridad artística y personal, “tuvo pocos discípulos” que comulgasen con él.

2.— Los neoclásicos

Como se puede observar, la fama del Greco fue desgastándose con el paso del tiempo. El siglo XVII había evolucionado desde las tendencias tenebristas, al modo caravaggiesco de Ribera o Ribalta, hasta la explosión colorista de Velázquez y su escuela. En el siglo siguiente la pintura del Greco será revisada, y aunque algunos como el italiano Caimo alaban la técnica del cretense, otros continuarán la opinión negativa prologada por J. Martínez. Palomino de Castro, 1653-1726, crítico de arte y pintor de frescos, expuso en sus obras —*Museo pictórico y escala óptica* (1715) y *El parnaso español* (1724)— diversos juicios sobre la pintura del Greco. En su segundo libro dijo de él:

“Trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrído del color”.

Los textos de Palomino han servido para que durante bastante tiempo se hayan repetido muchas historias sobre el pintor, sin fundamento alguno. Una de las más repetidas es la supuesta riña que el maestro propinó a su discípulo Tristán, al haber tasado el lienzo de la *Ultima Cena* que había hecho para los frailes de la Sisa. Se dice que éstos se alarmaron ante la elevada cifra que pedía Tristán, por lo que acudieron al Greco para que opinase en la disputa. Este, al ver la obra, reprendió enérgicamente al discípulo incluso, cuenta la tradición, llegó a pegarle. Los frailes quisieron salir en defensa de Tristán solicitando el perdón para él, mas su sorpresa fue cuando el Greco manifestó que su enojo no era debido al alto precio sino a todo lo contrario. La anécdota fue desmontada por San Román, que demuestra cómo la obra fue previamente contratada y tasada, además de señalar que dicho lienzo fue iniciado en 1613, un año antes de la muerte del Greco, pudiendo haber sido acabado cuando éste ya había fallecido.

También desde Palomino se ha venido repitiendo una frase cerrada y concluyente que ha servido para resumir en un juicio apresurado la obra del Greco:

“Lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor”.

Otros autores del siglo XVIII continuaron por esta línea. Salas,

en 1775, calificaba el estilo del Greco como “seco y desagradable”; Mayáns y Sísar, en su *Arte de pintar*, ratifica la extravagancia del pintor con tal de no “parecerse a su maestro Tiziano”. Solamente Antonio Ponz, en su *Viaje de España* juzgaría como apreciables las pinturas que ve en Toledo y otros lugares.

3.— De los románticos a la actualidad

Continuando con la revisión crítica que algunos tratadistas del arte han ido dando sobre el Greco a lo largo del tiempo, iniciemos el repaso del siglo XIX, con la figura de Ceán Bermúdez y su *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, donde se revisa más sistemáticamente la obra del pintor, llegando a realizar un primer catálogo. Sin embargo, la opinión que da sigue resumiéndose en un término ya conocido: extravagante. Por el mismo camino continúa Eugenio Llaguno y Amírola que, aunque repite ciertos equívocos de Palomino, aporta algunas cuestiones originales que quizá, como apunta San Román, pierden en intensidad lo que ganan en extensión.

Con los románticos, el Greco será analizado a la luz de su genialidad artística e independencia formal. Se alaba su idealización en la pintura y la ruptura que hace de los estereotipos habituales. Esta espontaneidad sentimental y extraordinaria llega a ser condensada en un nuevo juicio, acunado por Gautier, que tendrá un largo eco en la posteridad. Dicho juicio se resume en lo enfermizo o, mejor aún, en la locura del artista. Desde que el escritor francés publicase su *Viaje a España*, tal afirmación se ha repetido infinidad de veces; la agitación emotiva que vieron los románticos en los lienzos del Greco estaría motivada por su demanda. Cossío manifestó que el romanticismo no llegó a comprender en toda su dimensión el arte del Cretense, pero sí fue el iniciador de su rehabilitación.

Efectivamente, aquellos viajeros extranjeros que recorrían los polvorientos caminos de la España decimonónica fueron los que comenzaron a ir descubriendo en olvidados rincones la huella de un pasado casi perdido. Pero también los autóctonos comenzarán a revisar la historia propia. Parro, en su estimable *Toledo en la mano*, publicado en 1857, doce años después del libro de Gautier, describe los lienzos que se encuentran en los rincones de la ciudad, a veces con juicios ambivalentes. No oculta su admiración, pero

pronto saca a la luz la extravagancia "que solía tener a veces el Greco". Con Galdós también se irá recuperando la obra del Cretense. Los asiduos viajes y estancias que el escritor canario hace en Toledo le llevan a conocer mejor el significado de aquellas pinturas. También los hombres del 98 revitalizarán el sentido castellano y español, desde la perspectiva de aquellos artistas que se identificasen con el sentir de las épocas pasadas.

La atracción creciente por El Greco también fue impulsada, además de por los historiadores y literatos, por los propios pintores. Algunos coincidirán con Theotocopuli en el valor del color sobre el dibujo. No olvidemos que el impresionismo parte de la luz como fuente motivadora del espacio, aporta nuevas técnicas basadas en la pincelada suelta y rompe con el sentido tradicional de la composición geométrica. Estas innovaciones serán posteriormente desarrolladas por las nuevas vanguardias, que apreciarán la pintura del Greco como un lejano predecesor. Millet, Manet o Cézanne se incluirían entre los artistas franceses que descubrieron los valores estéticos del Cretense y por parte española cabrían citarse Fortuny y Rusiñol como pioneros.

Con el siglo XX, desde los primeros años, se acelera notablemente la revisión del Greco. Cossío en 1908, San Román en 1910, Barrés en 1912 consu *El Greco o el secreto de Toledo*, Bertaux, Dvorák, Mayer, Willumsen y tantos otros que hoy llenan una amplia nómina. Cada uno ha enriquecido el legado artístico que dejara Domenico Theotocopuli a la historia. Algunos se interesaron por recabar sus datos personales, como San Román; otros se fijaron en el espíritu de su pintura, como Barrés, cuya obra, por cierto, supone una de las primeras promociones que se hicieron del artista más allá de las fronteras españolas. No faltaron estudios curiosos que, al querer analizar el sentido pictórico del Greco, llegaron a la conclusión de alguna supuesta enfermedad visual del pintor que incidiría en el alargamiento anormal de las figuras. Concretamente fueron los textos del doctor Beritens los que indujeron a creer, sin más fundamento, que el Greco fue un astigmático.

A pesar de estas curiosas disgresiones que se hicieron en torno a la obra del Cretense, la línea científica que inició Cossío y que desarrolló San Román con sus precisas investigaciones, se continuó por nuevos caminos historiográficos y analíticos bien estructurados. Dvorak fue el primero que vio al Greco como un

fiel intérprete del manierismo. Idéntica postura tomarían años después numerosos estudiosos, que descubrieron la importancia de este movimiento estético a caballo del Renacimiento y el Barroco. También han aparecido polémicas, razonablemente apoyadas, en torno a la contemplación del Greco como un artista español o extranjero, o bien analizando su sentido religioso desde el contenido de su obra pictórica.

En la actualidad, la nueva bibliografía que se elabora sobre el Greco trata de llegar a él, ya no sólo por el camino de la simple observación de su obra, sino que ensaya caminos paralelos motivados por recientes metodologías. En 1982, ochenta años después de que se celebrase en España, en el marco del Museo del Prado, la primera gran exposición que se dedicó al Greco, se trata de volver a revisar su personalidad y su herencia artística en el marco de un nuevo homenaje. Tal vez hoy, su póstumo agradecimiento se esté fraguando con el descubrimiento de nuevas obras suyas, hasta ahora ocultadas por la historia.

V. HACIA UNA INTERPRETACION TOTAL DEL GRECO

1.— El Greco como pintor religioso

Como hemos visto, al Greco se le han ido adjudicando una serie de adjetivos que serían el compendio de su labor artística. Unos le han definido como genio, otros como loco; tampoco han faltado los que le llamaron excéntrico y místico. Esta terminología ha obedecido en realidad, más a la sensación emocional que su pintura ha causado en el espectador que a una conclusión razonada de la misma. Como quiera que diversos autores han repetido algunos esquemas elementales sobre el Greco y bajo ellos queda el peso de cuestiones fundamentales, pasaremos a revisarlos en los párrafos siguientes.

El primer tema que necesariamente conviene repasar es la valoración del sentido religioso en su pintura. Desde siempre se ha conocido al Greco como un artista dedicado al mundo espiritual, pues la casi totalidad de su producción estuvo dedicada a los personajes divinos o historias evangélicas. Sin embargo, el hecho de que pintase la temática religiosa no quería decir, a juicio de algunos críticos, que fuese un acertado intérprete de ella. Pacheco, cuando le visita en Toledo y conoce su obra, manifiesta que el

Cretense se aleja de la correcta representación de los motivos tradicionales. El padre Sigüenza, que también criticó la manera de pintar del Greco, añadió a manera de sentencia:

“Los Santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser éste”.

Esta tesis utilitarista de la pintura religiosa enlaza con la opinión de Pacheco sobre el oficio de pintor, que ante todo debía mostrarse como un “artífice cristiano”. Ambas teorías partían de la doctrina tridentina, que vinculaba al arte con la religión a través de las formas y medios expresivos. El Greco no fue reconocido dentro de su propia época como un artista religioso totalmente ortodoxo. Prueba de ello es que su trabajo lo iniciaba desde la personal concepción que un tema le sugería; la composición, el color, la luz y demás elementos técnicos, los anteponía a los viejos estereotipos iconográficos. Un ejemplo de este proceso es el *Expolio*, en el que coloca algunas innovaciones que son inexactas según los libros sagrados. También se puede acudir a otra prueba de su alta personalidad, esta vez en Illescas, concretamente en el lienzo dedicado a la *Caridad*, en donde la inclusión de unos personajes contemporáneos del Greco levanta algunas críticas por tal atrevimiento. Sus anacronismos y su falta de adhesión a los esquemas canónicos motivaron largas polémicas desde épocas bien tempranas y fueron un motivo más para criticarle.

A Domenico Theotocopuli, como pintor religioso, se le puede considerar un innovador en la temática religiosa, y el tiempo le ha reconducido a lo que en su época se le negaba, que era su fiel interpretación de los postulados de Trento. Efectivamente, los programas iconográficos impulsados por la Contrarreforma no se cumplían en los lienzos del Greco, pero después la crítica le ha visto como el mejor intérprete del espíritu religioso de la Iglesia, incluso como el más perfecto ilustrador de los escritos de los místicos españoles del siglo XVI. Se atrevió a separar el fondo de la forma, principio éste inviolable para un clasicista puro; anteponía su estética y su visión subjetiva del tema a desarrollar, salvo que las exigencias de un contrato le obligasen a componer de una determinada manera un cuadro, por ser encargado para un lugar concreto.

Los academicistas y neoclásicos, ante estas licencias artísticas del Greco, le adjudicaron sus críticas negativas, pasando desde su *extravagancia* por no “querer ser como los demás”, hasta su *locura*. Ambos términos fueron la antesala que justificó, para otros, su *genio*. De aquí ya sólo había un paso para catalogarle como un artista pasional, arrebatado por el sentido místico. Cossío interpreta al pintor como un hombre cargado de visiones espirituales y místicas. Hatzfeld observa las coincidencias que se dan entre los textos teresianos y las pinturas del Cretense, y de ello surge la conclusión del supuesto misticismo del pintor. Conviene decir, sin embargo, que entre los dos personajes es casi seguro que no hubo ninguna relación personal. Barrés admitiría también la veta espiritualista y mística del pintor, para él influido por el clima religioso de la época. Marañón ve una componente espiritual en el mismo origen del Greco, que después le llevaría hacia el ya citado misticismo, evidenciado por el “catolicismo arrebatado de sus lienzos”. Dvorák, el primer estudioso que adscribe el Greco al manierismo, observa en él una corriente *espiritualista* paralela a la tendencia *naturalista* que, según su tesis, practicaron otros manieristas.

En resumen, vemos cómo el Greco ha sido definido primordialmente como un pintor religioso, vista su temática casi exclusiva, y también considerado como un místico que se expresa con los pinceles. Sin embargo, conviene concluir que fue un intérprete del sentir católico pero no adecuado a los cánones tradicionales, tanto en el fondo como en la forma. El Greco fue practicante de la Iglesia católica y en ella murió, pero sus fundamentos personales religiosos no serían tan fuertes y elevados como para considerarle un místico, en el estricto sentido del término.

2.— Los factores sociales

Partiendo de los párrafos anteriores y para llegar a comprender algo más la pintura del Greco, conviene acercarse al mundo que le rodeó, como motivador en buena medida de su producción. Por un lado, sus contenidos temáticos saldrían de una clientela muy vinculada con el mundo religioso y practicante. El rastreo de su obra en siglos anteriores al presente se iniciaba en los conventos e iglesias de Toledo, así como en las capillas privadas o en las colecciones de antiguas familias. Salvo la galería de retratos, los

paisajes y algunos lienzos más de temas profanos, el resto de su obra pictórica se refiere exclusivamente a contenidos sacros. Tal proporción está sin duda motivada por la gran acogida que sus lienzos tenían a la hora de ilustrar un recinto religioso. Por otra parte, la repetición de algunos temas en sucesivas veces implica que el éxito era evidente y las solicitudes se multiplicaban incansablemente, *Apostolados*, los múltiples *San Francisco*, *Crucifixiones*, *Asunciones*, etc., lo demuestran claramente.

La otra gran serie temática de la producción del Greco son los retratos que representan rostros de personajes conocidos de la época que también serían amistades del pintor. Casi todos están hechos de medio cuerpo, sin las concesiones áulicas que este género suele tener para ensalzar sobremanera al personaje retratado. El Greco capta más la personalidad del modelo; los detalles accesorios sólo le interesan como elementos parlantes, que aclaren algo la razón profesional del personaje. Un libro, un bonete, unos pinceles o una armadura son símbolos de apoyo; lo que importa es el rostro y la atmósfera que irradie desde él. El Greco pintó a una clientela concerta, incluso aprovechando las facciones que en ella encuentra para transportarlas a los rostros bíblicos. Apenas retrata personajes populares y temas cotidianos y casi un sólo tema, *El Soplón*, enlaza con la atmósfera de ciertos lienzos de Velázquez o Murillo

El Greco atendió a una clientela que le supo comprender, encajó en un ambiente abierto pero reducido. Sus obras llenaron ese círculo y desde él encontró nuevos cauces de trabajo. Su producción se redujo a cumplir los intereses particulares de ciertos sectores del clero y de algunos prohombres de la ciudad, mientras que en las grandes instituciones cortesanas o locales no llegó a cuajar su estética. El Greco fue un intelectual de su tiempo y en ese ambiente siempre se movió. Su pintura surge de una interiorización de la realidad; tal vez así se identificó mejor con el mundo del espíritu y supo interpretar los intereses devocionales de una clientela determinada. No practicó una temática de lo cotidiano, como realizaría Goya; pero, como él, fue un hombre de enervada que, a pesar de su independencia formal, supo llegar a la fibra del pueblo. Si el aragonés pintó la alegría y la tragedia popular, el Cretense logró concretar la piedad del creyente anónimo.



Detalle del Entierro del Conde de Orgaz, según dibujo de José Garnelo y Alda. 1914.

3.— La estética manierista del Greco

Desde la muerte de Rafael en 1520, algunos historiadores del arte ven el comienzo de una nueva etapa que también en la obra de Miguel Angel ya se preludiaba. Estos cambios modificarán la frialdad racionalista del Renacimiento, acentuarán el dramatismo y la agitación de la pintura. Hauser analiza esta transición, conocida como *manierismo*, y la contrapone al esquema ordenador de la naturaleza que los teóricos del XV habían articulado. Así, en su obra *El Manierismo*, señala:

"La perfección formal lograda por el dasicismo renacentista se hallaba unida a una simplificación anímica; la radical capacidad expresiva y la perfecta integridad de las formas que se había logrado a costa de una disminución de los contenidos espirituales".

El Greco conoció en Venecia los aires manieristas que allí se respiraban, aires que llegaban desde las escuelas toscanas y romanas para asentarse definitivamente a mediados del siglo XVI. Los grandes maestros venecianos de la época admitieron en mayor o menor medida esta corriente, que alteró la estilística de algunos. Tiziano varió su pintura, aunque no pueda llegar a ser considerado como un ejemplo del manierismo en el amplio sentido del término. Quienes, en cambio, resultaron más afectados fueron Tintoretto y Jacopo Bassano, ambos muy influyentes en la obra del Greco y también, como él, grandes cultivadores de la temática religiosa. Cuando el Cretense conoce la herencia de Miguel Angel, también siente una secreta atracción por la fuerza y dramatismo que emanan de su pintura y, aunque critique públicamente al florentino, se perciben algunas huellas referenciales a su obra.

Al llegar el Greco a España, su estética manierista todavía evolucionaría a metas más extremas, sin que eso quiera decir que el arte español caminase por tales senderos o que la influencia ambiental del mismo fuese determinante para motivar cualquier cambio. Su toma de contacto con la corte escorialense, en donde al menos se supone que radicarían los principales maestros, no le afecta. Lucas Cambiaso, Rómulo Cincinato, Zuccaro o Ricci practicaban unas frías fórmulas recetarias aprendidas en Italia, e incluso los artistas españoles tampoco le enseñaron nada nuevo. El manierismo en España tenía débiles representantes, tanto en los artistas extranjeros como entre los autóctonos. Solamente a Alonso de Beruete se le incluye como un digno antecedente

local de dicho movimiento, y eso era debido a sus contactos mantenidos en tierras italianas.

El manierismo del Greco tendrá un claro corte religioso, como también ya lo tuvo el de Tintoretto. Sin embargo, no entra en las corrientes contrarreformistas, que encontrarían una mayor difusión con las tendencias barrocas posteriores. La *maniera* del Cretense expresará, a pesar de todo, el espíritu religioso de su época, muy acentuado en determinados sectores de la sociedad española. Por ello no es de extrañar que al Greco se le llegase a considerar como el intérprete pictórico de la mística cristiana. La ruptura formal de los cánones convencionales, con sus distorsiones y alargamientos, su manejo irreal del color y la presencia de luces insólitas, hizo que la espiritualidad representada se alejase de lo material para acercar más el espectador al mundo supraterráneo.

4.— Conclusiones finales

En el momento de elaborar unas conclusiones que resuman los planteamientos anteriores las basaremos en tres pilares que soporten la personalidad del Greco y su obra artística: los factores particulares, el entorno personal y su papel en la historia del arte.

Desde la crítica romántica se ha venido haciendo un retrato robot del Greco, que ciertas plumas del casticismo tradicional español han ido repitiendo y aumentando. Así se ha dicho de él que era un personaje solitario, introvertido, visionario, excéntrico y lleno de arrobos místicos. Su vida, en cambio, estuvo más volcada al exterior: fue un hombre de su época, interesado en conocer diversos campos artísticos, como lo demuestra su variada producción. También fue un pleitista habitual, discutió fuertemente por el precio de sus obras y poco le importó transgredir las normas estéticas vigentes. Por los testimonios de la época se sabe de su carácter altivo y de su trepadora vida, sin duda boyante, aunque el final de sus días estuviesen empeñados por algunas necesidades. Tendría una gran sensibilidad artística, pero nunca vinculada con una profunda religiosidad que limitase con la mística; pintó la iconografía cristiana con indudables dotes de espiritualidad, pero esto no es motivo suficiente para decir que el Greco fue un artista ultradevocional, encerrado en sí mismo.

Domenico Theotocopuli se mantuvo ligado a un ambiente italianizado, tanto en Creta como en Toledo. Desde temprana edad

entró en contacto con Venecia y su mundo artístico, conoció a los grandes maestros del Renacimiento y admiró sus obras. Cuando llega a España, hablando la lengua italiana, se rodea de un círculo de intelectuales con comunes intereses culturales que le proporcionarán un apoyo incondicional para que pueda seguir practicando una estética que a la gran mayoría pareció poco ortodoxa. El Greco no sintió interés por el arte castellano, traía su propio aprendizaje, que libremente desarrolló en el mundo toledano. Fracasó como pintor de la corte y de las grandes instituciones, tampoco se sintió tocado por los ambientes populistas que a otros artistas les convirtieron en aventureros y rebeldes de una determinada sociedad. El Greco sirvió su arte a una clientela de corte burgués, pero ilustrada y entendida. Sin embargo, el pueblo llegaría a sentir palpar la espiritualidad que a determinados temas supo imprimir con singular maestría.

La última cuestión de nuestras conclusiones se refiere al sentido de su estética. Domenico Greco es un artista vinculado a las corrientes manieristas que aprendió en Italia. Por medio de ellas encumbrará más la motivación religiosa de sus cuadros. La ingravidad, el alargamiento y la distorsión son algunos elementos de su sintaxis, para acentuar mejor la intención de un tema sacro. Su interpretación de la naturaleza a través de sus principios subjetivos le llevan a enfrentarse con la tradición realista de los teóricos renacentistas. El Greco antepone sus juicios estéticos para buscar el dramatismo deseado, sin necesidad de contrastar violentamente las luces, como harían los tenebristas, o sin llegar a la morbosidad sangrante de algunos barrocos. Trató el desnudo abiertamente, aspecto casi intacto en la tradición española y con él subrayó la emoción de una actitud. Su formación de corte clasicista debió pesar en el recuerdo posterior y, aunque su temática fuese esencialmente religiosa, no alejó de ella la presencia de los cuerpos desnudos. El Greco fue, en definitiva, un artista que ejerció una pintura muy peculiar al margen de otras corrientes, sin que estuviese motivada por la locura u otra enfermedad patológica. Su estética se fundamentó en el manierismo italiano, siendo un islote en la dinámica española. La obra de Domenico Theotocopuli supone un paréntesis que se cierra consigo mismo. Admirada y criticada aún, quedan dentro de ella diferentes aspectos por desentrañar, a fin de llevar a una visión íntegra de la misma.

VI CATALOGO ARTISTICO EN LA PROVINCIA DE TOLEDO HOY

(En la relación siguiente solamente se incluyen las obras visibles en lugares de acceso público).

ILLESCAS

- Iglesia del hospital de la Caridad (1603-1605).
La Caridad (con su retablo). *San Ildefonso* (con su retablo). *Coronación de la Virgen*. *La Anunciación*. *La Natividad*. Retablo mayor más otros dos laterales.

ORGAZ

- Iglesia parroquial.
El Expolio (1583 ?). Discutida su adscripción al Greco, algunos opinan que el autor fue el hijo.

TOLEDO

- Santo Domingo el Antiguo (1577-1579).
San Juan Bautista (original). *San Juan Evangelista* (original). *Trinidad* (es copia. El original está en el Prado). *Santa Faz* (hasta 1964 estuvo el original). *Asunción* (también es copia, el original está en Chicago). *San Bernardo* (copia, vendido a principios de siglo). *San Benito*, (el original en el Prado). *Adoración de los pastores* (copia). *Resurrección* (original). Retablo mayor y los dos colaterales de la nave.
- Catedral.
El Expolio (1577-79). *Las lágrimas de San Pedro* (1585-90). *Cristo con la cruz* (1590-95). *Salvador y Apostolado* (1602-5). *San Francisco y fray León meditando sobre la muerte* (1600-6). *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (talla en madera).
- Iglesia de Santo Tomás.
El entierro del señor de Orgaz (1586-88).
- Capilla de San José (1597-99).
San José (original). *Coronación de la Virgen* (original). *Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés* (copia, el original en Washington). *San Martín y el mendigo* (copia, original en Washington). Retablos mayor y laterales.
- Hospital de Tavera.
Lágrimas de San Pedro (1585-90). *Sagrada familia* (1595). *San Francisco en meditación* (1595-1600). *Bautismo de Cristo* (1608-14). *Retrato del cardenal Tavera* (1608-14). *El Salvador* (talla en madera).

■ Casa Museo del Greco.

Retrato de Juan de Avila (1578-80). *Lágrimas de San Pedro* (1585-90). *Retrato de Antonio de Covarrubias* (1600). *Retrato de Diego de Covarrubias* (1600). *San Bernardino* (1603), también es original el retablo. *San Francisco y fray León meditando sobre la muerte* (1600-6). *Salvador y Apostolado* (1610-14). *Vista y plano de Toledo* (1608-14). *Cristo en la cruz*.

■ Museo de Santa Cruz.

Santa Verónica con el velo (1577-78). *El Expolio* (1577-79). *Inmaculada Concepción contemplada por San Juan Evangelista* (1580-85), con su retablo original. *Virgen con el Niño y San Juan niño* (1580-85). *Cristo agonizante* (1585-95). *Santiago Apóstol* (1580-95). *San Agustín* (1580-95). *Coronación de la Virgen, San Andrés y San Pedro*, todos procedentes de la iglesia de Talavera la Vieja (1591-92). *San José con el Niño* (1597-99). *Santo Domingo en oración* (1606). *San Juan Evangelista y San Juan Bautista* (1605-10). *Asunción y retablo* (1607-13), procedente de la capilla de Ovalle en la iglesia de San Vicente. *San Bartolomé. San Francisco en éxtasis. Cristo apareciéndose a la Virgen* (1585-90). *San Pablo. San Pedro*, copia atribuida a Velázquez como *San Ildefonso*; ambos originales están en El Escorial. *Magdalena penitente* (copia).

ORIENTACION BIBLIOGRAFICA

Repertorios documentales

GOMEZ-MENOR, José Carlos. "En torno a la figura de Jerónima de las Cuevas. Un nuevo autógrafo del Greco". *Arte Español*. Madrid, 1963-1967.

SAN ROMAN Y FERNANDEZ, Francisco de Borja. *El Greco en Toledo*. Madrid, Imprenta de Fortaned, 1910.

— "De la vida del Greco". *Archivo español de Arte y Arqueología*. Nº VIII. Madrid, 1927.

— *El Sepulcro de los Theotocopuli en San Torcuato de Toledo*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel. *El Greco. Antología de textos en torno a su vida y obra*. Madrid, Taurus, 1960.

Algunas obras básicas

ANGULO IÑIGUEZ, Diego y Alfonso Pérez Sánchez. *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid. C.S.I.C. 1972.

BARRES, Maurice. *El Greco o el secreto de Toledo*. Buenos Aires. Achette, S. A. 1977.

CAMON AZNAR, José. *Domenico Greco*. Madrid, Espasa-Calpe, 1950. 2 volúmenes.

COSSIO, Manuel Bartolomé. *El Greco*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

FRATI, Tiziana. *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona, Noguer, 1977.

GOMEZ-MENOR, José Carlos. "En torno a algunos retratos del Greco". *Boletín de Arte Toledano*, I, 2. Toledo, 1966.

— "Sobre los retratos del Greco". *Boletín de Arte Toledano*, I, 1. Toledo, 1966.

GUINARD, Paul. *El Greco*. Barcelona, Carroggio, 1956.

HAUSER, Arnold. *El Manierismo crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*. Madrid, Guadarrama, 1965.

LASSAIGNE, Jacques. *El Greco*. Barcelona, Daimon, 1973.

MARAÑÓN, Gregorio. *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

MARIAS, Fernando. *El Greco. Todas sus pinturas*. Barcelona, Noguer, 1981.

MARIAS, Fernando y Agustín Bustamante. *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, Cátedra, 1981.

PORRES MARTIN-CLETO, Julio. *Plano de Toledo por Domenico Theotocopuli*. Toledo, IPIET, 1967.

WETHEY, Harold E. *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967. 2 volúmenes.

INDICE	Págs.
I.— INTRODUCCION	5
II.— DATOS PARA UNA BIOGRAFIA	6
1.- DE CRETA A ITALIA	6
2.- VIAJE A ESPAÑA. PRIMEROS ENCARGOS	10
3.- EL ESCORIAL. FIN DE UNA ESPERANZA	12
4.- LA FAMILIA THEOTOCOPULI EN TOLEDO	13
5.- TOLEDO, LA CIUDAD Y EL BARRIO	19
6.- TOLEDO, LA CASA	23
7.- LOS AMIGOS DEL GRECO	25
8.- ENCARGOS PARA FUERA DE TOLEDO	28
9.- LA ULTIMA ETAPA	33
III.— LA OBRA DEL GRECO	36
1.- INTRODUCCION A LA EPOCA	36
2.- LA OBRA PICTORICA	39
3.- LA ARQUITECTURA EN EL GRECO	44
4.- EL GRECO ESCULTOR	49
5.- EL TALLER DEL GRECO. POSIBLES DISCIPULOS	51
IV.— EVOLUCION DE LA CRITICA ANTE EL GRECO	53
1.- LOS CONTEMPORANEOS	53
2.- LOS NEOCLASICOS	56
3.- DE LOS ROMANTICOS A LA ACTUALIDAD	57
V.— HACIA UNA INTERPRETACION TOTAL DEL GRECO	59
1.- EL GRECO COMO PINTOR RELIGIOSO	59
2.- LOS FACTORES SOCIALES	61
3.- LA ESTETICA MANIERISTA DEL GRECO	64
4.- CONCLUSIONES FINALES	65
VI.— CATALOGO ARTISTICO DEL GRECO EN LA PROVINCIA DE TOLEDO HOY	67
VII.— ORIENTACION BIBLIOGRAFICA	69

Rafael J. del Cero Malagón

Nació en Toledo en 1952. Cursa estudios de Magisterio en Toledo y ejerce como Profesor de EGB en varios lugares de la provincia. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Realiza la Memoria de Licenciatura sobre "El tebeo de aventuras en España, el dibujante Manuel Gago". Actualmente prepara la tesis doctoral sobre la arquitectura y la evolución urbanística de Toledo en los siglos XIX y XX.

COLABORACIONES EN TEMAS TOLEDANOS

Las propuestas de trabajos para su posible publicación en TEMAS TOLEDANOS, deberán cumplir las siguientes normas:

- 1.- Los originales deberán ser inéditos. Basta con enviar una copia (no fotocopia) pero se ruega a los autores que conserven ellos otra porque no se devolverán originales, salvo en el caso en que haya que hacer alguna modificación.
- 2.- Los originales irán escritos en papel blanco tamaño folio y mecanografiados a dos espacios. Habrá de respetarse un margen de tres centímetros por el lado izquierdo, de un centímetro por el lado derecho y de dos por los márgenes superior e inferior (para facilitar las equivalencias en tipos de imprenta).
- 3.- La extensión máxima de los trabajos será de 50 folios y la mínima de 35.
- 4.- Por el carácter divulgador de esta colección, no deben incluirse notas ni a pie de página ni al final del trabajo. Las referencias a las fuentes deben, pues, incorporarse al texto.
- 5.- Todos los folletos deben incluir, como apartado final una *Orientación bibliográfica y de fuentes documentales*, brevemente comentada. A fin de unificar criterios en el sistema de citas bibliográficas, se propone el siguiente esquema:
 - a) Libros: AUTOR (apellidos y nombre), TITULO (subrayado, no entrecorillado), CIUDAD, EDITORIAL, AÑO.
 - b) Revistas: AUTOR, TITULO (entrecorillado), REVISTA (subrayado), CIUDAD, TOMO, NUMERO, MES, AÑO.
- 6.- Cuando se incluyan dibujos, se realizarán en tinta china y en papel vegetal, con la referencia a lapiz del texto que ilustran. Es muy conveniente enviar sugerencias o motivos para ilustración.
- 7.- Se acompañará una breve *Nota biográfica* del autor o autores que no debe exceder en ningún caso de un folio.
- 8.- El consejo de Redacción de *Temas Toledanos*, que acusará recibo de los originales, se reserva el derecho de decidir la inclusión de los trabajos, así como el orden de publicación de los mismos.



Ultimos títulos publicados:

10. *Geología y minería de la provincia de Toledo*, por Francisco de Sales Córdoba.
11. *Toledo y las Comunidades de Castilla*, por Fernando Martínez Gil
12. *Panorama de una comarca: Los Montes de Toledo*, por V. Leblic y P. Tormo.
13. *Folklore toledano: Lírica*, por Juan Manuel Sánchez.
14. *Las murallas y las puertas de Toledo*, por Manuel Carrero de Dios.
15. *Toledo y los toledanos en las obras de Cervantes*, por Luis Moreno Nieto y Augusto Geysse.
16. *Poetas toledanos vivos*, por Amador Palacios.
17. *El maestro Jacinto Guerrero*, por Manola Herrejón Nicolás
18. *El Greco, su época y su obra*, por Rafael J. del Cerro Malagón



De próxima publicación:

- *Apuntes para una historia de Yepes*, por Tirso Trillo Siaba
- *Toros en Toledo y su provincia*, por Francisco López Izquierdo

