

## EXEGESIS DEL "GRECO" DE ANDUJAR

*Por José Domínguez Cubero*

*L*A exaltación de lo español, protagonizado por la Generación del 98, originó el reconocimiento de ciertos valores del arte que se hallan aletargados por la crítica de la incomprensión.

Tras la favorable crítica del romanticismo francés y el reconocimiento de los pintores impresionistas, el Greco es recuperado. La exposición de sus obras en 1902 y, sobre todo, la monografía que, con el título «El Greco», le dedicara don Manuel Cossío, en 1908, resucitaron el arte de Domenico Theotocópuli, hasta el extremo de que sus obras es hoy objeto de una copiosísima bibliografía (1).

Atraídos por esa ola de novedad hacia la pintura del Greco, los eruditos, amantes de las bellas artes, escudriñan viejos óleos intentando aumentar el catálogo de sus obras. La verdad es que no era muy difícil reconocer los rasgos extravagantes y deformas que caracterizan su pintura.

En este ambiente es rescatado en 1914 el cuadro que hoy nos ocupa por el canónigo de Baeza don José Juliá Sanfeliú, quien se hallaba en Andújar predicando una novena. Este señor junto con el abogado local don Joaquín María Serrano hacen el primer estudio del lienzo, así como de sus compañeros que formaban el retablo de la Capilla Mayor de Santa María. Algunos fueron desmontados y admiradas sus peculiaridades pictóricas.

---

(1) Vid. nuestra publicación del Inst. de E. G. "Fuentes para la historia y el arte de la provincia de Jaén".

El hallazgo de la firma, Domenico Theotocópuli, en caracteres griegos, en el ángulo inferior derecho, así como el letrero: Es del Griego de Toledo, ratificaron plenamente el juicio de autoría emitido por los descubridores.

El acontecimiento fue divulgado por don Joaquín María Serrano inmediatamente en la revista giennense, «Don Lope de Sosa» (2). Esto hizo que se informara el señor obispo de la diócesis y que procediera a ordenar su restauración. Un año después, en 1915, cuando visita la ciudad don Enrique Romero de Torres catalogando el patrimonio artístico giennense, aun lo encontramos en el mismo estado de abandono, por lo cual él mismo nos comenta, le costó mucho trabajo obtener la primera reproducción fotográfica (3), fotografía que habría de servir para su primera catalogación en el Catálogo Monumental de Jaén (4), y para ilustrar su artículo de presentación de la obra en «La Vanguardia» de Barcelona, el año 1918 (5).

No han faltado teorías hipotéticas en los medios locales que pretendieran justificar la presencia del cuadro del Greco de Andújar, algunas tan disparatadas que no merecen ni el más mínimo crédito. Sin embargo, nosotros tenemos nuestro particular juicio al respecto, corroborado, en parte, por datos de archivo que le dan cierto viso de credibilidad.

El cuadro se hallaba instalado, como antes hemos dejado ver, en el retablo de la Capilla Mayor de Santa María hasta que fue destruido en la pasada Guerra Civil. Pues bien, dicha capilla fue dada en patronato por el señor obispo de Jaén don Sancho Dávila (1600-1615), al licenciado don Antonio Sirviente de Cárdenas en escritura formada «en la ciudad de Jaén en nuestro palacio

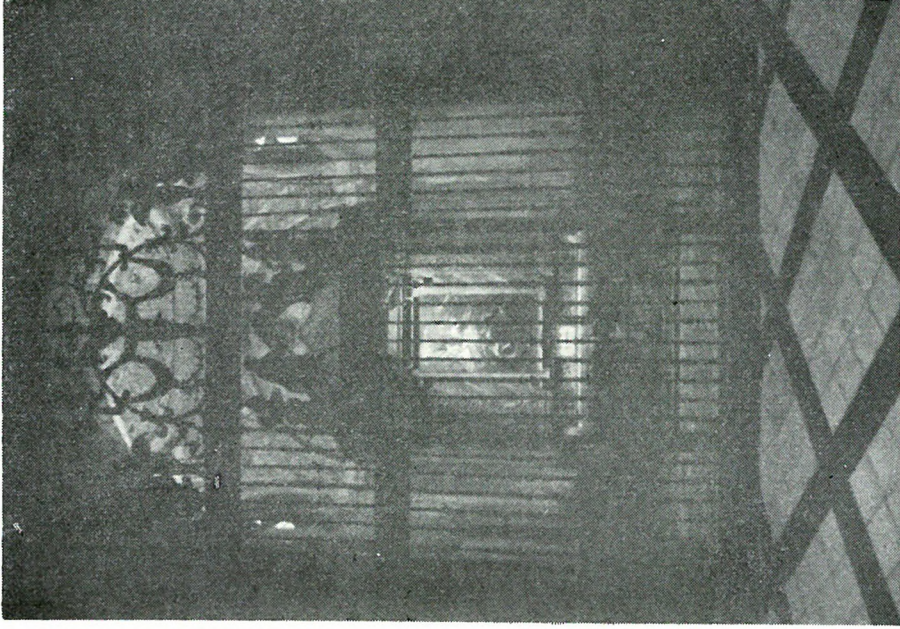
---

(2) Serrano, Joaquín María: *Un cuadro...* (D. Lope de Sosa), núm. XXI, pág. 219.

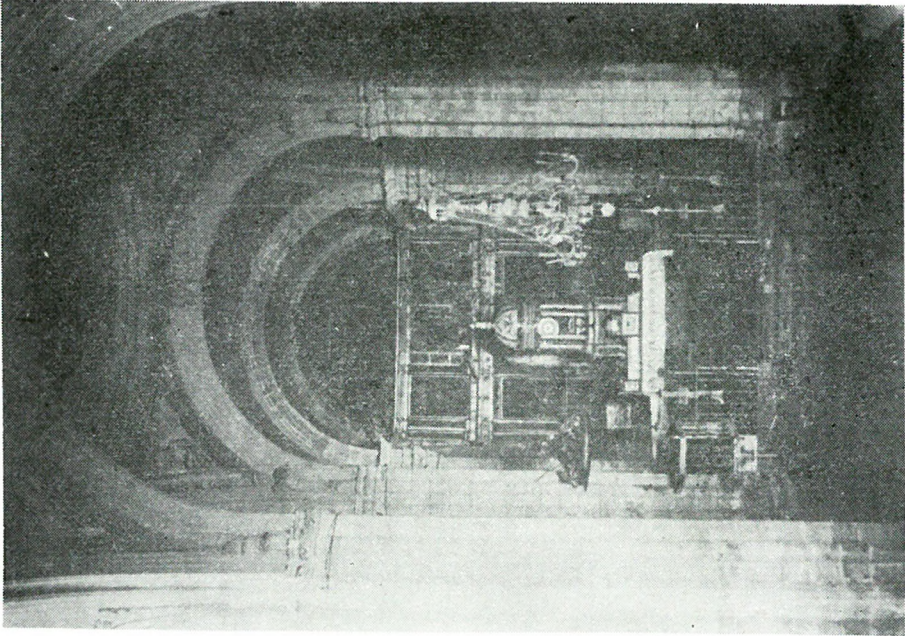
(3) Romero de Torres, Enrique: *En Santa María...*, pág. 265.

(4) Romero de Torres, E.: *Catálogo...*, núm. 451.

(5) Romero de Torres, E.: El artículo se encuentra reproducido en D. Lope de Sosa, 1918, págs. 265-9.

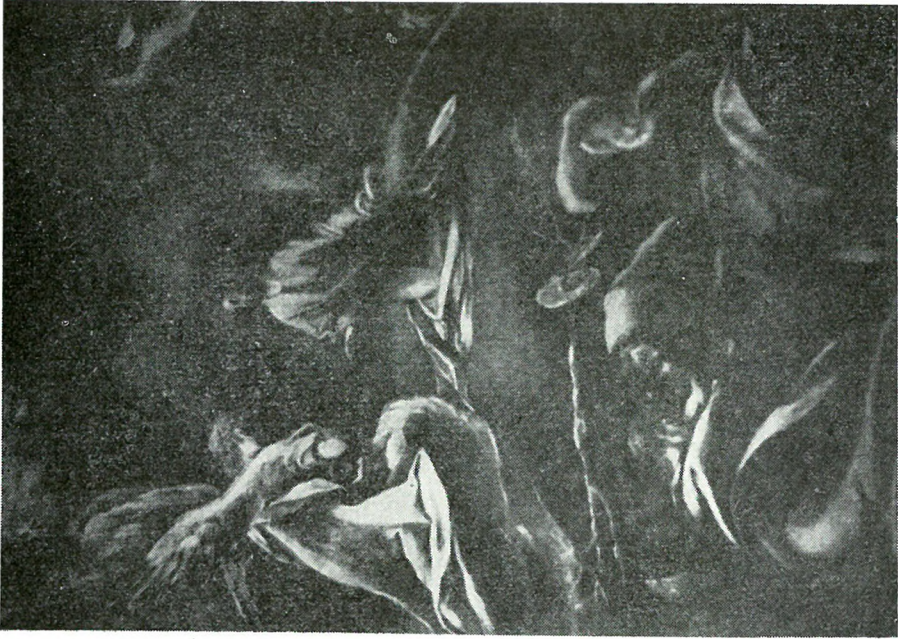


Antigua Capilla de San Ildefonso en la parroquia de Santa María, hoy llamada capilla del Greco, por ubicar el lienzo de Domenico Theotocópuli.



Desaparecido retablo de la Capilla Mayor de Santa María. Primer emplazamiento del cuadro de El Greco "La Oración en el Huerto".





"Oración en el Huerto", obra de Doménico "Greco", en la Parroquia de Santa María la Mayor, de Andújar (Jaén).



"Oración en el Huerto". Lienzo de El Greco, en Budapest.



episcopal Domingo veinte y tres días del mes de octubre de mill y seiscientos y cinco años» (6).

Don Antonio Sirvente, noble local, era en ese momento una personalidad dentro del alto funcionariado del Reino, ya que desempeñaba el cargo de Presidente de la Chancillería de Granada, además de miembro del Tribunal de la Inquisición de Andújar (7). Era, por lo tanto, un hombre que goza de un gran prestigio social, económico y cultural. Sabe rodearse de los artistas más significativos de los medios andaluces de su época. Su figura, como mecenas, es un dato a tener en cuenta a la hora de estudiar el arte manierista de Andújar. Las iglesias de Santa María, su parroquia, y la de San Bartolomé, así como el palacio de «Santa Ana» y la capilla de éste, llevan el sello arquitectónico del maestro mayor del edificio de la Chancillería de Granada, Francisco del Castillo, arquitecto giennense, educado en el refinamiento de la Italia manierista que no podemos descartar influyera en la formación estética del gusto de don Antonio. El fue quien debió traer a Del Castillo a trabajar en sus dominios, en los de su familia y en los de la iglesia local.

En la comentada escritura de patronato, se menciona que queda dotada la Capilla Mayor con «mill y quatrocientos ducados y renta dellos» y que se «le ha de dar la dha capilla y todo lo en ella incluso». Por carta al Alcalde Mayor de Andújar, de fecha 14 de abril de 1606, dice don Antonio entre otras cosas: «Ya sabe V.S<sup>a</sup> quel Sr. Obispo de Jaén me a hecho merced de la capilla mayor de N<sup>tra</sup> Señora desa ciudad obligándome a doctarla y acabarla en toda perfiction como se va haciendo...» (8); o sea, que corre por su cuenta el ornato y demás asuntos de conservación, así se desprende en la siguiente condición: «...y se han de

---

(6) Archivo del Marqués de Selva Nevada. Escribano: Gonzalo de Herrera. Escritura de donación del patronato de la Capilla Mayor de Santa María de Andújar a favor de don Antonio Sirvente de Cárdenas.

(7) Martínez Bara: Catálogo de informaciones genealógicas de la Inquisición de Córdoba conservadas en el Archivo Histórico Nacional, tomo II, pág. 814, núm. 1720.

(8) Domínguez Cubero, José: *Rejería Arquitectónica de Andújar en el siglo XVI*, sin imprimir, pág. 188.

poder poner los escudos que yo quisiere de mis armas y blasón en los lados del retablo...» (9).

Queda bien manifiesto que también el retablo donde se encontraba el «Greco» fue encargado por el patrón y mecenas que, una vez más, da muestras suficientes de ser hombre entendido en los asuntos del arte.

En el estudio que don Enrique Romero de Torres hace del retablo deja bien altos los valores pictóricos del conjunto como podemos ver en la siguiente transcripción:

«La decoración de este retablo, sin duda alguna, fue encargada a varios artistas, pues los cuadros que en él se conservan son de distinta mano. Hay una Adoración de los Reyes (10) y otra Adoración de los Pastores, de regular mérito, pero lo más notable son dos medallones con el Señor a la Columna y un Ecce-Homo, una Samaritana, precioso lienzo que parece de escuela veneciana y es sin duda, de un gran maestro, Jesucristo ante Caifás, cuadro de original composición y brillante colorido, sobresaliendo una hermosa figura que hay de espaldas y a contraluz a estilo de Rembrandt, un Enclavamiento y Jesús en el Huerto con los Apóstoles, original del Greco» (11).

Como se ve el retablo estaba dedicado a la vida de Cristo, sobre todo, al misterio de la Pasión. El cuadro en cuestión se encontraba en el segundo piso y en la calle de la epístola, de manera que la figura de Cristo arrodillado quedara mirando hacia el altar.

No sabemos el motivo que impulsara a los patronos de la capilla a elegir tales secuencias de la Pasión de Cristo para adornar el retablo, aunque, para el tema concreto de la Oración en el Huerto no faltan indicios que nos hagan pensar se deba a la piedad de doña Ana Serrano de Valenzuela, esposa de don An-

---

(9) Escritura de donación de patronato de la Capilla Mayor...

(10) Este cuadro es muy posible que sea el mismo que aparece actualmente decorando, junto con otros, la sacristía de Santa María.

(11) Romero de Torres, E: *Catálogo...*, núm. 450.



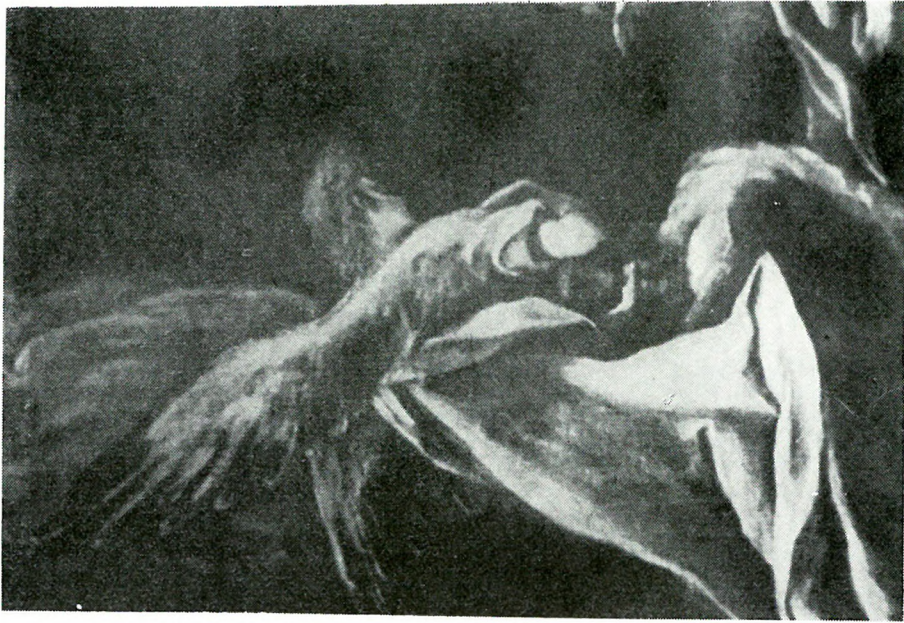


Trío de apóstoles durmientes. Detalle del cuadro  
"La Oración en el Huerto", de Andújar.



Estudio del Greco para los apóstoles de "La Oración en el Huerto".





Detalle del ángel de "La Oración en el Huerto",  
de Andújar.



Dibujo de "El día". Copia debida a El Greco, tomada  
de un modelo de Miguel Angel Buenarreti.



tonio, quien en su testamento (12) ordena, entre muchas misas y fiestas a santos de su devoción, diez a la Oración en el Huerto.

Los cuadros elegidos para formar el retablo no son de los más corrientes con que aparecen decorados los retablos de Pasión, sobre todo la Samaritana; además la colocación presenta escenas desarticuladas. Esto puede llevarnos a pensar que su origen sea una colección particular del patrono aprovechada por un ensamblador. Sin embargo, la igualdad de dimensiones de los cuatro cuadros centrales y la comprobación en el cuadro del Greco de no presentar recortes para su adaptación, nos hace pensar que fueran expresamente encargados para figurar en tal retablo.

Aunque don Enrique Romero de Torres nos da la noticia en su artículo de «La Vanguardia», del empeño que tiene el señor obispo en restaurar la obra, estirando el lienzo para hacer desaparecer las arrugas y proceder a instalarlo en lugar más visible, lo cierto es que hasta 1936 se mantuvo en las mismas condiciones en que fue descubierto. En ese mismo año la Dirección General de Bellas Artes reclamó el cuadro junto con el lienzo de la Inmaculada, antes atribuido a Pacheco ahora se da como obra del Caballero de Arpino (13), para proceder a su restauración. Esto motivó, según don Carlos de Torres Laguna (14), la oposición del cura párroco y del Delegado Provincial de Bellas Artes, don Cecilio Barberán, por temer se perdiera definitivamente. Sin embargo, el cuadro fue trasladado a Madrid, procediéndose a una magistral obra restauradora. Las palabras de Camón Aznar pueden corroborar nuestro empeño:

«El cuadro de Andújar, magníficamente restaurado, puede contemplarse hoy con una frescura de tintes que nos permite

---

(12) Archivo Histórico Provincial de Jaén. Escribano Fernando de Pareja, Legajo 2.899, folio 479, año 1620.

(13) Conferencia pronunciada por doña María Luz Urierte el 27 de noviembre de 1981, en el Ateneo de Andújar, dentro del ciclo homenaje a don Carlos de Torres Laguna, con el título: "Un cuadro de la Inmaculada en Andújar, su dificultad iconográfica".

(14) Torres Laguna, Carlos de: Un cuadro..., pág. 15.

evocar la impresión que debió de producir reciente la obra del Greco. Chisporretean los blancos de las nubes y del ángel, pintados con la misma pasta cromática. El Cristo se destaca como un cuajarón de sangre» (15).

La obra restauradora está perfectamente documentada en una referencia colocada en la parte posterior, sobre el lateral derecho del bastidor del montaje, lo que hemos tenido ocasión de comprobar al procederse a su reciente reinstalación. Dice:

«Museo del Prado. Oración del Huerto. Greco. Procede de Andújar. Entrada, Julio de 1936. Trabajo. Forración Tiperez. Restauración a cargo de Seisdedos. Salida, septiembre 1936.»

La oportuna salida del cuadro motivó la reentelación y la frescura de la excelente labor restauradora. En general ésta consistió, primero en desmontarlo de la tabla donde se hallaba descansando la tela para colocarle sobre el bastidor actual; forrarlo o reentelarlo y por último, y tras una labor de limpieza, refrescar los colores grequianos con la maestría de que era capaz Seisdedos.

En tiempos de guerra, la obra pensamos que corriera la suerte que los demás fondos del Prado. Así, la vemos aparecer al final de la contienda en Ginebra.

En 1939 figuró en la exposición de obras recuperadas celebrada en el Museo del Prado.

Las gestiones para la devolución del cuadro a la ciudad comienzan a hacerse en 1940. En las Actas de la Sesión celebrada por el Ayuntamiento de Andújar el día 12 de abril de 1940 se da cuenta de una comunicación de la Diputación Provincial manifestando, «... igualmente se acordó también a instancia de dicha alcaldía recabar la restitución y traslado a Andújar del cuadro del Greco, cuyo lienzo está depositado en el Museo del Prado de Madrid por haber sido sustraído de la misma durante la dominación marxista y ser objeto de turismo durante muchos años.» De lo expuesto se deduce que el cuadro fue trasladado a Madrid

---

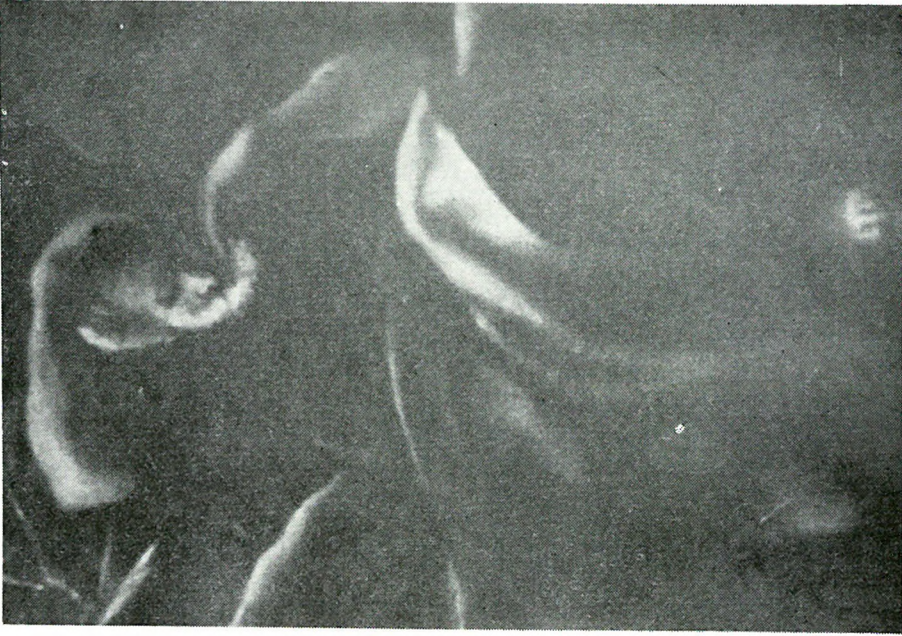
(15) Camón Aznar, J.: *Domenico...*, tomo II, págs. 813 y 820.



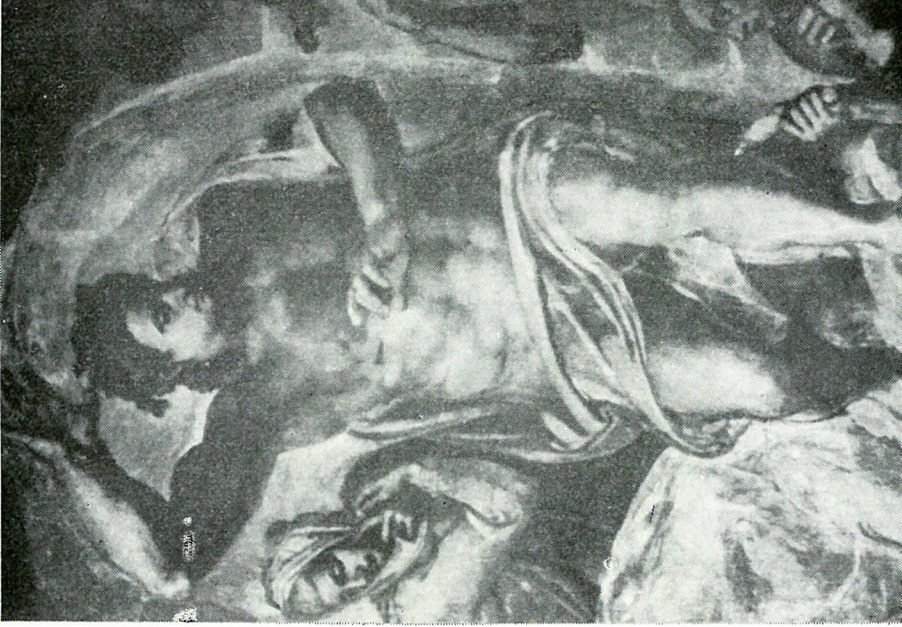
Cuadro representando la Oración en Getsemaní, original de Tiziano.  
Museo del Prado (Madrid). Fotografía: Museo del Prado.







San Pedro. Detalle del cuadro "La Oración en el Huerto", de Andújar.



El Redentor y María, de la Obra de Miguel Ángel, "El Juicio Final", en la Capilla Sixtina.



por el Gobierno de la República, tal vez, haciendo uso del Decreto de 26 de mayo de 1931, sobre incautación de obras de arte, cuando exista peligro para su conservación. Esta norma faculta a la Administración para disponer el traslado de las obras artísticas que estén en peligro de perderse o deteriorarse a los Museos Provinciales o Nacionales. Otro aspecto se deja ver en la mencionada nota y es el interés turístico que entonces también despertaba. Terminadas las gestiones de devolución, el cuadro vuelve a su lugar de origen. Es en ese momento cuando se procede al nuevo emplazamiento en que hoy lo vemos. Se trata de la Capilla que mandaran construir en la segunda mitad del siglo XVI don Luis de Valdivia Palomino y doña María de Valenzuela Serrano bajo la advocación de San Ildefonso. Ellos encargaron la confección de la artística reja fachada en 1578 a maestros rejeros del taller local, Domingo de Vergara y Alonso de Morales (16), así como, sin duda, el magnífico retablo, desaparecido en 1936, compuesto por un grupo escultórico del Santo Entierro (17), que, a todas luces, reproduce la estructura del que se guarda en el Museo Provincial de Granada atribuido por don Manuel Gómez Moreno a la mano de Jacobo Florentino «El Indaco». El ambiente que le presta la capilla le estimamos muy favorable, no solamente por acoplamiento de estilo, sino también por haber sido recientemente acondicionada con un eficaz sistema de seguridad que permite mantener tan valiosa obra con la protección que merece (18).

En la referida catalogación del señor Romero de Torres apa-

---

(16) Domínguez Cubero, J.: *Rejería...*, pág. 109.

(17) Domínguez Cubero, J.: *El desaparecido grupo escultórico "Santo Entierro"* de Andújar, diario "Jaén", 7, septiembre 1979.

(18) Mientras se han realizado las obras, el cuadro ha estado depositado en el Museo Provincial de Jaén, desde 19 de abril de 1980 hasta 15 de octubre de 1981, en que volvió a ser reinstalado en su capilla de Santa María. Mientras su estancia en el mencionado museo fue sometido a un reconocimiento de conservación, emitiéndose el siguiente diagnóstico:

"..., en la capa pictórica no existen problemas de mención, observándose, si acaso, ligeras erosiones marginales, más pronunciadas en la zona de la orilla inferior, imputables a la carencia de un marco protector..." (está fechado en Madrid, junio de 1981, y firmado por Juan A. Morán Cabre. Historiador del I.C.R.).

rece con estas dimensiones 1,70 × 1,5 metros, y en las publicaciones de Wethey y de la editorial Noguer-Rizzoli estas medidas vienen rectificadas con 1,69 × 1,12 metros. Diferencia que estimamos se deban a la restauración de 1936.

Hasta aquí sólo hemos atendido a lo anecdótico y extrínseco del cuadro que sólo interesa a su particularidad histórica. En adelante, pretenderemos una aproximación hacia la lectura que se desprende de aquellos valores pictóricos que la plástica del artista dejó patentes en el lienzo con el fin de acercarnos hacia la interpretación que las nuevas investigaciones han aportado, cambiando, en parte, el concepto mítico de idealismo a lo hispano con que la «Generación del 98», había tildado el tema «Greco».

La obra de arte es producto de una suma de influencias donde, junto a la inspiración creadora, hay que añadir la formación del autor. Los tratadistas del Greco señalan dos etapas en su formación: la cretense y la veneto-romana. Por la primera tendríamos un pintor a la manera bizantina. De su etapa italiana, un artista manierista, conocedor del misterio de los coloristas venecianos, como Tintoretto, Bassano y Tiziano —tenidos por sus maestros—; y los calculadores, intelectuales y conceptistas romanos donde el dibujo se consideraba con prioridad dentro de la poética de la plástica pictórica. De éstos, el que más influjo tuvo en la obra del cretense fue Miguel Angel, pese a la animadversión que en varias ocasiones manifiesta por escrito y oralmente sobre la pintura del autor de los frescos de la Capilla Sixtina.

El tema de Jesús en el Huerto de Getsemaní es una constante a lo largo de la historia de la pintura cristiana desde que comienzan a proliferar las escenas de Pasión en los siglos bajo-medievales ilustrando los libros de oración: salterios, misales..., etcétera. Parece ser que su origen haya que buscarlo en la pintura bizantina, aunque la escena del Prendimiento, con el que está íntimamente unida la de la Oración en el Huerto, aparece decorando la iglesia de Santa María de Tarrasa, con una cronología que oscila entre finales del siglo X y comienzos del XI (19).

---

(19) Cook y Gudiol: *Pintura e imaginería Románica*, Ars. Hispania, tomo VI, pág. 25.

En el siglo XIII un fresco de los pintores bizantinos Miguel y Eutiquios, en una iglesia yugoeslava, con el tema de Cristo en el Huerto, presenta unas notas que van a marcar la iconografía a seguir por los artistas que tocan el tema. La composición se ajusta a la narrativa evangélica a través de una serie de secuencias. Sin embargo, la proliferación del cuadro no llegará hasta que el retablo aparezca decorando el muro del templo en los comienzos del siglo XIV. A partir de este momento, en los que se dedican a la vida de Jesús se introduce en tema de Getsemaní. Pero en un siglo XIV de guerras, cismas y crisis demográficas y económicas poca actividad artística va a tener lugar. El siglo siguiente supone un alivio de los males anteriores, al tiempo que una ola de misticismo va operando en el pueblo como consecuencia del repliegue de los devotos abandonados de la jerarquía eclesiástica, más movida por los asuntos temporales que por los espirituales. Fruto de todo esto será el cambio ideológico del Dios-Justiciero, medieval, por Dios-Padre y Jesucristo salvador del mundo. Es el momento de la aparición de nuevas fiestas dedicadas a exaltar el cuerpo de Jesús —Corpus Christi— al tiempo que se multiplican las de Pasión que también se extiende a reverenciar los dolores de María en la advocación de Dolorosa.

Este tiempo de ascetismo, que busca la perfección sin despreciar la naturaleza por creerla reflejo de su Creador, es el apropiado para que el tema del sufrimiento de Cristo irrumpa en una eclosión bien manifiesta, en esa innumerable lista de artistas que atienden las peticiones de una sociedad profundamente religiosa.

Pintores como Giotto, Mantegna, Boticelli, Tintoretto, Tiziano y muchos más se ocupan del tema iconográfico de la Oración en el Huerto de los Olivos. En España el tema es repetidísimo en cuadros de pintura y relieves. En la provincia de Jaén lo encontramos en los comienzos del siglo renacentista. El primero en hacer esta representación fue el rejero Maestro Bartolomé en uno de los tondos del tenebrario que guardaba el Museo Diocesano y, antes de que termine la segunda década del siglo, los

escultores Gierero, Quijano y López de Velasco esculpen el tema en una tabla del coro de la iglesia Catedral (20).

En general, la composición más usada para representar la escena divide el plano en dos mitades, quizá las Oraciones del Huerto de Mantegna nos puedan servir de ejemplo para hacer el comentario, no sólo por presentar la iconografía formada, sino también por ajustarse muy estrechamente a las que pintó Domenico Theotocópulis, lo que nos hace pensar que el pintor cretense conociera directamente las obras mantegnanas en la ciudad de Padua, dada la cercanía de ésta con Venecia, donde el Greco vivió un tiempo.

Las dos mitades en que queda dividido el plano de representación se dedican a dos escenas distintas. El superior es portador del asunto divino, mientras que en el inferior se expresa el humano concretizado en los tres apóstoles durmientes: Santiago, San Pedro y San Juan.

Cristo, arrodillado ante el mensaje del ángel, aparece en solitario, en lugar desolado al que presta expresión una montaña pedregosa, como telón de fondo. Los apóstoles, por lo general, aparecen, dos en disposición paralela orientados hacia el lado opuesto al que mira Cristo con el fin de equilibrar la composición, según apunta la profesora de la Universidad norteamericana de Kansas Marilyn Stokstad (21), el tercero es objeto de estudio independiente.

Es frecuente que aparezca, a lo lejos, la ciudad de Jerusalén y el grupo humano encargado del prendimiento con el que comienza el proceso pasional.

Pues bien, de acuerdo con ésto vamos a ir interpretando el lienzo del Greco que nos ocupa sin olvidarnos, como antes apuntábamos, de cada una de las etapas formativas del autor representadas en el lienzo.

---

(20) Gómez Moreno, Manuel: *La sillería del coro de la catedral de Jaén*, "Arte Español", 1941.

(21) Stokstad, Marilyn: *Christ in Gethsemane: Sculpture in the University of Kansas Museum of Art*, Hortus Imaginum. Essays in honour of H. Kethey, University of Kansas, 1974, pág. 97.

Desde 1541, fecha tomada como nacimiento en Candía, hasta 1560 en que marcha a Venecia, el Greco se nos presenta como un artista familiarizado con el arte bizantino. Como características de este tipo de pintura Camón Aznar (22), señala:

— La repetición temática, que se convierte en monotonía iconográfica.

— La falta de horizontes perspectivos.

— Cierta carga de simbolismo, y

— Desarrollo del tema principal en escenarios secundarios, con iluminación particular cada uno.

Ateniéndonos a la primera nota, podemos explicar las numerosísimas repeticiones que hace de un mismo tema. El pintor andaluz Pacheco, suegro de Velázquez, cuenta de la visita que hiciera al Greco en 1611, que el artista conservaba, en pequeños cuadros, las muestras de sus obras realizadas que le servirían para sacar «ideas». De este modo podemos explicar la repetición de un mismo tema, a veces con bastante exactitud. Este fenómeno ocurre con la Oración en el Huerto, cuya repetición hemos podido comprobar en los ejemplares de las siguientes colecciones: Palacio de Medinaceli (Soria), Museo de Lille (Francia), Catedral de Cuenca, Colección del Conde Contini-Bonacossi (Florenca), Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires, Colección Privada. Anónima, colección Félix Valdés de Bilbao. En el Museo de Arte de Toledo (Ohio), Galería Nacional de Londres, Escuelas Pías de San Antón (Madrid) —atribuido a su hijo Jorge Manuel—, en Budapest, el de Santa María de Andújar y otro más destruido durante la II Guerra Mundial en Londres. En total, trece.

En los inventarios hechos de su obra, el primero cinco días después de su muerte ocurrida el 7 de abril de 1614, cuenta con tres Oraciones en el Huerto. El segundo, hacia 1621 tiene cinco más.

Dos versiones hizo el Greco del tema. Una, quizá la primera al decir de Mayer, presenta un plano apaisado, seccionando el

---

(22) Camón Aznar, *Dominico...*, tomo I, pág. 23-28.

lugar del apostolado, cuya escena pasa a ubicarse entre las nubes del ángel. El otro tipo es alargado y a éste corresponde el de Andújar. Junto con otros ejemplares, todos ellos con una cronología posterior al 1600. Según Wethey (23), el cuadro de Andújar está pintado entre 1605 y 1610. Para Valeriano Bozal (24), marca los inicios de la última etapa pictórica del Greco. En este sentido nosotros hemos de decir que estamos enteramente de acuerdo porque coinciden con las fechas en que debió encargarse la obra por el patrono que, como hemos visto, en este momento recibe la donación de la capilla por el señor obispo.

También se puede apreciar en la representación de los olivos la falta de un horizonte. El autor ha querido recortar los espacios necesarios que soportan las escenas con abismos de penumbra envuelta por nubes, resplandores celestiales y unos rayos de misteriosa luna que vienen a cortar en plano la línea sobre la que aparece la fantástica ciudad.

La idea de profundidad está captada siguiendo la pauta óptica que nos hace contemplar los elementos sobre el plano inmediato mayores que los que se encuentran en segundos términos.

Si observamos la pintura, podemos distinguir hasta tres planos. El primero sostiene a los Apóstoles, dispuestos en grupo, cuyas líneas exteriores tienden a converger en un punto concretizado en el tronco partido, sobre un supuesto horizonte de otros troncos de olivo, intencionadamente situados. En el segundo plano se halla la figura de Jesús y el ángel en idéntica disposición de perspectiva lineal que los apóstoles, a los que se les ha puesto como fondo una gran roca de angosta cúspide que hace la misma función, técnicamente hablando, que el olivo separador de escenas. Por fin, en el último plano, y sólo asomando en el espacio que deja libre la gran montaña, aparece la soldadesca coronada por las murallas de la alejada ciudad.

Para Camón la dosis de simbolismo que puede infundirnos la pintura grequiana es también un substrato de bizantinismo. Se-

---

(23) Wethey, H., *El Greco...*, tomo II, pág. 46.

(24) Bozal, Valeriano: *Historia del arte en España*, tomo I, Ed. Itmo., pág. 220.



gún este historiador del arte el color, que se repite cada vez que se ocupa de una misma figura, tendría significación de símbolo; así, por ejemplo, para lo celestial predominarían las transparencias blancas; rojos y azules cubren los cuerpos de Jesús y María; mientras que verdes y pardos serían los indicados para lo humanos. En realidad otros planteamientos permiten matizar más racionalmente la utilización del color por el Greco que posteriormente, al hablar de su formación veneciana, tendremos ocasión de comprobar.

En cuanto a la simbología de las formas destacan dos datos que no pueden pasar desapercibidos. Uno sería la gran roca del fondo, presente en casi la mayoría de cuadros que tratan el mismo tema, que vendría a representarnos idea de abandono y soledad; el otro lo encontramos en esa hiedra serpenteante por la roca inmediata a la figura de San Pedro, que no es más que el símbolo de la constancia del apóstol.

Por último y siguiendo el esquema que nos hemos trazado, también sería signo de bizantinismo la utilización de escenarios secundarios para ubicar el motivo protagonista. Como vimos, Jesús y el ángel están relegados a un plano secundario y sobre unos espacios irreales, producto de la fantasía del autor más que de la realidad. Sin embargo, a la par que pueda indicarnos bizantinismo, también, esta nota irracional entra, plenamente de lleno, en la concepción del arte manierista, dentro de cuyos presupuestos estéticos está implicada la pintura del Greco.

Alrededor de las fechas 1560 y 1570 hay que situar los años que pasa Domenico Theotocópuli en Venecia. Está documentada la estancia de nuestro pintor en el taller de Tiziano; así como tampoco se discute que pudiera aprender con Tintoretto y Bassano. De este grupo de artistas venecianos captó el Greco la manera de emplear las tonalidades cromáticas.

En la escuela veneciana el color no es prisionero de las formas como en el realismo florentino y romano, sino que, despreciando el entorno del dibujo, las luces se combinan con los colores, cambiando según el ambiente, lo que hace al cuadro tener cierta realidad atmosférica.

El Greco aprende bien este juego y en el cuadro de la Oración en el Huerto todo queda ambientado en esa armonía cromática originada bajo un conocimiento que deja poco de ser intuitivo. Como se puede observar, los efectos ópticos los consigue aplicando junto a los colores primarios (rojo, azul y amarillo) sus complementarios, con lo que se refuerzan en intensidad y brillo. Cristo arrodillado presenta túnica roja que cae en torno de su figura sobre un manto verde-azul prolongado en la gama de verdes, complementarios del rojo. Igual podemos deducir de los paños rojos, verdes, pardos y azules que, vibrantes por la particular luz, envueiven los cuerpos de los apóstoles.

El hechizo del color grequiano cautivó a los pintores impresionistas y posimpresionistas, sobre todo a Cezanne, que recupera para la plástica posimpresionista dicha fórmula cromática.

Es la luz, a nuestro entender, el elemento más sugestivo que presenta la pintura del Greco. Y aquí, lo mismo que en los colores y en los ademanes más extraños de sus figuras, tampoco podemos adjudicar por completo a la genialidad del cretense sin tener presente su formación, bastante cargada de humanismo clásico como nos lo confirma el trabajo de los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante (25).

En la utilización de la luz se nos manifiesta como un conocedor de la filosofía neoplatónica, que viene a decir que la luz es el principio que pone en contacto lo divino con lo material a través de lo incorpóreo; o sea, se admiten que existen cuerpos lúcidos, transparentes y opacos. Dios es la luz primera. Los espíritus puros-almas y ángeles-también la poseen y en los cuerpos físicos ésta se irradia de acuerdo con su capacidad.

La teoría se debe al filósofo veneciano Tranceso Patrizi, en su obra «Nova de Universis Philosophia» (26). Según esto podríamos explicar la distribución de la luz en el cuadro de la Oración en el Huerto de los Olivos.

---

(25) Marías, Fernando y Bustamante, Agustín: *Las ideas...*

(26) *Idem*, pág. 186.

El gran haz de luminosidad centelleante y cegador, que irrumpe en la escena por el ángulo superior izquierdo, que correspondería a Dios, viene a recrearse en la figura de Dios-Hijo, donde aparece como difusa. El ángel, que a nuestro juicio es la pieza más poética, irradia resplandor como ser no material, correspondiéndose en las veladuras que asemejan su figura y confundiéndose en marañas fibrosas de nubes abstractas, de su subjetivismo peculiar. Bronstein (27) ve en este detalle una gran semejanza con la parte alta del cuadro «El Entierro del Conde de Orgaz».

El mismo destello lumínico hace aparecer el grupo de los durmientes, sólo en sus puntos más cóncavos. Toda la escena tiene dinamismo, motivado por la acción de luz que parece tener la fugacidad del relámpago.

A los lejos, la luna es un foco para el lejano ángulo, que a la vez es símbolo de la noche en que la escena se desarrolla. Sin embargo, no parece el satélite tener fuerza para esclarecer el grupo de soldados que con antorchas cruzan el valle. Por fin, una meditada observación puede adivinar que también se debería al rayo divino los tres golpes aislados que llenan de luz a soldados, luna y ciudad (28).

Tiziano también se inscribe en el círculo de los que emplean esta teoría para la iluminación de sus cuadros; o sea, la luz manipulada a voluntad del artista, encajada en la filosofía de Platón. Luz manierista, particular e intelectual. Y en este sentido, dos cuadros del Tiziano con el tema de los Olivos de Getsemaní, guardados en el Escorial y Museo del Prado, son tenidos por los inspiradores directos de los que pintara el Greco.

Aún nos quedan otros puntos de muy considerable importancia para dar por concluida esta pretendida interpretación del cuadro. Para que ésta podamos darla con cierto grado de satisfacción tendríamos que comentar el impacto que sobre el autor

---

(27) Bronstein, Leo: *Domenicos Theotocopoulos...*, pág. 110.

(28) Los muros de la ciudad de Jerusalem, que se divisa a lo lejos guardan mucha semejanza con el castillo de San Servando situado en las inmediaciones de Toledo.

de la Oración en el Huerto dejó la obra del gran genio, Miguel Angel Buonarroti.

Hacia 1570 tenemos a nuestro pintor en Roma. En este momento el arte de la ciudad eterna viene marcado por el estilo de Miguel Angel, cuyo arte no pasaría desapercibido para el cretense, pues, con anterioridad, mientras andaba en Venecia en el taller de Tintoretto, había hecho ejercicios de dibujo sobre modelos de Miguel Angel. En el Gabinete de Estampas de Munich se conserva un dibujo que representa una copia de la figura «El Día», que Miguel Angel ejecutó para las tumbas mediceas. Lleva en caracteres mayúsculas el nombre de «Domenico Greco» y se cree que fue copiada por el cretense cuando se hallaba trabajando en el mencionado taller del Tintoretto. La figura es muchas veces repetida por Miguel Angel. Un atlante de abultados miembros y animado de una vitalidad contenida, tal y como se presenta en la interpretación del Salvador de la Capilla Sixtina.

Son abundantísimas las notas que aparecen en los cuadros del Greco como prestaciones de la figuración miguelangelesca, pero, en concreto, a nosotros nos interesan estas dos que hemos comentado, o mejor el modelo común al que ambas corresponden, ya que sirve de inspiración a la figura que aparece en la Oración en el Huerto, representando al Apóstol San Pedro. Encontramos el Santo en una postura caprichosa, anormal, terriblemente tensa y animada del movimiento contenido tan característico del manierismo de Miguel Angel. La actitud de los brazos lo lleva a conectar estrechamente con el mencionado Redentor del Juicio Final.

Hay otra figura, además de San Pedro, que también guarda relación de forma con la obra miguelangelesca. Se trata del Apóstol San Juan, cuya disposición se ajusta, en bastantes, con la imagen de María que aparece a la derecha del mencionado Redentor. Las posturas de ambas no pueden ser más concomitantes y el escorzo solamente se diferencia en el giro de la cabeza del durmiente para esconder el rostro entre las manos. Esto nos lleva a pensar que la composición de la parte inferior estuviera inspirada en el núcleo central del gran mural sixtino.

Pese a las influencias que la pintura del Greco Capta del arte de Miguel Angel, la crítica que el cretense hizo a la pintura miguelangelesca fue negativa. «Que no sabía pintar», nos dice Pacheco transcribiendo las palabras de Domenico Mancini, también nos dice algo parecido comentando el juicio que al Greco merecía el Juicio Final sixtino. Y más recientemente Xavier de Salas (29) ha descubierto un libro de las «Vidas» del Vasari que perteneció a Theotocópuli, en cuyas márgenes fue anotando las opiniones, positivas y negativas, acerca de la obra del florentino.

Sin embargo, a pesar de mantener la pintura de Buonarroti en entredicho, le vemos, si no copiando, por lo menos interpretando sus creaciones. La explicación de esta contradicción estaría encajada en la vieja disputa que sostenían los pintores venecianos con los florentinos acerca de la supremacía del color sobre el dibujo.

Pasado el capítulo de la influencia de Miguel Angel en el cuadro de la Oración en el Huerto, en los dos apóstoles, prosigamos nuestro recorrido dando los últimos toques analíticos.

El tercer Apóstol, Santiago, no parece estar en paralelo con alguno de sus compañeros, sino que, echado sobre un brazo, arquea el cuerpo hasta cerrar en círculo con los otros dos, lo que hace que la composición esté animada de movimiento circular, especial. Tampoco esto parece sea debido a su genialidad y sí a un cuadro que pinta Tintoretto con el mismo tema donde hallamos el trío apostolar en idéntica manera.

En un afán generalizador podemos deducir que la composición e iconografía de la Oración en el Huerto de Andújar, no se aparta de los modelos precedentes, por lo cual, el Greco no se limitó más que a copiar, sellándole con su peculiar estilo. Estilo que, siguiendo a los profesores Marías y Bustamante (30), fue amasado con las corrientes filosóficas de más auge en su momento, el neoaristotelismo y neoplatonismo aglutinado por la teoría del color veneciano y la subjetiva estética del manierismo de Tintoretto y Miguel Angel.

---

(29) Xavier de Salas, Miguel Angel...

(30) Marías, F, y Bustamante, A.: *Las ideas... Una nueva aproximación al Greco*, págs. 173-204.