

PROCESO DE ANÁLISIS DE UNA OBRA PICTÓRICA. EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ de EL GRECO

ISIDORO COLOMA MARTÍN

RESUMEN

En el presente texto se propone un proceso de referencia para el análisis de una obra pictórica. Utilizando como ejemplo y apoyo *El Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, el autor pretende conducir a un espectador no experimentado a través de algunos elementos del lenguaje plástico de la pintura por medio de un razonamiento lógico, coherente, y en la medida de lo posible objetivo.

El proceso de análisis dividido en tres fases: a) Documentación, b) Descripción y c) Análisis formal, se centra en este último realizando una lectura formal del cuadro y planteando una serie de problemas a resolver por un estudio iconológico que desborda el carácter iniciático del texto. En el conjunto del proceso se plantean los problemas de composición primaria, postura y actitudes de los personajes, colores principales o dominantes, carácter plástico dominante, espacio plástico, composición, movimiento y ritmo, y líneas de fuerza y de tensión.

ANALYSIS PROCESS OF PAINTING EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ by EL GRECO

In this text the autor puts forward a reference process for the analysis of a painting. Using as example and support *El Entierro del Conde Orgaz* by El Greco. The author tries to lead an unexperienced viewer through some elements of plastic language by means of a logical, coherente and, as far as possible, objetive reasoning.

The analysis process divided into three stages: a) documentation, b) description and c) formal analysis is focused on the last one. It carries out a formal reading of the painting and bring up a series of problems to be solved through an iconologic study which is beyond the initiatory nature of the text. In the process as a whole the following problems are brought up: primary composition, the characters' posture and attitude, main or dominant colours, main plastic characteristics, plastic space, composition, movement and rhythim, and the lines of strength and tension.



DOMENIKOS THEOTOKOPOULIS el GRECO: *Entierro del Conde de Orgaz*. 1586.
Óleo sobre tela 480x360 cms. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

El objeto del presente texto, dirigido a los alumnos de Diplomatura en sus clases prácticas, no se centra tanto en el estudio de ese maravilloso cuadro que un pintor cretense apodado el Greco pintó en 1586 con el título de *El Entierro del Conde de Orgaz*., como en proponer unas pautas, espero que fáciles y sencillas de seguir, de cómo se puede analizar una obra artística, e intentar descubrir con ellas algo de lo mucho que en las pinturas se contiene y por las cuales a sus autores les llamamos artistas, es decir, creadores de mundos nuevos con los cuales nosotros podemos disfrutar. Porque el deleite sigue siendo la gran razón del conocimiento y del arte. Para ello vamos a utilizar como ejemplo *El Entierro del Conde de Orgaz*, que no es un cuadro importante porque algunas personas bien afamadas así lo hayan determinado, sino, porque es un cuadro rico y bien hecho. O lo que es lo mismo, porque presenta gran cantidad de recursos artísticos y gran cantidad de innovaciones plásticas. Y además están ejecutadas con gran perfección.

Para analizar una obra artística lo primero que tenemos que hacer es armarnos de **tiempo y paciencia**. No podemos pretender que lo que un artista experimentado tardó en concebir varios meses e incluso años, nosotros podamos descubrirlo en tan sólo algunos minutos.

Para ahorrar tiempo, podemos y debemos aprovecharnos de lo que otros investigadores han trabajado sobre el mismo tema, que por otra parte para eso lo han hecho. En este sentido lo segundo que debemos hacer antes de enfrentarnos con el análisis de un cuadro o de cualquier obra del hombre, es rodearnos y leer la mayor cantidad posible de **textos relacionados con el tema de análisis**. En nuestro caso debiéramos rodearnos de textos referentes a Doménico Tehotocopuli, llamado el Greco; de textos referentes al cuadro concreto objeto de nuestro estudio, *El entierro del Conde de Orgaz*; de textos referentes a la técnica de análisis de las obras de arte; y de cualquier otro tipo de texto que a lo largo del estudio fuera conveniente consultar.

Y por último, debemos hacer el **análisis frente a la obra original**. En nuestro caso un viaje a la iglesia de Santo Tomé en Toledo. Cuando esto último no se puede hacer debemos ser conscientes desde el principio, que cualquier conclusión a la que lleguemos es siempre una hipótesis a confirmar en una posterior contemplación directa del cuadro. Como sucedáneo de la no presencia ante la obra original podemos utilizar unas buenas reproducciones, la mayor cantidad que podamos reunir, a ser posible de distintos libros que contrarresten los defectos de reproducción que puedan tener. En este último caso debemos tener en cuenta que la reproducción fotográfica nos presenta algunas características que no son propias del cuadro, sino de la técnica de reproducción, y que algunas de las existentes en la obra original no pueden ser captadas por la técnica de reproducción.

Y ahora, ¿por dónde empezamos?.

Estamos en la misma tesitura que el pintor cuando se enfrentó con el lienzo vacío. ¡Qué difícil es dar la primera pincelada, la primera línea ordenadora, el primer trazo! Muchos empiezan pintando lo que sea y si a medida que avanzan en la obra nos les gusta lo que pintaron al principio, lo borran o pintan encima, y en paz. No es malo empezar mal, lo malo es no empezar.

Nuestro problema no es que el lienzo esté muy vacío, es que está muy lleno. Hay muchas cosas pintadas, y no sabemos cuáles son las importantes. Debemos buscar elementos significativos, pero no sabemos cuáles son. Pues bien, vamos a hacer como los artistas. Empezaremos a leer el cuadro, sacando conclusiones parciales y transitorias. Y si a lo largo de la lectura del cuadro vemos que nos basamos en un supuesto erróneo rectificamos y en paz. Que nadie se lleve las manos a la cabeza que todo el conocimiento científico se basa en el mismo principio: todo es cierto hasta que se demuestra que no lo es.

Como son muchos los puntos que debiéramos tener en cuenta a la hora de analizar una obra artística, vamos a utilizar una "chuleta". Es un poco más grande que las utilizadas por nuestros alumnos, pero no deja de ser lo mismo: un esquema de las cosas que se pueden decir sobre un determinado tema, demasiado farragoso para saberlo de memoria. (COLOMA MARTÍN, Isidoro: *Acceso a la obra de arte. Guiones de Pintura, Escultura, Arquitectura y Fotografía*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1985.) (1)

El primer paso es una adecuada **documentación** de la obra objeto de nuestro estudio. No hay que olvidar que el estudio de la obra no tiene como finalidad la documentación, tal como en algunos momentos de nuestros estudios pudiera parecer, sino justamente todo lo contrario. El estudio busca comprender las cosas, y nos documentamos para conseguir una mejor y más profunda comprensión de la obra que se estudia.

Tras la preparación documental, seguiremos con un **descripción** de las cosas que hay en el cuadro. Empezaremos por lo más evidente e intentaremos profundizar en lo oculto. Conseguiremos con ello tener una visión de conjunto desde donde poder movernos.

A partir de aquí, habrá que hacerse las grandes preguntas de toda obra artística:

- 1º.- ¿Qué es lo que hay en la obra? **¿Qué presenta?** Es el análisis formal.
- 2º.- **¿Qué representa?** ¿Cual es el tema de la obra? Es el análisis iconográfico.
- 3º.- **¿Qué significa?** ¿Cuál es la idea que nos ha querido transmitir el artista?

También nos podemos preguntar

- 4.- ¿Para qué sirve? ¿Cuál es su **función?** En su tiempo y en nuestro tiempo.
- 5º.- ¿Qué valor? ¿Es mejor o peor que otros cuadros o que otras manifestaciones artísticas?

(1) Para seguir el presente texto es recomendable unas buenas reproducciones de *El entierro del Conde Orgaz* y tener en cuenta las transformaciones que sufren mencionadas en el citado texto *Acceso a la obra de arte*. Los apartados de análisis en que se estructura el presente artículo siguen los apartados allí propuestos, hasta el punto de que el texto sobre el Entierro del Conde de Orgaz se puede considerar una ilustración de aquella publicación.

I.- DOCUMENTACION

Son datos objetivos, conseguidos por la investigación de los documentos relacionados con el cuadro. Utilizaremos pocos puesto que lo que nos interesa es el camino y no donde conduce. Vamos a cubrir los epígrafes que hay en el pie de foto de los libros y poco más. **Y así diríamos:**

Título: Entierro del Conde de Orgaz.

Autor: El Greco. La firma del cuadro dice: doménikos theotokópolis epoiei. 1578.

Epoca y fecha. Realizado en 1586. Se inserta en el estilo manierista español.

Circunstancias. Dice Manuel B. Cossío en el primer gran estudio realizado sobre el Greco. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz (aún no era conde), hacia 1300 era notario mayor, o sea Canciller de Castilla y piadoso varón. Reedificó y agrandó la iglesia de Santo Tomé de Toledo haciendo presentes a la misma. En 1312 los agustinos de la iglesia de San Esteban tienen que dejar la iglesia por ser un lugar malsano. Por influjo de Don Gonzalo Ruiz, María de Molina, mujer de Don Sancho el Bravo, les cede unas casas y un alcázar de Toledo para convertirlas en convento. Fue deseo de Don Gonzalo que la nueva iglesia se llamase de San Esteban como la que habían abandonado. En 1323 muere Don Gonzalo y surge la leyenda: **«Acompañando a los nobles de la ciudad, terminado el oficio de difuntos, San Esteban y San Agustín aparecen, en medio y entierran al difunto».** (2)

En 1570 Andrés Núñez, párroco de Santo Tomé, gana un pleito haciendo pagar a los descendientes de Gonzalo Ruiz lo testamentado en favor de la iglesia. Para conmemorar el hecho milagroso manda colocar una lápida y hacer el cuadro.

Inscripción de la lápida existente en la capilla funeraria del Conde de Orgaz.

Dedicado a los Santos bienhechores y a la devoción. Detente un instante, caminante, aunque tengas prisa y escucha en unas líneas la vieja historia de nuestra ciudad. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la ciudad de Orgaz, protonotario de Castilla, hizo, entre otras obras testimonio de su piedad, que la iglesia que ves aquí del apóstol Santo Tomás, pequeña y mal conservada, fuese restaurada y ampliada a sus expensas. También añadió muchos donativos de plata y oro. Cuando los sacerdotes se disponían a enterrarle, entonces, -oh! extraño suceso- descendieron del cielo San Esteban y San Agustín y le pusieron con sus propias manos en la sepultura. Como sería largo de contar la razón que guió a los Santos, pregúntalo, si tienes tiempo, a los hermanos agustinos. El camino hasta allí es corto.

Murió en 1312, año del Señor. Has oído hablar de la gratitud de los Santos. Ahora escucha unas palabras sobre el espíritu veleidoso de los mortales. El citado Gonzalo legó en su testamento a la parroquia, a sus sacerdotes y a los pobres de la diócesis dos cabras, 16 gallinas, dos odres de vino, dos medidas de leña y 800 maravedíes, que habían de pagar anualmente los habitantes

(2) COSSIO, Manuel B.: *El Greco*. Espasa Calpe, 3ª ed. Buenos Aires, 1965. pág. 132. (1ª ed. Victoriano Suárez, Madrid, 1908.)

de Orgaz. Durante dos años éstos se negaron a hacer su contribución piadosa, con la esperanza de que fuese olvidada con el tiempo, pero según la sentencia de la cancellería de Valladolid fueron condenados en 1570, año de nuestro Señor, a su pago, después de que Andrés Núñez de Madrid y Pedro Ruiz Durón, abogado, defendiesen enérgicamente (estos derechos). (En latín y contemporánea al cuadro).

Doménico Theotocópuli, el Greco, recibe el encargo de pintar este milagro por el precio de 1200 ducados. El 23 de Octubre de 1584 el sacerdote Andrés Núñez recibe la licencia por parte del cardenal Gaspar de Quiroga. El 18 de marzo de 1586 es firmado el contrato que especifica lo siguiente en lo que se refiere al tema:

Sobre el lienzo deberá pintarse una procesión en la que se verá cómo el vicario y otros sacerdotes leen la misa en el entierro de Don Gonzalo Ruiz, señor de la ciudad de Orgaz, y cómo San Esteban y San Agustín descienden para enterrar el cuerpo del noble, sosteniendo uno por la cabeza, el otro por los pies y le depositan en el sepulcro, alrededor serán representadas muchas personas contemplándolo, y por encima de todo se mostrará el cielo que se abre para su glorificación.

Otros datos:

Pintura funeraria para la capilla funeraria de Gonzalo Ruiz en Santo Tomé. Realizada al óleo sobre lienzo, sus dimensiones son de 4,80 x 3,60 metros. Hoy día se conserva en su lugar de origen, esto es, la iglesia de Santo Tomé en Toledo.

II. DESCRIPCIÓN

Se trata de hacer un acercamiento somero a la obra mediante una descripción de los elementos que la componen, a partir de la simple contemplación visual. Una buena descripción, no tiene porqué ser particularmente detallada y farragosa. Pero sí debe señalar cuáles son los problemas e insinuaciones planteados por la propia obra. Por tanto una buena descripción es sinónimo de un problema bien planteado aunque sin resolver.

Debemos preguntarnos ya, cuál es la historia que se cuenta, como está estructurada a grandes rasgos en la superficie del cuadro, cuáles son las figuras, y los colores, y las posturas más destacadas. Por último cuál es el carácter plástico dominante.

a) 1ª Descripción narrativa.

En el cuadro se presenta la figura de un noble, el Conde de Orgaz, sostenido por dos representantes del ministerio religioso ante la mirada atenta de un grupo de caballeros de muy diversa condición. Los dos ministros de la Iglesia están vestidos con lujosas dalmática, el joven, y capa pluvial con mitra, el anciano. Ante ellos un niño sosteniendo una antorcha, vestido de negro señala con la mano izquierda al noble. Otros dos ministros de la Iglesia también participan, uno con sobrepelliz y el otro leyendo un libro. A su alrededor varios caballeros, todos vestidos de negro, en algunos de los cuales se distinguen dos cruces de Santiago, y dos monjes: un agustino y un franciscano.

Por encima de esta escena, el Greco nos presenta otra en la que un personaje semidesnudo dialoga con otro sentado, vestido de blanco, mientras una mujer contempla cómo un personaje alado lleva entre sus manos una nube en forma de niño. Por detrás de ellos, varios grupos de personajes, entresaliendo de varias nubes presencian esta segunda escena.

- Problemas:** ¿Quiénes son los dos personajes que efectúan el entierro? y
 ¿Quiénes son los personajes que les rodean?
 ¿Quiénes los que ocupan la parte superior del cuadro?
 ¿Cómo se nota que esto es un entierro como indica su título, sino hay sepulcro, o catafalco o séquito procesional?

Por el estudio documental del cuadro, y por conocimientos generales de iconografía se pueden identificar algunos personajes y hacer una 2ª descripción más completa.

Identificación sumaria. 2ª descripción narrativa.

San Esteban (identificado por la imagen de su martirio que lleva en la dalmática) y San Agustín (con mitra episcopal, fue obispo de Ipona) llevan al sepulcro al Señor de Orgaz. El niño que enseña el milagro es el hijo del pintor, Jorge Manuel, como testifica la fecha de su nacimiento escrita en el pañuelo (no es la de ejecución del cuadro como se sabe por la documentación). Andrés Núñez es el sacerdote que lee el oficio de difuntos. Hay varios caballeros, algunos de la orden de Santiago por la cruz de sus vestidos, que se pueden identificar por cuadros documentados en los que aparece su efigie. Así se cree que están retratados Don Antonio de Covarrubias, El conde de Benavente, Don Diego de Covarrubias y el propio autor del lienzo.

En la parte superior se identifica a Cristo majestad con túnica blanca, la Virgen, San Juan Bautista, cubierto con piel de camello, y un ángel portador del niño-nube. También otros personajes de las sagradas escrituras: San Pedro con las llaves, San Felipe con la escuadra, Noé con el arca, David con el arpa, etc. Incluso personajes reales y vivos en el momento de realización del cuadro: Felipe II y el Cardenal Tavera.

No hay detalles que permitan identificar el lugar terreno de la zona del entierro. La zona superior a base de nubes es una forma tradicional de representación del cielo.

b) Composición primaria.

Para ello haremos resaltar las figuras y objetos que destacan de todos los demás por su color, tamaño, o cualquier otra característica diferenciada de los demás elementos. Ver figura nº 1.



Figura 1. Composición primaria

El cuadro se organiza en **dos partes**. En la superior destaca un gran rombo que agrupa las figuras del Padre, la Virgen, San Juan y el ángel. A su alrededor, sentados entre nubes, se disponen diversos habitantes de la corte celestial irradiando de este **rombo central**. En la inferior un **friso de cabezas** es sostenida por los dos pilares que representan el franciscano a un lado, y Andrés Núñez al otro. El conjunto asemeja una gran tenaza, dispuesta en profundidad, que rodea el tema nominal de la obra. En medio, el grupo de San Agustín, el Conde y San Esteban, conformando un **gran triángulo de lados curvos**, quedan desplazados a la derecha del cuadro por la inclusión de la figura del sacerdote con sobrepelliz. Delante del cuerpo de San Esteban, un niño nos señala con su mano izquierda el milagro.

Problemas: ¿Cuál es la composición interna del cuadro?.

¿Responde a alguna tradición pictórica o es una invención?

¿Cómo se articulan las dos partes para conseguir el sentido unitario del cuadro?

c) Postura y actitudes de los personajes.

El niño, Jorge Manuel, nos señala el milagro.

San Esteban y San Agustín sostienen al Conde de piernas y brazos, encorvados, mirando a un hipotético lugar donde estaría el sepulcro.

El sacerdote con sobrepelliz, mira al cielo, a la Virgen para ser exactos, con los brazos en cruz, en actitud de asombro.

Los diferentes caballeros, todos erguidos, incluso enhiestos, presentan actitudes muy distintas, atendiendo a diferentes elementos de la escena: unos miran al Conde o a los Santos, otros parecen entablar conversación entre sí, dos miran al espectador, algunos a la escena superior. Pero todos acogen el milagro con naturalidad y sin ningún aspaviento.

El ángel central lleva entre sus manos una nube con cabeza de niño, que parece va a recoger la figura de la Virgen sentada. A su lado San Juan de rodillas, implora? ofrece? algo al Padre-Cristo triunfante.

La cohorte celestial, sentado cada uno de sus componentes, asiste a la escena.

d) Colores principales o dominantes de personajes v objetos.

El color predominante en la escena es el **gris plata** de las nubes en la parte alta y el negro de los caballeros en la terrena. Estos dos fondos, en colores apagados por antonomasia (en realidad no son colores, sólo pigmentos), dan un aire de austeridad al conjunto que percibimos inmediatamente. Sobre estos fondos destacan las figuras principales en **colores cálidos**: San Esteban, San Agustín, Andrés Núñez, y algunos santos de la parte alta, en **dorado**; la Virgen, un santo tras San Juan y las cruces de Santiago en rojo. El resto de los personajes en colores fríos. En el extremo de la gama de luminosidad la figura del Padre-Cristo triunfante, de **blanco inmaculado** y el sobrepelliz del sacerdote.

Problemas: -¿Significa algo la adscripción de colores a las figuras?
 -¿El uso de colores semejantes se debe a que los personajes tienen la misma característica o importancia en el cuadro, o está determinado por razones de orden plástico? -¿El Padre triunfante y el sacerdote tienen alguna relación?

e) *Carácter plástico dominante.*

El conjunto del cuadro se nos ofrece como un gran retablo de **personajes realistas**, con una expresividad contenida y muy modulada. Sobre este tono general hay multitud de **detalles naturalistas**, en mayor cantidad y perfección cuanto más nos alejamos de la figura del Padre-Cristo, triunfante. Los trajes ceremoniales y sobre todo el sobrepelliz son auténticos alardes de minuciosidad y virtuosismo en el detalle descriptivo. ¿Esto significa algo?

Tras la descripción comenzamos con el análisis propiamente dicho.

III. PRESENTACIÓN o forma.

Un buen estudio de las formas, no confundir con la descripción, nos dará a buen seguro muchas de las claves explicativas del cuadro de referencia.

En ello nos vamos a centrar en lo que queda de texto.

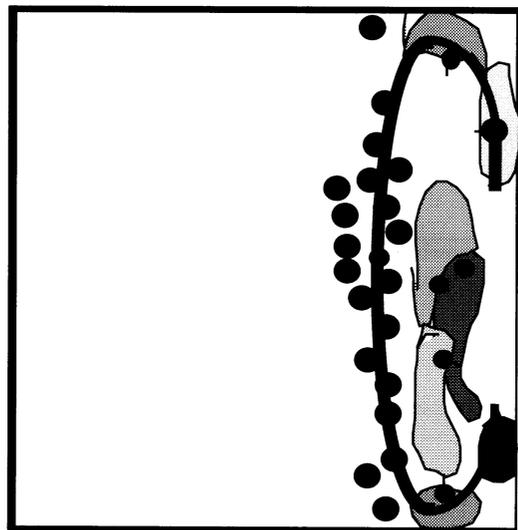
Análisis formal.

1º Espacio plástico.

Debemos **reconstruir el espacio** en el que se mueven las figuras. A partir de esta reconstrucción deduciremos algunas características del conjunto de la obra y de los personajes que la integran.

Para analizarlo vamos a utilizar un artificio. Intente-mos reconstruir la escena como si fuera un teatro, viendo a los personajes de perfil, o desde arriba. Ver figura 2.

En la parte baja vemos como los personajes se agrupan sobremanera contra un muro ficticio que los lanza hacia el espectador en un gran primer plano. Volviendo a la visión frontal se descubre cómo los acompañantes se cierran alrededor del trío principal, dejando una sola zona abierta que es una parte del propio frente del cuadro. Es como un gran



escenario delimitado en sus lados, con una **apertura** al espectador. Adelantándose al conjunto, la figura de Jorge Manuel. El espacio se presenta **unitario** y mensurable. Es un **espacio casi plano**. Por otra parte las figuras se adaptan a ese espacio en su verticalidad, incluso monótona.

En la parte alta el panorama es muy distinto. Las figuras se van retrasando, respecto al plano del cuadro, conforme nos alejamos de la base, presentando un aspecto **escalonado**. Por delante el conjunto de la escena está **totalmente abierto** al espectador, aunque alejado. Por detrás, el espacio se **fragmenta** en varios subespacios menores donde están situados patriarcas, santos, ángeles, etc. Incluso una zona está dedicada a la representación de almas sufrientes, quizás el purgatorio. Ordenando el conjunto espacial, se sitúa el rombo central de Cristo, Virgen, San Juan y Angel. Hay interés por marcar la **tridimensionalidad** del espacio.

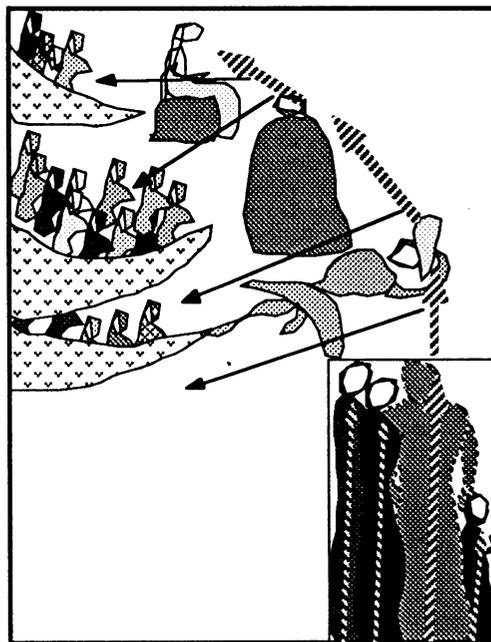


Figura 2. Espacio plástico

Los fondos están constituidos por nubes un tanto especiales. No son las blandas nubes algodonosas, sino estratos y cirros, con carácter más enjuto y duro.

Conclusiones del estudio espacial.

Podemos ya lanzar algunas conclusiones:

1ª.- Hay un **interés por marcar la diferencia entre la zona de tierra y la de cielo.**

2ª.-En la tierra todos los **personajes son iguales.** ¿Todos los hombres son iguales?

3ª.-El **milagro** se nos presenta **abierto y próximo** para que participemos.

4ª.-La **zona celeste se presenta jerarquizada.** Cada personaje tiene su lugar.

5ª.-Parece que se marca un camino de acceso.

6ª.-La zona alta se puede ver pero no participar.

7ª.-La zona alta es más variada que la baja. Esta es más sencilla y austera.

Otro punto importante a considerar es la composición del cuadro.

2ª Composición.

Su estudio nos permite establecer cómo están **situadas las figuras** en el espacio plástico, cómo se **relacionan** y cómo se **ordena** la lectura del mensaje que se nos quiere transmitir.

Para deducirla vamos a sintetizar las **grandes líneas ordenadoras** del cuadro. Por una parte tenemos a las cuatro grandes figuras celestes que marcan entre ellas un gran rombo. Mejor dicho dos,

en función de que tomemos como referencia el niño-nube que transporta el ángel, o el extremo inferior de su manto. Figura 3.

- En la parte inferior destacan el triángulo de las nubes.
- También el friso de cabezas sobre el que descansa.
- Las dos masas verticales como columnas de las figuras del franciscano y del sacerdote con sobrepelliz.
- Por último el ribete ligeramente inclinado de la capa de Andrés Nuñez.

Probemos a regularizar todas estas líneas y aparece algo semejante a la figura 3.

Observando con detenimiento este primer dibujo comprobamos algunos detalles:

- 1º La figura del franciscano es aproximadamente igual (en su ancho), que la figura de Andrés Nuñez.
- 2º Ese mismo ancho es la mitad que el de la figura del sacerdote con sobrepelliz.
- 3º También es el mismo que el del friso de cabezas. Parece que ese ancho se nos presenta como un **módulo**.

Desarrollemos esta posibilidad.

Construimos el friso de cabezas y el pilar que define la figura del franciscano. Y comprobamos que la altura de ese pilar es justo la mitad que el ancho de todo el cuadro.

Parece que vamos bien. Sigamos desarrollando el módulo.

Si lo disponemos cuantas veces quepa a lo ancho del cuadro, comprobamos que es contenido exactamente 10 veces. Figura 4.

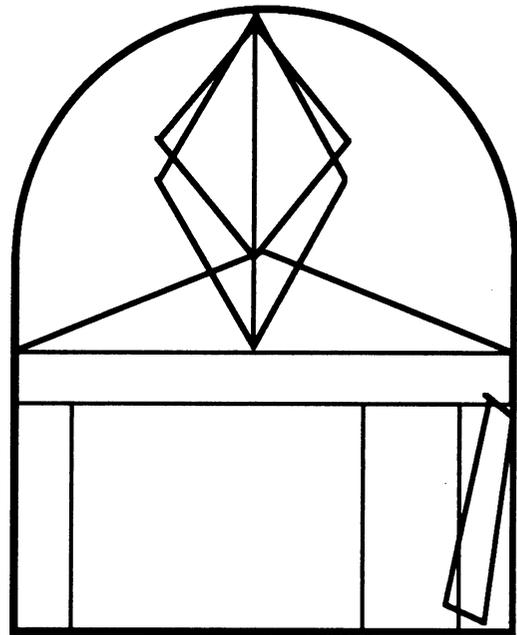


Figura 3 Composición básica

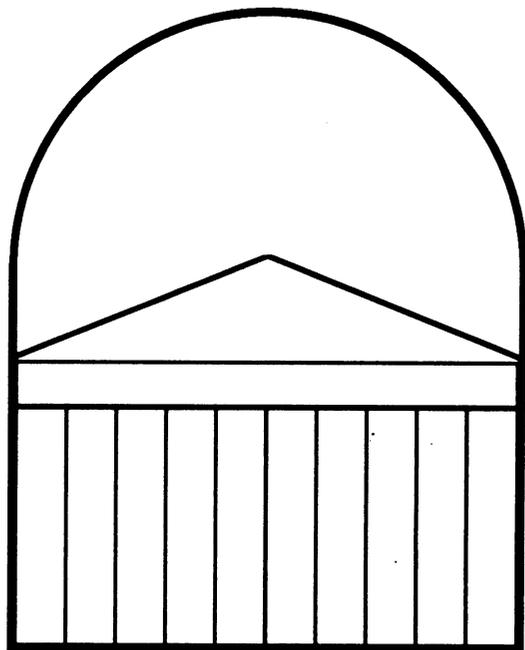


Figura 4. Desarrollo compositivo- a

Lo que tenemos ahora es algo parecido a un **templo clásico** donde parece organizarse toda la escena inferior.

Desarrollemos la posibilidad de un templo.

Si esto es así, debemos inferir que los módulos deben marcar espacios vacíos y llenos a modo de columnas e intercolumnios. Si rellenamos alternativamente los módulos nos sale un templo muy raro y a primera vista con poco significado. Pero si repasamos los ritmos clásicos, debemos reservar para cada intercolumnio el doble de módulos que para las columnas.

Lo hacemos y nos aparece la imagen de un templo que ya si parece conocido. Ver figura 5.

Algunas conclusiones parciales.

- 1ª El templo se nos presenta como un escenario con puertas
- 2ª En el centro el milagro, y tema principal
- 3ª A la izquierda, el niño nos señala el hecho.
- 4ª A la derecha el sacerdote nos tapa la vista.
- 5ª El pintor nos está dando un orden de lectura.
- 6ª En la parte superior se mantiene el rombo.
- 7ª Como punto de confluencia la nube-niño.

Pero si vemos el conjunto de templo más rombo nos recuerda otra cosa. Y ello es la construcción formal del **tabernáculo de un altar coronado por la figura del Espíritu Santo Radiante**. Un esquema similar se puede ver en el Gesú de Roma. Esta última aproximación habría que confirmarla con más ejemplos y más cuadros del Greco.

El movimiento y el ritmo.

Aún podemos ver la composición del cuadro desde otra perspectiva. La del **movimiento**.

En efecto, debemos preguntarnos cuál es la **superestructura** del cuadro. Es decir: ¿Cuáles son las grandes líneas ordenadoras de todo el conjunto?

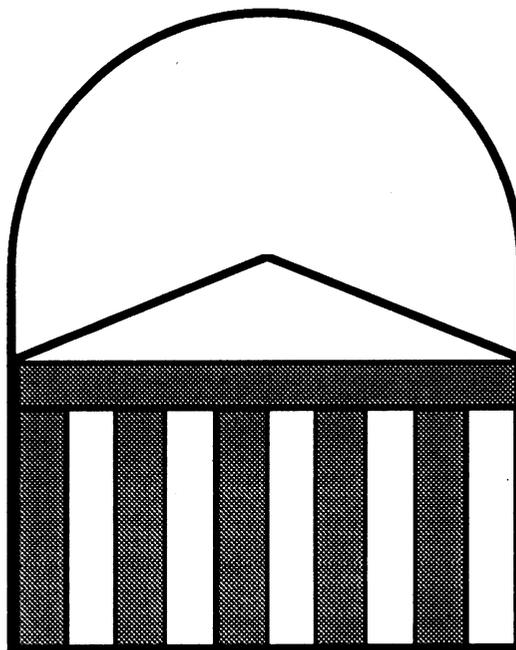


Figura 4. Desarrollo compositivo- b

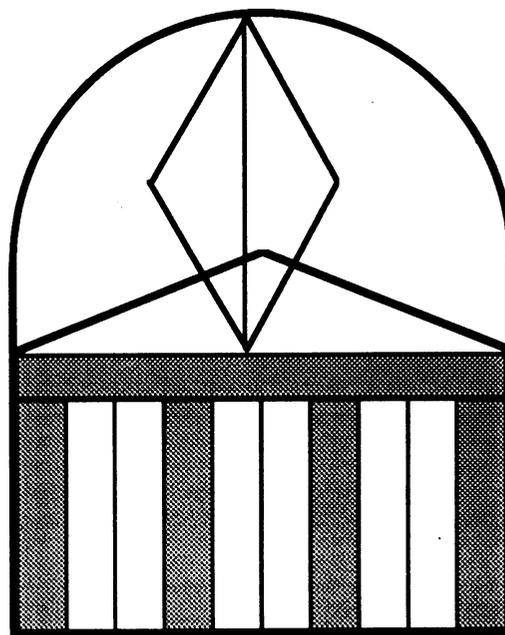


Figura 5. Simbolismo de la composición.

¿Cuáles son las líneas rítmicas de la composición? ¿Y las grandes líneas dinámicas? Y si pensamos que la pintura, que este cuadro, es una obra viva, estamos hablando de una obra con su movimiento particular.

Para deducir la superestructura del cuadro vamos a intentar abstraer aún más el esquema organizativo del mismo, buscando agrupaciones de personajes semejantes.

El más evidente es el **triángulo-frontón** que marcan las **nubes y el friso de cabezas**. Siendo preciso en su dibujo, comprobamos que éste ya no llega hasta el extremo del lienzo, sino hasta la gran cruz procesional a la izquierda del cuadro.

Buscando triángulos, encontramos otro formado por la figura del Padre que con sus brazos extendidos y bajos nos lleva a las figuras de la Virgen y de San Juan, unidos entre sí por los brazos que se cruzan de forma paralela a la base del lienzo. Esta organización iconográfica, conocida con el nombre de **deists**, era muy practicada por los pintores bizantinos. No debemos olvidar que en sus inicios el Greco era pintor de iconos.

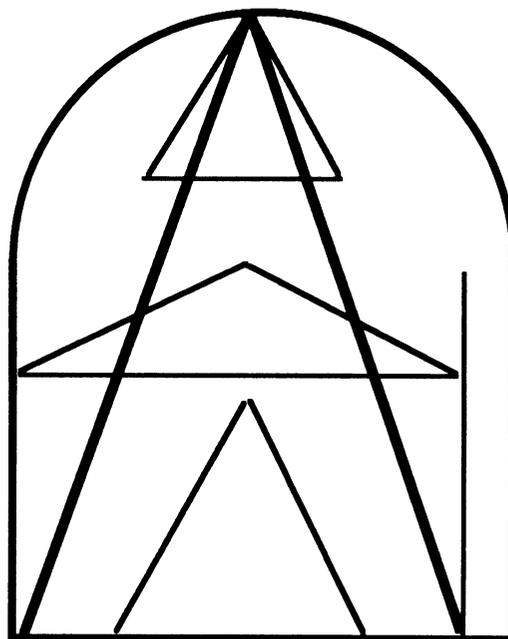


Figura 6. Superestructura compositiva

Todavía podemos entrever un tercer triángulo. Es el formado por los cuerpos de San Agustín, el Conde (manteniendo el mismo ritmo que los brazos de la Virgen y San Juan), y la base de la escena, cuyo vértice principal se sitúa muy próximo al extremo de la mitra de San Agustín. Ver figura 6.

El paso siguiente es intentar unificar estos tres triángulos, que se consigue uniendo la cabeza del Padre con la base de los dos grandes pilares rectos (franciscano y sacerdote).

Algunas conclusiones

- 1ª El conjunto de la composición está **ligeramente desplazado hacia la derecha** del cuadro. Parece que la idea primitiva de perfecta simetría que manifestaba el templo, se ha desnivelado en la realización concreta del cuadro hacia un lado. ¿Porqué ocurre esto?
- 2ª Hay un **ritmo ascensional** marcado por la sucesión de triángulos todos con el vértice principal en una sola línea vertical
- 3ª Este ritmo se marca en **tres etapas**:
 - a) Zona terrena.
 - b) Zona intermedia
 - c) Zona celeste.
- 4ª El ritmo nos presenta el **cuadro como un todo unitario**, y no como la suma de dos partes diferenciadas y desconectadas entre sí. Habrá que comprobar si otros elementos ratifican este sentido de unidad.

5ª Se mantiene la **importancia de la zona intermedia**, que hemos visto anteriormente al hablar de la composición básica y del desarrollo compositivo. ¿Porqué esta insistencia?

Para tratar de responder a las preguntas antes planteadas insistamos en el aspecto dinámico del cuadro a partir del análisis de las líneas de fuerza.

Líneas de fuerza y líneas de tensión.

Son las líneas imaginarias que unen los diferentes elementos y nos marcan un recorrido a través del cuadro. Determinan el orden narrativo de la representación, y las relaciones entre los objetos pintados.

Las líneas de fuerza son aquellas que están marcadas en el cuadro por algún elemento pintado.

Las líneas de tensión, son perceptibles pero no están marcadas por algo concreto. Las miradas por ejemplo.

Probemos a marcar las líneas de tensión originadas en las miradas, dibujando una flecha desde el personaje que mira hasta la cosa mirada. El resultado es la Figura 8.

Si hacemos lo mismo con las líneas de fuerza el resultado será la línea negra de la Figura 7.

Haciendo una síntesis de ambos tipos de líneas obtenemos los grandes ejes de tensión, que nos marcan la ordenación de las figuras con su dirección y sentido.

Algunas conclusiones.

Tras este nuevo análisis podemos aproximarnos un poco más al significado último del cuadro.

1ª Es evidente el **sentido ascensional** de la composición.

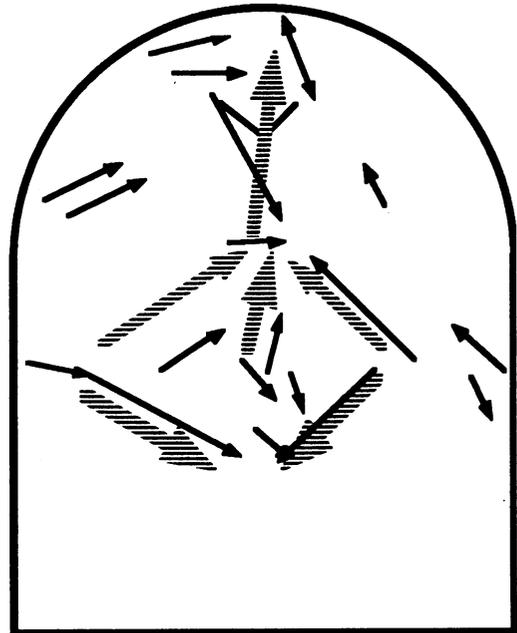


Figura 8. Movimiento interior

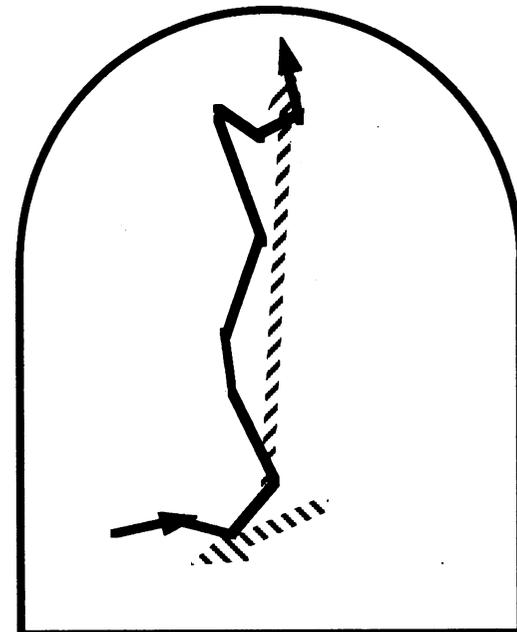


Figura 7. Dinamismo

- 2ª Vuelve a **destacarse la zona intermedia** en la que se sitúa la figura del niño-nube.
- 3ª En este **nino-nube** confluyen además, el vértice superior del fronton del templo y el vértice inferior del gran rombo superior
- 4ª Debemos reinterpretar el asunto del cuadro. El lienzo no trata de un entierro, sino de la **ascensión del alma a la presencia del Padre y su presentación a Juicio.**
- 5ª **Y sabemos como se efectúa esta presentación.** El alma que asciende, transportada por un ángel es recibida por la Virgen como gran intercedora ante su Hijo y vuelta a presentar por Juan Bautista, como el gran Precursor, ante Cristo triunfante rodeado de todos los bienaventurados.

En el mismo apartado sobre el movimiento y el ritmo podemos fijarnos en la zona terrena y en la disposición de sus figuras.

Rectificaciones a la composición.

Anteriormente habíamos establecido un templo como elemento organizador de las figuras, y de su situación en el espacio plástico. Y este debió ser el esquema que utilizó el Greco cuando se planteó el cuadro en blanco. Pero el desarrollo del mismo le hizo **afinar** más en la idea primitiva y matizar mejor esa misma idea para conseguir una mejor lectura del cuadro.

Veamos **en qué se salió del esquema original** el Greco a la hora de realizar el cuadro.

- 1º Ya hemos visto el ligero desplazamiento de las figuras a la derecha de la escena.
- 2ª De las seis figuras que hay en primer plano, tras Jorge Manuel, sólo dos (franciscano y sacerdote con sobrepelliz) mantiene el sentido de verticalidad de sus compañeros.
- 3º La figura del Conde se muestra horizontal en declarado ritmo con los brazos de la Virgen, San Juan y la base del lienzo.
- 4º Son las figuras que quedan las que se salen de lo «normal». Figuras, que comparten la característica común de utilizar el dorado, color cálido por excelencia, para su construcción
- 5º Analizando sus «masas» podemos comprobar lo siguiente:
 - a) La figura de Andrés Núñez (mejor la parte dorada de su capa) se presenta como un gran muro, recto y alto sobre el que se pueden apoyar las acciones, pues sólo puede «respirar», moverse, hacia su frente. Por detrás no tiene espacio.
 - b) La figura de San Agustín se presenta grande, pero de una altura menor que la de Andrés Núñez. Además esta encorvada hacia la derecha del cuadro. Es manifiesta la tensión hacia ese lado que ofrece.
 - c) La figura de San Esteban se presenta aún más baja que la de San Agustín. El conjunto de su «masa» esta recortada por la figura de Jorge Manuel, con lo que también se acentúa su menor tamaño. La postura inclinada hacia adelante, parecería que pudiera compensar la tensión de San Agustín enfrentándose a ella. Pero si la observamos con detenimiento comprobamos que la parte

central de su cuerpo se adapta muy bien a la parte interior de san Agustín. Y la parte externa de San Esteban, con el corte de la figura de Jorge Manuel, e incluso la propia escena de su martirio, se convierte en una zona apuntada.

d) Uniendo las tres figuras comprobamos que hay un ritmo decreciente en tamaño hacia la derecha del cuadro. También que hay un ritmo de acentuación de la angulosidad en la misma dirección.

e) Todo lo anterior, unido al desequilibrio en la simetría, nos hace sentir como el cuerpo del Conde de Orgaz es desplazado ligeramente hacia la derecha y hacia el suelo. Es decir el Conde de Orgaz es enterrado, lo que hace innecesaria la presencia del sepulcro.

Hemos estado viendo y analizando sucesivamente aspectos parciales del cuadro. Hora es que intentemos hacer algunas visiones de conjunto donde se integren la totalidad de los elementos.

Identidad de ritmos verticales v horizontales.

Retomamos el razonamiento sobre el ritmo horizontal donde lo acabamos de dejar.

La organización de este ritmo horizontal se hace en tres etapas, Sacerdote, San Agustín y San Esteban, con la figura del Conde entre la segunda y la tercera.

¿Y no es esta misma organización la que hay en el ritmo vertical con las escenas del entierro, el ángel y la tríada Cristo, Virgen y San Juan? ¿Y entre la segunda y tercera etapa no está la imagen de la nube-niño?

Son varias las **conclusiones** que se pueden sacar de todo lo anterior.

- 1ª El **tratamiento dinámico es igual** en sentido vertical que en sentido horizontal.
- 2ª Hay un **sentido de unidad** en toda la superficie del cuadro por ello, y no una estructuración en dos zonas separadas e inconexas.
- 3ª Este sentido de la unidad se ratifica por lo ya visto en el **simbolismo de la composición** (figura 5) en el que se percibía un tabernáculo coronado por el emblema del Espíritu Santo radiante.
- 4ª La unidad la podemos volver a ratificar por la multitud de **conexiones** que hay entre las partes alta y baja del cuadro, como son las miradas, las antorchas, etc.
- 5ª También en la **disposición de los colores**. Si nos fijamos en la presencia del color amarillo, vemos que está situado en las capas de los protagonistas terrestres, en el manto del ángel central, portador del niño-nube y en el manto de varios bienaventurados. La simple conexión de todos estos nos vuelve a mostrar este sentido de unidad y a ratificar la gran importancia del ángel portador. Figura 9

Con todo lo antedicho podemos establecer algunas

CONCLUSIONES FINALES.

- 1ª El llamado *Entierro del Conde Orgaz* de El Greco es la plasmación pictórica del día del Juicio particular de los hombres desde la perspectiva de la religión Católica.
- 2ª El orden narrativo, y de visualización del cuadro, que nos propone su autor es el siguiente:
 - a) Se presenta el cuadro por Jorge Manuel a nosotros los espectadores.
 - b) Tras la figura del niño percibimos el entierro propiamente dicho.
 - c) Nuestra curiosidad por seguir la línea horizontal es frenada por la figura del sacerdote con sobrepelliz que nos lleva a lo largo del cortejo fúnebre para volver, con el sentido dinámico hacia la derecha a la figura del Conde de Orgaz.
 - d) Desde el rostro del Conde, nuestra mirada sigue por la cara de san Agustín, la pequeña zona de doble friso de caballeros y el manto del ángel hasta la nube-niño, identificada como el alma del Conde.
 - e) Desde ese punto a través de las figuras de la Virgen y san Juan se llega hasta Cristo triunfante.
 - f) Una vez completado el recorrido básico, nos dedicamos a contemplar los detalles de toda la corte celestial.
- 3ª El cuadro está concebido como un todo, estructurado en dos partes, en el que cada zona se explica por la otra.
- 4ª Todos estos aspectos formales que hemos referido tienen un trasunto religioso de simbolismos evidentes en algunos casos y más sutiles en otros. Su desarrollo desbordaría las pretensiones de este texto de iniciación.

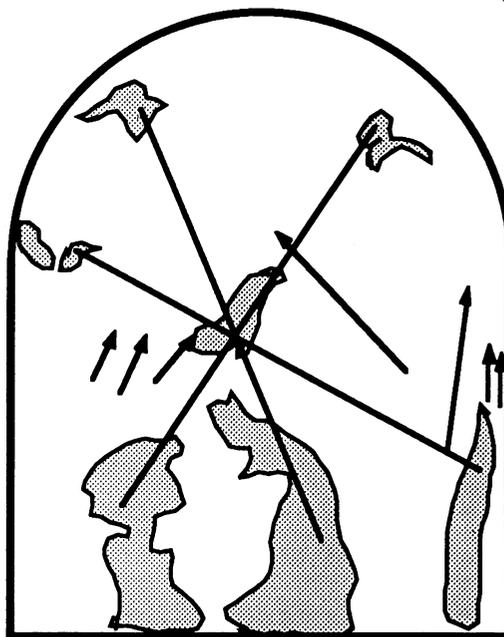


Figura 9. Conexiones cromáticas entre la parte alta y la parte baja.