

## Desarrollo y recorrido de la grisalla en la pintura a través de la colección del MNAC

Andrés Torres Carceller



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.

ANDRÉS TORRES CARCELLER

DESARROLLO Y RECORRIDO DE LA GRISALLA  
EN LA PINTURA A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN  
DEL MNAC.

Programa de Doctorado “La Realitat assetjada”  
Departamento de Pintura  
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

Directora EVA FIGUERAS FERRER

Codirector: MIQUEL QUÍLEZ BACH

Tutor: DOMÈNEC CORBELLA LLOBET

Barcelona, Mayo de 2014

Únicamente se aprecia una evidencia clara del empleo de la Grisalla, que rompiendo lo habitual, no se encuentra en las encarnaciones, pudiendo observarse directamente una pequeña parte de la fase inferior del tocado de la dama [fig. 440].

## ESCUELA VENECIANA

---

Tras la descomposición del manierismo entre Florencia y Roma, Venecia vivirá durante el *cinquecento* su etapa dorada -en el campo pictórico-. Bajo el marco de una fuerte capital económica y con los antecedentes de la familia Bellini -como principal referente-, una espléndida generación de pintores compuesta por “un grupo de personalidades de primerísima importancia, fuertemente diferenciadas entre sí, y a veces enfrentadas, pero empeñadas por igual en la búsqueda de una comunicación emotiva exclusivamente confiada a la evidencia de los valores visuales y, en primer lugar, el colorido”<sup>73</sup>. Asumido, parcialmente por sus estrechas vinculaciones con Oriente<sup>74</sup>. Precisamente lo oriental era uno de los rasgos principales -y distintivos- de su propia identidad, Venecia nace en ella misma, no tiene pasado, “construita dall’origine con l’occhio al raggianti miraggio de Bisanzio, unica oasi di civiltà, allora, in mezzo al deserto barbarico. (...) ...l’esequità della società veneziana cresciuta strettamente legata con lo sviluppo d’una vita culturale tutta derivata da Bisanzio”<sup>75</sup>.

La caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453 forzó la llegada a Venecia de numerosos refugiados, entre ellos artistas e intelectuales<sup>76</sup>, que sin duda trajeron aires nuevos al ambiente artístico de la ciudad. Donde la presencia de lo bizantino estaba ya profundamente arraigado. Ya en el *capitolare* de diciembre de 1271, los *Madonneri* se organizan como gremio, siendo el primero que se formó en Italia<sup>77</sup>. Al cual se fueron sumando pintores de otros estilos y artesanos de oficios relacionados, hasta completar a finales del siglo XVI ocho categorías -denominadas *colonnelli*-, en las que figuraban: pintores, miniaturistas, doradores, diseñadores de telas y bordados, curtidores de pieles doradas, fabricantes de naipes, de máscaras y pintores de letreros<sup>78</sup>. Con el mismo espíritu comerciante que reina en la ciudad, los *Madonneri* venecianos controlarán el mercado latino y griego, introduciéndose a finales del *cinquecento* en el

---

73 ARGAN, Julio Carlo: Op. cit. p.158

74 COLOMBO, Celia: *Humanismo y Renacimiento*. Cincel Kapeluszp, 1979. p.58

75 BETTINI, Sergio: *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*. Università di padova pubblicazioni della facoltà di Lettere e Filosofia; C.E.D.A.M., 1933. p.3

76 RADKE, Gary M. y PAOLETTI, John T.: Op. cit. p.306

77 VENTURI, Lionello: *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*. Instituto Veneto di Arti Grafiche, 1907. p.15

78 FORTINI BROWN, Patricia: *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*. Akal, 2008. p.42

mercado ruso, inundándolo con sus iconos, en los cuales introducen el idioma del destinatario<sup>79</sup>. Venecia se mostró siempre protectora y difusora de todo el arte con reminiscencias bizantinas, mientras que, con el mismo cuidado, trató de mantenerse alejada -en un principio- de todo lo que tuviera apariencia de *itálico*. Esta unión se vio fortalecida por los casamientos entre hijos e hijas de Dogos con la aristocracia griega. Y evidentemente todo lo que resta de aquel tiempo, monedas, mosaicos e iconos, son claramente bizantinos.

“Lo veneciano [para Ramón Gaya] (...) resultaba ser propiedad fija de la pintura, algo que encerraba y llevaba desde antes. (...) un miembro inseparable del cuerpo de la pintura, tal vez la Pintura misma. (...) Lo veneciano no es, pues, una escuela, un estilo, un movimiento, un concepto nuevo, sino una reaparición de lo pictórico perenne, de lo pictórico original, del pecado original de lo pictórico”<sup>80</sup>. Sin duda el estratégico enclave de la ciudad y su actividad comercial favorecieron su acceso a distintos estilos artísticos procedentes de diversas latitudes y longitudes, que tanto enriquecieron a los artistas vénetos. Y aunque es cierto que su pintura no presenta una homogeneidad en sus producciones, todos ellos asumen unos principios básicos.

Un aspecto fundamental de la pintura veneciana del *cinquecento* es la introducción masiva del lienzo, abandonando definitivamente la madera como soporte habitual. Como con la *invención* de la pintura al óleo, la utilización de la tela como soporte para pintura es bastante anterior y no solo para obras de carácter artesanal, Leonardo ya describe el procedimiento en su tratado<sup>81</sup>.

La pintura de sargas se practicó profusamente en Flandes a partir del siglo XV, siendo empleada -también- por pintores de fama internacional como Van der Goes, Brueghel el Viejo o Dieric Bouts, su influencia se expandió primero por otros países del norte, siendo practicada -también- por Durero. En Castilla se consideraban sargas a los retablos pintados sobre lienzo<sup>82</sup>, aunque su empleo habitual era decorar las puertas que protegían retablos u órganos, como podemos ver en el MNAC, con las sargas pintadas al temple por Berruguete y el maestro de la Seu d’Urgell (MNAC 71428; 5709, 5710, 5711, 5712, 5713, 5714, 5715, 200469, 200470 y 200471)

De la misma forma que fueron las regiones vénetas las primeras en integrar la pintura al óleo en Italia, su estrecha relación con las regiones del norte, también debió propiciar el comercio de las pinturas de sarga, que los venecianos adoptarían, ennoblecíendolas.

---

79 BETTINI, Sergio: Op. cit. p.20

80 GAYA, Ramón: *Obra completa*. tomo I. Pre-textos, 1999. p.25

81 DA VINCI, Leonardo: *Trattado della pittura*. Società Tipográfica de’Classici Italiani, 1804. p.221

82 BRUQUETAS, Rocío: *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002. p.271



fig.441



fig.442

El anterior método de trabajo, elaborando las obras de claro a oscuro se abandona, ahora “se comienza desde una base oscura (se imponen las imprimaciones de color) que sirve de media tinta, sobre la que se pinta con tonos opacos, construyendo las áreas de color con superposiciones cargadas de pasta que se envuelven entre sí con grandes brochas. (...) Las luces se aplican con blancos opacos y empastados, necesarios por la imprimación oscura, de modo que ahora la superficie adquiere mayor relieve en los puntos de luz, favoreciendo claroscuros más dramáticos”<sup>83</sup>, invirtiendo de esta forma el proceso anterior. La nueva técnica es mucho más espontánea, obrando a través de manchas y toques sueltos, modificando -si es preciso- la composición sobre la marcha, lo que conducirá a un abandono del dibujo -incluso previo-, encajando las obras directamente mediante gallardos borrones. Utilizando en definitiva, las posibilidades de la pintura al óleo, que permite una ejecución menos pautada, pudiendo trabajar sin ataduras.

De la misma manera que la pintura al óleo, la novedad no tarda en extenderse por el continente. Como queda reflejado en los escritos de Felipe de Guevara (1560) -uno de sus detractores<sup>84</sup>-: “Este pintar en el lienzo al oleo, anda tan valido en nuestros tiempos, que estoy por decir, que ha acevilado en gran manera la Pintura, habiendo desterrado la autoridad de las tablas y perpetuidad de ellas. No puedo pensar que no se entienda la ventaja que hay de lienzo a tablas, y la imperfección que hay en lo uno, y la excelencia que solía haber en lo otro; pero no es cosa nueva haber sido esto que llaman barato destrucción de las buenas artes. (...) Cosas razonables aplacen en el lienzo, y en las tablas no, sino las perfectas y muy buenas. Tiene una comodidad las pinturas en lienzo, que es ser portátiles para pasarlas más comodamente de un lugar a otro, de manera que justamente las podrían llamar pinturas cortesanas”<sup>85</sup>.

En España, tras la introducción del lienzo como soporte, la pintura al óleo sobre tela de estilo veneciano, no tardará en introducirse a través de las numerosas pinturas que rápidamente atesora la colección Real y la presencia de artistas italianos para la decoración de el Escorial, que mostraron *in situ* los recursos técnicos de la pintura de corte veneciano<sup>86</sup>.

La conformación del estilo veneciano del *cinquecento* se desarrolla durante la primera mitad de

83 BRUQUETAS, Rocío: Op. cit. p.300

84 Como también paso con la vieja guardia que rechazó la pintura al óleo. Leer p.237

85 DE GUEVARA, Felipe: *Comentarios de la pintura*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo I, Siglo XV. Centro de Estudios Históricos, 1923. p.161

86 Entre los cuales ocuparon un lugar privilegiado Sebastiano del Piombo, Tiziano, Verones o Tintoretto, todos ellos presentes en la colección del MNAC. FALOMIR, Miguel: *Sebastiano e il gusto spagnolo*. en V.V.A.A.: *Sebastiano del Piombo 1485-1547*. Federico Motta Editore, 2008. pp.67-71; CALI, María: *De Miguel Ángel a El Escorial*. Akal, 1994. pp.240-253



fig.443



fig.444

siglo, pues su pintura no sólo se distingue por sus aspectos técnicos, sino también por un cambio de concepción hacia el natural, desligándose paulatinamente del antiguo canon de belleza, representando también a sus figuras de forma idealizada, pero desde una perspectiva directa del natural.

Para Pontormo el pintor “es audaz en demasía, ambicioso de imitar todas las cosas que ha hecho la naturaleza mediante colores, de modo que parezcan ellas mismas, y además de mejorarlas”<sup>87</sup>. En cambio esta visión *intervencionista* sobre el natural, ha desaparecido en Paolo Pino, mostrando en su *Dialogo sobre la Pintura* (1548) la visión contraria de la nueva pintura veneciana. Donde distingue entre “la belleza natural y la belleza artística (prefiriendo la primera a la abstracción propugnada por cierta pintura), su desinterés ante el tema de las proporciones, su calurosa preferencia por la pintura (por el colorismo véneto) frente a la escultura (los valores plásticos afirmados en Florencia)”<sup>88</sup>.

El MNAC custodia una importante representación de los pintores más significativos de la escuela Veneciana. Que pese al reducido número de obras, nos permite observar sus características generales, comprobando su empleo de la Grisalla y -al menos en ellas- su ejecución. En estos cuadros podemos observar como algo ha cambiado súbitamente en la pintura, si el Renacimiento nace tras una larga transición del arte medieval, solapándose durante largo tiempo, la pintura veneciana del *cinquecento*, con el caldo de cultivo de los Bellini como base, se desarrolla de forma súbita, explorando -de forma personal- las posibilidades técnicas, elevando a la pintura en sí, con mayúsculas, como centro absoluto de sus creaciones. Permitiendo a cada artista adaptar el nuevo lenguaje plástico a sus posibilidades y carácter. Creando la nueva concepción de la pintura moderna, que permanecerá vigente -con determinados vaivenes estilísticos- hasta principios del siglo XX.

## SEBASTIANO DEL PIOMBO

Formado con Giovanni Bellini y colaborador de Giorgione, tras su muerte -coincidiendo con la eclosión definitiva de Tiziano-, acepta en 1511 el encargo de Agostino Chigi para trabajar en la decoración de su palacio de la Farnesia<sup>89</sup> (Roma), ciudad donde residiría el resto de su vida.

87 En una carta enviada por Pontormo a Benedetto Varchi en 1547; en GARRIGA, Joaquim: Op. cit. p.258

88 Paréntesis del compilador. GARRIGA, Joaquim: Ibídem p.264

89 CASTEX, Jean: *Renacimiento, barroco y clasicismo*. Akal, 1994. p.127; HIRST, Michael: *Sebastiano del Piombo*. Oxford University, 1981. pp.32-34



fig.445



fig.446

Bien asentado en ella, pinta en los inicios de la década de los veinte el -supuesto- retrato de *Vittoria Colonna* (MNAC 64984).

Pese al tiempo transcurrido desde su partida, del Piombo conserva su estilo puramente veneciano, ligeramente rebajado por utilizar la madera como soporte, que produce efectos plásticos distintos. Sobre un fondo ocre, valora levemente los volúmenes de la figura, sin extender este trabajo a toda la superficie de encarnadura, centrándose únicamente en las zonas iluminadas, que modela con una gama reducida de grises claros sobre la que realza puntualmente los brillos con blanco [fig.441].

Este proceso se simplifica en las manos, donde apenas matiza los claros, creando sutilmente las formas mediante gris óptico, que simplemente sirve como base preparatoria para la tinta de encarnadura.

En ambos casos añade posteriormente las sombras con suaves veladuras marrones [fig.442].

Además de en las encarnaduras, del Piombo también utiliza la Grisalla en el paisaje del fondo, los libros y las mangas de Vittoria. A diferencia del orden con el que se realiza habitualmente la pintura con Grisalla, en el paisaje trabaja libremente. Así como los edificios están elaborados según el canon<sup>90</sup>, el terreno y los elementos vegetales muestran una segunda iluminación tras ser coloreados, realzando de nuevo los brillos con pequeños punteados o finos trazos. Utilizando asimismo finas pinceladas para iluminar -en una sola vez- los brillos del canto irregular de las páginas y las tiras de cuero que sirven de cierre.

En cambio, la fase de claroscuro del vestido -principalmente en las mangas- a diferencia de los libros y el paisaje donde añade los brillos sin apenas matizar las luces, realiza con blanco y negro los pliegues y el bordado sin apenas tonos intermedios, utilizando el máximo contraste. Extendiendo los diferentes valores por toda la superficie, elaborando los volúmenes de forma definitiva, sobre los cuales simplemente extiende una veladura uniforme de coloración<sup>91</sup> [fig.443].

En las encarnaciones también obra de manera diversa en el rostro que en las manos, elaborando en mayor medida el primero. Mientras que en las manos -con una fase de claroscuro mínima- termina de modelar las luces con una tinta rosada, pero en vez de aplicarla de forma diluida, extiende la pasta frotando el pincel sobre la superficie de la obra, fundiendo levemente las zonas

90 Creando primero las formas mediante claroscuro -con sombreado marrón incluido- y añadiendo posteriormente el color.

91 Aplicada esta, una vez dado por terminado el paisaje del fondo, pues como puede comprobarse el borde de la veladura se extiende de forma difusa sobre el mismo.



fig.447



fig.448



fig.449

claras con las sombras marrones, creando gradaciones sutilísimas [fig.444].

En el rostro -gracias al trabajo previo- del Piombo se limita a colorearlo mediante veladuras, que como en otras obras de la época, muestra en algún punto problemas de adherencia por la mala combinación entre elementos magros y grasos. Permitiendo en esos puntos observar directamente la fase de claroscuro [fig.445].

Finalmente en todas las encarnaciones matiza las sombras con siena tostada y tierra sombra, dulcificando todos los bordes de la figura y la transición entre luces y sombras, obteniendo -según Wilde (Johannes)- volúmenes de aspecto redondeado<sup>92</sup>.

En esta obra de del Piombo, podemos comprobar como su personal lenguaje plástico es plenamente pictórico, basta comprobar como enriquece el sombreado de la tela que le cubre el hombro izquierdo a forma de capa, con pinceladas marrones -aparentemente despreocupadas-, o como combina según sus necesidades diferentes maneras de aplicar la pintura, sin atenerse a normas o métodos preestablecidos, obrando en cada momento en función de conseguir el efecto deseado. Asimismo combina el aspecto teatral de la puesta en escena con una representación realista del paisaje y sus edificios.

## TIZIANO

Enviado por sus padres a Venecia con una edad -cercana- a los diez años, según Dolce pasó por los talleres de Sebastiano Zuccaro y sucesivamente por los de los hermanos Gentile y Giovanni Bellini<sup>93</sup>. Coincidiendo posiblemente en el taller de éste último con del Piombo y Giorgione<sup>94</sup>.

Con del Piombo, pasan a colaborar con Giorgione, mayor que ellos y que por tanto establece el primero su propio taller. En el cual Tiziano se refrenda como pintor, realizando una ingente producción en sus primeros años<sup>95</sup>. Pero su ávida ambición, espoleada por el conocimiento de su superioridad técnica, provocó que pasara de alumno a rival en poco tiempo.

Muerto Giorgione, tras la marcha de del Piombo a Roma y con un octogenario Giovanni Bellini, Tiziano no tarda en liderar la producción pictórica de la ciudad. Solo Bellini fue obstáculo para

92 “Con formas geométricas: círculos, semicírculos y elipses”. WILDE, Johannes: *La pintura veneciana. De Bellini a Tiziano*. Nerea, 1988. p.117

93 DOLCE, Lodovico: *Diálogo de la pintura*. Akal, 2010. pp.53 y54

94 FALOMIR, Miguel: *Orígenes [hasta 1516]*. en V.V.A.A.: *Tiziano*. Museo del Prado, 2003. p.135

95 Hasta el punto que muchas obras de su primera etapa tienen una atribución dudosa. HOPE, Charles: *Giorgione or Titian? History of a controversy*. Council of the Frick Collection, 2003. pp.15-44



fig.450



fig.451

que se le concediera una *senseria*, sinecura que equivalía al puesto de pintor oficial de la Serenísima<sup>96</sup>. Obteniendo rápidamente un éxito que no conoce fronteras<sup>97</sup>. De este primer periodo como pintor independiente es fruto la *Joven delante de un espejo* (MNAC 64985), custodiando también el MNAC dos obras de su etapa madura *Madona* (MNAC 212839) y un retrato de *Antonio Anselmi* (MNAC 212840).

Aunque la primera de ellas todavía conserva influencias *bellinianas*<sup>98</sup>, la particular práctica de Tiziano y su talento quedan reflejadas en esta obra temprana.

Con una metodología similar a la practicada por del Piombo en *Vittoria Colonna*, Tiziano parte sobre un fondo ocre utilizando la Grisalla en las encarnaduras y el vestido.

Según Doerner<sup>99</sup>, Tiziano y la siguiente generación de pintores vénetos utilizaron en las primeras capas la pintura al temple, que secaba más rápidamente y agilizaba el proceso de encaje. Lo cual confirma el hecho de que los descendientes de Tiziano tuvieron que abonar la deuda del pintor en alumbre, que se utiliza en la pintura al temple para evitar que las capas inferiores se reblandezcan al pintar encima.

Modelando las encarnaciones empastando una gama reducida de grises claros, que extiende por las partes iluminadas, e incluso en partes destinadas a estar sombreadas. Asimismo utiliza como tonalidad media el color del fondo, como podemos observar en la transición entre el claro de la mejilla, reduciendo su densidad en la parte sombreada, recuperándola de nuevo en el cuello [fig.446]. Aplicando posteriormente un ligero sombreando marrón.

La creación de las formas mediante blanco, grises y el ocre del fondo queda ejemplificada en su reflejo en el espejo y el frasco sobre el que apoya la mano izquierda, que por su mínima coloración dejan a la vista la fase de claroscuro.

En cambio, en la vestimenta crea los pliegues de forma más elaborada, utilizando una gama mayor, que ejecuta mediante toques sueltos y restregones aplicados sobre la tonalidad del fondo -que actúa como tono medio-. “Svelature, trenta o quaranta!” decía el propio Tiziano<sup>100</sup>, sin llegar

---

96 BROWN, David Alan: *Tiziano y Bellini: de discípulo a rival*. en V.V.A.A.: *Tiziano y el legado veneciano*. Galaxia Gutenberg, 2005. p.26

97 ARGAN, Julio Carlo: Op. cit. p.161

98 Que tan hondas huellas dejó en la pintura veneciana, como podemos apreciar en la *Madona con santa Agnés* (MNAC 212837) de Pietro degli Ingannati, que no analizamos al no existir indicios claros de que su autor empleara la Grisalla.

99 DOERNER, Max: Op. Cit. p.238

100 ARNAU, Frank: *Three thousand years of deception in art and antiques*. Jonathan Cape, 1961. p.197



fig.452



fig.453

-en esta obra- a tal extremo, tras la valoración del claroscuro, aplica el color mediante una sucesión de finas veladuras que se asientan de forma desigual sobre la superficie irregular de la fase de claroscuro, provocada tanto por la urdimbre del lienzo como por los diferentes grosores de la capa pictórica, arada por el trazo de las cerdas del pincel, que a diferencia de las encarnaduras no difumina, preparando así, con toda premeditación la base para que las veladuras creen una gama tonal vibrante [fig.447]. Creando una riquísima superficie de finas veladuras que acababan de dar forma a la vez que colorean la fase de claroscuro, donde ninguno de los colores está pintado directamente, sumándose en el resultado final uno tras otro por acción del tono subpuesto.

Obrando de forma similar, aunque más simplificada<sup>101</sup> en la *Madona*. Donde podemos observar el ingenio de Tiziano al acentuar el volumen de la nariz de la Virgen, al dejar sin apenas colorear su parte superior desde el lóbulo hasta el puente [fig.448].

La manera amable de representar los volúmenes femeninos de su primera etapa, es abandonada con el paso de los años, evolucionando hacia una ejecución fresca, sin apenas recurrir a los difuminados. Como es el caso de *Danae recibiendo la lluvia de oro* (P00425) de 1553, donde Carmen Garrido advierte en su radiografía como “se intensifica la visión de las partes en las que el artista ha insistido con el pincel, más empastado con albayalde, para crear las zonas más iluminadas”, manteniendo asimismo “los refuerzos finales oscuros y de sombras”<sup>102</sup>. Lo cual se extrema con los años como queda ejemplificado en *Ticio* (P00427), donde sin apenas pintura, configura los volúmenes sobre el fondo mediante pinceladas sueltas, aparentemente desligadas, modelando las figuras de manera desconexa, aplicando los brillos mediante cargadas pinceladas. Manteniendo la misma libertad en la coloración [fig.449].

Sin alcanzar este extremo, con una factura intermedia entre la *Joven delante de un espejo* y *Ticio*, realiza el retrato de *Antonio Anselmi* sobre un poco usual fondo negruzco -que asoma en varios puntos de la obra-, modela los volúmenes con mayor unión, trabajando con una gama reducida de grises claros en las partes iluminadas, sin aplicar el blanco de los brillos. Que introduce conjuntamente con la coloración, en fresco, mezclado con la tinta de encarnadura. La exquisita coloración oculta la fase de claroscuro, que apenas asoma en la frente [fig.450].

---

101 Además de su pequeño formato, la obra está realizada en su madurez.

102 GARRIDO, Carmen: *Aproximaciones a la técnica de Tiziano*. en V.V.A.A.: *Tiziano*. Museo Nacional del Prado, 2003. pp.96 y 97



fig.454



fig.455

Retomando el análisis de la *Joven delante de un espejo*, podemos comprobar como ya en su primera etapa muestra el desparpajo de su técnica, aplicando -principalmente en su mano izquierda- la coloración de una manera velazqueña<sup>103</sup>, mediante toques sueltos de tinta rosada, que apenas cubren el trabajo inferior, sugiriendo -más que ejecutando- las tonalidades de la piel [fig.451]. Aunque en superficies más extensas reparte la tinta de encarnación difuminándola irregularmente sobre las zonas claras, dulcificando las transiciones entre luces y sombras con un ligero degradado que penetra sobre las zonas oscuras. Ajustándose a la descripción realizada por Armenini sobre las transiciones lumínicas, de manera que cuando “l’ombra si fa piú densa e negra; ma in questa ci vuole una certa destrezza di mezi, che quando arrivano vicino a congiungersi coi lumi, elle vengano morendo di modo, che lascino a poco a poco il scuro e rimangan come in fumo e ciò sia con tale unione di mezi chiari, che non si possa discernere dove finisca l’uno e cominci l’altro; (...) perché a voler far ciò bene, convien che si vada caminando a i piú scuri con gran risguardo fino a gli estremi”<sup>104</sup>.

Finalizando la obra con un último sombreado con tierra sombra, que además de acentuar el contraste lumínico, repite el paso anterior en sentido inverso, desintegrando las veladuras marrones sobre las zonas iluminadas [fig.452].

En el curso de su larga carrera, Tiziano supo crear una forma de expresión pictórica basada en una nueva concepción. Donde la materia y la inmediatez de la pintura inferior, era cubierta por la delicadeza de las veladuras sobrepuestas. Según Doerner, Tiziano “establecía las formas con pintura pura, con efectos de manchas en claro y obscuro, y trabajaba con pocos colores, al igual que la mayoría de los grandes coloristas”<sup>105</sup>. Renovando la pintura, transformando los modelos compositivos mediante una técnica singular, que modela las figuras de forma rápida y expresiva, coloreándolas virtuosamente mediante transparencias.

En su encarecida exaltación de Tiziano, Gaya escribe que “no ha producido cuadros, fabricado cuadros, compuesto cuadros, ya que no es un pintor, sino pintura, o sea, una exteriorización de la esencia misma, de la sustancia de la pintura” hasta el punto que “Venecia no era una escuela de pintura, sino la Pintura que, por medio de Tiziano, se manifestaba con la fatalidad armónica de la naturaleza”<sup>106</sup>. Estableciendo un punto de referencia para futuras generaciones, que como expresan las palabras de Gaya, van más allá de las inmediatas sucesoras.

---

103 Permítasenos el guiño.

104 ARMENINI, Giovan Battista: Op. cit. p.104

105 DOERNER, Max: Op. cit. p.310

106 GAYA, Ramón: Op. cit. p.28



fig.456

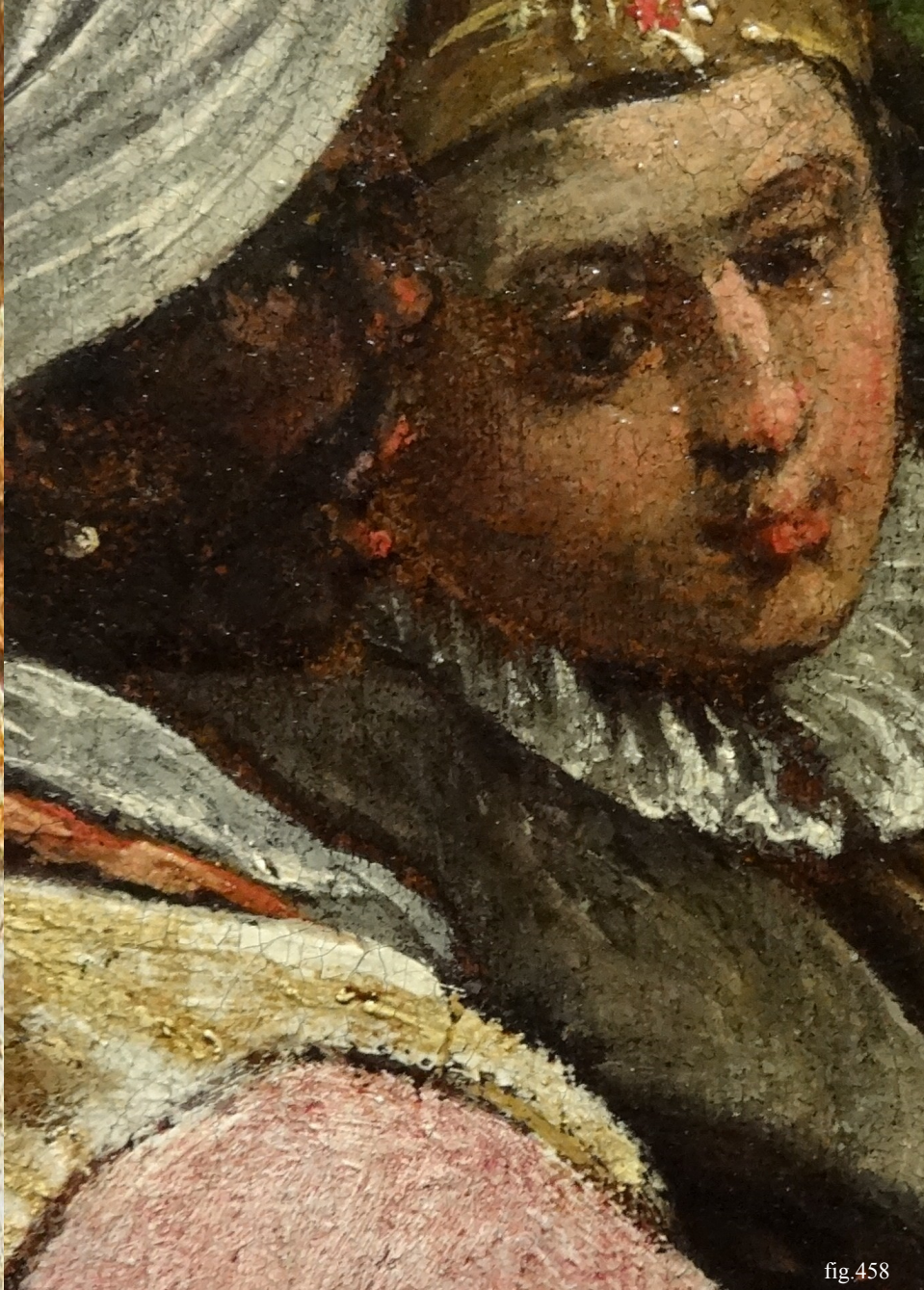


fig.458



fig.457

## TINTORETTO

---

Salvo un viaje a Roma realizado en torno a 1545 y una visita a Mantua en 1580, residió en Venecia; y “no quiso conocer más que Venecia” escribe Chastel<sup>107</sup>. Aunque su lugar de residencia no le impidió sentirse atraído por postulados toscanos y romanos<sup>108</sup>.

Tras su visita a la primera exposición retrospectiva de su obra realizada en Venecia en 1937, Piva escribe “più che un pittore <<da cavalletto>> inteso nel senso della finitezza estrema di ogni particolare, (...) [Tintoretto] appare come un decoratore: *un grande decoratore*”<sup>109</sup>. Sin embargo las dos obras que atesora el MNAC pertenecen al Tintoretto *da cavalletto*, conservando dos majestuosos retratos de un *Caballero ignoto* (MNAC 2406) y del *Procurador Alessandro Gritti* (MNAC 64987).

En ellas el uso de la Grisalla es dispar, y mucho menos determinante que en las obras de Tiziano, e incluso de las de Bassano y Veronés -que analizaremos a continuación-. Practicando una pintura mucho más directa, donde la valoración monocroma inferior sirve como boceto de las formas, concluyéndolas *alla prima* en la coloración.

Los dos retratos están realizados sobre un fondo oscuro, producto de la búsqueda de un mayor contraste lumínico. Gracias al poder cubriente de la pintura al óleo, Tintoretto “imprimaba el lienzo con un tono oscuro, tal como verde-gris o marrón oscuro (...). Una vez trasladado a gran escala el primitivo esbozo, podía pintar las zonas de luz con gran rapidez de brillantes colores, dejando la imprimación para las zonas de sombra”<sup>110</sup>.

Entre las dos obras distan casi treinta años, evidenciándose una factura diferente en ambas. La más temprana, el *Caballero ignoto*, está resuelta con una técnica más directa, aplicando la coloración con pintura densa, empastada mediante pinceladas arrastradas. Aún así, bajo el color -signo de identidad de lo veneciano- pervive la valoración de claroscuro, que asoma mínimamente en el parpado inferior izquierdo del joven [fig.453]. Como hemos escrito en reiteradas ocasiones la gran ventaja de la Grisalla es que al dividir la Forma y el Color en dos fases diversas, permite aplicar el segundo de manera más libre, al poderse despreocupar -en parte- de la configuración de las formas.

Tintoretto, aplica -según su propio estilo- el método utilizado por del Piombo y Tiziano; y otros

107 CHASTEL, André: Op. cit. p.361

108 FALOMIR, Miguel: *Jacopo Comin, alias Robusti, alias Tintoretto: una exposición, un catálogo*. en V.V.A.A.: *Tintoretto*. Museo Nacional del Prado, 2007. pp.20-24

109 PIVA, Gino: *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico*. Hoelpli Editore, 1985. p.388

110 HARTT, Frederick: *Arte*. Akal, 1989. p.718



fig.459



fig.460

pintores europeos de norte a sur, realizando la fase de claroscuro -principalmente- para resaltar las partes claras sobre el fondo ocre -que con los años Tintoretto oscurecerá hasta emplear tonalidades cercanas al negro-, aplicando posteriormente las sombras mediante veladuras marrones. Que tras la brillante coloración, puntualiza y remarca de nuevo con siena tostado y tierra sombra [fig.454].

Su factura es fulgurante y fugaz, ejecutando sus obras de forma resolutiva. Piva afirma que “Tintoretto è in fondo un grande bozzettista”<sup>111</sup>, y eso precisamente es uno de los grandes méritos de la pintura veneciana, su valoración de un acabado diferente, más fresco y natural, sin la necesidad de mitigar el aspecto plástico de la obras.

En el retrato del *Procurador Alessandro Gritti* su pintura es menos densa, lo que permite observar con mayor claridad el trabajo inferior. Incluso en el rostro, donde Tintoretto aplica el color con mayor materia, podemos distinguir en la parte derecha de su cara la fase de claroscuro, realizada con una gama reducida de grises y un posterior sombreado marrón. En cambio en las manos aumenta su elaboración, ejecutando con poca cantidad de pintura los brillos y las sombras con blanco y negro, de forma que la fase de claroscuro se asienta sin apenas rellenar los surcos de la tela en espiga, combinando en esta ocasión el negro -y grises oscuros- con el posterior sombreado marrón [fig.455].

Coloreando -posteriormente- la figura con tonalidades rosadas, que paulatinamente aclara hasta los brillos del maxilar superior. La libertad de la ejecución de Tintoretto queda reflejada en la coloración del rostro, donde sin ajustarse a la fase de claroscuro, traza mediante pinceladas onduladas las arrugas del pómulo [fig.491].

Además de las encarnaciones, también podemos comprobar como Tintoretto utiliza la Grisalla en la vestimenta, introduciendo de forma esbozada los claros mediante rápidos toques blancos, que apenas dulcifica ni casan entre sí, como podemos observar -aunque posteriormente no la haya coloreado- en la manga sobre el antebrazo izquierdo del *Caballero ignoto*.

Sin embargo el procedimiento del Tintoretto *da cavalletto*<sup>112</sup> no se ajusta al Tintoretto *grande decoratore*, donde utiliza de manera más ostensible la fase de claroscuro, trabajada -también- de manera abocetada, pero con una mayor gama tonal que en las obras de pequeño formato.

---

111 PIVA, Gino: Op. cit. p.388

112 También existen ejemplos donde realiza de forma más elaborada la fase de claroscuro, como en la descriptiva *Mujer que descubre el seno* (P00382) [fig.457].



fig.461



fig.460



fig.463

Pudiendo observar directamente las capas primigenias grises -especialmente- en el *Martirio de santa Caterina* (Palazzo Patriarcale, Venecia) [fig.456].

## JACOPO BASSANO

---

Como a Paolo Caliari -*Veronese*- o Doménikos Theotokópoulos -*il Geco*-, Jacopo da Ponte es renombrado por los venecianos por su lugar de procedencia, la localidad de Bassano del Grappa. Perteneciente a una familia de pintores, que él prolongó con cuatro de sus hijos -entre los que destaca Francesco-.

Nacido hacia 1510, no trabajará en Venecia hasta -por lo menos- 1545, desarrollando el inicio de su carrera en el ámbito provincial, en el área entre Vincenza y Treviso. Seguramente este ambiente aldeano, marcó sus esquemas compositivos y su gusto por el paisaje, que fue su principal signo de identidad -y singularidad-. Que explotará en numerosas escenas de género de aspecto pastoril, adaptándola a temas profanos o religiosos, con los que conseguirá un gran éxito que pronto traspasará las fronteras italianas.

El MNAC conserva dos obras suyas: *Adoración de los Reyes Magos* (MNAC 213463) realizada junto a su hijo Francesco en la segunda mitad de la década de los setenta; pintando entonces también el *Calvario* (MNAC 108373)<sup>113</sup>.

Bassano no tarda en asumir la iluminación tenebrista de Tintoretto, imprimando del mismo modo sus obras con fondos oscuros de tonalidad parda<sup>114</sup>. Aunque a diferencia de los pintores venecianos, realiza la fase de claroscuro íntegramente con grises; oscuros y claros. Modelando las figuras -y numerosos elementos- de forma esquemática, pero con mayor unión y definición, matizando los grises por mezcla directa o por transparencia del fondo, restregando el pincel sobre la tela. Pese a la mayor elaboración de la fase de claroscuro, en ningún momento añade en las encarnaduras los brillos. Conservando la tonalidad parda del fondo en las zonas de sombras medias, creando -posteriormente- las más oscuras, con tierra sombra o negro, acentuando así el contraste lumínico [fig.458]. Iluminando la escena de un modo “piú fieri assai de i lumi diurni e,

---

113 En cuanto a la Grisalla, esta obra es menos significativa, debido a su especial soporte de pizarra, modifica el proceso de elaboración. Estando realizada mediante técnica directa.

114 Que asoma en abundancia en la parte inferior izquierda del cuadro, alrededor del cofre y los animales que lo rodean.



dove essi non tocano, le ombre si veggono essere piú dense e piú nere”<sup>115</sup>.

Bassano utiliza reiteradamente la Grisalla para pintar un gran número de los objetos dispersos en la composición y de forma parcial en los animales, además de las encarnaciones y la vestimenta. A las que Bassano otorga igual importancia, realizando en ambas la fase de claroscuro del mismo modo, salvo que en las segundas, trabaja de forma más libre, dejando el rastro de las pinceladas, aplicando los brillos -aquí sí- mediante toques sueltos desconexos. Preparando el lecho irregular sobre el que se asientan las fluidas veladuras de la coloración [fig.459].

En cambio colorea las encarnaduras con colores espesos, que extiende de forma arrastrada, mediante veladuras en seco, aumentando paulatinamente la cantidad de pintura en las zonas claras, donde la tinta rosada modula los volúmenes de la fase de claroscuro, llegando a puntualizarlos en algunos puntos -principalmente narices y orejas-.

## VERONÉS

---

Es el colofón del siglo de oro de la pintura veneciana, su pintura contrasta con las obras tenebristas de Tintoretto, Bassano y del último Tiziano, “toda la realidad o la vida es drama, pero no toda es tragedia”<sup>116</sup>. Veronés iluminará sus obras de forma diáfana, con una atmósfera fría. Pese a esta -importante- divergencia, “un elemento típicamente veneziano li lega fra loro -il colore- e al tempo stesso li distingue nei loro specifici linguaggi: melodioso e sfumato in Giorgione, intenso e risonante in Tiziano, sprizzante come fuoco d’artificio in Bassano, drammatico e visionario in Tintoretto. Eppure (...) il principe della tavolozza cinquecentesca: Paolo Veronese”<sup>117</sup>.

Habiéndose formado en su Verona natal con su tío Antonio Badile y posteriormente con Giovanni Caroto<sup>118</sup>. Tras un breve paso por Mantua, al servicio de los Gonzaga, se establece en Venecia -por lo menos- desde 1554, ciudad donde desarrollará gran parte de su carrera.

El MNAC expone dos cuadros suyos: *Anunciación* (MNAC 212841) y -catalogada como obra de taller- *Santa Caterina* (MNAC 64986), realizadas ambas en su etapa de madurez, a pocos años de

---

115 Refiriéndose a pinturas vistas por él de Tiziano, Correggio, Parmegianino y Maccario, que “sono bellissimi nel

vero, ma si veggono essere poco apprezzati a questi tempi”. ARMENINI, Giovan Battista: Op. cit. p.100

116 ARGAN, Giulio Carlo: *Renacimiento y Barroco II*. Akal, 1988. p.166

117 PEDROCCO, Filippo; PIGNATTI, Terisio: *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*. Cantini, 1991. p.6

118 QUINTANILLA, Luis; LÓPEZ, Esther: *De pinturas: Vidas comparadas de artistas*. vol.II. Universidad de Cantabria, 2007. p.172



fig.465



fig.466

su muerte.

Aunque la factura difiera enormemente entre ambas, la metodología es similar, e incluso en la obra de taller resulta más accesible, debido a su despreocupada elaboración, que en algunos aspectos parece denotar que pudo quedar inconclusa<sup>119</sup>.

Las dos están imprimadas con un siena levemente tostado, sobre el que marcan las líneas generales -tras el habitual encaje con carboncillo- mediante toscas pinceladas negras. Utilizando el color del fondo como tonalidad media, según Hartt “adoptó de la técnica del temple del siglo XIV el procedimiento de pintar toda un área de color en un solo tono medio, para incorporar luego las luces y sombras”<sup>120</sup>. Como hemos comprobado, no sólo en las obras venecianas, sino de manera continuada desde principios del siglo XIII, los pintores han preparado el fondo de sus obras con colores terrosos, manteniéndose así hasta bien entrado el siglo XVI, cuando las tonalidades claras, empiezan a oscurecerse para acentuar el contraste lumínico. Por tanto, coincidimos en que emplean un color de fondo, pero mantenemos que su área, no circunscribe sólo el elemento en concreto, sino la superficie de toda la obra. Aunque en determinados puntos secundarios, puede modificarse levemente el fondo. Como en la canilla de la pierna derecha del ángel, perfectamente visible, debido a la pérdida total de las posteriores capas [fig.460]. Y como escribe Hartt, sobre esta tonalidad media dar forma a las figuras.

Veronés utiliza la Grisalla en las encarnaduras, los cabellos, las telas, arquitecturas y numerosos objetos de la composición -como la silla y el cesto que tiene encima, o los brillos de la corona de santa Catalina- e incluso en la casa del paisaje esbozada con blanco y negro.

La pastosidad característica de sus pinturas, nace en la fase de claroscuro, aplicando el color sin diluirlo, extendiéndolo en las encarnaduras mediante restregones. Modelando paulatinamente las figuras, empezando con poca pintura, hasta concluir con los brillos empastados, “i lumi, i mezi e gli estremi di essi accordati, che si godano da capo a piedi con una stessa unione”<sup>121</sup>. De esta forma Veronés y sus colaboradores logran los matices por transparencia del fondo, consiguiendo

---

119 Cuyo indicador principal podría ser la manga derecha de la santa, en la cual los claros de los pliegues marcados con siena tostada desaparecen bruscamente tras el codo, pudiéndose observar un esbozo inferior con gris -de la fase de claroscuro- que sí continúa. ¿Por qué no colorean el resto de la manga? Y es más, o el *alievo* de Veronés es un precursor del Velázquez maduro, capaz de dejar como concluidas partes tras el dibujo inicial -busto de Felipe IV esculpido por Juan Martínez Montañés, en el retrato del escultor (P0119); o las manos del *Retrato de un joven* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen -Munich-, Inv.518)- o simplemente no terminó la obra.

120 HARTT, Frederick: Op. cit. p.722

121 ARMENINI, Giovan Battista: Op. cit. p.162



fig.467



fig.468



fig.469

diversas gamas de gris óptico<sup>122</sup> [fig.461]. Reforzando posteriormente las sombras con siena tostada y tierra sombra [fig.462].

En cambio en los ropajes trabaja de forma desligada y esquemática, sin elaborar gamas tonales que modelen las formas de manera continua, resaltando con abundante materia los brillos de los pliegues [fig.463].

Ejecutando posteriormente la coloración con veladuras en seco, ejecutadas por medio de restregones, aplicando la tinta rosada en las zonas iluminadas [fig.464]. Suavizando el contraste entre las gamas medias y claras, puntualizando ligeramente la fase de claroscuro.

En cambio en los otros elementos elaborados previamente en la fase anterior, aplica el color mediante veladuras -diluidas-, con el fin de cubrir la práctica totalidad del trabajo inferior. Aplicando seguidamente, de manera directa, algunos toques con abundante pintura para resaltar determinados brillos, como ocurre con la cortina verde situada tras la Virgen, donde la coloración había rebajado la claridad de los pliegues.

La pintura veneciana utiliza una técnica fugaz, donde los pintores ya no necesitan capturar la realidad como hacían sus predecesores flamencos, simplemente la toman prestada, representando una reconstrucción que hace referencia al natural, pero no lo mimetiza.

## CORONA DE CASTILLA (Segunda parte)

Durante la segunda mitad del siglo XVI, en España empieza a construirse la base de la generación del 1600, la influencia italiana inunda la península, se compran obras de arte italiano, emigran artistas para realizar los encargos *in situ* y con ellos llegan tratados de pintura, como los de Ceninni, Alberti, Armenini o Lomazzo. Todo ello ayuda al despegue de la pintura española que se desarrolla rápidamente desde principios de siglo con figuras como Yañez, (Alonso) Berruguete, Machuca o Juan de Juanes, hasta los autores que denotan claramente el influjo del ocaso del Renacimiento -incluso algunos visitando Italia-, Becerra o Navarrete *el Mudo*. Todos ellos, en mayor o menor medida, de forma más o menos explícita utilizan la Grisalla en sus obras. Uno de los ejemplos más significativos es el retablo de *san Benito* (Museo Nacional de Escultura

122 En la obra original, el claroscuro está valorado también mediante la mezcla de blanco y negro. Sin embargo debemos tener en cuenta que las características del procedimiento del gris óptico, exige un tamaño mayor para poder crear diferentes matices con soltura, cosa que el reducido tamaño de esta pintura no le permite.



fig.470



fig.471



fig.472

de Valladolid), donde en algunas de las tablas, Berruguete realiza las figuras con volúmenes *miguelangescos* obrando exclusivamente con grises, aplicando posteriormente ligeras veladuras de coloración en las encarnaduras [fig.465]. Aunque también podemos observarla de forma extremadamente esfumada en la *Virgen y las ánimas del purgatorio* (P02579) de Machuca, la versión delicada de Navarrete el mudo en el *Bautismo de Cristo* (P01012) -con la que presentó su arte a Felipe II- utilizando en ella el gris óptico; o con mayor brío Gaspar Becerra, realizando una sólida fase de claroscuro en la -atribuida- *Magdalena penitente* (P00608) [fig.466, 467 y 468]. De Navarrete el Mudo incluso existen noticias de su empleo de la pintura de claroscuro, Fray Jose de Sigüenza, en su *Historia de la orden de San Jerónimo* (1600-1605) escribe que “Lo primero que sabemos que hizo aquí fueron vnos Profetas de blanco y negro en vnas puertas de vn tablero, de la quinta angustia, que esta agora en medio de la pared de la sacristia encima de los cajones, que por estar de continuo abierta no se gozan. Copió luego vn crucifixo grande y excelentissimo<sup>123</sup>, que esta en el altar de la misma sacristia, muy del natural, aunque nuestra Señora y san Iuan tienen las ropas no mas que de blanco y negro. Contentole mucho al Rey esta copia<sup>124</sup>”.

Un hecho fundamental en el cambio del panorama artístico es el relevo monárquico, tras la coronación en 1556 de Felipe II. “Su gusto fué lo bastante amplio para saborear a la vez la desbordante fantasía del Bosco, el objetivismo infalible de los Van Eyck, el arte noble y humanístico del Tiziano, la honrada y más íntima concepción pictórica de Navarrete y el impecable realismo de los retratistas de su corte: Moro o Coello”<sup>125</sup>.

Afrontando la gran empresa -artística- de su reinado con la decoración de el Escorial. Tras la temprana muerte de Navarrete, la llegada de artistas italianos es constante, Juan Bautista Castello *el Bergamasco*, Rómulo Cincinato, Patricio Caxés, Luca Cambiaso, Pelegrino Tibaldi, Pelegrín de Bolonia e incluso el desafortunado Federico Zuccaro, todos ellos acompañados por sus respectivos colaboradores -entre los cuales en el equipo de éste último se encontraba Bartolomé Cadrucci, posteriormente hispanizado como Carducho, hermano de Vicente-.

La presencia de artistas italianos continúa siendo un aliciente de modernidad, incluso en su reconocimiento social, Pietro Morone se define en documentos como *artifize de pintura* y Tomás

123 Se trata -seguramente- de una copia del *Calvario* de Roger Van der Weyden (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de san Lorenzo del Escorial).

124 DE SIGÜENZA, José: *Historia de la orden de San Gerónimo*. 1600-1605 en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo I, Siglo XV. Centro de Estudios Históricos, 1923. p.389. Sobre lo cual Palomino conduce a confusiones al transcribir mal este fragmento sobre la copia de Van der Weyden: “muy bien colorido al natural; aunque la Virgen y San Juan no más que de blanco y negro”, dando lugar a posibles elucubraciones sobre la práctica pictórica de el Mudo y su inclinación hacia la Grisalla. CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de: *El Parnaso español laureado*. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. 1724. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo IV, Siglo XVIII. Centro de Estudios Históricos, 1936. p.26

125 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo I) p.186

Peliguet, directamente como *artista*<sup>126</sup>.

## EL DIVINO MORALES

---

Poco se conoce y mucho se intuye sobre la figura de Luis Morales, natural de Badajoz, que permaneció activo -principalmente- en la provincia de Cáceres, donde se conservan los retablos de San Martín de Plasencia y el de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Arroyo de la Luz<sup>127</sup>. Logrando un relativo éxito entre clientes particulares y diócesis extremeñas, que le permitió engrosar su taller con sus hijos Jerónimo y Cristóbal, y un número indeterminado de colaboradores. Villaamil lo define como un pintor que recoge “un conjunto de influencias de las primitivas Escuelas Flamenca é Italiana, el cual unido á la observación del natural, á una prolijidad y minucioso esmero en los detalles, y á lo mucho que acentuaba la expresion de los rostros, forma una Escuela (...), que pasa muy fácilmente á la exageración ó la caricatura. Pintó muchas tablas figurando los rostros del Crucificado...”<sup>128</sup>. Asimismo lo considera Díaz del Valle, para el cual “este excelente artífice hizo cabezas de Cristo con tan gran primor y viveza que al mas curioso en el arte ocasionan a querer soplar los cabellos de las cabezas que pintó”<sup>129</sup>. Precisamente el MNAC conserva una pequeña tabla con un *Eccehomo* (MNAC 11547) fechado hacia 1570.

Sobre la tonalidad siena del fondo, encaja las líneas generales de la figura, sombreándola a continuación con tierra sombra primero, creando las tonalidades medias con siena tostada. Aplicado la pintura con delicadeza, tratando de limar al máximo los contrastes tonales, dulcificando los volúmenes como cantos rodados. A diferencia de otros autores, el Divino se centra en la fase de claroscuro esencialmente en las sombras. Obrando de manera meticulosa y con astuta premeditación, no sólo realiza las sombras puras, sino que incide también en las partes iluminadas, sembrando las tonalidades medias que se fusionarán o actuarán por transparencia en

---

126 CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 1996. p.48

127 MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo en la diócesis de Plasencia (siglos XV-XVIII)*. en V.V.A.A.: *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Universidad de Oviedo, 1998. p.625

128 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Imprenta de Manuel Galiano, 1865. p.192

129 DÍAZ DEL VALLE, Lázaro: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices. 1656-1659*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.363

los claros [fig.469].

Sobre este caldo de cultivo aplica suavemente los claros con blanco, e incluso en algunas partes, incide directamente con la tinta rosada de encarnadura, extendiéndola con finura sobre el trabajo inferior, que por transparencia -en las partes donde se solapan- crea tonalidades de gris óptico. Modelando los volúmenes de forma blanda, con frágiles contrastes que favorecen el aspecto lóbrego de sus figuras [fig.470].

Pese a estar pintada al óleo, el arcaísmo de el Divino queda reflejado en su técnica, depurando las formas mediante estirados esfumados, que aplanan las capas pictóricas sobre la lisa superficie de la madera, obteniendo un acabado uniforme de aspecto esmaltado.

Aunque una de las principales características de su pintura es -como en Machuca- la ligazón de los diferentes tonos mediante amañerados esfumados. En algunas de sus obras no dispersa el trazo de las pinceladas, conservando la frescura de la primera ejecución. Muestra de ello es la mano de Cristo en la *Quinta Angustia: Cristo muerto en brazos de su madre* (P02513), realizada en fechas cercanas a la obra del MNAC [fig.471].

Realizando por último un nuevo sombreado que oscurece las sombras más lúgubres, suavizando de nuevo sus transiciones hacia las zonas claras. Aunque en el *Eccehomo* procede mediante manidos esfumados, en otras obras -como en la *Quinta Angustia*- podemos observar como utiliza veladuras disueltas con esencias volátiles, que en las partes con menor cantidad de pintura dejan un acabado irregular por el escurrido del líquido, que al tener menor densidad que el óleo, sufre con mayor propensión la atracción de la gravedad [fig.472].

Pese a tratarse de dos personalidades diametralmente distantes, con bagajes y formación distintos, la obra de el Divino y el Greco presentan bastantes lazos en común. “La figura de Morales, discordante con el romanismo exterior y superficial de valencianos o andaluces, viene a ser paralela del Greco en cierto modo, con quien forma, sobre el fondo gris de la pintura cincocentista española, el único motivo de contrapunto dramático cuajado de significación espiritual” canalizada “en un lenguaje artístico de disciplinado manierismo, (...) utilizando, como el Greco, ciertas deformaciones con una intención expresiva”<sup>130</sup>.

---

130 LAFUENTE FERRARI, Enrique: Op. cit. (tomo I) pp.197 y 198



fig.473



fig.473

## EL GRECO

---

Pese a su origen cultural griego, Domenikos Theotokópoulos es veneciano desde su nacimiento en Candía -hoy Heraklion-, capital de Creta, bajo dominio veneciano desde 1204 hasta 1645<sup>131</sup>.

Pese a la majestuosidad virtuosa de la capital de la *Serenissima Repubblica*, Venecia no era un lugar ajeno a la cultura *greca*. Mientras la marea bizantina se retira, dejando eso sí, sedimentos salinos en la pintura italiana, solo Venecia resiste, manteniendo con orgullo su herencia bizantina. Siendo la principal, de una serie de ciudades costeras que conservaran su tradición, estableciéndose en ellas los talleres italo-bizantinos de *Madonneri*, regentados -en su mayoría- por artífices de origen cretense, pintando iconos para satisfacer a las colonias de griegos e incluso para los propios italianos.

Esta pintura tendrá un carácter menor, artesano, que reproducirá sistemáticamente los modelos de las llamadas -y veneradísimas- *Madonne more* o *Madonne nere* realizadas con un férreo puritanismo figurativo a partir de un “sedimento verde-cupo [verdacho], visibile nel volto al disotto delle schiarature superficiali, intese a dare l’illusione corporea, che si credevano dipinti dall’apostolo Luca e che quindi dovevano essere veri ritratti, riproducenti con fedeltà l’immagine della Madre di Dio”<sup>132</sup>.

La demanda era muy elevada<sup>133</sup> y “nessuna delle famiglie veneziane poteva mancare l’icone bizantina, cui era fidata la tutela del patriolare”<sup>134</sup>.

El número de *Madonneri* era elevadísimo -como atestiguan los documentos-, organizándose como gremio desde el siglo XIII<sup>135</sup>. Aunque paulatinamente la influencia italiana fue penetrando en sus producciones, perdiendo la pureza original de sus representaciones, de no ser por la posesión veneciana de la isla de Creta -centro artístico griego de primer orden<sup>136</sup>-, el estilo italo-bizantino no hubiera perdurado tanto tiempo<sup>137</sup>, conviviendo en la capital de la *Serenissima* con la eclosión de la Escuela Veneciana -y perdurando varios siglos más-.

---

131 FORTINI BROWN, Patricia: *Venice & Antiquity: The venetian sense of the past*. Yale University, 1996. p.78

132 BETTINI, Sergio: Op. cit. p.3

133 El proceso de trabajo industrial queda reflejado en el contrato que Cattapan dio a conocer con un encargo realizado por dos comerciantes venecianos a tres pintores cretenses que consistía en la realización en un plazo de dos meses de 900 iconos, 600 “in forma a la latina” y 300 “in forma greca”. CATTAPAN, Mario: *Nuovi elenchi e documenti del pittori in Creta dal 1300 al 1500*. en *Θησαυρίσματα*. núm.9. DUNN, 1972. pp.212-215

134 Incluso el autor resalta que mientras escribía el libro, todavía se conservaban los iconos antiguos como muestra de la antigüedad y nobleza veneciana de la familia. BETTINI, Sergio: Op. cit. p.12

135 VENTURI, Lionello: Op. cit. p.15

136 Solo en Candía, sobre una población de 15.000 habitantes había ciento veinticinco personas registradas como pintores durante la segunda mitad del siglo XVI. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Greco*. Akal, 2001. p.6

137 Prolongándose en Creta hasta finales del siglo XVII con pintores como Emmanuele Tzanes o Theodoros Poulakis.

Creta es la “fornitrice” de la escuela de los *Madonneri* venecianos, agrupados en la comunidad griega de san Giorgio<sup>138</sup>, donde destacaron Marco Cauzo, Zorzi Lubini, Zorzi di Marco, Zuane di Manoli, Nicoló di Gabriele, Francesco da Scipato o Andrea Rico, todos originarios -o relacionados- con Candia. Seguramente para convertirse en uno más de ellos, viajó el Greco a Venecia en calidad de *Madonneri*, llegando entre 1566 y 1568, aunque su ambición le forzó a adoptar la *maniera latina*.

El sobrenombre de el Greco nos parece muy indicativo -siempre y cuando fuera rebautizado así en Venecia-, pues en una ciudad plagada de griegos, no parece un término muy distintivo, lo cual nos hace pensar que se lo pudieron poner cuando empezó a introducirse en los talleres de pintura -no bizantina-, indicando de esta manera, que era muy extraño que los *Madonneri* cambiasen de oficio -y ambiente-, integrándose en la pintura *alla latina*. Para Marías, es probable que el Greco se dedicara fundamentalmente en Venecia al aprendizaje de la pintura al óleo, necesaria para desarrollar la pintura *latina*<sup>139</sup>, aunque la falta de práctica le llevó a realizar sus obras tempranas en Italia -todavía- con técnica al temple<sup>140</sup>. Gil apunta, que pese a las reiteradas analogías entre la pintura de el Greco con la de Tiziano, su obra vira más hacia el entorno de Tintoretto y principalmente de Jacopo Bassano<sup>141</sup>.

Ciertamente su técnica tiene muchos puntos en común con este último, definiendo por completo las formas en la fase de claroscuro mediante una amplia gama de grises, que crean tanto las luces como las sombras, aplicando posteriormente finas veladuras de coloración. Éste es el motivo por el que muchas de sus obras tienen fragmentos de aspecto muy parecido [fig.473].

Pese a la profunda huella de lo veneciano en su pintura, el Greco no permaneció mucho tiempo en la ciudad, pues en 1570 ya se encontraba en Roma, previo paso por Mantua, Ferrara, Parma y Florencia<sup>142</sup>. Lo cual no puede pasarse por alto, pues cruza el cinturón del manierismo, con el que su obra conecta singularmente.

Parece razonable pensar que la estilización de sus figuras, no sea una consecuencia de un problema de visión<sup>143</sup>, pues en tal caso, tendríamos que admitir que existió una epidemia que

138 BETTINI, Sergio: Op. cit. p.13

139 MARÍAS, Fernando: *El Greco: biografía de un pintor extravagante*. Nerea, 1997. p.98

140 Como la *Huída a Egipto* (Basilea) o la *Expulsión de los mercaderes del templo* (Washington). MARÍAS, Fernando: *Ibidem* p.73

141 GIL, Lluís: *El Greco*. Ediciones Nauta, 1976. p.6

142 ANTONIO, Trinidad de: *El Greco*. Cuadernos de Arte Español, vol. 11. Historia 16, 1991. p.4

143 Bastante extendida a principios del siglo XX. BERITENS, German: *El astigmatismo del Greco*. Kessinger Publishing, 2010. escrita en 1914 o DECRET Y RUIZ, Joaquín: *Las aptitudes del médico para apreciar el desdibujo anatómico y su importancia en las enfermedades del aparato locomotor*. Real Academia de Medicina, 1915. pp.55-58; e incluso un refutado historiador como Justi, para el que “todo esto se debiese a una enfermedad del órgano de la vista (como en la vejez de Turner)”. Citado en BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel: *El Greco*. Editorial R.M., 1972. p.293

afectó -casualmente- a todos los pintores adscritos a la corriente manierista. A este respecto Hartt advierte que “las distorsiones desaparecían cuando el tema así lo exigía”<sup>144</sup>.

Años después de su paso por Roma, Mancini lo alaba como gran pintor, que “habiendo estudiado en Venecia y en particular las cosas de Tiziano, había llegado grande... en profesión y en aquella factura. Por lo que arribando a Roma y en tiempo que no había allí muchos hombres (famosos) y los que había de manera no tan resuelta ni tan fresca como parecía la suya, adquirió gran ardimiento, tanto más cuanto que en algunos encargos particulares dió gran satisfacción, entre ellos en uno que se ve hoy en casa del abogado Lancilotti, que hay quienes lo estiman como de Tiziano”<sup>145</sup>. En este sentido Marías puntualiza claramente “le cose di Tiziano” y no *con Tiziano*<sup>146</sup>, que tantas veces se le ha nombrado como su maestro, simplemente por la similitud de su resolución del colorido en algunas obras. Pues en el Greco “el color ya no es fiesta”, como escribía Gómez de la Serna<sup>147</sup>.

Sus juicios despectivos hacia las pinturas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel<sup>148</sup>, profesados por un pintor del montón -en aquel momento-, debieron ser uno de los motivos principales que le impidió triunfar en la ciudad, teniendo que buscar nuevos escenarios. “Pues de todo puede alabarse a Theotocópuli menos de hombre discreto”<sup>149</sup>, carente de medida y cordura.

A pesar de sus polémicas, en relativamente poco tiempo el Greco absorbe lo que le interesa de la pintura italiana, pues sus influencias directas van más allá de lo puramente veneciano, evolucionando “de un estilo artesano <<grecoveneciano>> a un estilo de pintor <<venetoromano>>, que hubiese empezado por (...) tonos vivos y ácidos (...) continuando con esas pinturas al óleo ticianescas, brillantes de color (...) para desenbocar, en obras más concentradas y de mayor vigor plástico”<sup>150</sup>.

El ego del Greco le permitió desarrollar una feroz labor comercial, audaz negociante, con una gran ambición por el *avida dolar*, sin ninguna Gala o Belzunce, viaja a Castilla sin haber

144 HARTT, Frederick: Op. cit. p.750

145 MANCINI, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura*. c.1614-1620. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo V, Textos literarios o históricos de los siglos XVII-XVIII. Centro de Estudios Históricos, 1941. p.478

146 MARÍAS, Fernando: Op. cit. p.113

147 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *El Greco (el visionario iluminado)*. Losada, 1954. p.112

148 Cuando el Papa Pío V quiso recatar la obra de Miguel Ángel -tarea que finalmente ejecutó Volterra [PLAZAOLA, Juan: *Arte e Iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Nerea, 2001. p.255]- el Greco se propuso para repintarla íntegramente, pues al fina y al cabo, el florentino “era un buen hombre. Lástima que no sabía pintar”. VIDAL GUZMÁN, Gerardo: *Retratos: El tiempo de las reformas y los descubrimientos (1400-1600)*. Rialp, 2009. pp.294 y 295

149 BARTOLOMÉ COSSIO, Manuel: *El Greco*. Espasa-Calpe Argentina, 1944. p. 121

150 GUINARD, Paul: *El Greco*. Carrogio, 1967. p.14



fig.474

fig.476



fig.475

alcanzado el éxito deseado en Italia, sin conseguir agrandar -tampoco- a Felipe II. Su llegada a España es anunciada por don Diego de Castilla, exaltándolo como “uno de los artistas más famosos de Italia”. Aunque ciertamente -como advierte el propio autor-, en Roma el Greco era un pintor -desconocido- más<sup>151</sup>. En Toledo -al fin- alcanza un cierto éxito, que le permite constituir un importante taller, con “una numerosa clientela en Castilla e incluso fuera de ella”<sup>152</sup>. Llegando a clonar algunos modelos, repitiéndolos en varias ocasiones, el *Cristo con la cruz* del MNAC, es el mismo que *Cristo abrazado a la cruz* (P00822) o el modelo de *San Juan Bautista y san Francisco de Asís*, lo repite cambiando el primer santo en *San Andrés y san Francisco de Asís* (P02819) y del mismo modo -esta vez por el taller (como la del MNAC)- *San Juan Evangelista y san Francisco de Asís* (P00820).

Su personalísima manera de entender la pintura, filtrando todo lo aprendido en Italia, dio como resultado unas obras sin parangón. Pese a que aprende y sabe pintar según los métodos venecianos, empleándolos en sus inicios en Toledo para los encargos importantes. Su técnica evoluciona de forma libre.

“En absoluto se puede considerar que el Greco esté ligado a la pintura cretense, ni tan siquiera que se puedan ver rasgos en su pintura. Mientras la pintura Bizantina es impersonal, el Greco es tremendamente original. Mientras una es estrictamente canónica el Greco es absolutamente personal”. Perdurando principalmente “evidentes influjos, así del arte italiano como de la naturaleza y la vida castellananas”<sup>153</sup>, seleccionando entre lo más selecto aquello que más le interesa.

No hay pintor donde el uso de la Grisalla sea tan explícito, mostrando en la mayoría de sus obras su particularísimo estilo, basado principalmente en la fase de claroscuro. Aumentando la elaboración en los grandes encargos y obras donde busca la aprobación, realizando las veladuras de coloración con mayor detenimiento y gama cromática; representando estas pinturas el mejor ejemplo de la pintura veneciana en España.

En sus obras el Greco emplea la Grisalla de forma global, prácticamente todos los elementos están -como mínimo- esbozados con grises, como queda -especialmente- reflejado en obras de su último periodo como *Comida en casa de Simón* (Art Institute, Chicago), *Laocoonte* (National Gallery, Washington) o *Vista y plano de Toledo* (Museo del Greco, Toledo).

---

151 Sobre el proceso de contratación de el Greco para trabajar en Santo Domingo el Antiguo. MANN, Richard G.: *El Greco y sus patronos*. Akal, 1994. pp.23-30

152 HADJINICOLAOU, Nicos: *La fortuna en España de los estudios foráneos sobre el Greco*. en V.V.A.A.: *El arte foráneo en España*. CSIC, 2005. p.595

153 BARTOLOMÉ COSSIO, Manuel: *El Greco*. Espasa-Calpe Argentina, 1944. pp.260 y 262



fig.477



fig.478

El propio Greco desglosa las partes de la pintura en sus anotaciones a Vitrubio, “la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma, color, como la que tiene por objeto la imitación de todas”, aunque -en su propia opinión- “la pintura, por ser tan universal se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación puesto que nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y tiene que imitar”<sup>154</sup>. De esta forma el Greco insiste en dividir la pintura entre forma y color, que en pocos autores, queda reflejada en sus obras de una forma tan evidente. Asimismo, hace referencia a la necesidad *gozosa* de observar el mundo que lo rodea, pero desde una mirada profundamente personal. Que -para Bustamente y Marías- incluso rechaza el postulado “del aprendizaje y práctica de unos principios artísticos”, manteniendo una “teoría de la creación artística como resultado *natural* de la inspiración personal, subjetiva, apoyada en una práctica *creativa*”<sup>155</sup>.

En definitiva “para el Greco, la pintura es una ciencia especulativa, de investigación de la naturaleza real; el ojo es el aprehensor, a través de la visión -que será siempre subjetiva-, de la naturaleza; naturaleza que se manifiesta como fenómeno visual, como realidad vista”<sup>156</sup>.

Por tanto, su concepción de los pintores se corresponde más con la genialidad del artífice que con el puro oficio, adquirido a través de unos conocimientos aprendidos. Es quizá por ello, que no tiene que hacer alarde de una técnica refinada, evitando la comunión entre pintura y virtuosismo. Ejecutando sus obras de forma despreocupada, sin la necesidad de ocultar su proceso ni pretender deslumbrar al espectador con su técnica, que exclusivamente es el medio, pues como él mismo escribe sobre el dibujo; concibe la técnica pictórica “como exteriorización de una idea personal, no como medio de representación”<sup>157</sup>.

El MNAC conserva dos obras suyas de madurez: *Cristo con la cruz* (MNAC 65577) y *San Pedro y san Pablo* (MNAC 5083) además de una obra de taller, *San Juan Bautista y san Francisco de Asís* (MNAC 64993).

A diferencia de muchos de los autores normalmente citados entre sus influencias, especialmente Tintoretto, el Greco no utiliza fondos oscuros, decantándose por ocre o siena tostado<sup>158</sup>. Sobre los cuales, tras encajar las figuras, desarrolla deslavazadamente un primer esbozo, emborronando mediante grises claros, que modifica sobre la marcha con toques blancos y negros, que posteriormente funde bruscamente a brochazos con la masa pictórica, creando de este modo los

---

154 BUSTAMENTE, Agustín; MARÍAS, Fernando: Op. cit. p.165

155 BUSTAMENTE, Agustín; MARÍAS, Fernando: Op. cit. p.184

156 *Ibidem* p.189

157 *Ibidem* p.180

158 Como podemos observar con claridad en el cuello de san Pablo [fig.474].



fig.479

modelados fantasmagóricos que tanto han cautivado a muchos autores<sup>159</sup>, y como escribe Viardot “le dessin fantastique, ce coloris grisâtre, pâle, blafard... tout le parti pris d’une bizarrerie vraiment malade”<sup>160</sup> [fig.474]. Una de las cualidades principales de su pintura es la tonalidad gris, que como apunta Bazzi, podía componerse no solo de blanco y negro, pudiendo reducir “su paleta a un negro profundo o a un gris plateado a base de negro y blanco, azul y algo de ocre amarillo”<sup>161</sup>. Confiando a sus figuras su singular aspecto, que Gregorio de Salas define como “acartonado y enjuto,/ fué de color de escorbuto”<sup>162</sup>.

Su técnica heterogénea queda reflejada -también- en la concepción de la fase de claroscuro, realizando de distinta manera diferentes partes. En las encarnaciones -el elemento más importante- realiza una valoración más contrastada, elaborando las luces, tonos medios y sombras; en los rostros, apenas matiza los valores más contrastados sobre un gris medio, prácticamente uniforme, añadiendo los brillos y las sombras más oscuras con blanco y negro puros [fig.475]. En cambio en otros cuadros del mismo periodo, como *Caballero anciano* (P00806), realiza un trabajo menos abocetado, modelando los volúmenes con una gama mayor, concretando las formas de manera más definida [fig.476].

En la vestimenta obra de forma similar, pero realzando con gran cantidad de pintura blanca los claros, adquiriendo una entonación general blanquecina -a diferencia de la tonalidad grisácea de la fase de claroscuro de las encarnaduras- [fig.473].

El Greco es un pintor contradictorio, su oscilación entre las obras más personales y las venecianas o el tratarse de un pintor profundamente interesado por la forma de sus figuras, que crea los volúmenes de manera volátil, sin apenas definirlos, pero que al mismo tiempo se preocupa por resaltarlas abruptamente y sin disimulo. Si antiguamente los pintores concluían sus obras resiguiendo los contornos, el Greco -el menos paciente de los pintores- lo resuelve mediante profundas manchas oscuras -generalmente realizadas con negro puro-, que rodean ostensiblemente las zonas iluminadas [fig.477].

El manierismo técnico que permite “la excelencia y la ventaja de la pintura al olio es poderse retocar muchas veces, como hacía Ticiano. Otros labran el bosquejo y al acabarlo usan de borrones queriendo mostrar que obran con más destreza i facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo, lo disimulan con artificio. Porque quien creará que Dominico Greco

---

159 “El Greco aniquila su forma y materialidad terrena y los convierte en cuerpos astrales”. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*. vol.II. Labor, 1988. p.287 .

160 Citado en BARTOLOMÉ COSSÍO, MANUEL: *El Greco*. Editorial R.M., 1972. p.289

161 BAZZI, Maria: *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*. Noguer, 1965. p.17

162 CAMÓN AZNAR, José: *Dominico Greco*. vol.2. Espasa-Caple, 1970. p.1282

traxesse las pinturas muchas vezes a la mano, i las retocase una i otra vez, para dexar los colores distintos i desunidos i dar aquellos crueles borrones para afectar valentía”<sup>163</sup>.

Tras el trabajo monocromo, refuerza las sombras mediante finas veladuras marrones y otros colores; en las obras del MNAC: siena y -de forma más abundante- granate, que mezclados entre si producen el marrón que utiliza para el sombreado [fig.478]. Este recurso es una de las claves de su cromatismo veneciano, recordamos las treinta o cuarenta veladuras a las que se refería Tiziano, para conformar mediante la suma de todas el resultado final. Con esta misma premeditación trabaja el Greco, preparando de esta manera los efectos cromáticos que estas veladuras causarán en las capas siguientes -aunque sin llegar en ningún momento, ni de lejos, al número que hacía referencia Tiziano-.

Con esa misma capacidad de proyección, el Greco ha realizado de forma diferente la fase de claroscuro de las encarnaciones y de la vestimenta, pues la primera la piensa colorear con técnica semidirecta, mientras que en la segunda lo hará mediante veladuras. Por eso el fondo de la vestimenta es más claro, incidiendo con abundantes realzados blancos, porque los colores que las tiñen no contienen blanco, sino que al sobreponerlos le sustraen la luz, trabajando de forma selectiva, puntualizando los pliegues al variar la transparencia de las veladuras. Ejecutadas con su brío habitual, como demuestra que el Greco sobrepase el área de la manga, coloreando también con granate parte de la muñeca izquierda de Cristo.

Por contra en las encarnaduras, añade a la mezcla blanco, aclarando la fase de claroscuro al sobreponerla, integrándola con el fondo gris mediante restregados, que actúan como veladuras en seco, haciendo la mezcla más transparente [fig.479].

Son pocas las obras donde el Greco extienda la tinta por toda el área de encarnadura, ni siquiera en la parte iluminada, creando un rico juego de matices entre los grises y los colores.

Sobre el colorismo del Greco, pensamos que, aunque es cierto que utiliza en muchas de sus obras una combinación cromática variada, estos colores no constituyen la obra, sino que la decoran, son como la fachada acristalada de un edificio, que aunque asoman al exterior, recubriendo la obra, no la sostiene. Y pese a que sus figuras adquieran un aspecto etéreo, son profundamente sólidas gracias al trabajo inferior gris, sobre el cual se apoya el Greco para la coloración, recubriéndola parcialmente, mediante veladuras, restregones y toques sueltos.

---

163 PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.179

“Cuatro colores compusieron su paleta: el negro, el bermellón, el ocre y el blanco”<sup>164</sup>, ciertamente el Greco fue muy austero en cuanto a los colores, pero se podrían añadir varios más -verde y azul, sin ir más lejos en estas obras-. Pero donde ciertamente radica la característica principal que diferencia su pintura, es en la utilización -en las vestimentas- de colores puros, sin apenas mezclas.

En este sentido se podría decir que el Greco no colorea, sino que tiñe. Paradojicamente -según Pacheco- el Greco le confesó tras preguntarle en 1611: “¿cuál era más difícil el dibujo ó el colorido? Me responde que el colorido”<sup>165</sup>. Obrando en las encarnaduras también de manera despreocupada, como en el rostro de Cristo, donde aplica una serie de sombreados granates<sup>166</sup> con los que -entre otras cosas- perfila los parpados y la nariz, además de colorear, exactamente con el mismo color los labios. ¿Es esta la manera de proceder de un gran colorista? En el Greco: Sí.

Precisamente ese carácter contradictorio, propició que fuera “universalmente respetado y admirado, pero no entendido”<sup>167</sup>. En vida y tiempo después, sus pinturas de técnica más tizianescas cautivaron a los espectadores, granjeándole la fama y admiración. Pacheco lo incluye entre los grandes pintores continentales, “viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera), que igualan á las de los mayores hombres”<sup>168</sup>. Mientras que sus obras más singulares causaron -más allá de un reducido círculo- un profundo rechazo, amortiguado por el respeto a sus otras obras. Fray José de Sigüenza advierte en 1605 que su *San Mauricio* de el Escorial, “contenta a pocos, aunque dicen que es de mucho arte, y que su autor sabe mucho, y que se ve en cosas excelentes de su mano.(...) [Aunque para Sigüenza] los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos”<sup>169</sup>. El propio Pacheco destaca que el Greco, como otros pintores -Miguel Ángel, Caravaggio y Ribera- “no solo pintan cosas hermosas, mas antes ponen su principal cuidado en afectar la fealdad i la fuerza...”<sup>170</sup>. Jusepe Martínez escribe que “trajo una manera tan estravagante, que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondrá en confusion á cualquiera bien entendido (...). porque son tan distantes

164 BULNES, Alfonso: *Visión de Ercilla y otros ensayos*. Andrés Bello, 1970. p.61

165 PACHECO, Francisco: Op. cit. Imprenta de Manuel Galiano, 1866. p.318

166 Con el mismo color que utiliza para colorear la chupa.

167 BARTOLOMÉ COSSIO, Manuel: *El Greco*. Espasa-Calpe Argentina, 1944. p.248; léase a este respecto ÁLVAREZ LOPERA, José: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Fundación Universitaria Española, 1987. p.609

168 PACHECO, Francisco: *El Arte de la pintura*. Cátedra, 1990. p.404

169 VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *El Greco. (Antología de textos entorno a su vida y su obra)*. Taurus, 1960. pp.15 y 16

170 SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo II, Siglo XVII. Centro de Estudios Históricos, 1933. p.159

unas de otras, que no parecen ser de una misma mano”<sup>171</sup>. El propio Palomino insiste en los tópicos aseverando que “fué gran pintor y discípulo de Ticiano. A quien imitó de suerte que sus pinturas las equivocaban con las del maestro. (...) Pero él, viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color.<sup>172</sup> En 1764, Fray Andrés Ximénez valora la *Gloria* como “de lo mejor que pintó, aunque siempre con desmayo en las figuras y poca gracia en los colores”<sup>173</sup>. Cosa “ridícula y extravagante que causa maravilla ver que un hombre tan buen pintor llegase por un capricho a ser tan malo”<sup>174</sup>, sentencia Francisco Preciado de la Vega en 1765.

El Greco es un pintor libre, cuya evolución estilística no es lineal -como suele ser común-, combinando diferentes estilos en una misma época. Si comparamos las obras del MNAC con otras obras del mismo periodo, podemos constatar que esta factura descuidada, encajando las formas sin apenas concretarlas, con su contrastado juego lumínico, “la sombra y la llama” como lo denomina Gregorio Marañón<sup>175</sup>, -que también afecta a la relación entre figura y fondo- contrasta con obras como la célebre *Caballero con la mano en el pecho* (P00809), obra ejecutada con mayor esmero. De esta forma, su técnica evoluciona en diferentes direcciones, incluso en ocasiones casi contrarias. Su pintura no tiene término medio, el Greco es un pintor extremo. Si en muchas de las obras donde se representa la Piedad, la Dolorosa, el Descenso de la cruz o cualquier pintura donde se represente un cadáver, éste se coloreaba sutilísimamente, apenas para evitar su aspecto marmóreo, el Greco lo da por concluido tiñendo levemente el rostro, tal y como obra en la *Piedad* (Colección Stavros S. Niarchos, Londres). “No hizo el Greco otra cosa que abandonarse libremente a sus tendencias y aplicar sus principios, siempre los mismos, con igual interés”<sup>176</sup>, escribe Cossío; y como él, la técnica de el Greco es didáctica y cercana, mostrándonos libremente su forma de entender la pintura, llevándola a cabo sin complejos y sobre todo sin reglas fijas, pero siempre, desde el profundo conocimiento de éstas. Porque es el pintor el que sobre la técnica aprendida, la amolda a su personalidad -y necesidades-, creando la suya propia. La pintura de el Greco está estrechamente unida a la Grisalla, que es su génesis, sin la cual, el

171 Señalando también que “de verdad hizo algunas cosas dignas de mucha estimacion, que se puede poner en el número de los famosos pintores”. MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Real Academia de San Fernando, 1866. p.183

172 CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de: *El Parnaso español laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. 1724. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo IV, Siglo XVIII. Centro de Estudios Históricos, 1936. p.86

173 SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo V, Textos literarios o históricos de los siglos XVII-XVIII. Centro de Estudios Históricos, 1941. p.75

174 SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Ibidem* p.115

175 MARAÑÓN, Gregorio: *El Greco y Toledo*. Espasa-Calpe, 1956. pp.270-274

176 BARTOLOMÉ COSSIO, Manuel: *El Greco*. Espasa-Calpe Argentina, 1944. p.152

resultado de sus obras habrían tenido un aspecto totalmente diferente.

En el inventario de el Greco de 1614, Cossío resume que en su estudio “ciento cuarenta y tres los cuadros que encerraba. Y no están todos empezados, sino solamente cuatro [solo aparejados]. Los restantes están concluidos, menos siete, no acabados; quince, bosquejados, y cuatro al claro oscuro”<sup>177</sup>. En la lista de pinturas del inventario de 1621<sup>178</sup>, el total asciende a doscientas setenta y cuatro, de las cuales veintinueve constan como bosquejadas, entre ellas tan solo una aparece como “de blanco y negro”, perteneciente seguramente a las pinturas decorativas para el recibimiento de las reliquias de santa Leocadia -aunque en el inventario solo consta explícitamente una-, sin que en ese caso haga constancia de blanco y negro ni claroscuro, es más, también aparecen “quatro lienzos de los arcos” que podrían hacer referencia a las cuatro obras *al claro oscuro* que citaba Cossío<sup>179</sup>. Con esto queremos indicar que la descripción se centra más en el tamaño y el tema de las obras y no tanto en distinguir las que restan en claroscuro o blanco y negro, y por supuesto mucho menos las que tienen la fase de claroscuro a medio colorear, que suponemos eran bastantes de las pinturas que aparecen como bosquejadas o empezadas, porque en el inventario también constan otros “beinte retratos enpezados”, “tres lienzos de paisajes enpezados”, más otros “treinta y cuatro lienzos enpezados”.

La diferenciación entre bosquejo y empezado indica -seguramente- dos grados distintos en el proceso de la obra, resultando imposible establecer a ciencia cierta, cual de ellos corresponde a una etapa anterior. Sin atrevernos a decantarnos por uno u otro, sí pensamos que algunos de ellos podrían hacer referencia a la etapa primigenia de la fase de claroscuro, habiendo quedado inconclusos con grises y algún color sobre el siena tostado de la imprimación, mientras que los otros podrían haberse quedado sin la coloración terminada. Sea como fuere la continuidad del taller queda reflejada en que si en el inventario de 1616, solo contabilizaron cuatro lienzos aparejados, en 1621 son treinta. Refrendado esto también por el mayor número de obras inacabadas, pues la producción proseguía, finalizando -seguramente- en su día a día, las obras inconclusas de el Greco.

Como contrapunto a el Greco, aparece en el MNAC un pequeño retrato de *Felipe III, príncipe* (MNAC 64992), pintado en los inicios de la década de los noventa por **Juan Pantoja de la Cruz**. Aunque nacido en Valladolid se traslada a Madrid siendo un muchacho, para ingresar en el taller

---

177 BARTOLOMÉ COSSIO, Manuel: *El Greco*. Espasa-Calpe Argentina, 1944. p.46

178 GUDIOL, José: *El Greco, 1541-1614*. Polígrafa, 1971. pp.332-335

179 Todas las pinturas de los arcos fueron realizadas en claroscuro, ya fuera en blanco y negro o “fingiendo de bronce”.



fig.480



fig.481



fig.481

de Sánchez Coello -retratista de la corte-, con quien aprende el oficio<sup>180</sup>, colaborando posteriormente con él. Tras la muerte de su maestro, pasará a formar parte de los retratistas cortesanos (c.1688). Entre las herencias de su maestro está el frío detallismo flamenco<sup>181</sup>, que queda perfectamente reflejado en esta obra. Donde podemos observar su empleo de la Grisalla en las encarnaduras, extendiéndolo en obras mayores a más elementos<sup>182</sup>.

Según la manera flamenca del siglo pasado, extiende la valoración monocroma por toda el área de encarnadura, modelándola con una amplia gama de grises que abarca desde los blancos de los brillos al gris oscuro [fig.480]. Fundiendo blandamente entre sí todos los tonos con esfumados, que ocultan las pinceladas, alisando la superficie pictórica.

Es llamativo observar como Pantoja define perfectamente todos los volúmenes, detallando los ojos e incluso llegando a introducir en la fase de claroscuro las cejas, que dibuja mediante una leve mancha gris. Algo inusitado en los pintores de corte italiano y poco frecuente entre sus contemporáneos flamencos. Esta manera meticulosa de trabajar la fase de claroscuro queda especialmente ilustrada en su retrato de *La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II* (P01030), donde la abundante pérdida de la coloración de las encarnaduras, nos permite observarla de forma directa [fig.481].

Realizando también el cabello con grises en la fase de claroscuro, creando asimismo los volúmenes con poco contraste.

Es probable que, debido al minucioso trabajo de claroscuro, Pantoja no haya reforzado en este punto las sombras con marrón, y de haberlo hecho, haya obrado mediante suavísimas veladuras en zonas muy concretas, aplicando el sombreado marrón tras la fase de coloración.

Por el mismo motivo la coloración es sucinta, extendiendo ligeramente una veladura de la tinta de encarnación de forma -cuasi- uniforme, acentuando sutilmente la cantidad de pintura en los tonos medios. Este cuidado contrasta con la coloración de los labios y la oreja, teñida con una ostensible veladura de la mezcla de los labios, aplicada con la tinta de encarnación ya seca.

Entre las obras de el Greco y Pantoja de la Cruz existe la diferencia que advierte Francisco de

---

180 “Discípulo muy adelantado del insigne Alonso Sánchez Coello”. CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de: *El Parnaso español laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. en SANCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. tomo IV, Siglo XVIII. Centro de Estudios Históricos, 1936. p.73

181 Asumido directamente durante su aprendizaje en Flandes. BREUER-HERMANN, Stephanie: *Alonso Sánchez Coello. Vida y obra*. en V.V.A.A.: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Museo Nacional del Prado, 1990. pp.16-18

182 Obsérvense el barreño de *El nacimiento de la Virgen* (P01038) o los cestos y lecho de paja de la cuna del niño Jesús en *El nacimiento de Cristo* (P01039), así como numerosos vestidos y joyas de sus retratos palaciegos.