



Miguel Falomir
Museo del Prado

Aunque por su sobrenombre y documentado origen cretense pensamos en Domenikos Theotokopoulos (Candia, 1541-Toledo, 1614) como griego, lo que religiosa, geográfica y culturalmente es cierto (“mis Padres Griegos”, escribió asimilándose a los clásicos en su ejemplar de los comentarios de Daniele Barbaro al tratado de arquitectura de Vitruvio)², nació súbdito de la Serenísima República de Venecia, dueña de Creta desde principios del siglo XIII y hasta bien avanzado el XVII. El Greco vivió sus primeros 25 o 26 años en Candia, en un ambiente impregnado de cultura veneciana y, como señaló Panagiotakes, permeable también al arte veneciano. La documentación revela la presencia de pinturas de Giovanni Bellini, Palma el Vecchio y Tiziano en la Creta del siglo XVI, aunque la más importante, a tenor de su destino, debió ser el altar mayor de la catedral de San Tito en Candia, debido a Jacopo Tintoretto³. No se conserva este altar e ignoramos si fue pintado antes o después de la marcha del Greco a Venecia en 1567 (de ser anterior, podría explicar su ulterior querencia por Tintoretto), y tampoco las obras de los otros pintores, pero podemos acudir a las ciudades venecianas de la costa dálmata en busca de equivalentes. Lo que allí encontramos son obras de taller de calidad media que repiten modelos de contrastado éxito en la metrópoli, como la *Magdalena con los santos Biagio, Tobías y donante* pintada por Tiziano hacia 1550 (Dubrovnik, iglesia de San Domenico), o el altar mayor de la catedral de San Marcos en Korcula de Tintoretto.

Desde finales del siglo XV sabemos también de la actividad en Creta de artistas capaces de pintar tanto “in forma greca” como “in forma latina”, como Georgios Klontzar o Ioannis Gripiotis⁴. En cuanto al Greco, maestro desde al menos 1563, no hay constancia documental de su bilingüismo (nunca se le menciona como maestro “in forma latina”), y su escasa obra cretense: *San Lucas pintando a la Virgen* (Atenas, Benaki Museum) y la *Dormición de la Virgen* (Ermoupolis Syros, catedral) se ajusta a los cánones de la pintura “in forma greca”. Sí delata conocimiento de la pintura occidental la más controver-

tida, en cuanto a datación (algunos autores la creen del periodo italiano), *Adoración de los magos* (Atenas, Benaki Museum)⁵, concebida “in forma latina” y llena de elementos procedentes de grabados. Pero aun aceptando la *Adoración de los magos* como ejemplo del Greco “in forma latina”, deberemos concluir que sólo en un ambiente provinciano podía satisfacer una obra de tan discreta calidad a alguien deseoso de poseer una pintura a la veneciana.

Pertrechado con este bagaje desembarcó El Greco en Venecia en 1567. En las próximas páginas procuraré mostrar de qué modo el trienio que pasó en la ciudad influyó en su forma de ejercer y entender la pintura. Lo haré con la perspectiva de alguien más familiarizado con la pintura veneciana que con la del cretense, procurando señalar sus analogías y diferencias con otros pintores llegados entonces a Venecia⁶.



El Greco no fue ni el primero ni el único pintor cretense que se trasladó a Venecia⁷, ni eran los cretenses los únicos pintores súbditos de la Serenísima que acudían a la metrópoli. Poco antes, en 1563, había fallecido en la ciudad Andrea Meldolla (1510-1563), un dalmata conocido en Venecia, como el Greco en Toledo, por su gentilicio: Schiavone. Schiavone había sido un astro menor en el firmamento de la pintura veneciana de mediados del siglo XVI, inmersa en una coyuntura tan brillante como cambiante. Cualquier manual nos dice que Tiziano (c. 1485/90-1576) presidía entonces el parnaso pictórico local, que así venía haciéndolo desde 1516, y que así lo haría hasta su muerte en 1576. La situación, sin embargo, era más compleja. Desde la década de 1520 la proyección internacional de Tiziano lo fue distancianado de la clientela veneciana. El proceso culminó hacia 1550, y durante los siguientes quince años estuvo ocupado pintando preferentemente para los Habsburgo y muy especialmente para María de Hungría y, sobre todo, Felipe II. Tras 1562 decayó el ritmo de encargos

de la corte y, aunque hasta su muerte Tiziano envió obras al soberano español, la menor demanda le otorgó libertad y tiempo para atender el mercado veneciano; sin embargo, para entonces Venecia le había dado la espalda. Como ha señalado Gentili, tras 1555 Tiziano tuvo pocos patronos en Venecia y estos estaban además relacionados entre sí, como miembros de la Scuola de San Rocco⁸. Resulta de hecho significativo que durante el tercer cuarto del siglo XVI, cuando la decoración de iglesias y *scuole* propició el momento áureo de la pintura narrativa veneciana, Tiziano apenas participara de él. El divorcio entre Tiziano y Venecia se agudizó a finales de la década de 1560, coincidiendo con el declive físico del pintor. Si en mayo de 1566 Vasari lo encontró “vecchissimo” pero aún activo, el 29 de febrero de 1568 Niccolò Stoppio, agente del duque Alberto V de Baviera en Venecia, afirmaba que apenas veía y su mano temblaba, por lo que el trabajo lo realizaban ayudantes, limitándose él a finalizarlo⁹. Más aún, en 1567 Tiziano solicitó a las autoridades venecianas el traspaso a su hijo Orazio de la *senzeria* del Fondaco dei Tedeschi, lo que constituía un oficiosa declaración de retirada del primer plano de la actividad pictórica. Mientras El Greco vivió en Venecia fue Orazio quien llevó las riendas de la *bottega* familiar, con un perfil más de gestor preocupado por administrar el legado paterno que de continuador artístico y material del mismo. Tagliaferro ha advertido con sagacidad del paralelismo de esta situación con la protagonizada por El Greco y su hijo Jorge Manuel en los años postreros del primero, probablemente modelada en el ejemplo tizianesco¹⁰.

En 1567 Jacopo Tintoretto (1518-1594) y Paolo Veronese (1528-1588) habían sustituido a Tiziano en las preferencias del público y se habían erigido también en modelo para los pintores jóvenes. Tanto fue así que ni siquiera los discípulos de Tiziano pudieron sustraerse a su influjo. Como ha apuntado Saporì, ninguno de los pintores “nordeuropeos” que las fuentes recuerdan en la *bottega* de Tiziano tras 1550, Dirck Barendsz, Lambert Sustris o Christopher Schwarz, se revela en su obra autónoma decisiva o exclusivamente tizianesco¹¹, antes al contrario —me permito añadir— muestran mayor querencia por Veronese o Tintoretto. Así sucede con el holandés Dirck Barendsz (1534-1592), de abrumadora impronta tintoretiana si lo identificamos con el autor del *Juicio Final* de Farfa, o el alemán Christoph Schwarz (c.1548-1592), a quien se atribuye un *Bautismo de Cristo* en el Museo del Prado (P.581). A propósito de esta obra

Meijer señaló cómo, tras llegar a Venecia hacia 1570 y dada la vejez de Tiziano, Schwarz buscó inspiración en pintores más jóvenes y dinámicos¹² una observación que puede hacerse extensible a todos los discípulos tardíos de Tiziano con independencia de su nacionalidad, como el bergamasco Simone Peterzano (1540-1596)¹³.

Pese a su retraimiento de la escena veneciana y las generalizadas sospechas de que apenas podía pintar, hasta su muerte en 1576 Tiziano siguió siendo el único pintor veneciano con proyección internacional; el artista más codiciado por las cortes europeas y, como tal, un importante activo para la diplomacia veneciana. Asistimos así a una situación paradójica. Mientras en Venecia Tiziano había ido perdiendo predicamento desde aproximadamente 1555, su tremendo prestigio internacional se mantuvo incólume hasta su fallecimiento. Una pretendida asociación con Tiziano constituía por tanto la mejor carta de presentación para cualquier artista veneciano deseoso de conseguir el favor de patronos foráneos, especialmente allí donde Tiziano gozaba de mayor predicamento, como el círculo de los Farnese en Roma o la corte española. Ello suscitó explícitos testimonios de filiación tizianesca por parte de pintores que probablemente nunca fueron sus discípulos, como Michele Parrasio (c. 1516-1578), quien el 20 de agosto de 1575 envió a Felipe II su *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* (Museo del Prado, P. 479) acompañada de una carta donde invocaba su proximidad a Tiziano, aunque la pintura fuera claramente deudora de Paolo Veronese¹⁴. Algo parecido debió suceder con el flamenco formado en Italia Pablo Scheppers (documentado entre 1571 y 1579), llegado a Zaragoza a instancias del duque de Villahermosa y que, según Jusepe Martínez, esgrimió como credencial un discipulado de Tiziano ignorado por la documentación y desmentido por su pintura¹⁵.

Es en esta coyuntura en la que debe inscribirse el *soggiorno* veneciano del Greco y la que explica tanto su sintonía con los pintores más jóvenes que Tiziano (en su caso Jacopo Bassano y, sobre todo, Jacopo Tintoretto), como su pretensión de hacerse pasar por discípulo de Tiziano tras abandonar Venecia. Ninguna de estas elecciones era inusual entonces entre los pintores de su edad en Venecia y la segunda explica la famosa carta que, el 16 de diciembre de 1570, Giulio Clovio remitió al cardenal Alessandro Farnese (1520-1589) recomendándole al Greco, “un giovane Candiotto discepolo di Titiano”¹⁶. Se trata del único documento que vincula al Greco con

un maestro veneciano y, como tal, ha hecho correr ríos de tinta; más aún, no ha faltado quien lo ha aprovechado para identificar al Greco con el “molto valente giovine mio discepolo” que Tiziano menciona en carta dirigida a Felipe II el 2 de diciembre de 1567¹⁷. No creo, sin embargo, que la carta de Giovio deba entenderse en su literalidad. Nada en la producción del Greco avala que fuera discípulo de Tiziano o tuviera relación profesional con él¹⁸. Se han señalado “préstamos” de figuras e incluso composiciones enteras de Tiziano en la obra del Greco, pero es éste un “tizianismo” superficial, casi siempre explicable por la mediación de grabados y que no basta para justificar una estancia en el taller de Tiziano, quien para el candiota sería más, como ha señalado Marías, un referente histórico de modelo de pintor, que un maestro en sentido estricto¹⁹. Aunque sea tentador pensar en El Greco como uno de aquellos maestros nórdicos, como Berendsz o Schwarz, que estuvieron en el taller de Tiziano pero mostraron mayor interés por pintores más jóvenes, parece más lógico asimilarlo a aquellos otros como Parrasio que, en la década de 1570, esgrimieron un pretendido aprendizaje con Tiziano para promocionarse en ambientes donde el prestigio de este era grande. Es en estas coordenadas de autopromoción en las que hay que inscribir la carta de Giulio Clovio, que sin duda obró el efecto deseado: introducir al Greco en el círculo del cardenal Alessandro Farnese en Roma, pero que, tal vez, fuera también causa, una de ellas, de la ruptura entre el griego y el cardenal. Y es que una cosa era afirmar ser discípulo de Tiziano y otra muy distinta serlo, y ello lleva a preguntarse si el fracaso del Greco con Alessandro Farnese, uno de los mayores patronos que tuvo Tiziano, no podría explicarse, al menos en parte, por la incapacidad del pintor por mostrarse como el “discípulo” de Tiziano que pretendía ser. Una última digresión antes de cerrar el capítulo dedicado al Greco y Tiziano: ¿Se presentó otras veces El Greco como discípulo de Tiziano? Como señalé en otra ocasión²⁰, no creo casual que acudiera a la corte española inmediatamente después del fallecimiento de Tiziano el 27 de agosto de 1576 (estaba en Madrid al menos ya en junio de 1577). Cualquier pintor europeo soñaba con suceder a Tiziano en el favor de Felipe II, especialmente aquellos que habían vivido en Venecia y sabían de las ventajas sociales y económicas que tal relación reportaba. Sabemos que Tintoretto y Michele Parrasio aspiraron a ello²¹....¿También El Greco? Y si fue así, ¿se presentó

ante Felipe II como discípulo de Tiziano?; más aún, si lo hizo ¿no puede explicar su superficial tizianismo el desinterés que, a la postre, suscitó en Felipe II? Se trata obviamente de especulaciones, pero no creo aventurado formularlas para explicar tanto el afán del Greco por trabajar para Felipe II, como la facilidad con que consiguió hacerlo (el pretendido aprendizaje con Tiziano abría muchas puertas) y el rechazo final del monarca. Este último episodio debe contextualizarse en estas coordenadas, y no presentarlo como un asunto restringido al pintor y el soberano, y menos aún como testimonio de la cortedad de miras estéticas de Felipe II. El Greco no fue el único pintor de origen o procedencia veneciana que se postuló para suceder a Tiziano ni el único que fue rechazado, también lo fueron Parrasio y Tintoretto. Más aún, que Felipe II se decantara por Paolo Veronese²² demuestra que, además de buen juicio estético, tenía una idea clara de qué tipo de pintura veneciana le gustaba.

La segunda fuente de información para ahondar en los años venecianos del Greco son sus anotaciones a la edición de Daniele Barbaro de *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (Venecia, 1556) y a las *Vidas* de Vasari (Florencia, 1568). El Greco que emerge de ellas es un pintor orgulloso de su filiación veneciana, en cuya tradición pictórica se reconoce y a la que defiende con vehemencia de las censuras de Vasari. El Greco no fue el único artista de la época que se explayó contra el toscano-centrismo vasariano (recuérdese al boloñés Annibale Carracci), y tampoco era novedosa su cerrada defensa de la pintura veneciana frente a la florentina y de Tiziano frente a Miguel Ángel; antes al contrario, era una opinión recurrente en Venecia desde al menos 1550, habiendo sido objeto de desarrollo teórico por parte de Lodovico Dolce en su *Aretino* de 1557. Aunque no hay constancia de que el Greco leyese a este último, bien pudo hacerlo, pues en él encontramos opiniones similares a las del candiota, sobre todo el cuestionamiento de Miguel Ángel como encarnación de la perfección pictórica. Y es que aunque Rodolfo Pallucchini apuntó que El Greco mostró en sus críticas a Miguel Ángel la “fatale incompiensione di un bizantino verso uno dei fatti più tipici dell’umanesimo rinascimentale”²³, nada hay en ellas específicamente griego y sí mucho de veneciano.

Estas ocurrencias (es difícil calificarlas de reflexiones) reflejan una corriente de opinión dominante en Venecia y, como tales, no permiten fijar los ambientes que frecuentó El Greco en ella. Más información extraemos

de sus opiniones sobre pintores y obras concretas. El Greco no demuestra originalidad al considerar a Tiziano el mejor pintor pero, a partir de ahí, son significativas tanto sus loas como sus silencios, destacando entre los últimos el de Paolo Veronese, al que volveré. Tintoretto, sin embargo, merece todos los elogios: califica como la mejor pintura del mundo su *Crucifixión* en San Rocco²⁴ y en algún pasaje se intuye su preferencia incluso por encima de Tiziano. El Greco pondera igualmente el talento de Jacopo Bassano (1510-1592)²⁵. Se ha escrito mucho sobre la relación entre ambos pintores: varias obras del Greco estuvieron atribuidas a Bassano y viceversa y no ha faltado quien haya situado al primero en el taller del segundo²⁶. En 1567, sin embargo, Jacopo Bassano no vivía en Venecia, sino en Bassano del Grappa. Los noventa kilómetros que separan ambas ciudades no eran una distancia insalvable, pero parece improbable que alguien abandonara Candia para radicarse en el provinciano Bassano, aunque aquí trabajara un pintor de talento. Que El Greco conoció obra de Bassano es indudable y así lo evidencia su producción. Debía estar familiarizado con el tipo de pintura que Bassano remitía para su venta a Venecia: esas obras con figuras menudas y multitud de animales que hicieron que Vasari lo tildara de pintor menor. El Greco defendió encarecidamente a Bassano, pero sin negar su especialización en obras de pequeño formato. Si lo hubiera tratado en persona difícilmente habría aceptado una visión tan limitada de él pues, tanto para Bassano del Grappa como para ciudades próximas como Treviso, había realizado grandes cuadros de altar que desdecían la peyorativa caracterización vasariana, como el *Pentecostés* del Museo Civico de Bassano de 1561, la *Crucifixión de San Teonisto*, de 1562-1563, procedente de un convento en Treviso, o la magnífica *Adoración de los Pastores* de 1568 para una iglesia de Bassano²⁷.

Finalmente, contamos con la propia obra del Greco. Los historiadores han señalado préstamos puntuales de Tiziano, Tintoretto y Bassano en los que no me detendré. Ninguno justifica una estancia en sus obradores, pudiendo explicarse por el estudio directo de las obras cuando no por la circulación de grabados. El Greco, pues, debió ser un pintor autodidacta, sin relación laboral con los grandes maestros venecianos, algo ya apuntado por Brown²⁸. En Venecia no era inusual que maestros foráneos llegaran a la ciudad atraídos por el prestigio de sus pintores. Este flujo, constante desde principios del siglo XVI, se intensificó tras 1540, en paralelo al encumbramiento de

Tiziano como el más importante pintor europeo. Conocemos los nombres de bastantes maestros, la mayoría del norte de Europa, que hicieron un “stage” en el taller de Tiziano y, a medida que avanzaba el siglo, también en los de Tintoretto y Veronese, como Lambert Sustris, Hans Muelich, Dick Barendsz o Christoph Schwarz²⁹. Durante su estancia en el taller de Tiziano estos pintores aprehendían su “estilo”, pero “pagaban” su enseñanza con trabajo. Se trataba de maestros examinados en sus países de origen, generalmente y como buenos nordeuropeos, particularmente dotados para el retrato y/o el paisaje. En 1567, El Greco era también un maestro examinado pero... ¿tenía su formación “alla greca” utilidad para los grandes maestros vénetos? A tenor de sus obras, ninguna. El Greco desconocía el abecedario elemental de la pintura occidental: ignoraba las reglas de la perspectiva, de la anatomía y del plegar de paños. Dolce, el mejor representante del venecianismo teórico, afirmaba que sin estructura ósea la figura humana no puede ser modelada (“[...] perche senza le ossa non si puo formar ne vestir di carne l’huomo”)³⁰, y uno busca en vano esa osamenta en las figuras tempranas de El Greco. Es igualmente dudoso que en 1567 dominara la pintura al óleo (su obra cretense está realizada al temple, técnica en desuso en Venecia desde el último tercio del siglo XV), y discutible que supiera preparar un lienzo (toda su producción cretense y la mayoría de la italiana está pintada sobre tabla). Un pintor así era una carga para cualquier taller, no una ayuda. Ello no significa que no tuviera acceso a esos mismos talleres. No sabemos demasiado de su funcionamiento interno, pero no eran fortalezas vedadas al público o los colegas. El más famoso y mejor estudiado, el de Tiziano, incluía por esas fechas, junto a ayudantes y colaboradores profesionales, a “aficionados” como Irene de Spilimbergo o Giovanni Mario Verdozzotti, que transformaron Biri Grande en un cenáculo literario³¹, y consta asimismo la relación de otros pintores con literatos, caso de Tintoretto. Tampoco hay que descartar que estos talleres hicieran de “galerías” donde podían adquirirse obras de sus titulares. La no pertenencia a un taller explicaría tanto los ecos dispares que afloran en las obras italianas del Greco como sus eclécticas prácticas laborales. Si la utilización de figurillas de cera para estudiar posturas y actitudes de los personajes remite a Tintoretto³², su método de hacer réplicas, apenas estudiado y consistente en el mantenimiento de la composición original, a la que se añaden pequeñas variaciones en elementos secundarios, apunta

claramente a Tiziano³³. Otras prácticas señaladas por las fuentes, como conservar en la *bottega* reproducciones en pequeño formato de sus realizaciones, debió aprenderlas en Roma (no está documentada en Venecia), lo que abunda en el eclecticismo propio de un maestro autodidacta.

El Greco, además, no necesitaba trabajar en taller ajeno para ganarse la vida. En Venecia hizo negocio como cartógrafo y podía mantenerse como pintor “in forma greca”, género con gran demanda y en el que, a tenor de la elevada cotización alcanzada por sus obras en Creta, debía ser un maestro reputado. El *Tríptico de Modena* ilustraría dicha actividad. Aunque desde su descubrimiento por Pallucchini viene citándose como ejemplo de la progresiva “italianización” del Greco (está pintado al óleo y abunda en citas de maestros italianos, aunque siempre procedentes de grabados), sólo puede entenderse, por su apariencia pero también por sus inscripciones griegas, como obra “in forma greca”, permeable sin duda al influjo de la pintura occidental, pero en modo alguno concebida para inscribirse dentro de ésta.

Lo que El Greco tenía era una perentoria necesidad de aprender, pero para ello tampoco necesitaba enrolarse en una *bottega*. Conviene recordar que un obrador no era una academia: no había un programa educativo para sus integrantes y algunos maestros, como Tiziano, fueron famosos precisamente por su desinterés como docentes³⁴. El Greco, por edad y recursos, debió aprender de manera autodidacta, y es desde esa perspectiva cuando el paralelismo con Tintoretto cobra sentido. Aunque formado en Venecia, probablemente con Bonifacio de Pitati (1487-1553), cuando Tintoretto empezó su carrera como maestro independiente hacia 1540 era un pintor con notables carencias³⁵. Lejos de la precoz madurez de Tiziano o Veronese, sus primeras obras presentan problemas de composición, modelado y perspectiva similares a los que hubo de enfrentarse El Greco en 1567. En apenas siete u ocho años Tintoretto protagonizó sin embargo una extraordinaria progresión, comparable a la experimentada por El Greco entre 1567 y 1577. En ambos casos estamos ante saltos cualitativos protagonizados por maestros ya independientes, de tal forma que podemos afirmar que el Tintoretto y el Greco que han pasado a la historia del arte con mayúsculas fueron pintores esencialmente autodidactas.

Vale la pena insistir en este autodidactismo, pues explica la peculiar relación que El Greco entabló con la

obra de Tintoretto, sin duda la de mayores consecuencias³⁶. De nuevo estamos ante una elección que no fue privativa del Greco; antes al contrario, Tintoretto fue el pintor que más atrajo a los maestros cretenses activos en Venecia, como demuestran el llamado *Tríptico de Ferrara* (Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara) y obras como las *Bodas de Cana* (Venecia, Museo Correr), atribuida a Michele Damaskinos³⁷. El diálogo que el Greco entabló con Tintoretto fue, sin embargo, de otra índole. En 1567 Tintoretto estaba en el ápice de su carrera, inmerso en el mayor proyecto emprendido por cualquier pintor local y en uno de los más ambiciosos del arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI: la decoración de la Scuola de San Rocco, iniciada tres años antes, que tanto impresionó al Greco. Sin embargo, la producción temprana del Greco no delata el impacto de esas obras contemporáneas, sino de las realizadas por Tintoretto veinte años atrás. ¿Por qué? Las pinturas de San Rocco, demasiado complejas, no servían como modelo a un pintor primerizo, y lo mismo puede decirse de las de Tiziano o Veronese. De hecho, el silencio del Greco respecto a Paolo Veronese probablemente se deba al escaso interés —o más bien a la nula afinidad— hacia un pintor pluscuamperfecto desde su juventud; un perfil diametralmente opuesto al suyo en el que difícilmente podía reconocerse. El Greco encontró su guía en las obras de Tintoretto que habían servido a éste para progresar en la década de 1540, como el *Lavatorio* del Museo del Prado³⁸. Los principales jalones en el aprendizaje del Greco como pintor “alla veneciana”, sus versiones de la *Expulsión de los mercaderes del templo* (como la conservada en el Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis) o la *Curación del paralítico*, constituyen admirables esfuerzos por asimilar las normas de la perspectiva y la composición, pero también por familiarizarse con el soporte (lienzo) y dimensiones de la pintura monumental. Son también testigo de un aprendizaje lento (pues sus pinturas más tintoretianas no las hizo en Venecia, sino en Roma) y son, en el fondo, obras profundamente anacrónicas en el panorama pictórico italiano de los años 70. Como Tintoretto, pero más de veinticinco años después, El Greco se sirvió de composiciones construidas mediante suelos con despiece geométrico y elementos arquitectónicos académicamente proyectados hacia un punto de fuga para aprehender poco a poco las normas de la perspectiva. Y como Tintoretto, El Greco recurrió a un punto de vista elevado en sus composiciones que le permitía



El Lavatorio, Jacopo Robusti Tintoretto, 1548-49. Museo del Prado.



La expulsión de los mercaderes, El Greco, 1571-76. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

concebir escenarios de inusitada profundidad poblados por numerosas figuras en escorzos agitados, a menudo gratuitos y puntualmente derivados de la estatuaria clásica, que se justifican como jalones en este proceso de autoformación y aprendizaje. Vale la pena, al contemplar estas obras italianas del Greco, recordar lo que este más ponderó de la *Crucifixión* de Tintoretto: el color, los desnudos y la variedad de figuras, pues descubrimos en ellas una paulatina asimilación de aspectos esenciales de la pintura como la anatomía o la *varietas*. Una vez dominados estos rudimentos, ambos pintores actuarían con mayor sutileza, y en su obra posterior, la de Tintoretto tras 1550 y la del Greco tras 1577, rara vez recurrieron a tales despliegues de retórica escenográfica; en su lugar, serán las figuras las que, con su movimiento, generen el espacio que habitan.

Al Greco debió resultarle igualmente seductor el uso envolvente e ilusionístico de la luz por Tintoretto³⁹ y su forma de abordar la anatomía, incluyendo la elongación de las figuras. También la importancia que otorgaba al cuerpo como transmisor de emociones en detrimento del rostro, que podría explicar porque, pese a ser un excelente retratista, las composiciones religiosas del Greco ado-

lecen de cierta uniformidad en las expresiones faciales. Más aún, el conocido *motto* de Tintoretto: “el dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano”, debió calar profundamente en El Greco, quien más allá de sus críticas a Miguel Ángel, no pudo sustraerse a su influjo⁴⁰. Pese a las lógicas diferencias entre ambos pintores, es difícil encontrar en el siglo XVI dos historias de iniciación pictórica tan parejas. El resultado fue una comunión estética que llevó a Rodolfo Pallucchini a calificar al Greco como “l'unico discepolo ideale del Tintoretto”⁴¹.

Otros indicios invitan a considerar, si no una cercanía personal, sí cierta sintonía temperamental entre los dos pintores. Ha pasado inadvertido el obvio paralelismo entre las estrategias seguidas por Tintoretto y El Greco para darse a conocer en Venecia y Roma respectivamente. No creo casual que ambos recurrieran a autorretratos, y a autorretratos deliberadamente excéntricos (nocturno el de Tintoretto, con gorra roja probablemente el de El Greco⁴²) como tarjetas de presentación artísticas y me atrevería a decir que también vitales. Incluso en los fracasos hubo sintonía. El Greco creía que Tintoretto no alcanzó el honor que merecía por “faltarle el favor de los príncipes”⁴³. Y así era en 1567, pero no



Autorretrato de Tintoretto. Museo del Louvre, París.



Autorretrato del Greco. Metropolitan Museum, Nueva York.



La expulsión de los mercaderes, El Greco, 1571-76, detalle.
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

cuando escribió el comentario hacia 1592-93. Tras la muerte de Tiziano en 1576 los pintores venecianos intentaron llenar su vacío en las cortes europeas y, aunque Tintoretto fracasó con Felipe II y su éxito fue menor que el de Veronese, contó con clientes de abolengo como los duques de Mantua o la corte imperial. El Greco no tenía por qué saberlo y es probable que ignorara que rivalizaron sin éxito por el favor de Felipe II⁴⁴, lo interesante es hasta qué punto encontró en el veneciano un espejo de su trayectoria y un consuelo a su mala fortuna⁴⁵. Ninguna pintura refleja tanto la experiencia vital como un tardío autorretrato. Y si admitimos como autorretrato del Greco el conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York⁴⁶, aflora de nuevo un paralelismo con Tintoretto, cuyo tardío autorretrato (París Musée du Louvre) fue grabado por el flamenco Gijsbert van Veen hacia 1595. Los excéntricos autorretratos juveniles han dejado paso a imágenes que enfatizan, por la riqueza de sus atuendos, el estatus alcanzado por los efigiados, aunque un halo de melancolía recorra sus miradas. Pero lo que hermana a los autorretratos es que muestran de frente a sus autores. Se trata de una tipología inusual en el siglo XVI, derivada de imágenes de Cristo e inaugurada por Durero (Munich, Alte Pinakothek), que reflejaría la ascensión por parte del artista de la idea de creador omnipotente⁴⁷. No creo casual que uno de sus escasísimos cultivadores fuera Tintoretto, ni que el suyo fuera además el único autorretrato frontal grabado, procurando así un plausible modelo para El Greco.

Quisiera acabar señalando otro aspecto del quehacer artístico del Greco que pudiera remitir a una realidad veneciana de la que Tintoretto fue actor destacado: el afán, perceptible en Tavera, en Santo Domingo el Antiguo, en la capilla de San José o en la iglesia de la Caridad de Illescas, por trascender la labor puntual como pintor, imprimiendo su sello a esos espacios mediante una intervención múltiple⁴⁸. Las diferencias entre Venecia y Toledo eran muchas, pero este empeño del Greco por apropiarse de los espacios en los que trabajó, inédito en España, trae a la memoria los precedentes de Paolo Veronese en San Sebastiano y Jacopo Tintoretto en Santa María dell'Orto y San Rocco. Y tal vez sea una mera casualidad, pero como Tintoretto con Santa María dell'Orto, el Greco eligió también por sepultura la primera iglesia que hizo suya: Santo Domingo el Antiguo.

NOTAS

- 1 El origen de este artículo fue la conferencia homónima impartida el 4 de noviembre de 2010 en el Museo de Guadalajara con motivo de la exposición *El Greco: los apóstoles y "locos de Dios"*. Agradezco a sus comisarios, Fernando Marías y M^a Cruz de Carlos, que me brindaran la oportunidad de iniciarme en El Greco.
- 2 MARÍAS, F-BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid: Cátedra, 1981, pp. 234-235. Sobre el "helenismo" del Greco véase HADJINICOLAU, N. Le Greco défenseur de l'art byzantin. En *Lezioni di Metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, a cura di Loredana Olivato e Giuseppe Barbieri, Vicenza, 2002, pp. 381-391.
- 3 PANAGIOTAKES, N.M. *El Greco. The Cretan Years, Center for Hellenic Studies*, Ashgate, 2009, pp. 96-99.
- 4 CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, M. Cretan Painters and their workshops in 16th Century Candia: Early El Greco's Professional Environment, En *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 2007, pp. 1-29.
- 5 Las referencias a esta y otras obras del Greco están tomadas de ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen II, Tomo 1: Catálogo de obras originales: Creta, Italia y grandes encargos en España*, Madrid, 2007, pp. 19-20. La prematura muerte de Álvarez Lopera resulta aún más dolorosa en este año de celebraciones del Greco, tanto por su profundo conocimiento del pintor como por la medida de sus juicios.
- 6 Sobre El Greco y Venecia resultan fundamentales, desde un punto de vista historiográfico, las contribuciones de ÁLVAREZ LOPERA, J. La recuperación del periodo italiano del Greco, y HADJINICOLAU, N. El Greco's Italian Period and Ellis K. Waterhouse. En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 1999, pp. 23-47 y 71-109 respectivamente. Sobre la relación del Greco con el arte y los artistas venecianos véanse los artículos de MARIAS y PUPPI citados a lo largo del texto, de conclusiones no siempre coincidentes.
- 7 La presencia de pintores cretenses en Venecia en el siglo XVI en CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, M. L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento. En *La pittura nell Veneto: il Cinquecento*, ed. Mauro Lucco, vol. III, Milano, 1999, pp. 1203-1261.
- 8 GENTILI, A. Titian's Venetian commissions: events, contexts, images, 1537-1576. En *Late Titian and the Sensuality of Painting*, catálogo de la exposición, Vienna, Kunsthistorisches Museum-Venice, Galleria dell'Accademia, 2007-2008, pp. 43-54.
- 9 Estos y otros testimonios afines en Miguel FALOMIR, M. El último Tiziano [1551-1576]. En *Tiziano*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 243-247
- 10 TAGLIAFERRO, G., "Gli anni d'oro della bottega.II.2 L'ascesa di Orazio Vecellio", en TAGLIAFERRO, G. y AIKEMA, B. con MANCINI, M. y MARTIN, A. J. *Le botteghe di Tiziano*, Florencia, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 193-194.
- 11 SAPORI, G. *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Electa, Milano, 2007, p. 81.
- 12 MEIJER, B. New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto. *Artibus et historiae*, 39 (XX), 1999, p. 133.
- 13 Peterzano, conocido sobre todo como maestro de Caravaggio, se autotituló discípulo de Tiziano "Titiani Alumnus" en un *Autorretrato* de 1589 (Roma, colección particular) y en la firma de la *Deposición* de la iglesia de San Fedele en Milán. Su obra, sin embargo, debe más a Veronese y a Tintoretto que a Tiziano; sobre Perterzano véase DALPOZZOLO, E. M^a. *L'Allegoria della Musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze, 2012.
- 14 Y no sólo de Tiziano, también de Miguel Ángel, lo que refuerza el carácter de autopromoción de estas afirmaciones. La carta de Parrasio en CHECA, F. *Tiziano y la monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid, 1994, p. 56.
- 15 MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673) edición de María Elena Manrique Ara, Madrid, 2006, p.253.
- 16 Cito por ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen I: fuentes y bibliografía*, Madrid, 2005, p. 83.
- 17 Cito por PUPPI, L. *Tiziano. L'epistolario*, Firenze, 2012, pp. 300-301.
- 18 En este sentido se había pronunciado ya BROWN, J. El Greco y Toledo. En *El Greco de Toledo*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1982, p. 78. Curiosamente, defienden la relación maestro-discípulo eminentes especialistas en Tiziano como WETHEY, H. E. *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, tomo I, p. 27, que sugirió una estancia de 10 años en el taller de Tiziano, aunque no aceptase su identificación con el joven ayudante mencionado por Tiziano, lo que si hace Lionello PUPPI, L. Il soggiorno italiano del Greco. En *Studies in the History of Art*, 13, 1983, p. 133. En una publicación posterior: *Su/Per Tiziano*, Milano, 2004, pp. 28-30, Puppi identifica más plausiblemente al "valente giovine" con Emanuel Amberger.
- 19 MARÍAS, F. El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570). En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 1999, p. 49. Véase también CHECA CREMADES, F. El Greco y Tiziano. En *El Greco*, Madrid, 2003, pp. 37-50.
- 20 FALOMIR, M. Tiziano. Alegoría, política, religión. En *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid, 2005, pp. 163.
- 21 COTTRELL, P.-MULCAHY, R. Succeeding Titian: Parrasio Miche-

- le and Venetian Painting at the Court of Philip II. *The Burlington Magazine*, CXLIX, 2007, pp. 232-245. Sobre Tintoretto y Felipe II véase también FALOMIR, M. Tintoretto y España. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp.159-161.
- 22 CLOULAS, A. Les Peintres du grand retable au monestère de l'Escorial. *Mélanges de la Casa de Velásquez*, IV, 1968, pp. 181-188. En 1585 Felipe II ofreció a Paolo Veronese la fabulosa cantidad de 9.000 ducados por trasladarse a España, oferta que el pintor declinó.
- 23 PALLUCCHINI, R. Il Greco e Venezia. En *Venezia e L'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di Agostino Pertusi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1966, p. 366.
- 24 “[...] que el quadro de Tintoretto a echo del hospital en S. Roqco es la mayor pintura que ay oy en el mundo pues que su perdio la batalla de Tiçiano digo la mayor de las muchas y varias cosas que en ella ocoren asi de desnudos como de colorito que no se halla en otra parte si no es en algunas de las buenas obras de Tiçiano”; X. de SALAS y F. MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 130.
- 25 Ibidem, pp. 115-116.
- 26 Un estado de la cuestión en DAL POZZOLO, E. M^a. El Greco e Jacopo Bassano. En *El Greco and Italy and Italian Art*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 22-24 September 1995, edited by Nicos Hadjinicolaou, Iraklion: Crete University Press, 1999, pp. 331-343.
- 27 REARICK, W.R. Jacopo Bassano 1568-69. *The Burlington Magazine*, CIV, 1967, pp. 524-533.
- 28 BROWN, 1982, p.p. 78-80.
- 29 MEIJER, B. W. Titian and the North. En *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, catálogo de la exposición, edited by Bernard Aikema-Bervery Louise Brown, Palazzo Grassi, Venecia, 1999, pp. 498-505.
- 30 ROSKILL, M. W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, 2000, p. 142.
- 31 TAGLIAFERRO, G., “Gli anni d’oro della bottega.II.1 Composizione e organizzazione della bottega fra sesto e settimo decennio”, en TAGLIAFERRO, G. y AIKEMA, B. con MANCINI, M. y MARTIN, A. J. *Le botteghe di Tiziano*, Florencia, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 154-184. Una breve referencia al Greco en p. 161.
- 32 Sobre el uso de modelos véase BRAY, X. Demystifying El Greco: The Use of Wax, Clay and Plaster Models. En *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymnon, Crete, 23-25 September 2005, edited by Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Iraklion, 2007, pp. 323-342. Bray destaca la importancia de estos modelos para un pintor educado en una tradición bidimensional.
- 33 FALOMIR, M. Tiziano. Réplicas. En *Tiziano*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 77-91.
- 34 TAGLIAFERRO, 2009, pp. 183-184.
- 35 ECHOLS, R., Los inicios, hasta 1546. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 181-183.
- 36 La importancia de Tintoretto en el desarrollo del Greco ha sido señalada desde antiguo. MARIAS, 1999, pp. 64-65, sospechó un posible aprendizaje del candiota con el veneciano, posibilidad rechazada por ÁLVAREZ LOPERA, J. Sobre Tintoretto y el Greco. En *Jacopo Tintoretto, Actas del congreso internacional*, Museo Nacional del Prado, 26-27 de febrero de 2007, Madrid, 2009, pp. 77-83.
- 37 CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 1999, p. 1231
- 38 PUPPI, L. El Greco y el arte italiano. En *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 104.
- 39 Me refiero al tratamiento de la luz desde un punto de vista artístico, obviando deliberadamente cualquier interpretación de la misma en términos de espiritualidad, tendencia presente en los estudios sobre EL Greco desde Dvorak; BRIZIO, A.M^a. Il Greco a Venezia. *L'Arte*, XXXVI, 1932, pp. 62-67.
- 40 MARIAS, 1999, p. 65.
- 41 PALLUCCHINI, 1966, pp. 371.
- 42 En la famosa carta de presentación del Greco a Alessandro Farnese, Clovio aludió a un “ritratto di se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma”. Tal autorretrato se identifica con el del gorro rojo atribuido al Greco que se inventarió en Roma en 1600 entre los bienes de Fulvio Orsini; cito por WETHEY, 1967, v. I, pp. 28 y 29.
- 43 MARIAS-BUSTAMANTE, 1981, p. 236.
- 44 COTTRELL-MULCAHY, 2007, pp. 232-245.
- 45 Sintonía ya señalada por ÁLVAREZ LOPERA, 2009, p. 78.
- 46 CHRISTIANSEN, K. Portrait of a Man. En *El Greco*, catálogo de la exposición, Londres, National Gallery, 2003, pp. 271-273.
- 47 Sobre el *Autorretrato* de Tintoretto véase, con bibliografía adjunta, FALOMIR, M. Autorretrato. En *Tintoretto*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 376-379.
- 48 Sobre El Greco y la arquitectura véase BÉRCHEZ, J. El Greco y sus enigmas arquitectónicos. En *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, catálogo de la exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 2014, o, pp. 67-87.

