



Palma Martínez-Burgos García

UCLM. Facultad de Humanidades de Toledo

Hace años me acerqué al estudio del corpus que recoge una parte importante de la producción del artista que conocemos como “cuadros de devoción”¹. Es un conjunto que aglutina una producción muy amplia y que se ha tenido como una actividad de gran éxito puesto que satisfacía la demanda de una clientela numerosa y anónima en su mayoría. Sin embargo, la producción de estos “cuadros de devoción” y la capacidad extraordinaria de ofrecer distintas versiones de una historia, han provocado que este capítulo se haya convertido en un cajón de sastre en el que incluir todo aquello que no se inscribe en los grandes ciclos o en los encargos más conocidos del pintor. Al día de hoy, gran parte de esta producción de taller sigue siendo el talón de Aquiles en nuestro conocimiento del Greco puesto que es un capítulo difícil y lleno de equívocos, cuando no de enormes lagunas. Además, en la mayoría de los casos su estudio sólo ha servido para reforzar la imagen del cretense como la del artista estrechamente vinculado a los presupuestos de la Contrarreforma y situarle como uno de los máximos representantes de los postulados post tridentinos.

En 1993, el profesor Álvarez Lopera, al referirse a algunos de estos cuadros, concretamente al *Cristo crucificado con dos orantes* del Museo del Louvre, decía que obedecían a “gustos locales” y señalaba especialmente el “influjo de Toledo”². Por su parte, Fernando Marías, en la última exposición dedicada al Griego de Toledo en marzo-junio de 2014, insistía en la idea de un pintor independiente del contexto de adopción, fiel a sus propias ideas en materia artística y estética conocidas a partir de las notas a Vasari³. Recuerda el profesor Marías que en tales notas no hay una sola referida a cuestiones religiosas, lo que indudablemente nos lleva a la conclusión esperada, la de que los silencios son mucho más elocuentes que las palabras, a veces.

Al margen del espinoso asunto de la creencia personal del candiota en materia religiosa, creo que no se puede cuestionar la importancia o la permeabilidad del

pintor con respecto al contexto y a las circunstancias religiosas, espirituales e ideológicas que se estaban viviendo desde el último tercio del siglo XVI, pues como se nos ha dicho en repetidas ocasiones y más a lo largo de este año del Centenario “nadie trabaja en el vacío”, máxime cuando se trata de un artista con una demostrada capacidad reflexiva y observadora acerca del mundo que le rodea. Es verdad que El Greco no tuvo más que unos pocos ejemplares de materia religiosa en su biblioteca —señalados en la exposición de la Biblioteca del Greco⁴— en la que además solo figuran los autores de



Crucifixión con dos donantes. Museo del Louvre. París.

< *San Francisco y el hermano León*, detalle. Monforte de Lemos. Lugo.

la patrística griega (San Basilio, San Juan Crisóstomo, y San Dionisio)— amén de una Biblia (en griego), más las *Constituciones de los santos apóstoles* y los *Decretos conciliares* de la edición romana de 1583 también en griego. De autores españoles, sólo el célebre Alonso de Villegas y su *Flos sanctorum* (concretamente el tercer volumen dedicado



El Expolio. Catedral de Toledo. Sacristía.

a “los santos extravagantes y varones ilustres en virtud” en una edición de Toledo fechada en 1589)⁵. Pero como en su momento expresaron Fernando Marías y Agustín Bustamante, “un inventario nunca podrá identificarse con lo leído por un hombre, como tampoco se desprende de una lista de títulos que llegara leerlos todos”⁶. Por tanto cabe pensar que frente a la parquedad de los títulos que recoge su inventario, contara con otras lecturas, no necesariamente presentes en su biblioteca —prestadas, leídas, regaladas—, o participara de otras tertulias, de otras corrientes y de otras reflexiones a través de las diversas personalidades que se fue encontrando a lo largo de su carrera, bien como amigos, bien como clientes.

No estamos reivindicando la fórmula según la cual “la intensidad religiosa de una pintura obedece a la fe de su pintor” pero es obvio que tanto en las grandes creaciones como en la ingente producción de los cuadros de devoción, El Greco dio con la clave para crear la *empatía* con el fiel; y desde luego, nadie puede discutir que eso lo consiguió; es decir, supo crear como ningún otro en su época, unas condiciones psicológicas y emocionales lo suficientemente elocuentes como para que sus cuadros de asunto religioso “movieran los ánimos” y despertaran la devoción. Algo que efectivamente le hizo “diferente” frente a todos los demás y para constatarlo no tenemos más que asomarnos al panorama pictórico de la ciudad en vida del cretense. Ni Luis de Carvajal, ni Blas de Prado ni Luis de Velasco, por citar a los estrictamente contemporáneos, poseyeron esa facultad.

Fue una lección que aprendió a base de los dos fracasos más sonoros de su trayectoria en España, el del *Expolio* para la catedral de Toledo y del *San Mauricio* destinado a presidir uno de los altares laterales de la basílica de El Escorial. En ambos, el nexos común era la falta de comprensión por parte del cretense del concepto del “decoro” que se había acuñado en España a lo largo del siglo XVI y que poco tenía que ver con la adecuación clásica entre forma y función que El Greco podría haber asimilado durante su estancia en el erudito círculo de los Farnesio. La concepción que la teoría española fraguó de este concepto, especialmente en las décadas centrales del XVI, guarda más relación con la decencia y la honestidad, con el rechazo de lo inusitado, lo desconocido y lo insólito. En otra ocasión apunté que el punto de inflexión en torno a este concepto se producía en nuestra península con mucha antelación al Concilio de Trento, y que tanto en el ámbito de la teoría

artística con el ejemplo de Felipe de Guevara en sus *Comentarios*, o en el estricto campo de la vigilancia pastoral en las numerosas sedes eclesiásticas, las autoridades ya estaban advirtiendo acerca de la “honestidad y modestia y verdad en la representación” insistiendo en la necesidad de que “las imágenes se pintaren o esculpieren con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto lo merece”⁷.

Prácticamente, no hay sínodo en España a partir de 1560 que no condene las figuras deshonestas o indecorosas y ante tal obligatoriedad se sacrifican otras pautas exigibles como la del rigor histórico; de hecho, era preferible alterar la fidelidad a la historia si con ello evitamos “vanas tentaciones”. En el caso concreto de Toledo, la constitución sinodal del arzobispo y cardenal Juan de Tavera, fechada en 1536, recoge este espíritu de forma ejemplar, máxime cuando tenemos en cuenta que es de las más adelantadas a su tiempo y en esencia precursora, pues contiene unos preceptos que serán la base de la célebre sesión XXV del Concilio de Trento celebrada en los comienzos de diciembre de 1563.

“Instituimos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos [...] sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinen si convienen que se pinten allí... y mandamos que las historias... que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas las hagan quitar [...] y pongan en su lugar otras como convenga a la devoción [...] y así mismo las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas —en los altares o las que se sacan en procesiones— las hagan poner decentemente y donde hubiere aparejo procuren hacerlas todas de bulto para que puedan estar sin ponerles otras vestiduras”⁸.

Por su parte, ni *El Expolio* ni el *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* se ajustaron a esta norma y en ambas El Greco dio muestras de unos recursos artísticos, visuales, intelectuales e incluso espirituales que ponían en cuestión la regla general. No hacía sino comportarse como la mayoría de los pintores italianos que en opinión de Fray José de Sigüenza “aún los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan las ganas de rezar en ellas”⁹.

Podríamos preguntarnos si actuó movido por desconocimiento o por menosprecio de unas reglas de carác-

ter moral, “de catecismo” en sentido despectivo, ajenas por completo a las cuestiones del Arte. Por tanto, en medio de la ambigüedad del término “decorum” en la teoría española, el posicionamiento del Greco es el esperado en un hombre de su formación. Es decir, en su pensamiento la belleza de la imagen nunca puede ser un estorbo para el cumplimiento de la finalidad de la pintura en connivencia con la máxima de “enseñar deleitando”. Así parece entenderlo al abordar los desnudos cuando creyó que la historia lo justificaba. Los ejemplos van desde los de *Adán y Eva*, en el reverso del tríptico de Módena, a las esculturas de *Epimeteo y Pandora* del Museo del Prado o el *Cristo resucitado* que remataba el tabernáculo proyectado para la iglesia panteón del Hospital Tavera, pasando por los mártires de la *Legión tebana* o los que incluye en la impresionante *Visión apocalíptica*, sin olvidar que su concepción de *San Sebastián*, es la de un apolíneo y bellísimo cuerpo desnudo, “que quita las ganas de rezar” parafraseando de nuevo al padre Sigüenza. Con todos estos casos queda claro que en lo que respecta al decoro, el Greco no participó de las directrices marcadas por la Contrarreforma sino que se sitúa dentro de la corriente más “horaciana” y clásica que pervivió en el Manierismo, es decir, la de la adecuación armónica de las figuras de acuerdo con el carácter, la función y la dignidad; de lo que resulta una pintura bella y convincente según teorizaban los textos de Alberti en Italia o de Francisco de Holanda en España.

En todo caso, y como es bien sabido eso le cerró las puertas de la clientela institucional pues tanto la Catedral como el Rey prescindieron de sus servicios, pero es que tampoco lo hicieron a título personal, al menos ya en Toledo. Por ejemplo, el arzobispo y cardenal Gaspar de Quiroga no le encarga su retrato para la Sala capitular —lo hace Luis de Velasco, ni tampoco el del arzobispo Carranza que se lo encarga a Luis de Carvajal—, es que ni siquiera cuenta con él para realizar la decoración de su Quinta de Mirabel, y en cambio, elige para ello a Blas de Prado, representante de una corriente estilística en las antípodas de la del Greco, de factura más en consonancia con el Manierismo toscano romano. Años más tarde tampoco el Cardenal Sandoval y Rojas le encargará su retrato para la Sala capitular de la catedral sino que escogerá a Luis Tristán, el discípulo.

Respecto al cardenal Quiroga y la decoración de la Quinta de Mirabel, es posible que su proverbial tacañería le alejara de los precios que exigía el Greco, muy por

encima de los acostumbrados en la ciudad. Es posible también que la elección de Blas de Prado se debiera, no sólo pues, a motivaciones de índole económica, sino también a su dominio de la técnica del fresco lo que inclinaría la balanza a su favor. Como hipótesis, podemos pensar que la incapacidad del Greco respecto al fresco le orientó hacia un tipo de clientela concreta, que se movía al margen de la moda cortesana impuesta desde Italia, inclinándole hacia el “gusto hispano” por el retablo. Pongo un ejemplo; en 1607 muere Alessandro Semini y deja sin concluir el encargo de decorar “al fresco” la capilla que la viuda D^a Isabel de Oballe destinaba en recuerdo de su difunto esposo en la iglesia de San Vicente. Desconocemos cual era el ciclo pictórico enco-



La Visitación. Washington DC, Dumbarton Oaks (Harvard University).

mendado al italiano pero lo que sí sabemos es que cuando el Greco consigue hacerse con el contrato, es para pintar un retablo con sus respectivos lienzos y con ello “cumplir con el arte y decoro que a tal obra se requiere”. Respecto a los frescos de las paredes que había proyectado el italiano, aduce despectivamente que se trataba de “... algunas menudencias sobre cal, que es cosa de muy poca costa y autoridad, principalmente en capilla tan pequeña, que obliga a mayor adorno... [Ahora se hará toda]... de pintura al olio para más grave y perpetuo, y con lienzo entablado”, rematando el conjunto añade “una historia de la visitación de santa Ysabel por ser el nombre de la fundadora, para lo que se ha de fixar un circulo adornado con su cornisa a la manera que está en Illescas”¹⁰. Queda claro, nada de frescos.

En su carrera hay otro caso similar aunque desconocido hasta ahora y que atañe al *Entierro del señor de Orgaz*. La pista la hemos encontrado en el testamento de D. Esteban de Guzmán, XI y último Señor de Orgaz, Santa Olalla y Polvoranca. El documento está fechado el 20 de enero de enero de 1513 ante el escribano de cámara de la Reina, Andrés Dávila y custodiado en el archivo de los Condes de Orgaz en Ávila. Como es habitual, en él se recogen toda serie de obligaciones, una de las cuales ha llamado nuestra atención porque dice explícitamente que:

“La pintura que estava en la dicha iglesia de Santo Tomé, de un milagro que allí acaçió, tórnese a pintar como se supiere que estava, sy no se oviere fecho quando yo muriere, y sea a donde solía estar la dicha pintura en la capilla do está enterrado un antecesor mío y esto cumplan mis albaçeas”¹¹.

Un poco más adelante, se recogen otras disposiciones relativas al ornato de diversos espacios y se especifica “retablo”, como ocurre cuando habla de adornar la dedicada a “... Sant Bernaldino questá en la yglesia de señor Sant Pedro en Santa Olalla. La dicha capilla se adereçe aviéndose de decyr en ella las dichas misas de la capellanía y hágase un retablo que tenga un cruçifixo de bulto y una ymajen de bulto de la Absunçion de Nuestra Señora y las otras ymájenes de pinzel...”¹².

Como hemos visto, el primer texto señalado carece de esta pormenorización de detalles, lo que nos hace creer que se trataba de un fresco del que a principios del XVI se había perdido la memoria por completo. El mismo documento menciona la provisión de fondos que

debió ser, en parte, la que le permitió a D. Andrés Núñez hacer frente al encargo cuyo resultado es el lienzo más célebre de toda la carrera de Theotocopoulos.

En cuanto a la clientela más privada contamos con los estudios de Balbina Martínez Caviro, Diego Suarez, Francisco Aranda o Richard Kagan¹³. Todos ellos han dado a conocer los “grecos” que aparecen en los inventarios notariales de personalidades de muy diversa índole, extracción y cultura que van desde la colección de “grecos” de D. Pedro Lasso de la Vega hasta los que estuvieron en manos anónimas; mercaderes, regidores, letrados, profesores, jurados. Especialmente curioso resulta el número de “tablas” existentes, todas de temática religiosa y que con toda probabilidad se traería de Italia. Así, se recogen “dos tablas de dominico greco la una de la Oración en el huerto y otra del Prendimiento, pequeñas, con sus marcos dorados y otra de cuando Cristo echó a los judíos del templo” en propiedad de D^a Luisa Centeno, viuda fallecida en 1639¹⁴.

Richard Kagan en su última revisión acerca del entorno humano en Toledo afirma que El Greco supo crear una “cartera” con personajes de distintas esferas: unos cuantos clérigos, letrados y profesores de universidad, varios miembros de la élite rectora de la ciudad y un noble de rango, todos los cuales iban a mostrarse dispuestos, aunque en diferentes momentos y de distintas maneras, a prestarle dinero o facilitarle encargos.

Entre ellos es necesario empezar por Diego y Luis de Castilla, los primeros clientes en Toledo; especialmente Luis, cuya amistad duró más allá de la muerte del Greco amparando a Jorge Manuel en el feroz desencuentro con la comunidad de Santo Domingo el Antiguo a cuenta de la cripta cedida para “siempre jamás”¹⁵. Además, Luis de Castilla consiguió que su padre cambiara el proyecto inicial de encargar los retablos y pinturas de Santo Domingo el Antiguo a Hernando de Ávila por su amigo, el Greco, lo que le abrió las puertas a la sociedad de la época¹⁶. Otro será Antonio de Covarrubias, ilustre helenista hijo del arquitecto Alonso de Covarrubias; D. Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital de San Juan Bautista de Afuera, historiador y coleccionista de “grecos”. También Francisco de Pisa, profesor en la Universidad de Santa Catalina de Toledo; Jerónimo de Ceballos, el letrado toledano poseedor de un *San Francisco* atribuido a «dominico» y colgado en su oratorio particular, además del retrato que le hizo el Greco. Otro profesor en la Universidad toledana será D. Martín

Antonio de Covarrubias. Museo del Greco. Toledo.



Ramírez de Zayas, quien le encarga en 1597 los tres retablos con sus pinturas para la capilla de San José, en cumplimiento del testamento de su tío-abuelo, el mercader de origen converso D. Martín Ramírez, fallecido en 1568¹⁷. Martín Ramírez de Zayas era catedrático de teología y formaba parte del círculo de literatos y eruditos tan del gusto del propio pintor. El encargo de la capilla generó el consiguiente desencuentro —ya habitual en el *modus operandi* del artista— con el cliente, esta vez por el precio final acordado por los tasadores. Sin embargo, ni el Greco ni D. Martín Ramírez quisieron llegar a pleito, lo que sugiere que entre ambos debía de existir un cierto “feeling”. La Escritura de Concordia, que firmaron el 13 de diciembre de 1599, muestra que los tasadores de las dos partes —cuyos nombres desconocemos, aunque si sabemos que Domenicos trajo al suyo desde Madrid— acordaron valorar la obra en 31.328 reales (2.848 du-



San Bernardino. Museo del Greco. Toledo

cados) lo que provocó serias quejas por parte de Martín Ramírez ante el Visitador general de la ciudad “por estar muy subido el dicho precio” con lo que pretendía reducir la cuantía. Sin embargo, al final y a fin de “excusar las costas e gastos” que el proceso traería consigo Ramírez se avino a aceptar la tasación en la que entraba también el precio de una custodia que había hecho para la capilla y de la que no se habla en el contrato de 1597¹⁸. Respecto a ésta, y como no era del agrado del cliente, se acordó que el propio Martín Ramírez intentaría venderla y con ello se abonaría al cretense su parte.

Los Ramírez de Zayas o de la Fuente, le vinculan también con otro ilustre toledano, el doctor Rodrigo de la Fuente, que identificamos con uno de los retratos del Greco del Museo del Prado, poseedor de un *San Francisco* y un *Santo Domingo*, que irían a parar a una capilla familiar en el convento toledano de Santa Catalina de la Merced¹⁹. Y en el mismo círculo de Martín Ramírez encontramos a Juan Bravo de Acuña, clérigo y miembro del Consejo de la Gobernación poseedor de cuatro grecos a título privado y responsable del encargo del retablo para el Colegio de San Bernardino. El doctor Bravo de Acuña fue quien da el visto bueno al proyecto en su condición de canónigo y visitador general de la archidiócesis toledana. Estaba relacionado con los ambientes más cultos de la ciudad puesto que al año siguiente, en 1604, publica su *Libro de la fundación de la sancta madre iglesia de Toledo. Sus grandezas, primacía, dotaciones y memoria*, dedicado al arzobispo D. Bernardo Sandoval y Rojas.

La andadura del retablo del Colegio de San Bernardino obedece a la historia del propio recinto educativo ya que la reciente institución venía a completar la estructura universitaria de Toledo configurada a partir del Colegio universitario de Santa Catalina, fundado en 1485 por Francisco Álvarez de Toledo. En el caso del Colegio de San Bernardino su fundador fue otro canónigo doctoral, sobrino del anterior, llamado Bernardino Zapata Herrera quien en su testamento, fechado en 1568 dejó dispuesto la construcción del futuro Colegio²⁰. Una vez obtenida la bula papal al año siguiente, la institución queda bajo la advocación del santo franciscano San Bernardino a voluntad del fundador pues “ese nombre yo tengo y me llamo”. Bernardino Zapata dispuso que se destinara a los estudiantes que ya eran bachilleres y serán estos quienes, con sus quejas por el “subido precio” que acarrea el trabajo para una comunidad que hace de la pobreza su seña de identidad, provocaron los

consabidos problemas respecto a la tasación. El asunto se resolverá a partir de la cuestación particular de los antiguos alumnos y otros benefactores, si bien el monto final recibido por El Greco y su hijo fue exiguo y ridículo, 333 ducados²¹.

El encargo del retablo le llega en 1603²², justo cuando acaba de terminar otros dos importantes trabajos, uno en Toledo, el de la Capilla de San José y el otro en Madrid, el del Colegio de D^a María de Aragón; todos relacionados por ese entramado de amigos y lazos de parentesco entre unos y otros. No conocemos las condiciones originales del contrato pero todo nos remite a ese contexto personal y de amistades del artista en Toledo, humanistas e intelectuales eclesiásticos y seculares partidarios de una espiritualidad “renovada” de la que San Bernardino era un ejemplo palpable, como antes lo había sido San José, patrón del Carmelo descalzo. Cabe pensar pues, que los entonces patronos de la Institución incidieran en la necesidad de que el pintor dejara bien claro la faceta intelectual del santo a partir de la presencia del libro.

El santo de Siena fue uno de los renovadores de la Observancia de la regla primitiva de San Francisco canonizada el 25 de mayo de 1450 por Nicolás V²³. Muy relacionado con el *San José o el San Martín partiendo la capa*, ambos en la capilla homónima, el Greco escoge la vía presentativa para ofrecernos la imagen austera, sobria y bellísima del santo franciscano. En consonancia con ese “manierismo espiritualista” como lo definió Hauser refuerza la pobreza del hábito con la desnudez del pie izquierdo que se adelanta ligeramente. El libro en la izquierda y el báculo rematado en las letras doradas de “IHS” (con una cruz central) se completa con la presencia de las tres mitras que asombran por la reproducción minuciosa de las sedas, los hilos dorados y las piedras preciosas. La monumentalidad de la figura en contraste con la línea de horizonte bajísima donde de nuevo reconocemos algunos elementos urbanos del paisaje de Toledo, se cubre de una melancolía evidente, una especie de ensoñación entre hombre y naturaleza. A pesar de que en la constitución sinodal del arzobispo Gaspar de Quiroga se recogía expresamente la prohibición de dar “rostros contemporáneos a los santos del cielo”²⁴, El Greco toma prestadas las facciones de su hijo para imaginar el rostro del santo consiguiendo así plasmar la descripción que da Alonso de Villegas de “que era mozo y de muy lindo parecer”²⁵.

Las conexiones clientelares señaladas y el mismo ámbito universitario, se refuerzan en las propias conexiones de significados que podemos encontrar entre el *San José* y el *San Bernardino*; ambos son fruto de la renovación espiritual y de alguna manera traducen ese mismo clima innovador que se estaba viviendo en Toledo. Ambos coinciden en la carga doctrinal dirigida a recordar la labor del arzobispo como pastor y guía, protector y maestro simbolizado en el báculo/bastón y en el libro propio del predicador y experto teólogo. Algo esencial en una ciudad cuyos arzobispos han sido pioneros en la renovación espiritual, desde Cisneros a Sandoval y Rojas conformando ese ambiente combativo, reformista y vivo que hemos señalado en otras ocasiones.

Por tanto, la elección del santo para presidir la capilla privada de los estudiantes viene a aleccionar sobre su papel como futuros predicadores y soldados de Cristo, en consonancia con los nuevos postulados nacidos a raíz del Concilio de Trento. Sin lugar a dudas, es Alonso de Villegas quien se halla tras la invención grequiana²⁶. Señala Villegas que como comisario y vicario general en Italia nombrado por Martín V “reformo pasados de trescientos monasterios, tornando en ellos al mismo rigor que en tiempo del seraphico padre Sant Francisco habían tenido” en referencia a la reforma de la observancia franciscana frente a los tradicionales conventuales. De modo que su figura cobra plena vigencia en el ambiente del Toledo de la época, donde parece que El Greco simpatiza con las corrientes “renovadoras” en los estrechos márgenes que dejaba la ortodoxia católica. El alegato a favor de la corriente del eremitismo que supone el ejemplo de San Bernardino coincide con otra obra de similar significado, la *Alegoría de la orden de los camaldulenses*. En los dos casos se trata de testimonios a favor del eremitismo como una opción espiritual legítima, defendida en sectores reducidos de la Iglesia pero que levantaba no pocos recelos para el control de Roma.

La *Alegoría de la Orden de los camaldulenses*, fue un encargo del único cliente perteneciente a la nobleza que tuvo El Greco, D. Pedro Laso de la Vega, primer conde de Arcos, Señor de Batres y Cuerva (1559-1637)²⁷. Era sobrino del cardenal Niño de Guevara por línea materna mientras que por la paterna tenía lazos de parentesco con el célebre poeta Garcilaso de la Vega. No parece que D. Pedro fuera un cliente de peso pues no hay ningún gran encargo en su haber, lo que no le impidió ser un sincero admirador del cretense del que poseyó hasta siete

Alegoría de la Orden camaldulense.

Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.



obras. Una de ellas es la citada *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses* que se encontraba en el Castillo de Batres, concretamente en la llamada Sala del Ciego, “un auténtico museo de pintura” en palabras de Martínez Caviro²⁸.

La Orden de los Camaldulenses había sido fundada por el monje benedictino San Romualdo en el año 975. Para ello contó con los territorios legados por el benefactor Conde Maldolus, en el valle del Arezzo italiano. Se trataba de un enclave montañoso e inaccesible pero privilegiado descrito por las crónicas como la que en 1586 publica Francisco Lucas, *Vita del padre S. Romualdo abate, fondatore del sacro eremo, & ordine di Camaldoli, e riformatore della vita eremitica*.

A partir de dichas descripciones, El Greco afronta el retrato simbólico del lugar sagrado. Solo en el primer plano, enmarcando un templete central que recoge los beneficios de la vida eremítica, hace una referencia al cliente al colocar los escudos alusivos a su persona, el Conde de Arcos. El de la izquierda, bajo la figura de San Benito, luce las armas de los Mendoza y Laso de la Vega y corresponde a Don Pedro. El de la derecha, a los pies de San Romualdo, está el de su esposa D^a Mariana de Mendoza, hija mayor del tercer Conde de Orgaz. Un dato importante para fechar la obra son las coronas incluidas, pues Don Pedro recibió el nombramiento de Conde de Arcos el 21 de diciembre de 1599, lo que permite datar la obra en los comienzos del año 1600.

De este modo queda constancia de la intención del patrono que no era otra más que mostrarse como el valedor de la Orden para asentarse en territorio español y cuyos primeros pasos se dieron a finales del siglo XVI. Se sabe que en 1597 visitaban Madrid dos frailes camaldulenses a fin de pedir al Rey el permiso para implantar la Orden en la península. Entre la documentación aportada contaban con la recién publicada *Historia de San Romualdo padre y fundador de la Orden Camaldulense que es una idea y forma perfecta de vida solitaria de la religión de San Benito*, de fray Juan de Castañiza²⁹ en apoyo de la empresa e indudablemente, el respaldo de D. Pedro era fundamental, lo que explica el interés de los escudos. De hecho, la otra versión que existe de la *Alegoría de la Gran camaldula*, la del Colegio del Corpus Christi en Valencia es, con toda seguridad, un regalo del matrimonio al patriarca San Juan de Ribera con quien tenían lazos de parentesco. Parece que se trató de un homenaje y en sustitución de los dos escudos condales, en el frontón del altar sólo aparece el del Patriarca³⁰.

El verismo realista de este primer plano cede paso al paisaje del segundo donde recrea una verdadera topografía espiritual del lugar sagrado. Ya lo había hecho en las versiones del Monte Sinaí y como entonces vuelve a colocar la libertad poética por encima de la realidad dando lugar a una pura geometría mental, deliberadamente arcaizante. Maneja los recursos para la construcción del *locus amoenus* virgiliano encerrado en medio de la cadena montañoso bañada por la luz crepuscular propia del pintor. En la época en la que pinta esta obra proliferan ya los grabados con el Monte Carmelo como las vistas del Monte Sinaí, abundantes en la órbita bizantina³¹. El guiño contemporáneo lo da el templete circular

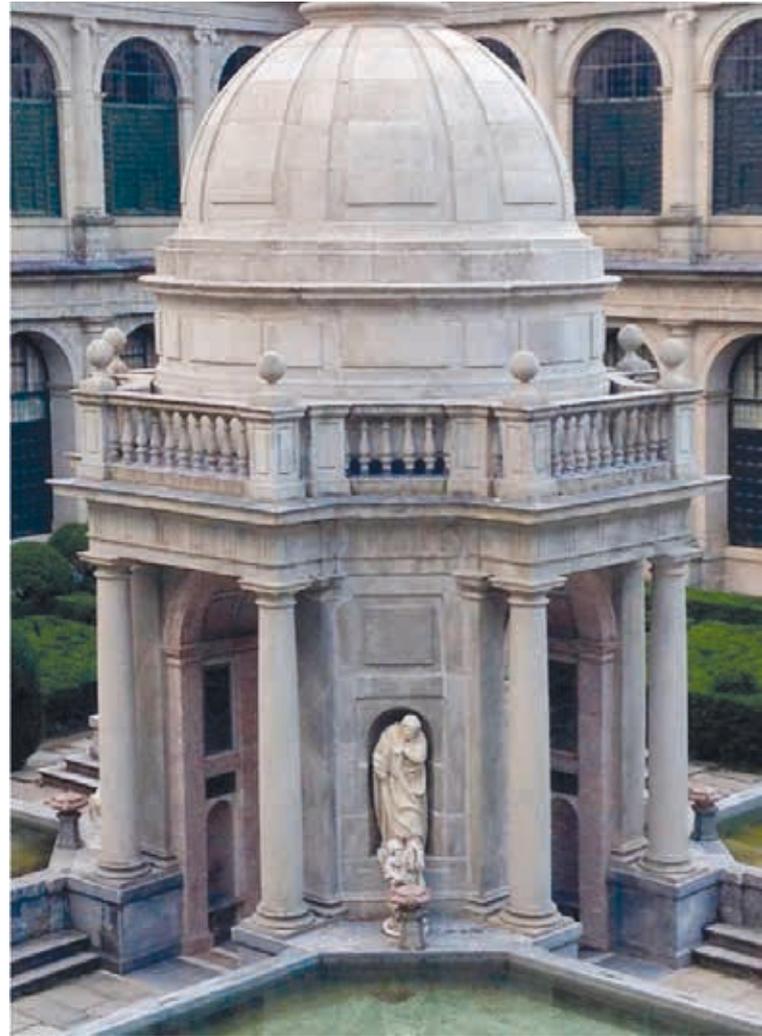
en el que adivinamos una alusión a Juan de Herrera y su templete del Claustro de los evangelistas que pudo admirar en El Escorial y que le recordaría al lejano San Pietro in Montorio de Bramante.

Al mismo tiempo que atendía estos encargos y cuidaba de esta clientela, su taller hacía frente a la producción de cuadros de pequeño formato para la venta a particulares y entidades, cuyas incursiones en el mercado de arte consistían en la adquisición ocasional de pinturas devotas de uso privado y doméstico³². Se trataba de un mercado autónomo, muy activo y exento del control de las autoridades diocesanas puesto que movían cantidades inferiores a las estipuladas para el escrutinio obligatorio establecido por encima de los 10 mil maravedíes, según noticias de Richard Kagan³³.

Al abordar la labor del taller es inevitable volver al inicio, al momento en el que los clasificábamos como fruto del “gusto local”, lo que nos invita a una reflexión acerca de cuál era ese gusto local condicionado por lo que pudo ser “el influjo de Toledo” ciudad que fue escenario de las muchas crisis espirituales que vivió España desde las reforma de Cisneros y que dejaron en la ciudad su huella. Los procesos contra los alumbrados, los dos autos de fe y el papel combativo de sus arzobispos crearon un caldo de cultivo muy sensible a los asuntos de religión.

A pesar de su extranjería, El Greco no permaneció ajeno a esta atmósfera de exaltación religiosa y siguió creyendo que es en los llamados “cuadros de devoción” donde deja patente su posición personal con respecto al debate de la imagen religiosa. La mayoría de los temas tratados se refieren a imágenes de santos en medio del desierto y en clara elección de la vida eremítica, desde San Francisco a San Pedro, María Magdalena y Santo Domingo, en todas sus modalidades iconográficas. Es decir, hay un deseo evidente por crear una tipología arquetípica de la espiritualidad orientada hacia la soledad del eremitismo. Esta vía que comparte aspectos con la mística, fue permitida a duras penas por la ortodoxia oficial y sin embargo en Toledo era una alternativa de plena vigencia. Gaspar de Quiroga en los años setenta inicia la rehabilitación de la figura de Bartolomé de Carranza y de su doctrina, una de cuyas afirmaciones era la defensa de la oración mental por encima de la vocal y de la vía afectiva para el conocimiento de lo divino. Por otra parte, unos años antes se había publicado en Toledo el primer tratado sistemático de la mística afectiva titulado *Carro de dos vidas*³⁴. Su au-

Claustro de los Evangelistas. El Escorial.



tor fue el sacerdote toledano Gómez García cura párroco de San Ginés. Luego siguieron otros muchos de similar orientación, empezando por las numerosas reediciones del *Contemptus mundi* a partir de 1512.

Es obvio, pues, que nos hallamos ante una sociedad conocedora y familiarizada con la vía afectiva y de interioridad espiritual a la que el Greco supo ofrecer una modalidad de “cuadro de devoción” asentada en la *teoría de los afectos* y con el dominio de la *empatía* para crear un estado psicológico determinado, emotivo y devoto. Obras en su mayoría asociadas a la religión de oratorio, privado, íntimo y doméstico, tanto seglar como religioso que se difundió extraordinariamente en las últimas décadas del siglo XVI. Santa Teresa de Jesús en *Las Mo-*

radas describe su “emoción” tras visitar el oratorio de la Duquesa de Alba “...me quedé espantada en entrando y considerando de qué podía aprovechar aquella barahúnda cosas...” y por su parte, San Juan de la Cruz tampoco se muestra partidario cuando habla de la “religión de oratorio” pues “...algunas personas los atavían más por su gusto que por el de Dios; y algunos hacen tan poco caso de la devoción en ellos que nos los tienen en más que sus camarines profanos”³⁵. Tampoco los obispos olvidaron incluir este capítulo en los sínodos dejando constancia de que había que vigilar “el lugar en que se ha de celebrar la misa y de los oratorios particulares y sus ornamentos”³⁶.

Respecto al interés con el que El Greco satisfacía dicha demanda, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo se conserva un documento sobre la venta de un San Pedro y un San Francisco con destino a Sevilla³⁷. El documento de la venta está relacionado con el suministro de imágenes para enviar a las Indias ya que Sevilla se convirtió por esta época en el gran puerto desde el que se embarcaban las piezas. Un mercado tan floreciente sin duda debió llamar la atención del cretense que desde su taller en Toledo abasteció de imágenes a una clientela numerosa. De San Pedro, al margen del modelo del Apostolado, hay dos variantes que están recogidas en el inventario redactado por Jorge Manuel en 1614; en él se cita “un san pedro llorando pequeño” y “un san pedro en pie no acabado”, es decir, la primera es la modalidad iconográfica que conocemos como San Pedro en lágrimas y la otra es la imagen monumental, de cuerpo entero y luciendo las dos llaves. Suele ser una figura majestuosa recortada sobre un cielo atormentado y con una línea de horizonte muy baja. Viste siempre la túnica azul y el manto amarillo y su rostro anciano y barbado apenas registra cambios en su concepción.

Respecto a la modalidad mucho más conocida, de *San Pedro en lágrimas* sabido es que el capítulo del arrepentimiento y llanto de San Pedro nunca fue muy grato para la Iglesia pues eso de que la cabeza visible designada por Jesús le negara hasta tres veces por cobardía, no dejaba en buen lugar al papado. Sin embargo, los teólogos y moralistas de la Contrarreforma comprendieron que la falta cometida por el apóstol le hacía más cercano y con todas las debilidades propias de la condición humana. De modo que pasó a ser un tema recurrente en la pedagogía posterior al Concilio de Trento puesto que se adaptaba a la enseñanza acerca del arrepentimiento y la consiguiente penitencia. Además, su llanto da lugar a uno de los

capítulos devocionales más bellos de la espiritualidad del siglo XVI, el que se conoce como “flevit amare”, o llorar de amor³⁸. Apelando a la teoría de los afectos, El Greco crea un producto devocional de enorme éxito, apto para clientes particulares y oratorios privados, apto para las comunidades que rezan por la salvación de la humanidad. No es de extrañar, por tanto, el éxito comercial de este capítulo del que hizo hasta seis versiones autógrafas en las que apenas cambia la composición.

Algo similar ocurre con las producciones de San Francisco que salieron del taller del cretense. Fue el tema devocional por antonomasia, el más demandado y el más querido por la clientela española en general y toledana en particular, pues hemos de recordar que la orden franciscana quedaba asociada a las prácticas del *ars moriendi* y monopolizaban todo el ritual funerario, desde la mortaja hasta el cortejo fúnebre. También la Contrarreforma ayudó a su difusión haciendo del santo un emblema de la pobreza, de la meditación y del éxtasis.

Entre las variantes más conocidas tenemos la de *San Francisco con el hermano León*, la de la *Estigmatización de San Francisco*, la de *San Francisco en éxtasis* o la de *La oración de San Francisco*. Esta vez en el inventario de Jorge Manuel sólo se refiere si esta con crucifijo, con calavera, “elevado” o con “compañero”, en alusión a la presencia del hermano León. En opinión de Pacheco, El Greco tuvo la gloria de ser el “mejor pintor de este Santo que se hubiera conocido en este tiempo” y no cabe duda de que contemplando las infinitas versiones que realizó sobre el “poverello” esa afirmación es más que evidente. En todos los casos concibe el mismo tipo enjuto, asceta y demacrado, de rostro bondadoso, casi siempre joven y ataviado con el áspero sayal en el que siempre es visible el cíngulo con los tres nudos distintivos de la orden. Es una creación que nada tiene que ver con las despreocupadas imágenes que pintó en sus años de Italia, donde envolvía a los personajes en amplios paisajes dando un toque narrativo que en España desaparece por completo para dar paso a una imagen más icónica, sobria y presentativa.

Para la invención de estos “tipos devocionales”, lo mismo que en el *San José* o en el *San Bernardino*, El Greco pudo conocer, durante su estancia en El Escorial, los *Apuntes para confeccionar lecciones de Santos* que Ambrosio de Morales dedica a la comunidad de frailes jerónimos en 1566³⁹. Los apuntes son en realidad unos consejos destinados a los frailes para que supieran componer sus ser-

mones de la forma más clara y directa. En esas lecciones se insiste en que todo lo que se cuente sea “verdadero” en que no sean prolijos en milagros “que a la mayoría de las veces hacen poco provecho” y que todo se cuente “con un estilo sobrio, simple y directo” lo que plásticamente se corresponde con estas imágenes aisladas, sobrias y monumentales. Se resuelven así con una mínima referencia al locus y mantiene la preferencia por las horas crepusculares, las de mayor sosiego tal como aconsejaba fray Luis de Granada en su *Tratado sobre la Oración y Meditación*.

En cuanto a los temas pasionales destacan los crucificados, generalmente “vivos”, para presidir las capillas particulares como la de los Úbeda en la iglesia de San Ginés. Lo más habitual eran los “Cristos” en solitario, a veces con la Virgen y San Juan, aunque también es frecuente los que incluyen la figura del orante “in abisso” lo que sugiere una meditación personal, privada y excluyente muy del gusto de la clientela toledana y de la que existen numerosos ejemplos en clausuras de la capital. A este modelo pertenece el del Museo del Louvre con el que iniciábamos estas páginas (ha. 1590). Pintado para presidir una capilla del convento jerónimo de San Pablo en Toledo, desconocemos la identidad de los dos personajes que aparecen al pie en sustitución de la Virgen y San Juan. Identificados como los hermanos Covarrubias hoy se cree que se trata de Dionisio Melgar, a la izquierda y con el alba blanca, canónigo del citado convento mientras que para el de la derecha se barajan varias alternativas. En todo caso, la redacción del *titulus crucis* en griego, hebreo y latín, en vez del habitual INRI, le sitúa en medio de los círculos más humanistas de la ciudad⁴⁰.

Similar composición es la del *Crucifixión con la Virgen, San Juan y donante* de la iglesia de la Asunción en Martín Muñoz de las Posadas, obra de taller (ha.1595). En este caso concreto fue encargo del propio párroco de Santo Tomás que aunque protagonizó con el pintor un pleito desabrido, no dudó luego en encargarle esta obra aunque a la vista del resultado siguió sin querer gastarse mucho dinero. En el inventario de D. Andrés, fallecido el 12 de enero de 1601, se hace mención expresa del cuadro del que se dice que era “un Christo en lienzo pintado al óleo en que esta el retrato del dicho señor Andrés Núñez que es pintura de dominico greco y es pintura de mucho valor”⁴¹. En el mismo documento se menciona que fue donado a la iglesia abulense de Navalperal de la Mata, donde estaba su hermano, también párroco y probablemente de allí pasaría a su ubicación actual en 1834⁴².

Los dos casos señalados, y otros muchos que salieron del taller, dan una idea de la seriación con la que El Greco afrontó el capítulo pasional. Como novedad suele añadir, a petición del cliente, “un país” en alusión al paisaje de Toledo para crear el lugar sagrado. Fue un recurso novedoso y especial pues al incluir los celajes crepusculares implantó la moda de los efectos nocturnos y de las luces artificiales que dejan huella en Toledo, no entre los artistas contemporáneos como hubiera sido de esperar, pero si entre algunos convecinos interesados



Taller del Greco. *Crucifixión con la Virgen, San Juan y un donante*. Iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas. Segovia.

Crucifixión. Museo de Santa Cruz.
Depósito de San Nicolás de Bari. Toledo.



por las cuestiones de estética. Uno de ellos, el predicador y fraile franciscano Diego de la Vega, deja por escrito una reflexión llena de admiración hacia el cretense:

“Suele la mano artificiosa de un pintor mostrar su destreza en una pintura de noche. Encubre con la sutiliza del pincel lo que encubren las tinieblas y descubre lo que descubre la vista; en lo cual se muestra mucho más artificio e ingenio del oficial...”⁴³.

Y está claro que esa “luz desbaratando las tinieblas” guiaba las preferencias de aquellos que, en efecto, buscaban algo “diferente”.

NOTAS:

- 1 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. Devoción, decoro y ortodoxia: la pintura de El Greco en el contexto espiritual de la Contrarreforma, 1577-1600. En *El Greco. The first 20 years in Spain*. Rethymno: Institute for Mediterranean Studies, 2005, pp. 205-220.
- 2 ALVAREZ LOPERA, J. *El Greco. La obra esencial*. Madrid: Sílex, 1993, p. 108.
- 3 MARIAS, F. Un retratista haciendo pintura religiosa. En *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo: Museo de Santa Cruz, 2014, pp. 41 y ss.
- 4 DOCAMPO, J. y RIELLO, J. (Ed). *La biblioteca del Greco*, catálogo de la exposición, Madrid: Museo del Prado, 2014.
- 5 Ídem, pp. 203-217.
- 6 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 45.
- 7 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, pp. 245-265. Concretamente, la frase que destacamos es de Bartolomé de Carranza y sus *Comentarios al catecismo*. Cap. III de la tercera parte. Ver también nuestro artículo El decoro, la invención de un concepto y su proyección artística, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Madrid, 1988, nº 2, pp. 91-102.
- 8 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Sínodo de 1536 en Toledo. En *Ensayos humanísticos*, Toledo: Servicio de Publicaciones de la UCLM, 1997, pp. 285-302. (La cursiva es nuestra).
- 9 SIGÜENZA, Fray José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Turner, 1986, p. 373.
- 10 ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Fuentes y bibliografía*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 237.
- 11 Documento facilitado por D. Gonzalo Crespi de Valldaura, actual Conde de Orgaz, expuesto en la muestra *La Estela del milagro*, desarrollada en la parroquia de Santo Tomé desde el 3 de julio al 3 de septiembre de 2014. Desde estas páginas quiero hacer llegar a D. Gonzalo y a su familia mi sincero agradecimiento por la colaboración prestada.
- 12 Ídem.
- 13 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. Los grecos de D. Pedro Laso de la Vega. *Goya*, 1985, núm. 184, pp. 216-227; SÚAREZ QUEVEDO, D. Tablas de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII. *Goya*, 1990, núm. 217-218, pp. 48-49; ARANDA PÉREZ, F. J. Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... *Anuario del Arte*, 2010, pp. 137-160; KAGAN, R. La Toledo del Greco, una vez más. En *El Greco de Toledo*.

- Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo: Museo de Santa Cruz, 2014, pp. 47-65. Se trata del último estudio, puesto al día, que recoge otros muchos anteriores publicados por el autor.
- 14 SUAREZ QUEVEDO, D. Tablas de El Greco... También ALVAREZ LOPERA, J. op. cit., vol.I. p. 70.
- 15 Expresión literal que figura en la cesión hecha en 1612 por las monjas de Santo Domingo el Antiguo a Jorge Manuel. Véase SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F. de B. *El Greco en Toledo*, Toledo: Zocodover, 1982.
- 16 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Ensayo de una nueva lectura iconográfica de los retablos de El Greco en Santo Domingo el Antiguo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, segundo semestre 2008, tomo XVII, núm. 34, pp. 323-349.
- 17 Consultar la última monografía sobre la capilla, a cargo de Palma Martínez-Burgos García, *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*, Toledo: Antonio Pareja Editor, 2014.
- 18 *Ídem*, p. 37 y ss.
- 19 KAGAN, R. El Greco y su entorno humano en Toledo. En *El Greco*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003, pp. 99-115.
- 20 GÓMEZ SÁNCHEZ, F. *Historia del Colegio Universitario San Bernardino de Toledo*. Toledo: Caja de Ahorros, 1982.
- 21 KAGAN, R. El Greco y su entorno humano... p. 108.
- 22 La ejecución de la portada, en cambio, se retrasa hasta 1607. Véase ALVAREZ LOPERA, J. op. cit. vol. I, p. 228.
- 23 La festividad quedó instituida en el calendario el 20 de mayo. Véase la obra de L. Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), en concreto el tomo II de su vol. 3 titulado *Iconografía de los santos de la A a la F*.
- 24 Fechada en 1583. Véase el texto de A. Rodríguez G. de Ceballos, "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras a El Greco" publicado en *El Greco: Italy and Spain*, vol. 3 de *Studies in the History of Art*, Washington: National gallery of Art, 1984, p. 154.
- 25 VILLEGAS, A. de. *Flos sanctorum : historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo... y de los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catholica...* Barcelona: En la imprenta de Isidro Aguasvivas, 1794, Primera parte, pp. 373-375.
- 26 *Ídem*.
- 27 Un estudio completo de los paisajes en la pintura grequiana en P. Martínez-Burgos García, "Alegoría y paisaje. La topografía espiritual del Greco", en *El Greco en la catedral*, catálogo de la exposición, Burgos: Promecal, 2011, pp. 91-103.
- 28 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. Los grecos de D. Pedro Laso de la Vega, p. 220.
- 29 Editado en Madrid en 1547, por el licenciado Castro.
- 30 ALVAREZ LOPERA, J. Alegoría de la orden de los camaldulenses. En *El Greco. Identidad y transformación*, catálogo de la exposición, Madrid: Skira, 1999, p. 411.
- 31 Respecto a las imágenes del Monte Sinaí se puede consultar el último ensayo a cargo de M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, "Views of the landscape of Mount Sinai from Byzantium to Domenikos Theotokopoulos", publicado en *D. Theotokopoulos between Veniceand Rome*, catálogo de la exposición. Atenas: Museo Benaki, 2014, pp. 1-43.
- 32 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. Devoción, decoro y ortodoxia... (2005).
- 33 KAGAN, R. La Toledo del Greco, una vez más, p. 57.
- 34 Publicado en el año 1500 abría el camino que luego continuarían otros. Un retrato de este contexto espiritual se puede consultar en P. Martínez-Burgos García, Devoción, decoro y ortodoxia... (2005).
- 35 SANTA TERESA DE JESÚS. Las Moradas. En *Obras Completas de Teresa de Jesús*. Madrid: BAC, 1997, Morada sexta, p. 538; y SAN JUAN DE LA CRUZ. La subida del Monte Carmelo. En *Obras completas*. Madrid: BAC, 1994, Libro III, p. 470. Ambos publicados en P. Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes*, pp. 189-201.
- 36 *Ídem*. Constitución sinodal de Córdoba, 1662.
- 37 ALVAREZ LOPERA, J. op. cit (2005), p.51. El documento lleva fecha de 1 de julio de 1588.
- 38 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma. *Boletín de Arte*, 2003, núm. 24, pp. 13-34.
- 39 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II. *Reales Sitios*, 1998, año XXXV, núm. 135, pp. 46-55.
- 40 El humanismo del Greco ha sido señalado en todos los estudios recientes sobre el pintor tanto en el ambiente italiano como en las relaciones mantenidas ya en Toledo; luego reconocer dicha cualidad no es fruto ni del "patriotismo local" ni de ninguna "dosis de complacencia" como se ha llegado a afirmar. Véase el texto de F. Marías y R. Kagan, "El pintor doctus en la Europa moderna y El Greco como pintor filósofo", en *La biblioteca del Greco*, catálogo de la exposición, Madrid: Museo del Prado, 2014, p. 37.
- 41 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Cristo crucificado con la Virgen, San Juan y un donante. En *El árbol de la vida : las edades del hombre*, Segovia: Fundación "Las Edades del Hombre", 2003, pp. 260-261.
- 42 ELORZA GUINEA, J.C. La obra del Greco en Castilla León. En *El Greco en la catedral*, catálogo de la exposición, Burgos: Promecal-Diario de Burgos, 2011, pp. 111-115.
- 43 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 190.