

RENACEMENTO - ESPAÑA

OBRA: ENTERRO DO SEÑOR DE ORGAZ

AUTOR: **DOMENICOS THEOTOCOPULI, O GRECO** (Creta, 1541-Toledo, 1614)

CRONOLOXÍA: 1586-1588

LOCALIZACIÓN: Igrexa de Santo Tomé (Toledo)

ESTILO: Renacemento Español - Manierismo

TÉCNICA: Óleo sobre lenzo

MEDIDAS: 480 cm x 360 cm



CARACTERÍSTICAS DO ESTILO (Ver *Martirio de San Mauricio*)

COMENTARIO

O **tema** resposta ao estipulado no contrato que realizaron o párroco e o pintor. A intención era conmemorar a figura de Don Gonzalo Ruíz, señor de Orgaz, morto en 1323 e enterrado nunha capela da igrexa que fixo reconstruír ás súas expensas. Segundo a lenda, e como premio ás súas numerosas obras de caridade, o conde ao morrer fora enterrado polos propios San Esteban e San Agustín, que aparecerán miraculosamente en medio da misa para asombro das testemuñas que presenciaron o prodixio. Entre eles atópase unha colección de retratos de personalidades toledanas do momento, vestindo á moda da época. O neno que nos sinala a miragre facéndonos partícipes del é o fillo do Greco, Jorge Juan, que aparecerá en representacións máis tardías.

Esta obra dá unha visión aristocratizante da doutrina católica sobre a vida e a morte, e reúne as influencias bizantinas, miguelanxelescas e venecianas características do Greco.

A **composición** artéllase de xeito simétrico en torno a un eixe axial composto, na zona superior, por Deus Pai e o anxo. Na zona inferior, un pouco descentrado cara á dereita, o eixe o forman o corpo do Conde e o baleiro creado entre ámbolos dous santos no medio do cal aparece unha man de unha das testemuñas. Se nos fixamos no cadro entendéndoo en vertical, podemos advertir os seus dous rexistros, o terreal e o celestial, tan típicos na súa pintura. Ámbolos dous atópanse separados por unha especie de cortiña de nubes que, segundo algúns autores, recordaría a forma dun arco conopial. A unión de ámbolos

dous mundos realízase por medio da figura do anxo que ascende de forma serpentinata, a través da cruz procesional e os fachóns. En cada unha das zonas, a parte central organizase en torno a un óvalo. Na inferior confórmano os dous santos que recollen o corpo, mentres que na celestial está formada por Deus Pai, a Virxe, San Xoán e o anxo. Toda a imaxe axústase ás dimensións da capela funeraria do Conde, rematándose en arco de medio punto a zona superior para adaptarse a ela.

Iconografía. En toda a obra existe unha forte contraposición de tendencias, unha naturalista (na parte inferior) e outra desmesurada e visionaria (na superior) que rematará impoñéndose na obra madura do Greco. A obra está estruturada en dúas partes: a terreal e a celestial:

1. A parte inferior ten o centro ocupado polo corpo morto do nobre, que é depositado no sepulcro por San Agostiño e San Estebo. Estes santos sosteñen ao conde vestido con armadura de adornos dourados e cuns escintileos de luz reflectíndose nela que demostran a elevada calidade da pintura do Greco, a pesares da pincelada solta que emprega. Na dalmática de San Estebo está representada a súa lapidación e na capa litúrxica de San Agustiño as imaxes de San Pablo e San Xaime. O sacerdote que encargou a obra preside as exequias lendo o libro cos rituais, e leva bordada na capa unha caveira, a imaxe de Santo Tomé e un escudo. Un frade franciscano e outro agostiño, ao outro lado, equilibran compositivamente a figura deste sacerdote. A escea está percorrida por unha fila de cabaleiros que separan o mundo terreal do celestial. Están tratados coma se fosen retratos individuais: vemos algúns dos españois máis ilustres do momento.

O enlace de unión entre a terra e o ceo ven dado por dous elementos: a cruz e a alma do defunto. O crucifixo enlaza os acontecementos terrealis cos celestiais, á vez que recorda a resurrección de Cristo. E un anxo de cabelos dourados cunha figura en escorzo dotada de gran movemento sobe ao ceo, levando a alma do conde que adopta a figura fantasmagórica dun neno. Tamén o xogo de miradas e xestos tanto na parte terreal como na celestial miradas e xestos contribúen a relacionar os dous rexistros (na zona baixa atopamos algunhas personaxes que miran cara arriba como o párroco, o Protonotario Maior de Toledo ou a figura que se sitúa tras o sacerdote que le; a Virxe mira cara abaixo coma se fóra a recibir a alma de don Gonzalo).

2. Na zona celestial destaca a figura de Cristo, con vestidura branca, entronizado como xuíz, que sinala a san Pedro, o cal coas súas chaves ten que abrir as portas do ceo á alma do defunto. A Virxe María que, envolta nun manto azul e unha túnica de tons avermellados, atrae a mirada dos santos, fai de intercesora ante o Fillo. Á dereita, un grupo de santos entre os que destaca San Xoán Bautista, que sinala coa man esquerda o que está a suceder. Preto do Bautista, San Pablo e San Xaime. Entre os outras personaxes, aparecen o rei Felipe II e o cardeal Tavera.

A conexión entre as figuras pintadas e o espazo do espectador foi un dos propósitos do pintor, mediante o corpo algo escorzado do conde e, sobre todo, o neno que mira cara o espectador sinalando a milagre.

As cores son acendidas e irreais, e provocan certo desacougo no espectador. As tonalidades son moi variadas: amarelo, verde, laranxa, cores totalmente manieristas xunto ás tradicionais da escola veneciana, presididos polo azul, o vermello e o branco. Salientamos os de de gama fría, fosforescentes e lívidos. A cor tamén diferencia as dúas zonas. Na parte baixa, en enmarcados pola banda negra e branca dos asistentes, o Greco emprega tonalidades quentes (amarelos e avermellados) de influencia veneciana. Utiliza con mestría efectos de luz e reflexos na armadura, como xa fixera no *Expolio*. Do mesmo xeito, realiza un efecto de transparencia na sobrepeliz da figura de costas á dereita, ou diferenza a pel do morto fronte á dos vivos dándolle unha carnación verdosa que contrasta cos fondos avermellados das caras do resto das personaxes. Todo isto lévanos á influencia veneciana e o seu gusto pola cor, amosando igualmente as capacidades técnicas do pintor. Na zona celestial o panorama cambia, quedando en xeral todo sumerxido nun ton verdoso que se corresponde coa citada cara do conde. O efecto que se produce de novo é o de irrealidade, de espazo fóra do habitual, como se nos atopásemos fronte a unha visión.

A luz no Greco ten un tratamento moi diferente do habitual. Nos seus cadros nunca brilla o sol, cada personaxe parece ter dentro unha luz propia ou ben reflicte a luz dunha fonte non visible, creando estrañas luces artificiais. Na parte baixa amósase máis naturalista, procedendo da esquerda. O propio

agrupamento das personaxes fai que esta iluminación non cree efectos espaciais e só sirva para crear volumes en cara e vestiduras. Na zona superior a luz faise irreal, non puidéndose precisar focos nin dirección, pois as personaxes aparecen iluminadas desde lugares distintos segundo sexa a zona na que nos fixemos. Esta técnica contribúe a desmaterializar as figuras e envolvelas nunha atmósfera irreal de tintes fríos (luz lunar) fronte á obxectividade da zona inferior. Destaca luz especial de Xesús.

Respecto da **técnica**, o Greco traballa a obra con manchas de cor, como aprendera na súa estancia veneciana. Observando detidamente apreciamos a ausencia case total de debuxo; na zona dos nobres toledanos o traxe está conseguido a través de manchas negras que soportan os rostros e as mans, enmarcados polas golas e os puños obtidos con manchas de pasta branca. O uso do debuxo incide na separación entre ámbolos dous mundos. No inferior obsérvase o seu xeito minucioso que atende ata os últimos detalles, como se pode ver na decoración das telas dos dous santos e especialmente na de San Estevo, que leva a representación do seu propio martirio, onde aparecen as formas alongadas e espectrais que caracterizarán as súas obras posteriores. Na zona superior, o debuxo cambia de concepto e aplicación, observamos unha pincelada máis solta que remata por crear un aspecto máis abocetado da imaxe.

O uso da **perspectiva** corresponde á época manierista, amosándose arbitrario e pouco realista. Na zona inferior, o espazo é moi reducido, formándose unha pantalla de cabezas tras a escena principal que pecha a visión e a deixa sen referencias espaciais. Por diante dela, as personaxes principais crean o seu propio ámbito, adiantándose cara ao espectador en sucesivos planos: de detrás cara adiante, santos e conde, franciscano e oficiante, Jorge Theotocopuli e sacerdote de costas. A parte onde deberían estar apoiados os pés está coidadosamente eliminada para deixar así ás personaxes sen solo e, de novo, sen referencias espaciais. Na zona superior, a perspectiva cambia. Toda a escena atópase representada *de sotto in sú* (de abaixo arriba), propoñendo ao espectador a súa posición baixa ante a visión celestial, o que fai que as figuras se vaian empequeñecendo segundo ascendemos (como se pode ver nos tamaños da Virxe e Deus Pai). Cara aos laterais ocorre o mesmo fenómeno, alonxándose rapidamente (perspectiva acelerada). O uso desta perspectiva crea un forte salto no tamaño das personaxes baixas e as altas, sulíñando deste xeito o carácter dual da escena.

Na parte inferior o canon de todas as **figuras**, aínda que co típico alongamento do pintor, poderíamos consideralo bastante correcto, cun certo hieratismo, posturas estables e forte interese polas texturas. Polo contrario, as figuras superiores resólvense en posturas máis forzadas e cunha maior tendencia ao alongamento que é potenciado polo uso da luz. Isto non é máis que outra mostra da irracionalización da escena, a súa separación da experiencia normal.

Esta pintura do Greco reúne as características básicas do **manierismo e o espírito Contrareformista**: as figuras defórmanse e retórcense para facerse máis expresivas; os corpos estíranse coma se fosen de materia elástica; as figuras agrúpanse en áreas e niveis parciais do cadro; hai unha exacerbada espiritualidade no tratamento dos temas relixiosos que mesmo nos achega aos extremos dos místicos. A escena ten un elevado compoñente didáctico ao aparecer a pequena figura de Jorge Manuel sinalando coa súa man esquerda ao señor de Orgaz. Deste xeito indica cal é o destino do home que realizou boas accións na súa vida, considerándose as obras de caridade como condición indispensable para a salvación eterna. O rexeitamento destas boas accións como determinantes para o resultado final por parte das doutrinas protestantes levaría ao Catolicismo a realizar unha especie de "cruzada" para resaltar o valor da caridade, sendo este cadro un típico exemplo da Contrarreforma.

Este cadro serve perfectamente para analizar a obra do Greco en dúas direccións opostas, a das súas influencias aínda moi patentes e a súa evolución posterior, que xa aparece. No campo das **influencias**, podemos seguir todo o percorrido vital do artista ata chegar a Toledo. Aínda que discutido por algúns autores, poderíase citar a súa orixe e **formación bizantina** no friso das personaxes retratadas, a súa isocefalia e o carácter antiespacial. Do mesmo xeito, tamén é oriental a súa idea da imaxe relixiosa entendida dun xeito abstracto, lonxano do naturalismo occidental. Da súa estancia **veneciana**, podemos destacar o uso que realiza da cor, sobre todo na parte baixa, cos amarelos que remiten a Tiziano para o que, supostamente, traballou. Do mesmo autor provén o xeito de realizar as encarnacións dos retratados, os brillos da armadura (interese polas texturas), as transparencias dalgunhas telas ou mesmo a postura do Conde, que extrae do Enterro de Cristo de Tiziano. O uso solto da pincelada, especialmente visible na zona

celestial, aprendeuno tamén en Venecia, que buscaba na cor unha alternativa á importancia do debuxo do Renacemento florentino. En canto ao seu paso pola **Roma manierista**, atopámonos con certos recordos do admirado Miguel Anxo, como a forma serpentinata do anxo central ou o anxo da dereita e a súa postura inestable sobre a nube, o agobio espacial (demasiadas figuras en certos lugares do cadro) de zonas particulares do ceo ou a propia forma en zigzag do corpo do conde que nos remiten ás últimas piedades miguelanxelescas. Igualmente, o tratamento irreal do espazo (fóra da caixa espacial do clasicismo) era típico da *maniera* romana, igual que a desproporción anatómica, a multiplicidade de focos para a iluminación ou o uso dos ambientes lunares. Con todo o anterior, temos perfiladas as distintas influencias que manexa o pintor, e que aparecen de xeito reiterado en toda a súa obra. Sobre elas creará a súa forma típica, tan radicalmente distinta á pintura do momento que fará del unha figura relevante na Historia da Arte.

O Greco buscará unha nova definición da imaxe relixiosa. Coas súas técnicas antinaturalistas (deformación da anatomía e o espazo, múltiples focos de luz), unidas ás cores venecianas, a súa pintura tenderá a crear escenas que se acerquen ao sobrenatural como unha experiencia visual fóra do habitual, como xa se observa na parte superior do cadro, a adicada ao plano celestial. É a visión do divino e miragroso que se impón a través da cor e as formas non naturalistas. Unha transmisión da experiencia relixiosa que se acerca aos místicos, dándonos máis que referencias reais, sensacións, emocións do sobrenatural. Nos seus cadros o Greco non conta, senón que suxire, tradúcenos en aspectos formais a idea do superior. Loxicamente, esta postura non era a máis axeitada para o gran público, por pecaba demasiado de intelectual. Esta foi unha das razóns do fracaso que tivo para ingresar na decoración do Escorial. Os seus cadros non servían como imaxes de culto que movesen á piedade, como logo se buscará no Barroco, senón que estaban destinados a unha elite intelectual que soubera interpretar estas formas descoxuntadas e luces irrealas como unha fotografía do divino, máis que unha pura ilustración didáctica.