

POR LA PINTURA A LA FELICIDAD, Y A LA POBREZA

FÉLIX DEL VALLE Y DÍAZ

Académico Numerario

Cuando El Greco ya en Toledo desde el 1576 ó 77, se había desengañado de Felipe II y del Escorial y había encontrado en 1585 vivienda con dependencias amplias para taller en lo que quedaba en pie del palacio del marqués de Villena, se fue acoplando paulatinamente a su trabajo de asceta que sólo vivía para su arte, abstraído completamente de cualquier otra cosa que le rodeara.

Stefan Zweig, sabiendo que esto les sucede a veces a los creadores, se pregunta: «¿Dónde está, pues, el artista durante esos momentos de creación artística? Nada más simple; el artista está en su obra, en su melodía, en sus personajes, en sus visiones. El artista no vive en nuestro mundo, sino en el suyo, y por eso no puede ser al mismo tiempo testigo presencial de su quehacer (...) Cuando el verdadero artista está entregado a su trabajo, vive en un estado parecido el del creyente cuando reza o al del hombre dormido durante su sueño, de manera que el artista no se percata de nada de lo que le rodea».¹

Por esto, al Greco, aunque discutiera los precios de sus obras, no le preocupaban sus finanzas; sólo sus creaciones a su manera, aislado de los caminos que otros artistas de su época pudieran estar siguiendo. No le importó nunca que su obra gustase a otros que no fuesen quienes se la habían encargado, y, puesto que no siempre fue así, creemos sinceramente que lo que más importaba al Greco era que le gustase a él mismo. No sabemos si llegó a pensar que aquello que sólo podía gustarle a él mismo fuese algún día entendido y gustado por otros hombres de generaciones

¹ Zweig, Stefan. «El proceso creador. En «Introducción a la estética», de Juan Plazaola. Editorial Católica. Madrid, 1973.

posteriores. Palomino, en el primer tercio del siglo XVIII, decía entre otras cosas que la pintura del Greco era «despreciable y ridícula»². Creemos que El Greco, absorbido por sus inspiraciones, se había sentido ajeno a opiniones extrañas cuando cogía el pincel, como un ser que levitaba en el mundo de las musas en el que era feliz.

Intentaremos que el lector advierta en páginas posteriores el momento del estado al que nos referimos. Y, llegado el momento también, vea cómo el referido estado le llevó a la pobreza.

Somos conscientes de que habremos de dar algunos pasos en los pormenores del arte, que nos lleve al entendimiento del sentir del Greco en los dos estados de su vida a los que nos vamos a referir. Contamos con la benevolencia del lector y le agradeceríamos perdonara nuestra retórica si en algún momento le pareciera densa.

- - - - -

Suele ocurrir que, un viajero amante del arte, lo primero que haga al llegar a una ciudad nueva para él sea visitar sus museos. En ellos, bien recordando lo leído sobre las obras que ve o bien escuchando las siempre interesantes explicaciones de un guía local, tal vez se encuentre con una avalancha de datos que pretendan informarle sobre la obra de arte que contempla. El amante del arte irá fagocitando datos sobre fechas de ejecución, nombre del autor de la obra, quién la mandó hacer y por qué, cuanto le pagaron, etc., etc. Con esta información sobre fechas y datos, el amante del arte aturdido, volverá a su casa la mayoría de las veces pensando haber aumentado sus conocimientos de arte, sobre todo de las obras que ha visto en su viaje, sin saber a ciencia cierta si ha aumentado sus conocimientos de arte o ha aumentado sus conocimientos de datos sobre lo que ha visto.

Dice Rudolf Arnheim que informamos más «sobre qué cosa fue hecha por quién y cuándo y por qué y para quién y con qué objeto» que sobre arte. «Diríase que el arte corre peligro a veces de verse ahogado por tanta palabrería». También dice que «hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos»³.

² Palomino. En « De la vida del Greco». De Francisco B. San Román. Archivo Español de Arte y Arqueología. N° VIII. 1927.

³ Arnheim, Rudolf. «Arte y percepción visual». Ed. Alianza Forma. Grefol. S.A. Móstoles, 1980.

Es muy probable que aún queden en mí reminiscencias de las enseñanzas del gran psicólogo y filósofo alemán Rudolf Arnheim a través de sus libros, en una asignatura de mi Facultad sobre la psicología en el arte. No estoy muy seguro de si con el extraño y a la vez sencillo título de este trabajo estoy cumpliendo mi intención; pero sí tengo la certeza de querer anunciar ya con él, que en esta ocasión, al menos en la primera parte de este artículo, pienso huir en lo posible de datos y fechas, y acercarme más al campo técnico y la estimulación de los sentidos a través de la percepción visual. He de lamentar que en la segunda parte no tendré más remedio que citar ciertas fuentes y fechas que corroboren lo que diga.

Atravesando los senderos del Greco he llegado hasta este título: «Por la pintura a la felicidad, y a la pobreza». Mientras me acercaba aquí, a este título, se me habían cruzado otros en mi peregrinar. Uno era «Hombre rico, hombre pobre»; pero no acabó de parecerme bien por sus connotaciones cinematográficas y, además, no he pensado nunca que El Greco se hubiera tenido por hombre rico, adinerado, en ningún momento de su vida. Yo nunca me he acabado de creer lo que dijera Jusepe Martínez sesenta años después de muerto El Greco, que contratase músicos para amenizar sus comidas, suceso imaginado o no, que un viejo guía turístico toledano, allá por los años cuarenta, contaba como única cosa importante del Greco a sus clientes. Otro título que me salía al paso era «Pintor feliz, hombre infeliz». Pero, quién era yo para dictaminar que, incluso en sus peores momentos, mientras esperaba las resoluciones de los pagos de sus obras en aquellos largos pleitos, soportaba la enfermedad de Jerónima, madre de su único hijo con la que no llegó a casarse (por razones que, siguiendo nuestra propia opinión e investigaciones, ya hemos comentado en otros espacios), se le acumulaban los gastos a los que no podía hacer frente y se iba llenando de deudas; quién soy yo, repito, para atreverme a decir que incluso en esos momentos no era feliz. Todos sabemos que la felicidad no es privativa de la riqueza. No es más feliz el que más dinero tiene. Además de esto he de decir que El Greco era sobre todo pintor; fue su ocupación principal. ¿Por qué digo esto?

Yo, que en los años más activos de mi vida he pintado mucho, sé muy bien de la sensación de felicidad que el pintar produce haciéndote olvidar problemas que podían tener atenazada tu razón. No pretendo que ello sea la causa de la felicidad del Greco a la que me voy a referir,

pero permítanme un *lapsus* para comentarlo. Yo tardé en averiguar la causa de aquella sensación mientras pintaba. A través de conversaciones con pintores amigos pude comprobar que la mayoría de ellos experimentaba los mismos síntomas, lo cual me llevó a averiguar que, mientras pintaba, se producía en mi organismo una segregación de endorfinas que proporcionaban un efecto en mi sistema nervioso central de sensación de alegría y bienestar, de agradable vitalidad. Yo me encontraba feliz pintando, razón por la que, en muchos momentos de decaimiento en mi vida, he lamentado haber abandonado el ejercicio de la pintura. La tarea principal del Greco era pintar, aunque tuviera otras ocupaciones artísticas. No pretendo, como he dicho, que esta fuera la causa de la felicidad del Greco como pintor, pero sí el comienzo de ella.

Y no puedo ahora catalogarle de infeliz por sus esporádicos problemas económicos o sentimentales, creo que El Greco, a pesar de ellos, era feliz, no sólo porque pintaba, sino por el estado de aislamiento y entrega total a su obra que conseguía en sus creaciones. Justifico con esto el abandono de los primeros títulos de este artículo y la elección del definitivo: «Por la pintura a la felicidad, y a la pobreza».

No es mi intención hacer una dicotomía de la persona del gran pintor cretense. Sólo quiero enfatizar el hecho de que como hombre vivió y murió pobre, mientras que como artista tuvo una vida feliz.

...A LA FELICIDAD...

Según parece, había nacido en Fódele, pequeño pueblo de la isla de Creta. Su habilidad y afición por la pintura hicieron pronto de él un joven pintor de iconos, algunos de los cuales nos son conocidos, otros, no han soportado el paso del tiempo ni la falta de interés por su autor. Como por entonces la isla de Creta, cuyo nombre ostentaba desde 1204 cuando cayó en poder de Bonifacio de Monterrato, hacía ya muchos años que pertenecía a Venecia, pues había sido «cedida» por el tal Monterrato. No tuvo muchas dificultades el joven pintor griego para trasladarse a la ciudad de los canales, atractiva y extraña ciudad en la que podía ampliar sus conocimientos pictóricos y tomar contacto con artistas importantes.

Permítaseme no hacer historia de su estancia en Venecia ni en Roma; ya otros lo han hecho a la perfección. Sólo me he comprometido

con el título a detectar hechos acerca de su felicidad como pintor y sus apuros económicos como hombre que tenía que hacer frente a gastos naturales de su trabajo y de su vida diaria.

Siguiendo con el capítulo de «LA FELICIDAD», vamos a recrearnos en la ejecución de algunas de sus obras en Toledo. Por los documentos conocidos, parece ser que el primer cuadro que terminara en Toledo, o al menos el primero que empezara a cobrar, fue «El Expolio», que le fue encargado para «el vestuario del Sagrario» donde habían de vestirse los canónigos. Está muy dentro de lo posible que este cuadro del «Expolio» lo hiciera mientras Monegro preparaba, bajo las trazas del griego, los retablos de Santo Domingo el Antigo. Hizo «El Expolio» completamente a su capricho poniendo en él su delicado gusto de pintor. Hegel dice algo referente al gusto o al sentido de lo bello que conviene recordar ⁴: *Este sentido no sería inherente al hombre o como algo que le sea dado por la Naturaleza y que él poseería desde su nacimiento, lo mismo que posee sus órganos sensoriales, la vista, por ejemplo. No, se trataría de un sentido que tiene una necesidad de ser formado y que, una vez formado, se convertiría en lo que se llama el gusto. Tener gusto, es, pues, tener el sentimiento, el sentido de lo bello; es una aprehensión que permanece en estado de sentimiento y que experimenta una formación tal que encuentra lo bello inmediatamente.* También Von Rumohr tiene una definición de lo bello que vamos a recordar ⁵: *Para el entendimiento general y, si se quiere, moderno, la belleza es inherente a todas las propiedades de las cosas que excitan agradablemente la vista y, a través de ella, estimulan el alma y alegran el espíritu.*

Pues bien, decimos que El Greco hizo «El Expolio» a su gusto. En su composición, protestada luego por los canónigos, (lo cual demuestra que si le dieron alguna directiz, no la siguió) él quiere que el motivo principal sea el despojo de la túnica de Cristo que luego se jugarán a los dados o a las tabas sus verdugos. Dispone el cuadro buscando que la algarabía que rodeará a Jesús sirva de enmarque al tema principal que colocará en el centro. Este tema principal, la majestuosa figura del Salvador, lo destacará, no sólo por la bondad de su rostro y dulzura de

⁴ Hegel, G. W. F. «Introducción a la estética», Ediciones Península. Barcelona, s/f.

⁵ Von Rumohr. En «Teoría de los colores». s/c. 1980.

sus ojos contrastando con las caras de burla y escarnio que le rodearán, sino haciendo que el color de su túnica, de un rojo cuasi magenta, brille y sea el punto de atención al que se centren los ojos que luego recorrerán el cuadro.

Para que la túnica sea de verdad el centro de visualización, el color que más llame la atención, coloca a su lado el color verde complementario. Sabido es que la utilización cercana de un color complementario u opuesto, crea contrastes en la retina del espectador del cuadro que llama poderosamente su atención produciendo un relajante impacto visual que hace agradable la contemplación. Dicho de otra manera, la fatiga que produce la visualización del rojo en la retina, es compensada con la cercanía del color verde que, como hemos dicho es su color complementario, haciéndola descansar, creando en el espectador una sensación de feliz alivio que sin dichas cercanías la sensación percibida sería menos agradable. En muchos cuadros en los que no se tenga en cuenta lo dicho, la sensación que el espectador reciba puede ser desagradable sin que él sepa por qué. Según Newton ⁶, *«un color solo no satisface la retina pues inmediatamente que es herida por él, siente necesidad de reposo en la contemplación del color opuesto»*.

También dejó dicho Goethe ⁷: *«los colores actúan sobre el alma. En Ella pueden excitar sensaciones que nos calman o nos agitan, y provocan tristezas y alegrías»*

Fue feliz El Greco mientras pintaba este cuadro, aunque esta felicidad se la amargaran los canónigos al momento de pagar la totalidad poniendo inconvenientes a la composición. No sabemos si ello fue o no debido a querer rebajarle el precio. Pero lo cierto es que después de prometerles rectificar, cosa que no llegó a hacer, cobró el cuadro por el precio de la tasación intermedia de Alejo Montoya. Ya hemos dicho que no daremos detalles históricos, sobre todo de cosas que son arto conocidas, ya dadas en otras publicaciones nuestras o de otros autores. Queremos ceñirnos sólo a lo enunciado en el título.

Pero, volvamos al acierto de la composición colorista del que fue uno de los primeros cuadros del Greco en Toledo. Como ya hemos dicho,

⁶ Newton, Isaac. En «teoría de los colores», op/cit.

⁷ Goethe, Johan Wolfgang. En «Teoría de los colores, op/ cit.



una agradable mancha roja centra la composición en el manto de Jesús, Muy cerca de Él, a su izquierda, un robusto verdugo le sujeta la mano derecha con una cuerda al tiempo de iniciar el despojo de la túnica. El vestido de este verdugo es verde, complementario del manto del Reo. Ya esta visión produce al espectador una agradable sensación armónica, que estamos seguros no sería igual sin la cercanía del vestido verde del verdugo al rojo del manto principal. Pero si ésta destacada coloración complementaria no fuese suficiente, bajemos la vista al ángulo izquierdo donde las tres Marías. (María de Cleofás, María Magdalena y la Virgen

María madre de Cristo) miran doloridas las vueltas de barrena que un hombre da al palo de la cruz donde Jesús será clavado. El manto de María la Virgen es azul, mientras el manto de la María que le retiene consolándola, es amarillo; complementario del azul. —Según sea la intensidad del amarillo o su suavidad, precisará o tendrá como complementario el azul o el violeta—. Agradabilísima combinación la cercanía del azul y del amarillo que produce suaves veladuras violetas que El Greco nos muestra tanto en los frotados del manto amarillo de la María que vemos de espaldas, como en las mangas remangadas de su brazo y en las telas del vestido.

No queremos cansar su atención señalándoles todos los colores complementarios que el cretense usara en sus cuadros para hacerlos agradables a la vista buscando la felicidad del posterior espectador, al tiempo de crear la suya propia. Hemos de recordar también que los colores empleados por El Greco eran los que generalmente se conocen como colores venecianos; otra cosa es el acierto de su colocación en cercanía. Sólo mencionaremos algunos ejemplos para corroborar lo dicho y por si alguien tiene la curiosidad de comprobarlo:

«La Asunción de la Virgen». Art Institute de Chicago, procedente de Santo Domingo el Antiguo. En el cuadrante inferior izquierdo: verde, rojo, amarillo y azul.

«Adoración de los pastores». Colección particular, procedente de Santo domingo el Antiguo. Bajo derecha: Amarillo y violeta.

«Bautismo de Cristo». Museo del Prado. Rojos y verdes, azules y amarillos.

«Martirio de San Mauricio». El Escorial. Rojos y verdes, Amarillos y azules. Su impacto llena de cuasi imperceptibles tonalidades violetas el cielo.

Alguien podría preguntarse, y no sin razón, si los trabajos de Newton y de Goethe no fueron conocidos hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cómo es que El Greco estaba en el secreto de su contenido. La respuesta es fácil. La fatiga de la retina es algo natural que se produce en el ser humano desde su existencia; otra cosa es que alguien descubra el alivio de esa fatiga, o lo intuya. Descubrirlo no resulta demasiado difícil. Pudiera ser que algún lector hubiese tenido ya la oportunidad de descubrirlo. Yo, de momento, les voy a exponer un

pequeño ejemplo que a mí me sucede: cuando voy conduciendo mi vehículo y tengo delante de mí un coche blanco, me es inevitable mirar el color rojo de uno de sus pilotos traseros si no tengo ninguna prisa por adelantarlo; cuando mi retina se ha fatigado por el rojo, veo al lado sobre el fondo blanco del coche una mancha verde con la misma forma del piloto rojo.

Para ampliar esta respuesta, voy a recordar cómo —después de haber leído a los filósofos mencionados, naturalmente—, explicando a mis alumnos la teoría de los colores, les iba poniendo sobre la pared cartulinas de tamaño folio con los colores primarios por separado, invitándoles a fatigar su retina durante algunos minutos. Podían suceder dos cosas: o su retina fatigada les llevaba a ver al lado del color primario su complementario sobre la pared, o si cerraban los ojos se encontraban con el complementario en su mente. Yo no digo que El Greco u otros pintores anteriores al XVIII hicieran pruebas de este tipo, ni que combinaran sus colores por intuición, lo más probable es que su oficio les llevara al descubrimiento. También es cierto que no siempre encuentra uno que los autores de algunos cuadros hayan empleado esta técnica que haría más agradable la contemplación de sus obras.

A pesar de lo dicho últimamente, he de confesar haber tenido yo mismo la duda de cómo descubriría El Greco, u otros pintores de su época o anteriores, la forma de combinar los colores de manera agradable a la vista. He estudiado el caso con niños que no tuvieran ninguna información al respecto; he observado su manejo de colores sin hacerles ninguna indicación. Traigo a estas páginas uno de los ejemplos con el que me sorprendió mi nieta de seis años, nacida con cinco meses de embarazo pero con una mente clara y despejada, que desde sus tres años ha tenido siempre en sus ratos libres papeles y lápices al alcance de sus manos.

El ejemplo, una mariposa dibujada y coloreada a su gusto, en la que vemos varios colores al lado de sus complementarios. En el ala izquierda, arriba, un color rojo con el color verde muy cercano y, en el ala derecha, abajo, los mismos colores muy cerca; podemos ver también en el ala derecha arriba, el color amarillo con los colores azul y violeta a su lado.



Hay cosas en el arte, como pueden ser las formas, las composiciones y sobre todo la intención del artista , que no pueden ser interpretadas o sentidas de la misma manera por todo el mundo. Las personas tenemos formaciones diferentes, culturas diferentes, religiones diferentes... por lo que un mismo cuadro no puede gustar a todos de la misma forma. Sin embargo, la percepción del color será siempre igual para todo el mundo sea cual sea su edad, cultura, color o religión, a excepción, naturalmente, de casos patológicos como el daltonismo o acromatopsia. Nuestro sistema visual, salvo en el caso mencionado, está formado por bastones y conos que perciben las longitudes de ondas de igual forma en todas las personas.

En relación con los colores rojo y verde de los que nos hemos empezado a ocupar, la intensidad de la luz hace que el color rojo parezca más luminoso porque los conos de la retina son más sensibles a la longitud de ondas largas, produciendo fatiga en nuestros ojos; en cambio, los bastones, más sensibles a las longitudes de ondas cortas, hacen destacar los verdes, lo que explica que, sin que nos demos cuenta, la fatiga de nuestra retina por la visualización del rojo precise del color verde para descansar. Descanso que proporciona bienestar y cierta sensación de felicidad al que ve cerca del rojo el color verde; y que, desde luego, ha

creado bienestar y felicidad al que ha pintado un color cerca de su complementario. Lo he advertido en silencio en los ojos de mi nieta cuando ella, sin saber por qué, pinta un color complementario cerca del color que le causa fatiga, Aún no he decidido a qué edad le hablaré de ello.

Podríamos reproducir aquí varios cuadros de pintores que no tuvieron en cuenta este fenómeno visual, lo que no hacemos porque este artículo nada tiene que ver con crítica negativa de ninguna clase. También podríamos traer obras de otros tantos que sí lo tuvieron. Entre estos que sí lo tuvieron en cuenta, encontramos mayor abundancia en los pintados después de las averiguaciones de Newton y de Goethe, aunque no queramos decir que todos ellos hubieran leído los trabajos de estos tratadistas; No obstante, vemos en los pintores impresionistas un mayor uso de los colores complementarios.

Queremos, antes de terminar este capítulo, presentar uno de los cuadros de Vincent van Gogh, «Las mujeres de Arles», del museo del Ermitage en Leningrado, que es uno de los cuadros que más me producen bienestar en su contemplación. Aunque el autor no lo dejara claramente dicho, podemos pensar que una de las mujeres sea Rachel, habitual del burdel clandestino de Arles que fuera tan visitado por Van Gogh y Gauguin mientras vivieron juntos en Arles en la casa de Vincet. ¿Fue Rachel la que causó la famosa riña entre los dos pintores amigos? No es hoy el momento de comentarlo. Otra ocasión habrá.



Observemos las flores amarillas cerca del manto azul violáceo que con sus pinceladas rojas le hacen parecer más morado. Los vestidos de las dos mujeres restantes están cuajados de pinceladas complementarias unas de otras. Y veamos, tanto en la izquierda del cuadro como en la derecha, las pinceladas cercanas de rojo y el verde. En la mujer de la izquierda compensa el rojo del forro de la sombrilla con las pinceladas verdes de la frente de la mujer. Y en la parte derecha el rojo de las amapolas está mezclado con el verde de la hierba. Podríamos decir que a pesar del aspecto un tanto triste del cuadro por la abundancia de colores fríos, todo él está compuesto de colores complementarios que causan a la vista agradable sensación de bienestar, de inexplicable serena felicidad.

Nos atrevemos a decir que la vida del Greco fue una constante búsqueda de la felicidad en el ejercicio de la pintura. Por ello, su intento de probar con la perspectiva que le salió al paso en su trayecto pictórico.

LA PERSPECTIVA

Hablaremos brevemente de la perspectiva, como un campo en el que El Greco hizo algunas incursiones con resultados que no le satisficieron, por lo que terminó abandonándolo en busca de sistemas de creación que le hicieran más feliz.

Como pasos nuevos en la pintura, se había «inventado» en Florencia a principios del siglo XIV el sistema de la perspectiva. Cuando algunos pintores del siglo mencionado empiezan a buscar la representación del espacio, del continente para pintarlo a la vez que el contenido, están iniciando lo que más de un siglo después se «descubrirá» como la perspectiva regular, que dejará anticuada la pintura en un plano, tan característica del medioevo, utilizando la perspectiva cónica o la perspectiva caballera

Llegó a ponerse de moda, como ya hemos dicho, la perspectiva en la pintura. También El Greco «probó» de esta manera de componer sus cuadros aunque después se arrepintiera y abandonara su, digamos correría, en este campo de la pintura; la perspectiva no le hizo feliz según veremos. No vamos a ofrecer en este trabajo todo lo que el griego pintó cumpliendo esta moda; sólo recordaremos algún cuadro al tiempo de poner de

manifiesto la influencia que en ellos tuvo El Greco de la obra de Vitruvio sobre arquitectura ⁸, de la que sabemos, por el testamento redactado por su hijo Jorge Manuel, disponía Doménico entre sus libros de *tres bitrubios ytalianos y un bitrubio latino*.

Relacionemos la lectura del tratado de Vitruvio sobre la arquitectura con los cuadros del Greco que más elementos arquitectónicos contienen, como pueden ser «La curación del ciego» que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, o cualquiera de las versiones de «La expulsión de los mercaderes del templo». Recordemos ahora alguna frase de Vitruvio en el libro quinto capítulo primero, titulado *Del Foro y de las basílicas*; hablando de los juegos que se celebraban en las plazas públicas, dice Vitruvio: *...Así pues, para comodidad de los espectadores es preciso hacer más espaciosos los intercolumnios, intercalar bajo los pórticos y en todo el contorno tiendas de cambistas...* Si seguimos leyendo el mismo capítulo, encontraremos: *Los locales de los mercados deben situarse contiguos a las plazas públicas, en los parajes más cálidos, a fin de que en invierno puedan reunirse los comerciantes sin sufrir las inclemencias de la intemperie...*



«La curación del ciego»

⁸ Vitruvio, Marco Lucio. «Los diez libros de arquitectura». Ed. Obras Maestras. Barcelona, s/f.

En «La curación del ciego» del Metropolitan Museum de Nueva York, cuyos edificios de la izquierda son muy similares a los de otras versiones suyas del mismo tema, El Greco ha pintado los intercolumnios con suficiente capacidad para albergar personas y para el tráfico rodado, según podemos ver por una carreta con sus caballos atravesando el soportal creado por intercolumnios en el fondo del cuadro. Pero le ha fallado la perspectiva del solado, según marco con unas líneas, que comentaremos más adelante.

En el libro séptimo, capítulo primero, cuyo título es ***Del enlucido y de los pavimentos***, leemos: *Cuando sea preciso hacer una ruderación en el suelo, se empieza por examinar si éste es sólido en todas sus partes, luego se nivela y se extiende una primera capa de encachado. Pero si el lugar, en todo o en parte, es de tierras de acarreo, será menester afirmarlo y apisonarlo cuidadosamente. (...) Además, se tiene que procurar asimismo no mezclar las tablas de ésculo con las de encina, porque las de ésta, a medida que se impregnan de humedad al torcerse, abren grietas en el pavimento; pero donde no hubiera ésculo, y por esta carencia fuese necesario utilizar tablas de encina, debe procederse con éstas de la siguiente manera...* Después de explicar esto, aclara Vitruvio cómo hay que formar una especie de argamasa en la que se empleen helechos, guijarros, cal, arena y trozos de ladrillo, y continúa: *Sobre esta materia o núcleo se asentará exactamente nivelado, el pavimento, ya con losas, ya con mosaico, y cuando todo esté hecho y se le haya dado la elevación y la pendiente necesarias (...) alcance el espesor no menos de un pie. Extendida esta capa como se ha dicho, el pavimento se mamposteá con trozos de ladrillo cocido que tengan aproximadamente un espesor de dos dedos y una inclinación también de dos dedos por cada diez pies.*

«Una inclinación de dos dedos por cada diez pies». Nosotros entendemos, y así debió entenderlo El Greco, que aquí habla Vitruvio de una suave inclinación en los solados de los espacios exteriores, para que el agua de lluvias corra y no se estanque, yendo después a caer a una parte del suelo o alcorques rectangulares en los que haya tierra que lo recoja o lo conduzca a otra parte, según podemos ver en la versión de «La curación del ciego» que se encuentra en la «Gemäldegalerie» de Dresde. Observando la perspectiva del suelo de este cuadro, vemos una suave inclinación del pavimento contrastada con la planicie del fondo, tanto en el soportal del carruaje como en el otro en el que alguien pasa. (Ver F. 4)



(4)



Y en el cuadro de «La expulsión de los mercaderes del templo», de la National Gallery, de Washington, encontramos también algunas directrices de Vitruvio en «intercalar bajo los pórticos y en todo el contorno tiendas de cambistas», o en el otro párrafo ya mencionado de «en los parajes más cálidos, a fin de que en invierno puedan reunirse los comerciantes sin sufrir las inclemencias de la intemperie». En este cuadro vemos también unos alcorques rectangulares e irregulares como posibles cuarteles de tierras más bajos que el solado, que presumimos podrían ser utilizados también para depósitos de aves u otros animales del mercado.

Mas no es sólo en la arquitectura donde El Greco hace intentos de pintar en perspectiva, lo hace también entre otros cuadros en «El martirio de San Mauricio y la legión tebana», del Monasterio del Escorial. Cuadro que como otros, no olvidemos, fue hecho para conquistar la atención de Felipe II, al que no gustó; lo cual agradecemos una vez más al monarca, pues, de haberle gustado, Toledo habría perdido al Greco y el mundo al gran artista que en esta ciudad se hizo pintando sin ataduras de ninguna clase, sólo a su gusto, imbuido en su creatividad,

aunque ello le costara a veces la demora en el cobro de sus obras, que le llevarían a frecuentes períodos de pobreza.

Habiendo fallecido Navarrete el Mudo, que había sido el pintor soporte del Escorial, Felipe II se decide a probar pintores que, venidos de Italia, esperasen ser llamados para formar parte de la nómina de la decoración del real monasterio. Al Greco le encargó el cuadro sobre el martirio de San Mauricio. Y el pintor griego, que ya había pintado en Toledo con éxito, por ejemplo, *El Expolio* y los retablos de Santo Domingo el Antiguo, deseoso de agradar al monarca, decide pintar en el cuadro toda la historia del martirio de San Mauricio y de la legión que él mandaba compuesta de 6.666 individuos. Y pinta un primer plano en el que San Mauricio está comentando con sus capitanes la decisión a tomar entre todos de obedecer o no la orden del emperador Maximiliano de ofrecer sacrificios a los dioses romanos, lo cual supondría la apostasía de la fe cristiana que todos los soldados de la legión profesaban.

Al incluir en el cuadro *El Greco* la historia del martirio de la legión en vez de pintar a San Mauricio solo, hace uso de la perspectiva con las figuras. Pinta enmarcados en un cuadrado en primer plano a San Mauricio hablando serenamente con sus capitanes. Según era costumbre en *El Greco*, tanto en *El Expolio* como luego en el *Entierro del conde de Orgaz*, pinta también aquí vestimentas y armaduras de su época, es decir, de cuando pinta el cuadro; y pinta además algún personaje contemporáneo suyo, como era el duque de Saboya que fue Gran Maestre de la Orden de San Mauricio, y entre éste y el santo, se autorretrata *El Greco* mostrándonos su porte y su agradable rostro con barba de un color castaño casi pelirrojo.

Como si quisiera mostrarnos el cuadrado que enmarca el grupo principal en perspectiva, enmarca también en el lateral del cubo, de nuevo a San Mauricio presenciando el martirio de sus soldados y confortándoles mientras espera le llegue a él su momento. Alguien ha identificado en este segundo grupo al joven Juan de Austria vestido de armadura, como vencedor de la batalla de Lepanto. De ser así, se completa nuestra creencia de cómo buscaba *El Greco* agradar a Felipe II incluyendo en el cuadro a su hermano ilegítimo, al que tanto quería.

Confirmando la perspectiva de las figuras, vemos en la lejanía la gran fila de soldados esperando su turno para ser decapitados.



Estas son algunas demostraciones de que El Greco también quiso entrar en «la moda» de la perspectiva. Pero Felipe II no llegó a comprender el esfuerzo del cretense utilizando la perspectiva de las figuras en este paisaje en el que, en 4,48 X 3,01 mt. de lienzo, narra toda la historia del martirio de San Mauricio y de su legión. Y no sólo no lo comprende, sino que entiende que El Greco no ha sabido pintar un cuadro devocional de San Mauricio.

Además de este fracaso, siente en su interior la incomodidad que le había supuesto acompañar las composiciones de algunos de sus cuadros con arquitectura en perspectiva. Él sabe mejor que nadie que a su espíritu

de creador inquieto y en constante evolución, le incomoda ajustarse a la rigidez del dibujo lineal, labor en la que años después será ayudado por su hijo en el cuadro «Paisaje y vista de Toledo», en el que además de representar el Hospital Tavera, incluye un plano de la ciudad. Para él, el arte no está en el continente de su inspiración sino en el contenido; para pintar un caserío en perspectiva no hace falta inspiración; pero sí para pintar lo que encierre el marco de los edificios.

EN EL CUADRO DE LA CURACIÓN DEL CIEGO

El Greco ve con claridad que en el cuadro de la curación del ciego ha estropeado su maestría volcada por ejemplo en los hombres que dialogan a la derecha que tienen como fondo el viejo y la joven sentados en un escalón del suelo. Bajo la mano del anciano de la túnica morada se le ha ido la perspectiva del enlosado. Ello le ha supuesto un disgusto que ha mermado su felicidad. Podría haberlo evitado borrando las pinceladas mal dadas y, empleando simplemente una regla, dirigir las al punto de fuga. Pero en vez de rectificar decide olvidar el hecho y volver a pintar expresando su inspiración a su manera, a su personal deleite. Queremos recordar aquí una frase de otro artista posterior al Greco, que, por lo que sabemos de él, sentía la misma necesidad de libertad que sintiera siglos antes nuestro pintor griego; el pintor es Paul Gauguin, y la frase: «mi gran lienzo ha absorbido durante algún tiempo toda mi vida; yo lo miro sin cesar, y a fe que lo admiro: Cuanto más lo miro, más me doy cuenta de enormes faltas matemáticas que a ningún precio pienso retocar».

El Greco se olvida de «modas» y pinta sin ataduras, o sea, pinta a gusto, a su gusto, como había hecho en *El Expolio*. Entiende que su pintura es buena, que el cuadro de San Mauricio, sin el esfuerzo de la narración completa que no gustó al monarca o con ella, sigue siendo un buen cuadro. No está dispuesto a que su trabajo le amargue la existencia y decide volver a la felicidad de pintar como él quiera. Quiere ser feliz pintando.

Desengañado de los intentos para gustar a Felipe II, abandona ataduras cercanas a Miguel Ángel, a la perspectiva y a la forma de hacer de otros y decide pintar como él quiera, a su manera, o sea, a su felicidad. Toledo le ha inspirado otra clase de pintura. La influencia de Miguel

Ángel claramente marcada en La Trinidad de Santo Domingo el Antiguo, aunque en ella logró un buen cuadro, queda obsoleta para él. Comparemos la cabeza de Jesús de la citada Trinidad con una de las cabezas de uno de sus cuadros posteriores: el de Pentecostés.



En unos pocos años El greco ha conseguido una particularísima manera de pintar capaz de asombrar a los pintores más avezados del siglo XXI. Cosa que también podemos comprobar en la no menos influenciada por Miguel Ángel, La Asunción, del mismo monasterio, comparándola con otra Virgen pintada también años después completamente a su manera: La Inmaculada de la Capilla Oballe, hoy en el Museo de Santa Cruz.

Las modas que otros practican de la perspectiva que a él le sujetan la mano impidiéndole pensar en otras expresiones, también quedan atrás. Y Felipe II, el monarca tan apeteído por sus posibles encargos para el Escorial, también ha muerto para él; tanto le considera muerto en sus aspiraciones, que un día, aún estando vivo, le retrata entre las almas de los fallecidos que pueblan la gloria en el Entierro del conde de Orgaz.

Venecia, Roma, La espera en Madrid, el Escorial... son cosas ya fuera de su mente en una ciudad en la que se siente atrapado por la espiritualidad.

Recordemos que hubo un momento en el que los viajes a Italia de los artistas españoles fueron considerados como el espaldarazo o la garantía de la calidad de sus obras. El Greco, sin ser italiano, había llegado a Toledo «pasado» por Italia. Lo que era una garantía para sus clientes. Rodeado de este halo de garantía y entregado ya a su estilo fue un pintor feliz pintando poesía, pues no otra cosa son sus cuadros.

Sería tedioso para el lector soportar la mención de toda su obra en Toledo para demostrarlo. Sólo vamos a recordar un par de ejemplos con este fin. «El Bautismo de Cristo», hecho para la iglesia del colegio de doña María de Aragón, hoy en el Museo del Prado, y «La Adoración de los pastores», cuadro pintado para colocarse sobre su tumba en Santo Domingo el Antiguo.

EL BAUTISMO DE CRISTO



Pintado para el retablo del colegio de doña María de Aragón. Hoy en el Museo del Prado.

En un plano, olvidando completamente la perspectiva, divide la escena en dos partes: tierra y Cielo, como ya ha hecho El Greco en otros cuadros. Pero en la parte de la tierra únicamente es terrenal San Juan que bautiza a Cristo, unas piedras en el suelo sobre las que hay un papel (con su firma) por donde corre un hilo de agua, y un tronco de árbol entre San Juan y el ángel de la túnica verde sobre el que hay un hacha, tal vez recordando una frase de Juan el Bautista recogida por San Mateo, 3:10, que dice: «Ya está el hacha en la raíz de los árboles; todo árbol que no dé fruto, será cortado y arrojado al fuego». El resto de los ocupantes de esta mitad de abajo son ángeles del Cielo que están ayudando a Jesús con sus vestidos. Todo es un sueño del pintor de Creta. Donde habría un río, el Jordán, en el que Jesús se habría metido y gente alrededor esperando ser bautizados y contemplando el bautismo del hijo del carpintero, el pintor sólo ve un ligero chorro de agua y la grandiosidad del momento, que considera más celebrado en el Cielo que en la tierra. Los ángeles que sujetan la túnica de Jesús, son todos pelirrojos, como parece ser que El Greco era de joven según nos muestra en su autorretrato del San Mauricio. Aquí también podemos ver cómo pinta al lado del color rojo de la túnica que sostienen los ángeles detrás de Jesús, el verde del vestido del ángel delante de los otros entre Jesús y San Juan, vestido que se vuelve amarillo en sus luces, complementario del azul de las vestiduras de los otros ángeles.

En el Cielo, todo es poesía pictórico-musical. El Espíritu Santo en forma de paloma, que ha bajado a estar en el momento en que el Bautista vierte el agua sobre la cabeza de Cristo, está bañado de una luz celestial y rodeado de querubines que danzan contentos al son de una música que no se ve. Más arriba, el Padre Eterno en un trono de luz y escoltado por ángeles adorándole, imparte su bendición a lo que abajo está sucediendo.

POBREZA

Ya hemos dicho, que al final de este nuestro singular estudio sobre el Greco, no tendremos más remedio que manejar algunos datos históricos, a pesar de nuestra intención siempre de evitarlos en lo posible; para ello están los historiadores que lo hacen muy bien. Queremos que esta palabra,

«pobreza», se entienda según nuestra intención. Nada más lejos de nuestro ánimo que considerarle un hombre pobre de aquellos que en esa época precisaban de licencia que acreditase su necesidad de pedir limosna, licencia que se hizo necesaria para esquivar la abundancia que vagos y maleantes que querían vivir sin trabajar. Ni es nuestra intención considerar al Greco un «pobre hombre» con el significado que ello pudiera tener. Creemos que el lector sabe que lo que queremos decir es que El Greco pasó la mayor parte de su vida teniendo que pedir dinero prestado para afrontar los largos períodos entre pleito y pleito para cobrar sus obras. Lo cual le suponía tener que soportar deudas. Es decir, que su escasez de dinero puede autorizarnos a considerarle lo contrario de hombre rico, o sea, pobre. Y no solo debía dinero a sus amigos, también debía dinero a los farmacéuticos y a otros comerciantes y a particulares, según veremos más adelante. Situación ésta a la que llegó por haberse aislado de todo lo que no fuese su estado de creador visionario que absorbía su ser, según ya hemos anunciado.

Pocas noticias tenemos de sus primeros años en Grecia y no son demasiado abundantes las que conocemos de sus años en Venecia y Roma. Entre estas noticias de Italia, podemos destacar que el joven Doménico había entablado amistad como profesional con el miniaturista Giulio Clovio, quien le recomendó al cardenal Alejandro Farnesio y, desde entonces, el joven griego empezó a frecuentar las interesantes tertulias del palacio Farnesio, en cuyas reuniones conoció a los toledanos Pedro Chacón, sabio filósofo que había sido llamado por el Papa Gregorio XIII para colaborar, entre otras cosas, en la reforma del calendario, y a su acompañante el clérigo toledano Luis de Castilla, hijo del que era deán de la catedral de Toledo, Diego de Castilla, que había tenido a su hijo Luis antes de recibir las órdenes sacerdotales.

El deán don Diego, estaba por entonces reedificando el viejo monasterio de Santo Domingo por encargo de la ya fallecida doña María de Silva, dama que fue de la corte de doña Isabel esposa de Carlos V, y viuda de don Pedro González de Mendoza. Al enviudar doña María, sin hijos, había ingresado en el viejo monasterio de Santo Domingo, llamado después «el antiguo», donde permaneció treinta y ocho años hasta su muerte dejando sus bienes para la reconstrucción y decoración del viejo monasterio «con altares, Imágenes y pinturas». Y aquí empezó la historia del Greco toledano. En aquellas tertulias del palacio Farnesio, don Luis de Castilla le habló de los retablos de Santo Domingo. Y El

pintor griego vecindado el Roma, que había oído hablar de la decoración del monasterio del Escorial que estaba llevando a cabo el rey de España Felipe II, sintió, como la mayoría de los pintores italianos, el deseo de venir a España y buscar el momento propicio para que el rey español se fijara en su obra y le contratase para el ansiado y famoso monasterio.

Creemos que en sus primeros momentos en España vivió el pintor griego en Madrid. Venía a Toledo y volvía a Madrid en aquellos viajes de dos días en los que había que hacer escala para descansar en la mitad del camino, en Illescas, nombre tomado del latín «*illic quiescas*», descansarás allí. Habremos de suponer que en Madrid estaba el pintor griego al acecho de los favores de Felipe II, pues, buscándolos, pinto allí su cuadro «El sueño de Felipe II» conocido también por «Alegoría de la liga santa». Basamos esta suposición de espera en Madrid, por las frases del precontrato para el retablo de Santo Domingo en Toledo: *Yten que después que el dicho Dominico empezare la dicha obra hasta que la acabe a de ir continuándola sin alçar la mano della en esta ciudad de Toledo sin poder llevar los dichos cuadros y pinturas a acabarlos a otra parte fuera de Toledo.*

Con esto hemos situado al Greco en Toledo. Comencemos ahora a hablar de su vida de pobreza o de escasez de dinero.

Tenía El Greco, como todos los pintores de la época, que depositar fianzas al recibir un encargo importante (cosa aún no bien entendida por nosotros). Al no tener bienes raíces ni dinero, recurría a los escasos amigos que recién llegado a la ciudad le iban saliendo. Uno de estos amigos que empezaron pronto a creer en él fue el doctor Gregorio Angulo, quien comenzó a hacerse responsable de la mayoría de los depósitos o garantías del pintor cretense. Mas, Gregorio Angulo, no sólo fue fiador del Greco a través de su vida en Toledo, fue también su prestador o auxiliador más importante en los momentos de apuros económicos del Greco, que fueron muchos.

Empezaremos recordando un detalle que nos puede hablar de cierta seguridad económica del Greco en sus primeros momentos en Toledo. Tenemos constancia por documentos debidos a San Román, de que el pintor cretense comienza a recibir dinero a cuenta del cuadro del Expolio para la catedral de Toledo en agosto de 1577. Durante el final de este año, todo el siguiente y parte del 1579, estuvo El Greco trabajando en el Expolio y en los retablos de Santo Domingo el Antiguo. En el

escrito de acuerdo del precio de los retablos del viejo monasterio, El Greco hace gracia de rebajar el precio, pensamos que en agradecimiento al deán de la catedral, responsable de ambos encargos. *...que su merced ha de dar por la dicha pintura mil y quinientos ducados los cuales cierto merece muy bien, mas por hacerle serviçio y gratificación yo digo por esta firmada de mi nombre que me contento que por la dicha pintura y cuadros hechos y asentados de la manera contenida en la dicha çedula me de su merced SOLO MIL DUCADOS...⁹*

El Greco quería mostrar su agradecimiento a quienes, nada más llegar a Toledo, le habían facilitado trabajos importantes. Ello nos habla de su generosidad, de la bondad de su carácter y de su falta de avaricia, pues, en vez de pensar en que podían llegarle tiempos peores y guardar dinero para ellos, muestra su gratitud con la referida rebaja.

Pero a partir de aquí, empiezan a flaquear sus finanzas. Poco a poco se va dejando absorber por su trabajo y va dejando cualquier cosa que le distraiga de sus inspiraciones y de sus creaciones, como pueden ser contratos y visitas a lugares donde realizarlos, para que lo solvente su ayudante Preboste y más tarde su hijo también.

No es necesario recordar cronológicamente los pleitos sobre los precios de sus obras para ver cómo se dilataban los pagos; en casi todas ellas había dilación en el cobro. Por ejemplo en «El entierro del conde de Orgaz», de Santo Tomé, aunque no hubiera pleito de por medio, El Greco termina y entrega el cuadro en 1586, y hasta el 20 de junio de 1578, casi dos años después, no se redacta el concierto para el pago. Pago que no recibe completo en metálico el pintor. Aunque huyamos de los pormenores que podíamos llamar históricos ¹⁰, no renunciaremos a destacar algunos que nos parezcan de interés por su relación con la escasez de dinero del cretense. Se pagan por la iglesia, antes de pagar al Greco y con el consentimiento de éste, parte de las deudas por él contraídas durante la demora en el cobro:

Sesenta y cinco mill y ciento y nobenta mrs a francº de medina mercader de lencería y vº desta dhca ciudad.

⁹ San Román, Francisco B. «El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico theotocopuli». Editorial Zocodover. Toledo, 1982.

¹⁰ Valle D. F del. «El Greco escultor y sus circunstancias sociales económicas y familiares en Toledo». En imprenta.

Iten diez y seis mill mrs a franc° buendia v° desta ciudad.

Iten a p° bocangelico biticario v° desta diudad sesenta y tres mill y seiscientos mrs .

Ya le habían pagado otra parte de la ejecución del «Entierro» con una custodia de plata de cuyos detalles hablamos en la obra a la que remitimos al lector con la llamada anterior. Ahora sólo diremos que de los mil doscientos ducados acordados al fin, (450.000 maravedises), le pagan al Greco en dinero 223. 882 maravedises.

Y recordemos también cuando resolvieron el pleito del Hospital de la Caridad de Illescas, en el que resolvieron el pago sin pagarle en dicha resolución. El Greco había empezado su obra en 1603 terminándola al año siguiente. En 1606, en vista de que no liquidaban sus pagos, se vio obligado el pintor a ejecutar una cláusula del contrato referida a que para el cumplimiento del pago, obligaban «los bienes propios y rentas desta dicha casa y Hospital espirituales y temporales habidos y por haber en todo lugar...» y decide proceder a la ejecución de los bienes por la cantidad que se le adeudaba. Y se embargan los bienes descritos en el contrato por la deuda al Greco, cuya larga lista queremos omitir en beneficio de la fatiga del lector, al que remitimos de nuevo, si le place, a los detalles dados en la obra ya mencionada.

Se embargan cálices y candelabros de plata, incensarios y navetas, un facistol, una cruz de altar en plata... y un larguísimo etcétera de utensilios y ornamentos, de todo lo cual se constituye un depósito que custodiará «Melchor Díaz del Castillo, clérigo y vecino de la dicha villa» mientras se solventa el caso. No le sirve al Greco el embargo de estos bienes para hacer dinero y mitigar sus deudas, como fueron los bienes con los que se pagaron parte del Entierro del conde de Orgaz, en Santo Tomé. Y, por si esto fuera poco para no aminorar sus agobios económicos, el alcahalero de Illescas los acrecienta poniéndole un pleito para que pague la contribución por la venta de sus obras, reclamándole una deuda de alcabalas por valor de cincuenta mil maravedies.

Mas El Greco, aunque metido en su mundo de creador ajeno a sus finanzas, aún estaba lúcido, y pone un gran interés personal en la defensa recurriendo la petición del alcahalero, logrando, después de muchos desvelos, salir victorioso, aunque la sentencia no fuera confirmada hasta diecinueve años después de su muerte. Sobre este asunto, hay un

comentario de Cossío: *esta fue la primera vez en España que la pintura se declaró exenta de tributos.*

El Greco está haciendo en Toledo obras importantes, y podemos decir que a buenos precios, pero las demoras en el cobro de ellas, por la falta de coincidencias en las tasaciones y sus pleitos, hacen que esté siempre metido en deudas, pues, cuando cobra una obra ya debe una buena parte del dinero que recibe. Tal vez fue por esto por lo que decidiera probar suerte en el mercado portuario de Sevilla desde donde se enviaban mercancías a Las Indias. Y lo intenta mandando a su criado Preboste con pequeños cuadros buscando alguien en la ciudad hispalense que pudiera iniciar ese negocio con la flota que periódicamente salía del dicho puerto. Pero no tuvieron suerte al elegir las personas. Algún tiempo después, Preboste y Jorge Manuel, hijo del Greco, rompen relaciones con tres españoles de Sevilla y las inician con el genovés Julio Agustín Ansaldo, sabedores de que el puerto de Sevilla estaba dominado por los contratadores de Génova. Tras el intento con el genovés ve probable la venta de pequeñas obras hacia el Nuevo Mundo. Y cree encontrar una salida con grabados de pinturas suyas, hechos sobre planchas al ácido, pensando tal vez en el mercado de estampas de devoción en Las Américas.

El portugués Francisco Manuel de Melo, cincuenta años después de muerto El Greco, tuvo conocimiento de este intento de mercado y tal vez de que el pintor cretense obtuviera algún beneficio de esta aventura, pues escribió que El Greco se había ido a Sevilla en tiempos de flota a enviar pequeñas obras a Las Américas, y que se hizo rico, y después, *tornou-se a solene pintura, a que o chamaba seu natural, diciendo: antes Quero vivir mísero que rudo.*

No es cierta todo lo que dijo Melo, no se hizo rico aunque consiguiera algunos beneficios que no le sacaron de pobre. Sin embargo sí creemos ciertas sus últimas palabras: «antes quiero vivir mísero que rudo». Por la coincidencia de fechas, sabemos que algún dinero obtenido de la aventura sevillana le sirvió al Greco para pagar algunas deudas. Por ejemplo, una contraída con anterioridad con Juana López, de 83.214 maravedises, que el pintor no pagó hasta después de fallecida la prestadora a sus herederos en 1601, o sea, cuando pudo disponer de algún dinero para saldar la deuda.

Algún tiempo después, otro de sus perennes acreedores, su amigo el doctor Angulo, también pudo ver reducida la deuda, no completa, pues el dinero del Greco no le daba para más, según explica el documento que sigue: ... *dominico theotocopuli pintor vecino desta ciudad (...) que entre el sr. Dr. Gregorio de angulo corregidor de toledo a avido algunas quantas dares y tomares y todas ellas las an resuelto oi, y al dicho Dr. Gregorio de angulo queda deviendo el dicho dominico theotocopuli cinco mil e ochocientos y cincuenta y nueve reales...*

Mientras todo esto, hubo un goteo de sucesos similares que hundían más al pintor en su penuria económica. Recordaremos algunos.

El 13 de mayo de 1603, el Dr. Angulo se obliga a pagar mil reales al bordador Tomás Corral por unos botones dorados de tres perlas encargados por Jorge Manuel.

El 31 de mayo de 1607, Jorge Manuel, en nombre de su padre, se obliga a pagar a Diego Acevedo 1.062 reales ... (que no se pagaron hasta 1609)

El 31 de agosto de 1609, Jorge Manuel se obliga a pagar a Simón Téllez, maderero, 2.500 reales... (no tenemos noticias de cuándo se pagaron)

Por la curaduría que tuvo a su cargo Jorge Manuel, de Manuel de Cuevas:

...Yo el doctor Angulo, regidor y vecino desta ciudad de Toledo, digo que por quanto Jorge Manuel Teotocopuli y dominico greco su fiador, deben a Manuel de Cuevas (...) ciento y sesenta y dos mil maravedis (...) por tanto me obligo como fiador de los dichos Jorge Manuel y dominico greco (...) de dar e pagar al dicho Manuel de Cuevas o a quien su poder obiere, los dichos ciento y sesenta y dos mil maravedis... Esta deuda que tenían pendiente los Teotocopuli y que con este documento pasan a tener con el doctor Angulo, está fechada en agosto de 1610, tres años y medio antes de la muerte del Greco. Se le iba agotando la vida y no terminaba de saldar sus deudas.

También tardó en cobrar la totalidad del retablo del Hospital Tavera. Mejor dicho, no lo llegó a cobrar siquiera, falleció dejando a su hijo Jorge Manuel encargado de terminarlo y cobrarlo. Dicha obra se empezó en 1595, fecha en que se encargó al Greco el tabernáculo, encargo

al que seguiría el de los retablos, y a la muerte de Jorge Manuel en 1631 no se había terminado de cobrar.¹¹

Sabemos que no estamos haciendo aportaciones históricas nuevas; que los datos mencionados son hartamente conocidos. Pero ya lo hemos dicho al comienzo; Nuestro interés en este trabajo es solamente destacar la personalidad del toledano pintor de Creta como artista desinteresado en lo crematístico. Aunque ya empezaran a mencionarle Llaguno y Cean Bermudes en el siglo XIX, la realidad de la categoría de su obra no ha sido verdaderamente reconocida hasta finales de dicho siglo y principios del XX: Sempere, Cossío, Tormo, Beruete, Borja de San Román... (Espero el perdón de aquellos de quienes me haya olvidado).

Nuestra modesta aportación a este reconocimiento está destinada a la persona del Greco que nunca tuvo interés en la obtención de bienes materiales. De haber tenido este interés, habría fallecido rico, sin deudas, y probablemente con casa propia. Disputó, sí, los precios de sus obras, pero no para ganar más o menos dinero, sino para defender la categoría de sus creaciones. Desinteresado de las cosas que le rodeaban, empleó su vida en crear obras según él entendía el arte; abstrayéndose de cualquier otra preocupación. Podríamos decir que nuestra intención sólo ha sido la de perfilar un retrato espiritual del Greco, basándonos en la estela que nos dejó.

Pero llegó un momento de reacción en el cretense al darse cuenta que su intento de ayudarse con el mercado de obras pequeñas hacia Las Américas no diera el resultado apetecido. Y decidió olvidar el mercado portuario e imbuirse de nuevo con todo su espíritu en la pintura mayor. Decidió dejar el poco creativo trabajo de dibujar a aguja sobre planchas enceradas reproduciendo cuadros ya pintados, que no le sacaron de apuro, para volver a la felicidad de la creación de sus obras grandes. Traemos como ejemplo el que tal vez fuera su último cuadro, pues está hecho para ser colocado sobre su tumba.

¹¹ San Román, Francisco B. op/ cit.



LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

Pintado para Santo Domingo el Antiguo, para ser colocado sobre su sepulcro. Poeta pintor. Sobre su tumba, un recién nacido, el Niño Dios. Y como pintor espiritual esparce la única luz del cuadro que brota del Niño, por toda la composición. Está pintando el Portal de Belén con la Virgen y San José y los pastores... Pero lo más importante es el juego de luces en todo el cuadro que, emanando del Niño recién nacido, ilumina los rostros y los vestidos de cuantos le rodean. Es una maravilla ver cómo El Greco ha planteado un problema en la iluminación, que resuelve mágicamente el toda la escena de abajo, e incluso llega a la

escena de arriba donde los ángeles se regocijan con el nacimiento del Niño Dios. Además, vuelve a jugar aquí con los colores complementarios que ya hemos mencionado en otras ocasiones. Impide la fatiga que proporcionaría a la retina del espectador la contemplación del manto rojo iluminado de la Virgen, poniendo a su lado la casaca verde del pastor que está con las palmas al frente adorando al Niño. Y el azul del vestido de aquel que con los brazos cruzados mira al Niño teniendo la casaca amarilla, y la túnica de ¿San José? al lado de la Virgen, también azul iluminándose por la luz, lo compensa con el amarillo (complementario del azul) en las telas a su lado.

Hasta el buey, símbolo del portal o pesebre abandonado, parece haberse postrado ante el Niño ofreciéndole un suave y cariñoso mujido.

Toda la escena está en penumbra. Apenas se vislumbra en el fondo algún arco que nos hace ver que el suceso tiene lugar dentro de una estancia o de los restos de ella. El Greco ha planteado un problema de luces y sombras que resuelve con una espiritualidad poética que conmueve, invitando a cuantos lo contemplamos a unirnos a la adoración.

Aquí El Greco vuelve a ser él. Ha abandonado la monotonía del grabado y los problemas para él desconocidos de sus procesos y los sinsabores de compartir firmas en su obra, y ha vuelto a encontrarse con él mismo con renovadas fuerzas. Ha vuelto a la felicidad de pintar. Ha abandonado el mundo gris de dibujar sobre planchas metálicas enceradas y sus preocupaciones por los resultados calcográficos en papel, y regresa a su mundo, a dar vida a sus creaciones con sus colores pintando sueños iluminados.

Volvió al momento en que al Greco le gustaba representar sus pensamientos sin seguir modas. Si alguien quiere decir que los representaba en un plano como hiciera con sus iconos de joven, pues bueno. No era exactamente así, pero a él le daría igual.

El Greco pinta así, porque, a pesar de sus problemas económicos y de otra índole, se abstrae de ellos cuando coge el pincel. Es como si sus problemas fueran de un mundo que nada tienen que ver con su mundo de pintor, de soñador, de artista, de poeta. Y al abstraerse de los problemas de este mundo, El Greco encuentra la felicidad pintando, creando mundos imaginarios relacionados con lo que pinta. Su espíritu camina por la pintura a la felicidad.

Su salud estaba muy mermada. Llevaba varios días en cama agonizante. No tenía bienes raíces como otros artistas de su época con casas o viñas... Vivía en casa alquilada. Dejaba muchos cuadros hechos sin vender; pero también dejaba deudas.

Cuando dictaba ante escribano la carta en la que encargaba el testamento a su hijo, le señalaron el sitio donde habría de firmar. Tomó la pluma, y sin poner interés en lo que hacía, escribió: «Dom Topoluli».

Unos días después se agotó. Entregó su vida el 7 de abril de 1614. Aquí quedó su cuerpo para ser enterrado en Santo Domingo el Antiguo. Y su espíritu se elevó al lugar destinado a los pintores poetas.

Es madrugada.
 El Greco se ha dormido en sus pinceles.
 Gotas de escarcha cubren sus vidrieras
 que en ángeles se tornan.
 Mas no le despertéis, los querubines;
 que hay un pintor soñándoos
 metido entre vosotros;
 y vosotros, soñándole
 e invadiendo su estancia.
 Mostradle vuestros rostros
 sin sexo definido,
 y esas alas de aurora boreal
 entre sus rémiges.
 Que músicos os sueñe
 o cantores del alba.
 Mas no le despertéis
 que ha llegado su hora,
 pues es siete de abril por la mañana.