



EL GRECO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

# El Greco, autoría y transformación del artista

FERNANDO MARÍAS

EL GRECO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

# El Greco, autoría y transformación del artista

por

FERNANDO MARÍAS

El Greco (Candía, Creta, 1541-Toledo, 1614), pintor que fundió las tradiciones de la pintura griega, el color veneciano y el diseño romano, Tiziano y Miguel Ángel, el pensamiento neoaristotélico con el neoplatónico, desarrolló una fantástica y cambiante carrera artística en Creta, Venecia, Roma y Toledo, ciudad donde transcurrió la mitad de su vida: tan cambiante y fantástica se presenta asimismo la imagen del artista que se ha ido construyendo, desde su propia época, y sobre todo desde su redescubrimiento artístico, historiográfico y mercantil en torno a 1900, hasta nuestros días. Producto de este interés novecentista son los lienzos que fueron coleccionados por el barón Heinrich Thyssen (1875-1947) *Cristo abrazando la cruz* (c. 1587-1596) [fig. 1] y *La Inmaculada Concepción* (c. 1608-1614) [fig. 2], que hoy se conservan en el Museo Thyssen-Bornemisza junto a otras dos obras de El Greco adquiridas por su hijo, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza: *La Anunciación* (c. 1576) [fig. 3], pintada entre Italia y España, y *La Encarnación*, también conocida como *La Anunciación* (ca. 1596-1600) [fig. 4]. Estas cuatro obras cubren un amplio arco temporal en la producción de El Greco.



fig. 1

El Greco  
*Cristo abrazando la cruz*, c. 1587-1596  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

En España, El Griego de Toledo se convirtió en el artista más singular de los reinados de Felipe II y Felipe III, asombrando a propios y extraños con sus composiciones complejas, sus colores brillantes, sus juegos de luces, sombras, transparencias y reflejos, su capacidad naturalista en telas, nubes o celajes, la belleza de sus mujeres y la elegancia de sus varones, su imaginación desbordante a la hora de representar lo sobrenatural, su logro de dar vida a las ficciones pictóricas. Nada semejante se había visto antes en España, y por ello su arte complejo, intelectualizado y arrebatador causó asombro y admiración, pero también desasosiego y rechazo, sobre todo por su desprecio de ciertas convenciones y la consciente exhibición de su autoría, de su valor y de su diferencia. El Greco creó con sus pinceles un nuevo mundo de imágenes religiosas y una revolucionaria forma de tratar y mostrar a los individuos divinos o terrenales, de tal fuerza que hoy podemos fácilmente reconocerlo como propio del Griego de Toledo.

Doménikos Theotokópoulos o Doménico Theotocópuli –la fórmula que adoptó en Italia y mantuvo en España– constituye uno de los *case-studies* más interesantes para constatar la influencia de las interpretaciones fundacionales de hacia 1900 tanto sobre nuestra percepción moderna como sobre la realidad documental. A ‘Ménegos Theotokópoulos’ en Candía (Iraklion), ‘Domenico Greco’ en Italia o ‘El Griego de Toledo’ en España, lo conocemos hoy como ‘El Greco’, personaje que, formado como simple pintor de iconos en la isla greco-veneciana, se transformó en un artista occidental refinado y complejo. Famoso en su tiempo como retratista a la veneciana y como persona difícil por su carácter arrogante y su alta consideración



fig. 2

El Greco y Jorge Manuel Theotokópoulos  
*La Inmaculada Concepción*, c. 1608-1614  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

como artista-autor, gozó en vida de una estimación minoritaria, basada en su capacidad de pintor naturalista, colorista e intelectual. No obstante, a partir de su “recuperación” hacia 1900 (básicamente monopolizada por Manuel B. Cossío, *El Greco*, 1908<sup>1</sup>), El Greco se transformó en un pintor universal y al mismo tiempo fundador de la escuela pictórica española, en visionario anticipador de los movimientos modernos por su libertad expresiva, en arquetípico representante del espíritu castellano del siglo XVI y de las tendencias religiosas minoritarias –ascéticos y místicos- o más institucionalizadas y canónicas de la Contrarreforma católica italiana y española; por encima de todo, un pintor español y de prioritarias intencionalidades religiosas, si no místicas.

Hoy, un siglo después, la imagen histórica del Greco ha cambiado sustancialmente, aunque se mantenga en el imaginario popular la versión más tradicional. Si entonces su biografía comenzaba, entre Venecia y Roma, en 1570, hoy<sup>2</sup> se inicia en 1563, momento en que aparece en Candía como “maestro” junto a su hermano Manusso y sus respectivas familias (y en consecuencia aparentemente casado), y donde permaneció como ‘*maistro sgouráfos*’ (maestro pintor) hasta 1567. Si su obra pictórica se iniciaba en Venecia y a veces ni se le reconocía ni se le reconoce hoy como propio el ‘Tríptico de Módena’ (ca. 1568-1569), ahora contamos con tres tablas firmadas en el estilo bizantino tardo-paleólogo pero que incluían fórmulas occidentales tomadas de estampas, que podrían haber sido pintadas antes de su llegada a Venecia.

<sup>1</sup> Después edición revisada por Natalia Cossío de Jiménez, 1972 y 1981

<sup>2</sup> Panagiotakes 2009

También disponemos ahora, no solo de más de medio millar de documentos españoles sobre Doménico, sino asimismo de cuatro de Creta (1563-1566), uno de Venecia (1568) y cinco de Roma (1570-1573); y a este caudal hay que sumar las preciosas anotaciones autógrafas que con sus ideas sobre la pintura y la arquitectura incluyó El Greco en los márgenes de los ejemplares de dos de sus libros, *Le Vite* de Giorgio Vasari (c. 1586)<sup>3</sup> y *De architettura* de Vitruvio editado por Daniele Barbaro (c. 1592)<sup>4</sup>. En ellas, sorprendentemente para el contexto español en que se redactaron, y su finalidad de constituir materiales para un tratado que redactó con ayuda de su hijo, presentó a Felipe II y desde entonces se ha perdido, se evidenciaba su silencio respecto a las funciones religiosas de la pintura, y se defendía la autonomía del artista –como personal inventor de formas y como colorista- y los fines primordialmente cognoscitivos –naturalistas y filosóficos- del arte de la pintura.

Estas ideas concuerdan con su itinerario vital desde Creta, como pintor de iconos, hasta Roma y Toledo, como artista de renombre y su frustrada búsqueda de una protección áulica, cardenalicia en Italia o regia en España.

Desconocemos las razones de su viaje a España, donde se encontraba ya en 1576 o 1577, primero en Madrid y luego en Toledo, donde contrataría con la catedral y el monasterio de Santo Domingo el Antiguo sus primeros lienzos (1577): el *Expolio* para aquélla y tres retablos para éste. Trajo y con él vivió hasta su muerte un ayudante italiano, Francisco

---

<sup>3</sup> Salas y Marías 1992

<sup>4</sup> Marías y Bustamante 1981

Prevoste; en 1578 nació su hijo Jorge Manuel Theotocópuli, fruto natural de unas relaciones efímeras con Jerónima de las Cuevas, mujer que procedía del medio artesanal toledano más que de una fabulada aristocracia local. Desde esta fecha, El Greco reside en Toledo, de donde saldrá en escasas ocasiones, siempre por motivos laborales. Tras ver rechazado en 1584, por Felipe II y el monasterio del Escorial, su encargo regio del *Martirio de San Mauricio* para su basílica, El Greco amplió su taller, iniciando la producción de retablos –no solo de lienzos- para conventos y parroquias de la ciudad y del arzobispado toledano, así como de cuadros de dimensiones reducidas para la devoción de una clientela privada. Sus principales trabajos consistieron en la ejecución global de retablos para monasterios, parroquias y capillas, sucediéndose los de la parroquia de Talavera la Vieja (Cáceres), la Capilla de San José y la del Colegio de San Bernardino de Toledo, el Colegio de la Encarnación o de doña María de Aragón de Madrid, la iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, la Capilla Ovalle de la parroquia de San Vicente Mártir o los del Hospital de San Juan Bautista o Tavera, de Toledo, inacabado a su muerte.

En algunas de estas últimas obras, El Greco tendió a proyectar de forma altamente innovadora conjuntos artísticos plurales, en los que se combinaban las esculturas (policromadas en su representación de lo natural, doradas para las imágenes alegóricas), la arquitectura de los retablos con sus lienzos y otras telas empotradas en muros y bóvedas. Constituyeron complejos sistemas formales y visuales que debieron producir –es difícil encontrar alguno en su estado original- efectos de una fascinante teatralidad y que hoy definimos como obras de arte total,

*Gesamtkunstwerke* o, a la manera griega clásica, productos de Ποικιλία (*poikilía*). Proyectó obras de escultura y de arquitectura, disciplina ésta que le interesó vivamente durante su carrera española y en la que, aun sin diseñar ningún edificio, adoptó una postura de oposición a los postulados locales, marcados desde la corte por Juan de Herrera y, en Toledo, por sus más fieles seguidores.

En un ambiente refinado, gastando más de lo que ingresaba por su trabajo y lleno de deudas, sin formar parte de ninguna cofradía de carácter religioso o gremial y rodeado por la intelectualidad académica toledana y un breve grupo de amigos italianizados y helenistas, El Greco murió el 7 de abril de 1614; no otorgó testamento, y dio sólo velas para su entierro, pero se hizo –símbolo de ostentación de primer orden- con una capilla funeraria con bóveda privada en un convento; en ella dejó uno de sus cuadros más personales (*La adoración de los pastores* del Museo del Prado) y nos legó una obra elogiada por los poetas culteranos Luis de Góngora y Fray Hortensio Félix Paravicino, y coleccionada por los entendidos en el arte de la pintura.

También disfrutó en vida y dejó fama de “extravagante” (como sinónimo del comportamiento personal, superfluo, particular y no universal, que se salía de los caminos trillados, caprichoso), singular y paradójico por su pensamiento teórico y su estilo personalísimo, fácilmente reconocible como suyo, mitificado por sus colegas a causa de sus tentativas por la dignificación social de la profesión pictórica; pero también criticado por los más intransigentes teóricos contrarreformistas por sus licencias formales e iconográficas -de tono, conjunto o detalle-, quienes recha-

zaban su desmedido interés por los aspectos superfluos, formalistas o naturalistas, de sus obras, y el carácter inapropiado de sus realizaciones religiosas desde el punto de vista funcional más importante para la época, que incentivaran en el espectador los deseos de rezar, como señalara en 1605 el historiador jerónimo del Escorial Fray José de Sigüenza.

A pesar de ello y de sus constantes problemas con sus mecenas (desde el Cardenal Alessandro Farnese en 1572 a Felipe II en 1580 y 1582) y sus clientes institucionales eclesiásticos (se han documentado nueve pleitos, incoados por él o por su clientela, a causa del precio por el que se tasaban sus lienzos o por las quejas, de orden técnico o por razones iconográficas y devocionales), la obra religiosa del Greco gozó también del éxito que testimonian sus encargos y sus series de lienzos de determinadas iconografías, que testimonian las devociones principales de la época y la captación de sus propuestas por sectores de fieles que todavía han de estudiarse en profundidad; es probable que El Greco trabajara para segmentos muy específicos de la sociedad toledana, con presupuestos ideológicos específicos que el pintor compartiría en algunos casos.

Es indudable que su búsqueda de la belleza de los seres humanos afectó también a la de Cristo, la Virgen María, los santos y, sobre todo, a la de los seres celestiales, angélicos y bienaventurados, que alcanza una cima en *El entierro del Señor de Orgaz* (Santo Tomé, 1584-1587). En aquéllos se evitó una representación patética de la Pasión o el martirio, reduciendo la sangre o las emociones y el sufrimiento; en éstos se acentuaron los caracteres que El Greco identificó con la belleza –altura, estilización, complejidad de



fig. 3

El Greco

*La Anunciación*, c. 1576

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

composición, escorzos y dinamismo de la figura *serpentina*; y ambos mundos se fundían en las representaciones epifánicas, en las que la divinidad irrumpía en el mundo terrenal. Los dos lienzos de *La Anunciación* de época romana (c. 1576) [fig. 3] y de *La Encarnación* (c. 1596-1600, como modelo a posteriori a partir del cuadro principal del Colegio de Doña María de Aragón de Madrid), del Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 4], testimonian su reflexiva transformación del tema, atendiendo a su personal patrimonio de fuentes figurativas (de Tiziano a la estampa de Cornelis Cort) pero tal vez escuchando algunas recomendaciones de sus clientes que no entraban en contradicción con sus intenciones; el resultado no es solo simbólico de una virginidad mantenida a pesar de una gravidez que solo podía ser milagrosa, sino de la presencia irruptiva de lo sobrenatural en el espacio natural de una habitación y un cuerpo que deberían quedar profundamente transformados durante el acontecimiento<sup>5</sup>.

Si para un pintor-filósofo como El Greco, este proceder podía entenderse como su investigación naturalista de la realidad plural, también podría leerse como un ejercicio personal de teología, en el que la figuración pictórica permitía un determinado conocimiento de Dios y de sus santos; dependerá de dónde coloquemos al artista, si en sintonía espiritual con su contexto de adopción o siempre independiente de él, y más en consonancia con las ideas por él expresadas; o más próximo a lo que por entonces se comenzaba a definir como “libertino-erudito”. Si es posible que todos estemos hoy de acuerdo, no obstante, respecto

---

5 Cfr. Marías 1997 y Marías 2001



fig. 4

El Greco  
*La Anunciación [La Encarnación]*, c. 1596-1600  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

a su capacidad de mover nuestros sentimientos religiosos a partir de sus lienzos, en su propio tiempo su ofrecimiento en este ámbito no obtuvo la respuesta unánime que cabría haber esperado. Sí la obtuvo, en cambio, respecto a su propia autoría y a su propia originalidad como creador, perfectamente reconocible en su forma de expresarse con sus pinceles y sus formas.

No nos referimos aquí al problema de la autografía de sus cuadros, que lo hay, pues El Greco también surge hacia 1835 –con la Desamortización de los bienes eclesiásticos- y hacia 1900 –con las primeras exposiciones y monografías- como un nuevo producto mercantil, susceptible de restauraciones y repintes, tal vez bienintencionados pero abusivos, que tendieran a aproximar obras del taller o de seguidores a la estética expresionista a la que se quería que diera autoridad desde el pasado, e incluso de ser falsificado como artista casi contemporáneo, mucho más moderno que lo que jamás hubiera podido ser por meras razones cronológicas.

El tema al que aludimos es otro, el del estatuto de autor que El Greco asumió personalmente a través de su valoración insistente del arte, de sus pleitos continuados para defender su independencia –como se aceptaba entre los poetas- y el precio de sus obras, o con su “mitificado” y hoy inseguro plante ante los supuestos deseos impositivos del alcabalero de Illescas, que pretendía gravar sus obras con un impuesto como la alcabala, propio de las ventas. Aunque el tema de las firmas en las obras de arte de la España tardomedieval y altomoderna esté por abordar, resulta evidente que nadie antes que él había

insistido de forma tan continuada en dejar sobre el lienzo no solo la huella manual de su quehacer –a través de su pincelada personalísima e intransferible- sino a través de su firma en caracteres griegos, mayúsculas o unciales o minúsculas, perfectamente ininteligibles para la mayoría de sus espectadores pero signo de su autoría como griego o como griego cretense. Si sus CHEIR DOMÉNIKOU de su primera etapa, entre Creta y Venecia, podía insistir en su autoría en una cultura de producción de iconos en los que uno de los valores era el de ser obras *acheiropoiéticas* o no ejecutadas por mano de hombre sino milagrosamente por intervención divina, sus DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS O DEIXAS, sus DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS EPOIEI o sus DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS KRES EPOIEI, lo identificaban como autor y como cretense. Prácticamente toda obra acabada recibió uno u otro tipo de firma, que plasmó también todos y cada uno de los grabados calco-gráficos que, sobre sus propias composiciones, se abrieron en su taller con la colaboración del grabador flamenco Pedro de Astor.

Este hábito parece depender de las prácticas de los talleres venecianos, como el del propio Tiziano, en defensa de la propiedad de sus composiciones, de su *copyright*, de sus derechos de autor frente a la piratería, fueran tanto talladas las estampas en su taller como concedidos permisos a otros artistas o editores para su impresión. Y la reproducción de la propia obra por medio de la estampa permitía ampliar la clientela a grupos sociales con un poder adquisitivo menor al que era capaz de adquirir un lienzo. La firma apelaba a la autoría material e inventiva, identificaba –en un espacio vigilado por una Inquisición que exigía la identificación de

los autores de textos y a la postre el grabado era un instrumento mediático similar- al responsable como sujeto de derechos pero también de eventuales responsabilidades. En los lienzos, las firmas no solo respondían como *trade mark*, sino que identificaban la versión personal de una historia, de un pasaje evangélico o una escena religiosa, como si se tratara también de su “comentarista”, de su “editor”, de su “escoliaista”, a la postre de su único inventor allí y entonces.

Ningún artista había ostentado de semejante forma su categoría de autor como El Greco, alejado de cualquier voluntad de disolución de su personalidad en el seno de un grupo o de otro individuo –como sus clientes- que pudieran participar en un proceso co-creativo, de cualquier veleidad de aniquilación de su radical independencia como autor, como creador de unas obras absoluta y radicalmente originales. En esto tuvieron que radicar otros de los elementos básicos de su extravagancia histórica.

Ahora bien, tendemos a proyectar, desde al menos el Romanticismo, una compleja identidad entre autor y obra. Si el autor hace posible una limitación de una peligrosa proliferación, al decir de Michel Foucault, de las significaciones en un mundo donde se economizan no solo recursos y riquezas, sino sus propios discursos y significaciones, el autor es el principio de economía en la proliferación del sentido. Tenemos la costumbre de ver al autor como genio, y El Greco quiso proyectarse como tal en su entorno y su momento, y como tal se le ha analizado desde 1900, como surgimiento perpetuo de invención. Tal vez sea así porque lo hacemos funcionar en un modo exactamente inverso, como ha señalado el pensador francés. El autor sería una

producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real; sería la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido de su propia obra. Quizá pudiéramos añadir que exorcizamos la pluralidad de significados de las obras, de un pintor en este caso, recurriendo a la idea de un solo autor detrás de todas y cada una de ellas, estudiadas como un conjunto unitario, dependiente en todos los casos de un individuo que le transmitiría su razón.

El problema radica en que en el momento prolongado de su creación, ni siquiera el autor tenía esta visión sinóptica y sincrónica de su propia obra como la podemos tener ahora, en cualquier libro dedicado a su vida y su obra. Las obras estaban acabadas y firmadas, colgadas en muy diferentes ámbitos y lugares, recibidas por muy distintos auditorios, como obras solamente en cada caso de un autor, aquí El Greco, por debajo de la propia significación de un tema y una composición *apud* El Greco, según la personal forma de concebir aquella invención –aquella ficción– por parte del cretense. Éste podría haber tenido sus propias intenciones pero, al mismo tiempo, ser su obra susceptible –como objeto independiente de su creador– de una lectura incluso “a contrapelo”. El Greco podría haber sido un tibio, un incrédulo, un agnóstico, un libertino erudito, un cristiano ortodoxo o un católico *sui generis*, pero cada una de sus obras tendría que haber tenido su propia significación, jamás reductible a su propia personalidad con sus más personales creencias.

## Bibliografía

### **Marías 1997**

Fernando Marías. *El Greco, biografía de un pintor "extravagante"*, Madrid, Nerea, 1997.

### **Marías 2001**

Fernando Marías. *El Greco en Toledo*, Londres, Scala Books, 2001.

### **Marías y Bustamante 1981**

Fernando Marías y Agustín Bustamante. *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981.

### **Panagiotakes 2009**

Nikolaos M. Panagiotakes. *El Greco. The Cretan Years*, ed. Roderick Beaton, Aldershot, Ashgate, 2009 [en griego, 2000].

### **Salas y Marías 1992**

Xavier de Salas y Fernando Marías. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.