

Un “Calvario” inédito de Jorge Manuel Theotocopuli

Por *IGNACIO CENDOYA ECHÁNIZ*
PEDRO M^a MONTERO ESTEBAS

Poco es lo que se sabe acerca de la personalidad artística de Jorge Manuel Theotocopuli, hijo y discípulo de El Greco. Pintor, escultor y arquitecto, se nos presenta como una de las figuras más controvertidas de su tiempo. Desde que surgieron los primeros estudios sobre Dominico Theotokópoulos, su taller y su influencia en la pintura toledana de su tiempo, nació el interés por el principal continuador de su personal estética. En cualquier caso, es su faceta arquitectónica la que mayor atención ha reclamado hasta hoy, siendo la pictórica y escultórica labores menos conocidas. Así, genéricamente se le presenta como arquitecto, diseñador de retablos y pintor, manteniendo este orden de prioridades en base a su cualificación en esos campos. Sin embargo, su actividad pictórica, sumida en la confusa producción del taller en unas veces y reducida a una mera colaboración en obras de su padre en otras, reclama una revisión encaminada a desvelar su carácter. La dificultad de este empeño radica precisamente en la identidad formal e iconográfica alcanzada en la mayor parte de su obra con respecto al gran maestro cretense. Dicha particularidad ha motivado, por parte de la crítica, una visión extremadamente dependiente de la figura paterna, que en la práctica deriva hacia una degradación de los valores originales. El lienzo que a continuación presentamos, ubicado en el Santuario de Loyola, supone un claro ejemplo de todo lo dicho, al tiempo que una aportación más a la obra del aludido maestro. Como a continuación analizaremos, se muestra deudor de composiciones ya acuñadas, aunque introduce nuevos desarrollos que reflejan, si no una emancipación, sí una evolución en las concepciones ideológicas que constituyen el soporte de la obra.

Jorge Manuel nació durante el primer año de estancia de Dominico

en Toledo, en 1578. Su madre fue Jerónima de las Cuevas, según testimonio del propio Greco en su testamento. Dado su carácter ilegítimo, su infancia permanece en el anonimato, aunque las muestras de cariño paterno tienen su manifestación plástica en varias de sus obras. La más destacada, a este respecto, es el magistral "Entierro del Conde de Orgaz", pintado en 1586, donde el niño del primer término que nos muestra el milagro constituye el retrato más temprano que conocemos de Jorge Manuel. La clave para su identificación viene codificada en el pañuelo de su bolsillo, donde consta la fecha de su nacimiento. Otros dos retratos seguros son los de la "Virgen de la Caridad" de Illescas, donde aparece bajo el manto de la Virgen, y en el retrato del pintor que posee el Museo de Sevilla. En estos últimos, el niño de ocho años ha sido suplantado ya por un joven con barba. Desde 1603 se había convertido en socio profesional de su padre, constando en la documentación tras él, y siendo denominado con la categoría de pintor. Aunque se hace hincapié en su ocupación en los asuntos comerciales, participó muy intensamente en los cuadros confeccionados en el obrador, realizando al mismo tiempo encargos independientes como los lienzos del retablo mayor de Titulcia, documento emblemático en la comprensión de sus particularidades estilísticas. Su primer matrimonio con Alfonsa de los Morales tuvo lugar hacia 1603, unión de la cual nacería Gabriel. Este adoptó el apellido materno, profesando la regla de San Agustín el año 1622. Cuatro años más tarde de la muerte de su primera mujer, en 1621, contrajo nuevas nupcias con Gregoria de Guzmán. De este enlace nacieron Claudia, María y Jorge. Aún habría una tercera boda con Isabel de Villegas, falleciendo finalmente Jorge Manuel a los cincuenta y tres años, arruinado y con escasa consideración profesional¹.

La formación artística de Jorge Manuel se ve mediatizada en su amplitud por el papel rector del padre. Este le influye directamente, no sólo en los as-

(1) Manuel B. COSSIO, *El Greco*, Madrid, 1908; Francisco de Borja SAN ROMAN, *El Greco en Toledo*. Toledo, 1910, págs. 56, 170, 186-187; Idem., "De la vida del Greco", *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1927), págs. 139-195, 275-339; Elizabeth du GUE TRAPIER, *The son of el Greco*, "Notes Hispanic" III, 1943, págs. 1-47; José CAMON AZNAR, *Dominico Greco*, Madrid, 1950, págs. 1.324-1354; Harold E. WETHEY, *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, vol. I, págs. 129-131; María Elena GOMEZ MORENO, *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Madrid, 1968, págs. 46-47; José GUDIOL, *El Greco*, Barcelona, 1982, págs. 327-329.

Son muchas más las monografías dedicadas al pintor cretense que recogen datos sobre Jorge Manuel, pero la ausencia de novedades al respecto no hace necesaria su inclusión.

pectos puramente mecánicos, sino incluso en los principios teóricos. Decidida la orientación arquitectónica, determinó su adscripción a una línea continuista basada en la tradición, pero consciente de los peligros del desarrollo matemático. La colaboración entre padre e hijo es muy intensa en el período que discurre desde 1603 a 1614, extendiéndose a obras de pintura, tallas, dorado y ensamblaje de retablos. Unánimemente se acepta este período como el de mayor acentuación de los rasgos paternos en el arte de Jorge Manuel, consecuencia lógica si tenemos en cuenta que trabaja directamente bajo sus órdenes y dependiente de sus proyectos. Si la huella de Domenico es evidente en su labor pictórica, queda también perfectamente corroborada en su retablística, perdurando hasta después de la muerte del cretense. Su actividad como arquitecto de retablos debió de ser copiosa a juzgar por las referencias documentales existentes. El ejemplo más representativo de su quehacer en este género es el de la capilla mayor del monasterio de Santa Clara la Real de Toledo, animado con lienzos de Luis Tristán. Estas manifestaciones, junto con su producción estrictamente arquitectónica, nos lo sitúan como continuador de los preceptos familiares, mostrándose al mismo tiempo sensible hacia la tradición clasicista toledana². Es en su actividad pictórica donde la dependencia se hace más evidente, aunque dada la originalidad de la inquietante visión aportada por El Greco en su tiempo, Jorge Manuel, menos intuitivo y creativo, ha quedado subordinado dentro de un modo de hacer que además de la mano del maestro engloba la suya propia y hasta cierto punto la de un anónimo taller de colaboradores directos. Nunca alcanzó las enormes posibilidades expresivas que aquél logró obtener de la forma, constituyendo en muchos lienzos un mero apéndice de aquella visión precursora de la óptica impresionista del arte de la pintura. Su estilo se ha definido como duro y seco en el manejo del pincel, inclinado hacia el cromatismo terroso y excesivamente minucioso en algunos pormenores. Sus esfuerzos por continuar experimentando los nuevos sentidos que el cretense había descubierto en la forma y el color, no alcanzaron el perfecto equilibrio entre materia y espíritu del primero. A ello hay que añadir una técnica en cierto modo asumida, pero no sentida, que paulatinamente abandonó las genialidades expresionistas para ser matizada convencional-

(2) Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PEREZ SANCHEZ, *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, págs. 143-144; Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid, 1980; Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983-84, págs. 191-208; Idem., "Arquitectura y ciudad: Toledo en la época del Greco", en *El Toledo del Greco*, Madrid 1982, págs. 75-77; Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, "La herencia del Greco: Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620", *El Greco: Italy and Spain, Studies in the History of Art*, vol 13, págs. 101-102; Fernando MARIAS, "El Greco and the Eyes of Reason", *El Greco Exhibition*, Tokio, 1986, págs. 65-66.

mente por un naturalismo de raíz caravaggiesca que por aquellos años se estaba implantando en Toledo³.

El lienzo que nos ocupa constituye una prueba palpable de la dependencia de Jorge Manuel con respecto a los modelos acuñados por El Greco. Temáticamente se centra en uno de los episodios capitales para el arte cristiano, cuya trascendencia espiritual llevó aparejada una gran diversidad práctica. Algunos de los tipos efigiados evocan lo que se ha denominado como aciertos iconográficos del maestro cretense. Es el caso del Crucificado, estrechamente relacionado con los tres ejemplares de la "Crucifixión con una vista de Toledo" pertenecientes a una colección particular de Madrid (1605-1610)⁴, al Art Museum de Cincinnati (1610-1614)⁵ y al Banco Urquijo de Madrid (1610-1614)⁶. De hecho, estos dos últimos han sido atribuidos por Wethey al propio Jorge Manuel Theotocopuli, aunque al hacer referencia a su globalidad se opte por la calificación de taller de El Greco. Este tipo de Cristo se inserta en una composición que deriva de modelos grequianos como el "Calvario" de Atenas o el lienzo de un "Cristo Crucificado, con la Virgen, un donante y San Juan Evangelista" conservado en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). Queda clara por tanto la interdependencia entre los distintos discursos narrativos, en una amalgama de soluciones de signo ecléctico habitual al periodo.

El "Calvario" de Loyola -0,64 x 0,48 m.- muestra como característica principal una distorsión del estilizado canon grequiano, patente sobre todo en las tres figuras que asisten al sacrificio de Cristo. Este mantiene la habitual serpentinata manierista, encaminada a la idealización del misterio de la Redención, reflejando una factura más cuidada que el resto de los elementos de la composición, que hace verosímil la colaboración de diferentes artífices subordinados a un maestro principal. Mientras el primero

(3) Enrique LAFUENTE FERRARI, *El Greco di Toledo e il suo Expressionismo Estremo*, Milán, 1977, págs. 12 y ss.; Vid. también el apéndice de José Manuel PITA ANDRADE, "Il culmine di un nuovo stile", pág. 17. Alfonso E. PEREZ SANCHEZ, "La pintura toledana contemporánea del Greco", *El Toledo del Greco*, Madrid, 1982, págs. 133-134.

(4) August L. MAYER, *El Greco*, Berlín, 1931, lám. 44; José CAMON AZNAR, *Op. Cit.*, nº 184, lám. 512; Harold E. WETHEY, *Op. Cit.*, nº X.60.

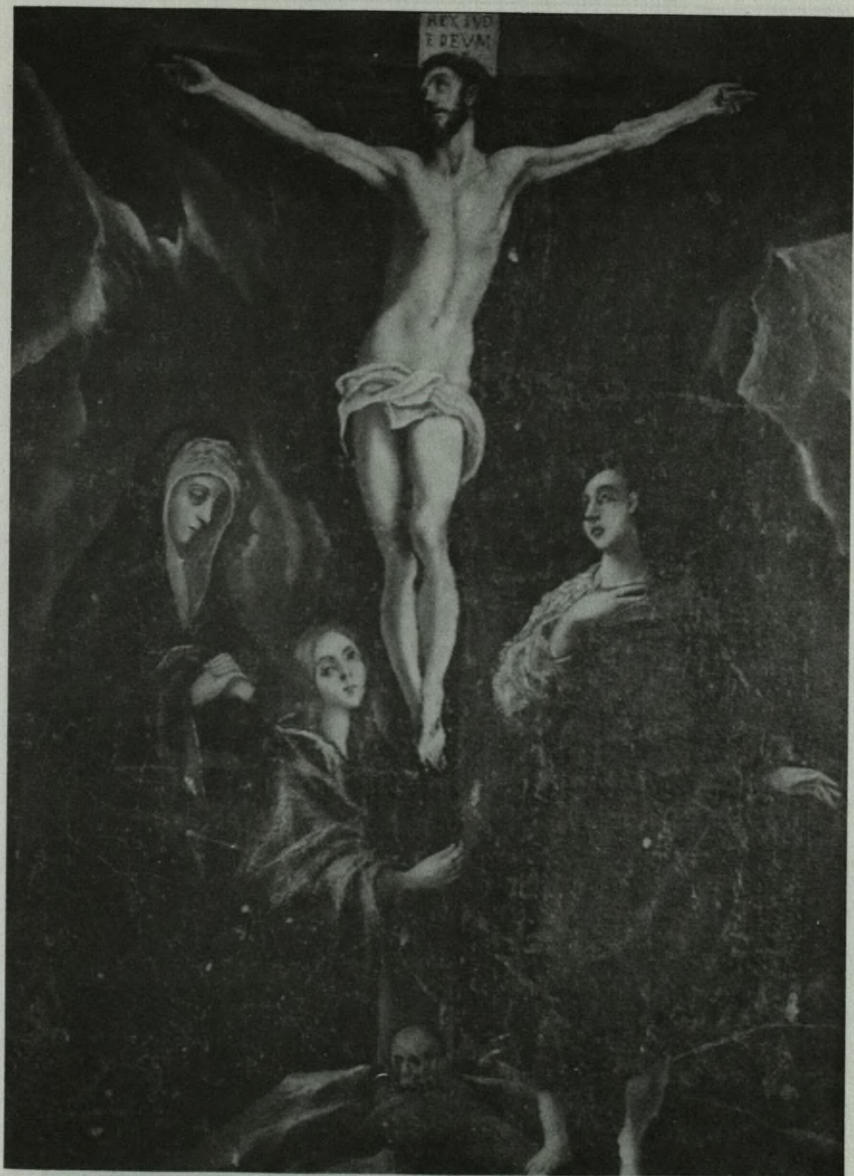
(5) August L. MAYER, *Op. Cit.*, nº 97; Elizabeth du GUE TRAPIER, *Op. Cit.*, págs. 35-38; José CAMON AZNAR, *Op. Cit.*, nº 173; Harold E. WETHEY, *Op. Cit.*, nº X-57.

(6) Manuel B. COSSIO, *Op. Cit.*, nº 135; August L. MAYER, *Op. Cit.*, nº 99; José CAMON AZNAR, *Op. Cit.*, nº X-58.

mantiene con mayor pureza los valores de la estética implantada por el maestro cretense, el resto de los personajes pierden las señas de identidad de la misma mediante una disminución del canon y una concepción más amplia de las masas que no por ello adquieren tintes de mayor verosimilitud. En ellos se observa un proceso de estereotipación que conduce a una evidente merma en la credibilidad de las fisonomías, haciendo posible la mención de un desarrollo tendente a la caricatura, categoría con la que se han definido muchas de las interpretaciones realizadas por Jorge Manuel sobre obras de su padre. El color y la pincelada empleados acentúan aún más la distancia existente con respecto a los modelos originales. Las crispaciones cromáticas, los empastes impresionistas, las acertadas veladuras y las transparencias del estilo expresionista de El Greco han desaparecido totalmente. La concepción unitaria del cuadro a partir del color ya no existe. Los ecos de aquella innovadora espiritualidad y delicadeza de las formas emergen muy tenuemente en el tratamiento anatómico del Crucificado. Su desarrollo presenta un pincel más diestro, conjugando corrección anatómica, cromatismo cálido e iluminación efectista. Esta evolución hacia los principios barrocos sólidamente implantados ya en el panorama pictórico toledano de las dos primeras décadas del siglo XVII, momento en que consideramos oportuno incluir la realización de este óleo. En el fondo, todo el desarrollo está más cerca del influyente naturalismo caravaggiesco que da la genialidad impresionista introducida por El Greco.

A la hora de poner fin a este estudio, conviene remarcar una serie de ideas definitorias del carácter y valor del lienzo analizado. Su mera presentación constituye una enriquecedora aportación al panorama pictórico guipuzcoano, al tiempo que supone un avance en el conocimiento de la obra de Jorge Manuel Theotocopuli. No en vano, se trata de un personaje poco conocido todavía, que reclama un estudio más profundo de su producción individual, así como de la participación en obras asignadas al taller de El Greco y, por qué no, al mismo maestro. De hecho, la historiografía reciente propone una revisión en algunas de las copias o repeticiones temáticas que caracterizan la cuantiosa obra de este último. Desde un punto de vista formal, la obra refleja un momento de especial interés artístico, en el que las fórmulas manieristas conviven con los nuevos presupuestos de la emergente estética barroca. El tratamiento general adeuda más a una concepción naturalista que a las fórmulas técnicas más genuinas de El Greco. El manierismo extremo de éste, que a pesar de in-

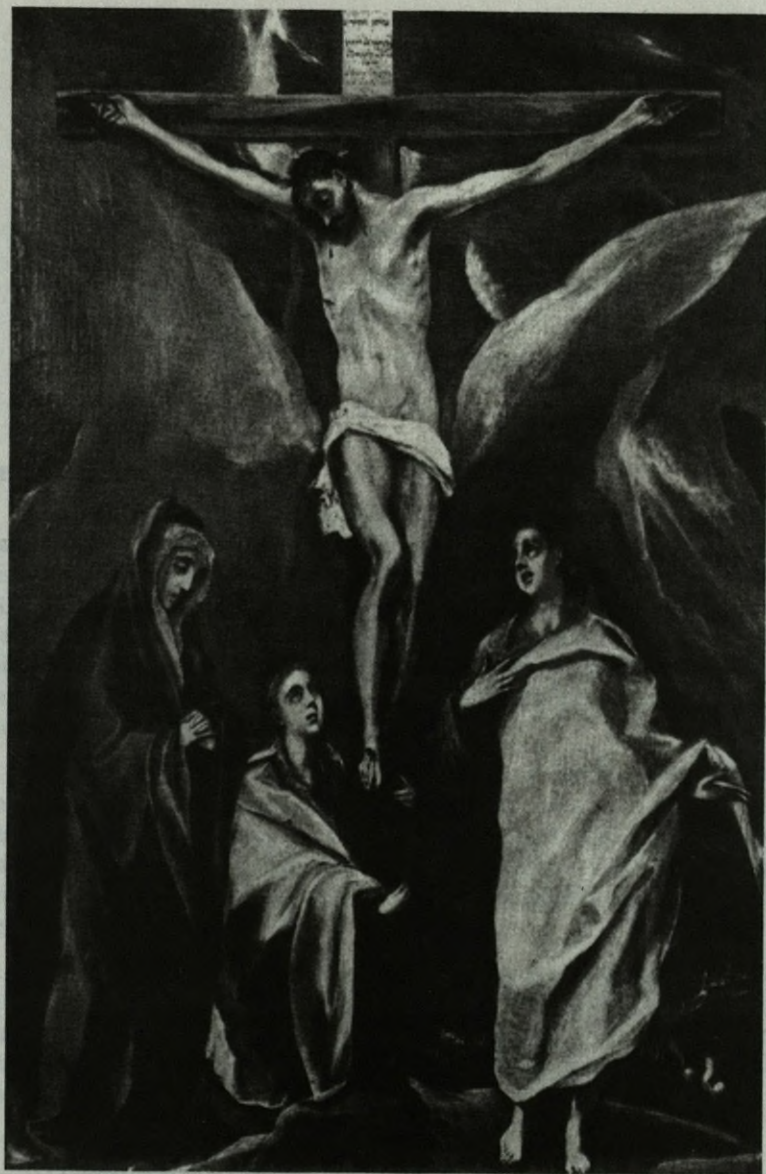
fluir superficialmente en personalidades tan destacadas en el ambiente pictórico toledano como Luis de Carvajal, Luis de Velasco y Blas de Prado en menor medida, sólo tendrá una continuación directa en su hijo Jorge Manuel, y de forma menos acusada en Luis Tristán, una de las figuras más destacadas de su taller, dando finalmente paso a la corriente representada por Orrente y Maino, sensible a los cambios procedentes de Italia. Iconográficamente, la obra no supone novedad alguna, insertándose dentro de los postulados más tradicionales de la Contrarreforma. Su principal valor reside en lo excepcional de su autoría, dentro de la cual hemos de distinguir la participación de Jorge Manuel circunscrita sobre todo a la figura de Cristo y la realización del taller encargada del aparato que acompaña al motivo esencial de la representación.



Lam. 1, Jorge Manuel Theocopuli. "Calvario", Santuario de Loyola



Lam. 2, "El Greco". "Cristo en la Cruz". Cincinnati Art Museum.



Lam. 3, "El Greco". "Calvario". Museo de Atenas.