

Más de “opiniones y paradojas”. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la España de su época*

Carmen González-Román
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga
Campus de Teatinos s/n
29071 Málaga
+33 952131690 -639306145
romancg@uma.es

La opinión sobre El Greco sostenida por el traductor y comentador de un tratado de perspectiva y arquitectura, además de ensamblador, como fue Salvador Muñoz, nos conduce hasta la paradoja historiográfica fundada en la idea de que alguien que denostaba el dibujo cuando hablaba de la pintura, no podía defender el “disegno” como el elemento clave para la arquitectura. Tras una breve revisión de las fuentes, tratando de deconstruir algunos de los relatos sostenidos por la historiografía en relación al Greco-arquitecto, nos situamos en el contexto teórico de las primeras décadas del XVII, y buscamos confrontar las ideas sobre arquitectura del genial artista con las de otros artífices y teóricos implicados, como él, en las trazas de retablos.

The opinion on El Greco held by the translator of a treatise on perspective on architecture, Salvador Muñoz, who was also an “ensamblador”, leads pass to the historiographic paradox based on the idea that somebody who hated drawing when he spoke of painting, couldn’t defended the “disegno” as the key element for architecture. After a brief review of the sources, trying to deconstruct some of the stories held by historiography in relation to El Greco as an architect, we put ourselves in the theoretical context of the early decades of the seventeenth century, and we try to confront the ideas on the architecture of the great artist with those of other theoreticians involved, like him, in the design of altarpieces.

Palabras clave: El Greco, arquitectura, perspectiva, dibujo, historiografía
Key words: El Greco, architecture, perspective, drawing, historiography

Si no está en nuestro poder el discernir las mejores opiniones, debemos seguir las más probables.

René Descartes

Parece ser que Picasso declaró que su obra como escritor era tan extensa como la de pintor, y que, en caso de pasar a la historia, sería definido así: “Pablo Ruiz Picasso, poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas”. Permítaseme el aparente desvarío para presentar la figura de otro genio, El Greco, quien no dejó ninguna declaración semejante que permitiera calibrar la importancia que él concedía a la arquitectura aunque, en opinión de algunos de sus contemporáneos, merecería haber pasado a la historia como un artista genial a quien “no le obstó ser gran Pintor para ser grande Arquitecto”.¹

* Este artículo ha sido presentado con la ayuda de la Universidad de Málaga. Campus de Excelencia Internacional Andalucía Tech.

¹ Véanse las palabras contenidas en el informe de José Jiménez Donoso dado a conocer por BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco

La idea de este trabajo surgió a raíz de la lectura del comentario hecho por el escultor y arquitecto Salvador Muñoz en uno de los manuscritos conservados de su traducción del tratado de perspectiva de Vignola. Son unas breves líneas las que dedicó a El Greco, pero considero suficientes para replantear algunas de las suposiciones mantenidas por la historiografía en relación a las ideas del cretense sobre arquitectura, en particular, respecto a los conocimientos valorados por el candiota para el ejercicio de la misma. Posiblemente no vaya a añadir en relación al manuscrito de Muñoz nada nuevo, en términos absolutos, a la aportación que en su momento hicieron Fernando Marías o Ramón Gutiérrez en sus publicaciones, pero me pareció esta una buena oportunidad para relacionar el aserto de aquel ensamblador sobre El Greco, con otras opiniones vertidas sobre su quehacer arquitectónico, así como con los fundamentos teóricos de la arquitectura que se establecen en los tratados de perspectiva escritos en España en las primeras décadas del siglo XVII. Se da la circunstancia, y sirva lo que digo a continuación como un adelanto de algunas de las hipótesis sobre las que desarrollaré este análisis, de que para el Greco los saberes exigibles a un buen arquitecto, si seguimos a Salvador Muñoz, coinciden con los que este último defiende, y con los que décadas atrás ya había establecido el también ensamblador y autor del primer tratado español sobre perspectiva, Antonio de Torreblanca, personaje este bastante menos reconocido.

La historiografía sobre El Greco en las últimas décadas ha venido revelando un perfil bien distinto a la imagen histórica que se construyó sobre el genial artista a partir de su “descubrimiento” en el siglo XIX, aportando nuevas claves para la interpretación de su pensamiento y labor artística. En particular, en lo que respecta al propósito de este trabajo, han sido varias las aportaciones relativas al interés del Greco por la arquitectura, especialmente a partir de su etapa española. Pero si como pintor las fuentes documentales transmiten que gozó en vida de estimación, basada fundamentalmente en su capacidad de pintor naturalista, colorista e intelectual, bastante menos precisos fueron los juicios sobre su faceta arquitectónica -o tal vez debiéramos ya precisar, retablística-²; y aún menos se ha avanzado hasta ahora acerca del significado y la posible repercusión o relación que tuvieron sus ideas arquitectónicas con la de sus contemporáneos.

Cabe suponer, que las primeras menciones y juicios puntuales que aportan las fuentes del siglo XVII sobre El Greco y la arquitectura pudieran ser el resultado de una proyección hacia las demás artes cultivadas por el artista, de lo que constituyó una indescriptible admiración hacia el genio y el ingenio del pintor por parte de sus contemporáneos. El repertorio de obras arquitectónicas atribuidas al artista, un elenco desarrollado a partir de Palomino, así como la fama de buen arquitecto, podría tener su origen en dicha proyección de su genialidad como pintor hacia los restantes ámbitos artísticos, forjándose así una fama sin más fundamento que el valor otorgado por algunos “espíritus instruidos”. Así podríamos deducirlo de las palabras de Antonio Ponz en referencia al Ayuntamiento de Toledo: “la fábrica del ayuntamiento era una **gentil y elegante arquitectura de Dominico Greco, que por tal la tenían todos los inteligentes**”. Pero también me inclino a pensar, como con gran lucidez ha explicado recientemente Joaquín Bérchez en relación al Greco arquitecto, que “la posible oralidad cultural, las palabras y juicios desde las certezas del pasado escapan por lo general a su

madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, t. 4, Madrid, UNED, 1991, pp. 159-194, espec. p. 185.

² Recientemente véase al respecto, BÉRCHEZ, J., “Endlessly intriguing: El Greco as architecto of altarpieces” en El Greco’s visual Poetics, MARÍAS, F. (ed.). Tokyo, The National Museum of Art Osaka-Tokio-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, Tokyo, 2012, pp. 215-224 y 272-275.

certificación documental...”, y sobre su faceta arquitectónica, “no debe ser casual que ese enigma sea similar a la tradición oral que aureoló el porvenir del Greco en el Toledo del siglo XVII, donde la memoria colectiva de la ciudad sí pensó en un Greco arquitecto.”³

Curioso, no cabe duda, fue el prestigio alcanzado por el pintor, prestigio fundado paradójicamente en lo raro y extravagante, pero un prestigio, en definitiva, que alcanzó también sus tareas arquitectónicas, construyéndose, a la postre, como veremos, un relato de artista universal.

He creído oportuno utilizar para el título de esta aportación las conocidas palabras que emplea Pacheco cuando alude a las ideas de El Greco -en su caso, en relación a la pintura-, “opiniones y paradojas”, una afirmación que traduce la incompreensión de uno de sus contemporáneos hacia la actitud orgullosa en lo teórico y valiente en la técnica del griego.⁴ Apropiándome, por tanto, de un término que evoca lo que para Pacheco eran contradicciones del griego, pienso, que en lo referente a las ideas arquitectónicas del genial artista podemos añadir nuevas paradojas. En primer lugar, porque la valoración de Salvador Muñoz constituye la única fuente, casi me atrevería a decir, en términos absolutos, -aparte de las propias anotaciones hechas por El Greco en las conocidas ediciones de las Vidas de Vasari, y del Vitruvio de Barbaro-, que alude al pensamiento arquitectónico del artista griego, más allá de alabanzas, referencias, o atribuciones relacionadas con determinados edificios en los que pudo o no intervenir. No me parece casual que dicha estimación sobre las ideas arquitectónicas del candiota proceda de un ensamblador, traductor y comentador de un tratado de perspectiva y arquitectura, y sensible, en consecuencia, a la necesidad de ser diestro en el dibujo a la hora de trazar retablos. Resulta, por tanto, inevitable, afrontar la paradoja mantenida por la historiografía acerca de cómo alguien que denostaba el dibujo cuando hablaba de la pintura, defendía el *disegno* como el elemento clave para la arquitectura, si admitimos el juicio de Muñoz al respecto al genial artista.

Pero también me ha parecido sugerente hablar de “opiniones”, pues, lejos de pretender con este estudio extraer conclusiones definitivas y, sintonizando, en tal sentido, con la crítica postestructuralista, me interesa más valorar el “efecto” que pudieron causar las ideas o creaciones “arquitectónicas” de El Greco, que la interpretación de la obra en sí misma. Por ello, y pese a que somos conscientes de que nunca llegaremos a conocer el significado real, en nuestro caso particular, de la opinión de Salvador Muñoz respecto a El Greco, ni su verdadera intención, trataremos, al menos, de contrastarla con opiniones afines vertidas en el marco cultural de su propia época para, como diría el filósofo y matemático francés contemporáneo al Greco, “seguir las [opiniones] más probables”.

I. Revisitar/deconstruir la historiografía sobre El Greco arquitecto

La fortuna crítica de El Greco, como es sobradamente conocido, fue escasa en su época y exigua en las generaciones posteriores; aun así, creo pertinente revisitar las fuentes consideradas hasta ahora por la historiografía, a fin de detectar posibles “fallas (y fallos)”⁵ en lo que concierne a la valoración de la actividad de El Greco como arquitecto.

La crítica sobre El Greco incluida en los tratados del Padre Sigüenza, Pacheco, Jusepe

³ BÉRCHEZ, J., “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, en El Greco. *Architeto de retablos*, Valencia, La imprenta CG, 2014, p.116.

⁴ PACHECO, Arte de la pintura, Sevilla, 1649. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (ed.). Madrid, Cátedra, 2001, p. 404.

⁵ En sintonía con el planteamiento desarrollado en uno de sus célebres ensayos por Juan Antonio Ramírez, Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos), Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998.

Martínez, o Butrón, ha sido utilizada en repetidas ocasiones, y con diversos fines, a la hora de reconstruir las circunstancias y posicionamientos estéticos en los que se desenvuelve la actividad pictórica del genial artista. Parca o inexistente es la información que dichas fuentes aportan sobre su pensamiento o quehacer arquitectónico, pero se trata de una ausencia que resulta del todo elocuente. No cabe duda de que la mayor parte de la actividad de El Greco fue la pintura, y que fue en este arte donde desarrolló su personalísima *maniera*, pero tras aquella llamativa ausencia posiblemente se esconda el prejuicio, tan arraigado en nuestra cultura de entonces, acerca de toda actividad limítrofe con lo artesanal/manual, como era la construcción de retablos.⁶ Por ello, no es de extrañar que las alusiones de aquellos biógrafos traten de relacionar su perfil de arquitecto con algún rasgo de liberalidad que implicara el ejercicio de tal actividad. De este modo, Pacheco no indica nada, salvo la exigua noticia de que “...escribió de la pintura, escultura y arquitectura”,⁷ con la que introduce el vínculo intelectual en la faceta arquitectónica de El Greco. Paravicino dedicó su célebre soneto a una construcción trazada por su amigo, el magno túmulo levantado en la catedral de Toledo tras la muerte de la esposa de Felipe III,⁸ un aparato efímero, ciertamente, pero un encargo que por su finalidad, ubicación, y alto valor simbólico prestigiaba al artista. Jusepe Martínez aludió a la actividad arquitectónica del cretense, pero no aisladamente, sino conectándola sintácticamente en su discurso con otra disciplina de indiscutible carácter liberal, como es la retórica, así apunta que fue “famoso arquitecto y muy elocuente en sus discursos”.⁹

El siguiente biógrafo, Antonio Palomino, le atribuyó algunas obras, indicando explícitamente que fueron suyas las trazas de varias iglesias y retablos¹⁰. Pero me interesa resaltar la valoración global que hace el pintor y tratadista cordobés del

⁶ En efecto, esa tarea era asociada, de modo genérico, en la España de los siglos XVI y XVII, al trabajo de ensambladores o entalladores, en definitiva, carpinteros, según una consideración mayoritaria entonces, obviándose las facultades y conocimientos sobre geometría y dibujo que manejaban, en algunos casos, estos artífices. Sin embargo, el manuscrito sobre perspectiva y arquitectura de Salvador Muñoz, así como los dos manuscritos redactados por Antonio de Torreblanca sobre la misma temática son una prueba del grado de conocimientos que aquellos llegaron a alcanzar. Véase al respecto, GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva” en Carmen González Román y Estrella Arcos Von Haartman (coords.), *La carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*. Universidad de Málaga y R.A.B.A. San Telmo, 2013, pp. 125-148. Por otro lado, el uso indistinto de los términos ensamblador y/o arquitecto que utilizan los propios artífices y que hallamos en documentos relacionados con su actividad, indican no sólo los difusos límites y competencias de cada gremio, también el auto-reconocimiento de la capacidad de los ensambladores para “trazar”. La ambigüedad e indefinición de las funciones y límites de las actividades implicadas en lo constructivo se constata atendiendo a otros términos, más o menos genéricos, que remiten a profesiones implicadas en diseños arquitectónicos como cantero, entallador, carpintero, arquitecto, y *architeto*. Fernando Marías advirtió del uso del término *architeto*, empleado en el vocabulario vinculado a las tareas puramente retablísticas como, según asegura, fueron las de El Greco, “...todavía a finales del siglo XVI el término *architeto* se dedicaba, en los protocolos notariales y en la calle, aunque no en los círculos culteranos de la corte, al inventor de trazas de retablos. Es pues el término *architeto* y no de arquitecto (en el sentido y grafía modernos) el que debe acompañar al Greco”, cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 23.

⁷ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, op. cit., p. 537.

⁸ El soneto de Paravicino lo incluye Palomino en el relato de su vida, cfr. PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica* (III), Madrid, Aguilar, 1988, p. 135.

⁹ MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 290.

¹⁰ Como el retablo del Colegio de Doña María de Aragón “donde también es suya la escultura, la traza del retablo, y aún la de la iglesia...”; o la “traza de la iglesia, retablos, pinturas, y estatuas” del Convento de Religiosas de Santo Domingo, así como de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, cfr. PALOMINO, A., op. cit., p. 133.

cretense, pues suma a sus dotes como pintor la de ser “gran filósofo, y de agudos dichos, y que escribió de la Pintura, Escultura, y Arquitectura; como lo dice Pacheco...”. No obstante, Palomino pone mayor énfasis en la faceta arquitectónica, “porque no sólo fue pintor, y escultor, sino **consumado arquitecto**.”¹¹ Como vengo repitiendo, la construcción del relato sobre El Greco arquitecto, podría haber sido, en su origen, el resultado de una proyección hacia las demás artes cultivadas por el artista de la fascinación sentida hacia su genialidad como pintor. Ahora bien, esta interpretación no deja de ser una “traducción libre” del mensaje -más o menos revelado- por las fuentes que nos hablan del Greco arquitecto. Pero consideremos, por qué no, que aquellas puntuales alusiones puedan transmitir fielmente las opiniones de sus contemporáneos acerca de las novedades introducidas por el artista en arquitectura, pese a que dichas “fuentes canónicas” no se extendieran en ello.

Palomino le atribuyó un número de trazas de edificios mayor, ya lo sabemos, de lo que en realidad le corresponde.¹² Pero, al margen de las atribuciones, el cordobés presentaba a Domenico Greco como “pintor, escultor y arquitecto”, una fórmula de presentación idéntica a la que utilizó para referirse a Alonso Berruguete, Alonso Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo y Juan Valdés Leal. En todos estos casos respetó siempre el mismo orden en la enumeración de sus facultades artísticas, entroncando con la presentación vasariana de la vida de Miguel Ángel “florentino, pintor, escultor y arquitecto”, con la que Vasari consagró una secuencia en la enumeración de las destrezas artísticas de un individuo que llegaría a hacer fortuna entre otros biógrafos, como el que aquí nos ocupa. Tal y como advirtió Blasco Esquivias a este respecto, el orden de aparición que otorga Vasari a cada una de las artes al encabezar la biografía de Miguel Ángel, obedecía al proceso formativo seguido por el artista y a la secuencia de aprendizajes que adquirió consecutivamente hasta lograr su consideración universal.¹³ En el caso del Greco, sostiene Blasco Esquivias que la secuencia obedecería tanto al proceso formativo del artista, como al predominio de su facultad de pintor sobre las otras. En efecto, en lo que concierne a los inicios de su formación y destrezas, no hay duda de su preponderancia como pintor, sin embargo, más controvertido resulta lo relativo a las facultades de El Greco en las demás artes, en particular en la arquitectura o, si se prefiere, en lo que atañe a la originalidad de su pensamiento arquitectónico y de las trazas de sus retablos.

Creo que, llegados a este punto, hemos de contrastar lo que transmiten sus biógrafos con la opinión del propio artista griego, quien en uno de sus comentarios nos revela precisamente la concepción vasariana de las artes, esto es, la unidad de la pintura, escultura y arquitectura bajo el diseño. De esto modo podemos interpretar la ponderación que hace de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas como “de lo mejor y de mayor perfección en su fábrica que hay en España... y de la misma bondad es la arquitectura, escultura y ensamblaje y pintura”.¹⁴

La manera en que Palomino introduce la biografía del cretense no significa,

¹¹ Ibidem.

¹² Cossío a comienzos del siglo XX comenzó a espurgar las atribuciones, demostrando documentalmente su ausencia de los proyectos del ayuntamiento, de la iglesia de La Caridad, de la de Santo Domingo, y de la del Colegio madrileño de doña María de Aragón. Esta labor será continuada por otros investigadores, cfr. MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...*, op. cit., p. 18.

¹³ BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, CEEH, Universidad Complutense y Patrimonio Nacional, 2013, pp. 233-234.

¹⁴ Cfr. BÉRCHÉZ, J., op. cit., p. 103. Bérchez añade al respecto: “Dicha bondad y también, añadiríamos, novedad en la colaboración de las distintas artes es tan densa, está tan trabada, que desde nuestra actualidad nos hace dudar de que la formalización y concepción de su diseño responda a etapas y autores desconectados”.

necesariamente, que reconociese su excelencia en las tres artes, pues el mencionado encabezamiento podría constituir un uso meramente retórico para reconocer la que sin duda fue una personalidad polifacética y singular. Pero dicha presentación, con su sustrato vasariano, nos permite orientarnos ciertamente hacia una de las grandes paradojas en torno a las ideas artísticas de El Greco sostenida por la historiografía durante el largo siglo XX, y que nos ayuda a resituarnos en lo que a nuestro propósito respecta, esto es, el tan repetido rechazo del cretense hacia el dibujo frente a la superioridad del color. Este ha sido el argumento, y casi diría el axioma, en torno al que se han ido articulando diversos relatos contruidos sobre el genial artista-pintor (y por extensión al artista-arquitecto), por parte de nuestra historiografía. La valoración peyorativa del dibujo –pese a que el propio artista en sus anotaciones al libro de Vasari dejara constancia de su relación amor-odio hacia Miguel Ángel- se fundamenta, a nivel historiográfico, en la información que Pacheco transmitió, tras su entrevista con El Greco, sobre cómo calificó este a Miguel Ángel de “buen hombre” “que no supo pintar”¹⁵. Aún así, me resisto a pensar que la personalidad poliédrica de El Greco no incurriese en contradicción alguna entre su discurrir sobre las artes, y la práctica y ejercicio de las mismas; antes bien, estudiando sus obras como arquitecto o *architeto*, se detecta la directriz miguelangelesca, reelaborada desde una personalidad propia.¹⁶ Por ello, sostener que alguien que despreciaba a Miguel Ángel por el predominio del dibujo en su pintura, no podía valorar la importancia que aquel tenía en la arquitectura, me resulta una conclusión demasiado fácil para valorar un perfil artístico tan complejo como es el del cretense.

Como trataré de demostrar en el siguiente epígrafe, el juicio de Salvador Muñoz sobre la importancia concedida al dibujo por El Greco aporta una visión distinta –lo cual no quiere decir que sea la verdadera-, que contradice las interpretaciones sostenidas hasta ahora en la mayoría de las aproximaciones a la faceta arquitectónico-retablistica del artista.

La misma pauta de presentación empleada por Palomino al tratar de la vida de El Greco volverá a ser utilizada por Ceán Bermúdez, quien comienza señalando que “se ejercitó también con inteligencia en la escultura y arquitectura”.¹⁷ En lo que respecta a la atribución de edificios, el teórico ilustrado disiente de alguna de las que hizo Palomino, como “la traza de la iglesia del convento de santo Domingo el antiguo de aquella ciudad, y sus retablos, estatuas y pinturas”.¹⁸ Pero tanto Ceán, como Eugenio Llaguno y, más tarde, Antonio Ponz contribuyeron a sostener o engrandecer la paternidad de un número considerable de edificios asignados al Greco y, con ello, a sobredimensionar su perfil de arquitecto.

Me parece especialmente interesante el modo en que Llaguno valora las obras arquitectónicas que atribuye al candiota, pues si bien para referirse a la pintura y la

¹⁵ PACHECO, F., *Arte de la pintura...*, op cit., p. 349.

¹⁶ Cfr. BÉRCHEZ, J., op. cit., p. 112.

¹⁷ *Arte Español. Proyecto Diccionario Ceán Bermúdez*, <http://www.ceanbermudez.es/cean.asp> (consultado el 13-2-2014).

¹⁸ *Ibidem*. En lo que respecta al ejercicio de la arquitectura, y aunque algunos pasajes resultan ambiguos, una lectura detenida de la prosa de Ceán trasmite la idea de que, por un lado, el cretense realizó las trazas de algunos retablos ubicados en iglesias: “Hizo las trazas de las iglesias de la Caridad, y [trazas] de los franciscos descalzos de Illescas: los retablos y estatuas para la primera, y el altar mayor y sepulcros con los bultos de los fundadores para la segunda.” Pero más adelante, en pasajes como el que sigue, parece claro que distingue entre las dos actividades: “Ejecutó en 590 la traza de la iglesia y [traza] retablo mayor del colegio de agustinos calzados de Madrid, llamado de doña María de Aragón...]: la [traza] de la casa de ayuntamiento de la ciudad de Toledo; y el túmulo con que celebró este cabildo las honras de la reina doña Margarita, mujer de Felipe III.

escultura sigue utilizando algunos tópicos: “...Ejerció las tres artes de pintura, escultura y arquitectura, y se hizo famoso por **la extravagancia de su estilo en las dos primeras...**”, a la hora de enjuiciar la arquitectura amplía el repertorio de términos, algunos de su propia cosecha, mientras que otros parecen transmitir alguna de las opiniones o juicios ya repetidos. A nivel genérico, el teórico ilustrado habla de “sequedad” en la arquitectura del griego, un rasgo que había sido asignado por otros biógrafos al modo en que el pintor utilizaba el color; pero también dirige su crítica hacia edificios concretos, como el convento de Santo Domingo en Toledo, al que achaca que “el altar es defectuoso”, transmitiendo así la opinión de Juan Bautista Monegro en el informe que hizo del retablo mayor de ese convento, el cual, despectivamente, fue calificado por Monegro de “enano”.¹⁹ Sobre el ayuntamiento de Toledo, Llaguno sentencia: “es un buen edificio”; y en relación a la iglesia, retablos y pinturas del colegio de Doña María de Aragón señala que el claustro, aunque no muy grande, tiene mucha “naturalidad”.²⁰ Paradójicamente, los juicios positivos de Llaguno se dirigen hacia construcciones en cuyas trazas no intervino El Greco, revelando con su crítica la elocuente falta de empatía hacia las composiciones en las que El Greco introdujo algún elemento que no se ajustaba a la preceptiva clásica.

La historiografía sobre El Greco a lo largo del XIX, tanto las aportaciones españolas, como de autores extranjeros, se ocupa fundamentalmente de su faceta como pintor. Las menciones a la actividad arquitectónica o retablística del artista suelen repetir las atribuciones hechas por Palomino o Ceán, empleando, incluso, los mismos calificativos.²¹ No disponemos del espacio suficiente para detenernos a valorar aquí en profundidad la visión que del artista-arquitecto tenían más allá de nuestras fronteras en aquella centuria; baste solamente señalar, en esta brevísima aproximación, que el interés de aquellos viajeros o eruditos extranjeros se centró esencialmente en la pintura, y que las escasas menciones a la arquitectura del cretense se limitan a reproducir la manida información de nuestros biógrafos del XVIII.²² Por lo que respecta a las noticias incluidas en nuestras guías, descripciones, diccionarios, etc., el relato suele ser bastante repetitivo, pero, a diferencia de la mirada exterior, en nuestro país sí que hallamos algunos destellos en lo que a crítica sobre la arquitectura del Greco respecta. Así, José Amador de los Ríos, además de revelar la fuente a la que se dirige para hablar de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo (“Cuando D. Antonio Palomino escribió la vida de Dominico Theotocópuli, afirmaba que tanto la escultura, como la pintura y arquitectura de esta bella iglesia...”), supo ponderar la novedad que la composición del retablo mayor de dicha iglesia supondría en el contexto toledano, describiendo los dos cuerpos y la distribución de los lienzos, y reparando en el lienzo de la Anunciación de la Virgen, en sus “figuras de tamaño natural”. No sólo la estructura de esta máquina, sino también la dimensión que adquieren los personajes pintados en las escenas, así como el tamaño de tales figuras respecto al conjunto arquitectónico, llamaron la atención de este

¹⁹ Cfr. BÉRCHEZ, J., op. cit., p. 103.

²⁰ LLAGUNO Y AMIROLA, E. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, Sección Tercera, Capítulo XLVII, Madrid, Turner, 1977, págs. 138-139.

²¹ Imprescindible a este respecto la obra de ÁLVAREZ LOPERA, J., De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: Textos, Documentos y Bibliografía, vol II. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

²² Sirva de ejemplo el modo en que William Stirling-Maxwell en *Annals of the Artist of Spain* (London, 1848), se refiere a la iglesia y retablo del colegio de doña María de Aragón: “Theotocopuli was much engaged as sculptor and architect. At Madrid he designed, in 1590, the church of the college of Doña María de Aragón, and carved de “abominable” retablo of the high altar”., cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., op. cit., p. 214.

intelectual. Una última referencia decimonónica que, por singular, me voy a permitir mencionar aquí, es la que aparece en la *Historia de los Templos de España* (1857), obra dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaíno y D. Gustavo Adolfo Bécquer. Se trata de una exaltación de las dotes artísticas del cretense realizada, asombrosamente, a partir del retablo que realizó para la iglesia de San Vicente Mártir, y en la que rehúsa los tópicos sostenidos sobre el cretense:

“En el retablo... cuya traza y obra de arquitectura, pintura y escultura pertenece exclusivamente (sic) al Greco, demostró este artista las grandes dotes de inteligencia que poseía: dotes que le hubieran colocado a los ojos de la crítica desapasionada, en un rango muy superior al en que se halla, sin el desarreglo de su genio y los caprichos y extravagancias de su desordenada fantasía”²³

A partir de Cossío, los estudios relativos a El Greco arquitecto se centraron principalmente en tareas atribucionistas²⁴ –sin duda necesarias-, que fueron “depurando” el elenco de edificios supuestamente diseñados por el genial artista. La aportación de Martín González, ya en la segunda mitad de la pasada centuria, en su artículo “El Greco, arquitecto” (1959),²⁵ pese a lo valioso de su descubrimiento (la petición de Jorge Manuel Theotocopuli para cubrir vacante de maestro mayor del Alcázar toledano a la muerte de Monegro, argumentando sus méritos), seguía centrando el interés en la participación de El Greco en tareas puramente arquitectónicas. No obstante, el prestigioso historiador del arte valoró acertadamente la información de Jorge Manuel sobre su padre y el “insigne libro que dejó hecho de arquitectura”, opinando que más allá de una simple traducción, el ejemplar contendría “sugerencias, apreciaciones e ideas sumamente originales”.²⁶

Varios estudios, a partir de la década de los sesenta, se preocuparon por demostrar la relación del Greco con la arquitectura partiendo del análisis de los fondos de sus pinturas. Tal fue el caso de Pavón Madonado, “El Greco arquitecto” (1962)²⁷, o Wethey, *El Greco y su escuela* (1967)²⁸. Fue, sin lugar a dudas, la concluyente aportación de Fernando Marías en su insustituible *Las ideas artísticas de El Greco*, la que dirigió el foco hacia la vertiente teórica de El Greco en este arte, un estudio que se complementa con otros, en la misma línea, como el realizado por el mismo autor en *El*

²³ Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., op. cit., p. 230.

²⁴ A comienzos del siglo XX, Manuel B. Cossío descartó algunas de las atribuciones, demostrando documentalmente la ausencia de El Greco en algunos proyectos. Su labor fue continuada por Francisco de Borja San Román y Verardo García Rey, véase la completa revisión bibliográfica, acerca de lo publicado en el siglo XX, sobre El Greco arquitecto en la reciente publicación de Joaquín Bérchez, “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, espléndido catálogo con fotografías de Joaquín Bérchez y un exquisito y agudo texto del mismo autor. Véase también la revisión historiográfica sobre la figura de El Greco realizada por ÁLVAREZ LOPERA, J. op. cit.

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. “El Greco Arquitecto”, Goya, 1958, nº 26, pp. 86-88.

²⁶ Cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...*, op. cit, p. 20.

²⁷ PAVÓN MALDONADO, B. “El Greco arquitecto”, *Archivo Español de Arte*, 35, Madrid, 1962, pp. 209-220. Basilio Pavón, sumándose a la opinión mantenida por los biógrafos del cretense, insiste en la fama de arquitecto que tuvo entre sus contemporáneos. Analiza los fondos de la pintura de El Greco y reconoce modelos arquitectónicos procedentes de la tratadística serliana, así como de cuadros y edificios que contemplaría tanto en Venecia como en Roma. La influencia de Palladio, según él, se deja sentir, en Toledo, “donde emplea fórmulas palladianas con decisión, pudiéndose considerar, junto a Herrera, como importador en España no ya del orden único (retablos de Santo Domingo, de San José y de Talavera la Vieja), sino también de la combinación de columnas de diferente escala (Expulsión de los mercaderes, de San Ginés), del friso convexo y del ático flanqueado por estatuas (retablo de San José)...”, espec. p. 214.

²⁸ WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967.

Greco y el arte de su tiempo, junto a Xavier Salas.²⁹

Habría que reflexionar sobre la evidente descompensación historiográfica de las facetas artísticas del candiota, e ir más allá de la respuesta usual e inmediata a dicha situación, esto es, el hecho de su formación como pintor, y que su actividad fuese fundamentalmente pictórica. Abundando sobre la construcción de nuestra historiografía artística, no deja de ser sospechoso que en nuestro país, y fuera de él, la investigación hasta principios del XX no avanzara respecto a El Greco y la arquitectura, admitiéndose y reproduciéndose sin más las atribuciones heredadas de sus biógrafos. No resulta difícil intuir que la escasez de pronunciamientos respecto a su actividad arquitectónica es síntoma, como ya se ha señalado, de la mayor importancia concedida a la pintura respecto a las demás artes en nuestro país, donde aún en las primeras décadas del siglo XVII se buscaban argumentos para distinguir la tarea ideativa del arquitecto tracista, de la actividad operativa del arquitecto constructor, al hilo de un interesante debate acerca de la “incursión” de los pintores en los proyectos arquitectónicos. Una situación, en definitiva, que no favorecería la atención y reconocimiento de la actividad del Greco en el ámbito de la retablistica. Pero, volviendo sobre los orígenes de la historiografía del arte español, no está de más insistir en que nuestros primeros estudios histórico-artísticos en general, y sobre el Greco en particular, heredaron aquella valoración de las artes, y que cuando se analizaba el arte español, se pensaba –y aún se piensa– fundamentalmente en pintura.³⁰

II. El Greco y las opiniones en torno a los fundamentos de la arquitectura en la España del XVII

Las ideas del Greco sobre arquitectura, dispersas en comentarios aislados, cuando no contradictorias, como sucede, por lo demás, con parte de su pensamiento artístico, han sido estudiadas a partir, principalmente, de las anotaciones que hizo a la edición vitruviana de Barbaro. Pese a que se ha analizado y valorado la actividad del Greco como retablista, no se han relacionado suficientemente sus opiniones sobre arquitectura con las de otros artistas españoles, principalmente ensambladores, contemporáneos al genial artista, o posteriores a él, que opinaron o teorizaron sobre los fundamentos de la arquitectura, en particular, sobre aquellas disciplinas relacionadas con el dibujo, como son la geometría y la perspectiva. Frente a la consideración de la arquitectura basada en lo constructivo, argumento mantenido por los artífices que sostenían su práctica en los conocimientos tradicionales, la intervención en la arquitectura de artistas procedentes de las disciplinas figurativas, generó en el seiscientos un interesante e intenso debate acerca de lo que debía constituir la base de la arquitectura. Como ya se ha advertido, para los nuevos arquitectos-artistas, el punto de partida era el dibujo y las disciplinas

²⁹ XALAS, X. de y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo*. Las notas de El Greco a Vasari, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992. Sería demasiado extenso, para el espacio del que dispongo aquí, desarrollar toda la bibliografía de Fernando Marías al respecto. Para una reciente revisión bibliográfica, en la que se incluye todos los trabajos publicados en relación a El Greco arquitecto, véase BÉRCHEZ, J., op. cit., p. 123.

³⁰ Véase al respecto PORTÚS, J., *El concepto de pintura española*. Historia de un problema, Madrid, Verbum, 2012. De todo ello, y de la propia la sociología de la historiografía, aspecto este que merecería un estudio particular, se colige, siguiendo el concluyente ensayo de Beatriz Blasco, el modo en el que la tratadística arquitectónica ha sido bastante menos valorada, cuando no denostada, por nuestra historiografía, cfr. BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, op. cit., pp. 15-26. Para una reflexión más amplia sobre la construcción de los discursos en Historia del Arte véase el sugerente libro de John Elkins, *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002. Este ensayo ha sido comentado y ampliado por Viçens Furió, cfr. FURIO, V., “Las historias del arte de James Elkins y algunas más” en *Arte y reputación*. Estudios sobre el reconocimiento artístico, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2012.

científicas relacionadas con éste, ocupando la perspectiva entre tales saberes un puesto prioritario.³¹

En este sentido, tomaré como punto de partida de esta breve disquisición, la conocida posición de Pacheco al respecto, con la que cierra el capítulo, precisamente, sobre el dibujo. Pacheco discurrió sobre los conocimientos de los que, por entonces, estaban implicados mayoritariamente en las tareas constructivas en España: canteros, albañiles y carpinteros.³² Frente a ellos situaba a los pintores, posicionándose él a favor de estos, “Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian la Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas que usan los pintores y escultores.”³³ Es decir, en su defensa del dibujo como componente esencial de la pintura, arte liberal por anatonomasia según el pintor y tratadista sevillano, achaca a canteros, albañiles y carpinteros tener fundados sus conocimientos en sólo en las “medidas”.

Por los mismos años en los que Pacheco estuvo ocupado en la redacción de su *Arte de la Pintura*, el ensamblador y arquitecto Salvador Muñoz, escribía una traducción comentada del tratado de perspectiva de Vignola, denunciando en el prólogo la falta de interés en España por dicha temática [fig.1].³⁴ Décadas atrás, en la misma centuria, el también ensamblador Antonio de Torreblanca, autor del primer tratado de perspectiva conservado en España, también había expresado la misma inquietud, haciéndose eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas [fig. 2].³⁵ En los tratados de los dos artífices mencionados se subraya el dibujo como fundamento de las tres artes, pintura, escultura y arquitectura.

³¹ Además del citado libro de BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectos y tracistas...*, op. cit., véase también el riguroso ensayo de CABEZAS, L., *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid, Cátedra, 2008.

³² Se conservan varios testimonios que confirman esta situación, menciono aquí sólo el de Jorge Manuel Theotocopuli, por venir muy a propósito en este estudio, en la renombrada carta que en 1615 envía al monasterio de Guadalupe, donde sintetiza las competencias del arquitecto perfecto, consistentes en formar el proyecto y supervisar la construcción: “que la arquitectura no consiste sino en saber mandar y ordenar lo que se ha de hacer y para ejemplo Juan Gómez de Mora ni es cantero ni ensamblador y hace obras...”, cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas...* op. cit. Sobre las ideas de El Greco en el contexto del debate arquitectónico de las primeras décadas del XVII, véase MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. “La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620” en *Studies in the History of Art*, 13. *El Greco: Italy and Spain*, 1984, pp. 101-111.

³³ PACHECO, F., *Arte de la pintura...*, op. cit., 394.

³⁴ “Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocas cosas en la lengua castellana, y muchas se quedarán perdidas sin salir a la luz por no haber quien las favorezca, que muchos con el gusto y afición que a ellas tienen se animaran a ilustrar esta lengua, como Italia, Flandes y otras naciones lo han hecho y hacen”, cfr. *Las dos reglas de la perspectiva pratica de Iacome Barozzi de Viñola traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto*, Fundación Lázaro Galdiano, *Inventario 15551*, Madrid, 1642. Sobre la ausencia en la España del siglo XVII de una tradición teórica en torno a la perspectiva a manos de los pintores, véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, en R. Camacho, E. Asenjo y B. Calderón (eds.), Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2011, pp. 569-595.

³⁵ “...con el amor que a los de mi nación española tengo no mereciéndolo ellos menos que las demás naciones el tener escritas los artes y otras muchas cosas en su lengua así como ellos las tienen en la suya”, cfr. *Los siete tratados de la perespectiva pratica*, Biblioteca Nacional Argentina [BNA], FD 680(R806), ca. 1610. Las circunstancias relativas a los avatares del manuscrito de Antonio de Torreblanca conservado

La trayectoria profesional de Salvador Muñoz es significativa de los derroteros que habían tomado en España los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, Salvador Muñoz fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto, significando tal variedad la capacidad del retablista para desempeñar funciones intelectuales (“traza”) y prácticas a la vez.³⁶ De lo que no cabe duda tras la lectura del manuscrito inédito sobre perspectiva de Salvador Muñoz, del que nos han llegado varias copias,³⁷ es de la excepcional importancia que concede al dibujo en relación a la arquitectura, avalando sus ideas no sólo con los grandes dibujantes italianos encabezados por Miguel Ángel (“el mayor Dibujante que jamás ha tenido Italia supremo Arquitecto [...] que alcanzó con gran facilidad la suma Arquitectura por ser tan gran dibujante”), sino también elogiando a los principales dibujantes españoles, en cuya nómina incluye a Francisco de Mora y concluye con Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.³⁸

en la Biblioteca Nacional Argentina, así como cuestiones relativas a la cronología, fuentes, etc. fueron publicadas en un primer artículo por la autora de este estudio, véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Los siete tratados de la perspectiva práctica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. 102-103, Madrid, 2006, pp. 33-60. Sobre el papel de los tratados de Torreblanca en el contexto europeo, GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Un arte que tanto importa para los que del necesitan: Los tratados de perspectiva de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo”, en *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 345-374. La segunda versión del manuscrito de Torreblanca, conservada en la Biblioteca de la R.A.B.A.S.F., fue estudiada por J. Navarro de Zuñiga, “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. 69, 1989, pp. 451-488.

³⁶ Cfr. BLANCO MOZO, J. L., “Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* n° 21, 2009, pp. 147-164. Véase también, MARÍAS, F., “De retablero a retablista” en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 97-109.

³⁷ Salvador Muñoz, interesado por transmitir en nuestro país los fundamentos geométricos de la perspectiva, concluyó hacia 1636 un tratado -del que se conservan varias copias- en el que traduce y comenta el texto de Vignola. Sobre la fecha probable de redacción de tratado de Salvador Muñoz, así como para los datos biográficos, véanse los trabajos de Fernando Marías y Ramón Gutiérrez indicados más adelante. Una de las copias manuscritas de Salvador Muñoz se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: *Perspectiva de Viñola comentada por Muñoz (1642)*; también en Madrid, en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano se conserva otro ejemplar: *Las dos reglas de la perspectiva práctica de Iacome Barozzi de Vignola, Traducidas y Comentadas por Salvador Muñoz Escultor i Arquitecto (1632)*. Una tercera copia se encuentra en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla, “*Las dos reglas de Perspectiva Práctica de Iacome Barozzi de Viñola. Traduzidas y comentadas por Salvador Muñoz. Escultor y Arquitecto. En Madrid (copia de 1702 de otro manuscrito de 1642) y, por último, la copia fechada en 1713, titulada Libro de prespectiba de barios autores con barias reglas y curiosidades... en la biblioteca de Ramón Gutiérrez (Resistencia, Argentina)*. Aunque las referencias al tratado de Salvador Muñoz se remontan a 1829, los únicos estudios publicados al respecto son, en orden cronológico, GUTIÉRREZ, Ramón: “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 22, 1991, pp. 41-61, y MARÍAS, Fernando: “Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, II, pp. 1445-1461. Véase también, TEJADA, F., *Introducción a Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi de vignola, traducidas y comentadas por... Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 1996.

³⁸ Cfr. BLASCO ESQUIVIAS, B., op. cit., pág. 265. Blasco Esquivias subraya cómo el texto de Muñoz supone una exaltación de la arquitectura sobre las otras artes y el modo en que con esta obra se confirma el progresivo auge de los arquitectos inventivos frente a los practicantes.

Ceán Bermúdez, en sus acotaciones al trabajo de Eugenio Llaguno y Amirola, resume algunas de las fuentes consultadas por Salvador Muñoz, entre otros autores modernos, Serlio, Durero o Vignola.³⁹ Además de los mencionados por Ceán, el retablista extremeño citaba en su manuscrito la obra de arquitectos italianos como Scamozzi, Alberti, Barbaro, Vasari, Palladio y Pietro Cataneo; y también parece haber consultado fuentes francesas y alemanas, como los tratados de Vredeman de Vries, Jean Bullant, Philibert De l'Orme o J. A. du Cerceau.⁴⁰ Todo ello indica, además de un amplio conocimiento de la moderna teoría arquitectónica, un manejo riguroso de los tratados de perspectiva punteros, como eran el de Vignola-Danti, o el de Daniele Barbaro.

Gran parte de estos tratados habían sido citados y utilizados anteriormente por Antonio de Torreblanca, el también ensamblador, natural de Villena, y autor de dos manuscritos sobre geometría y perspectiva práctica en la primera década del XVII. En el primer manuscrito (ca. 1610), conservado en la Biblioteca Nacional Argentina, incluye referencias a tratadistas españoles, principalmente Juan de Arfe y Juan Pérez de Moya, menciones que desaparecen en el segundo manuscrito (1618-19), donde prevalecen las alusiones a autores italianos, fundamentalmente Vignola-Danti [fig. 3].

Dejaré, de momento, el asunto de las fuentes utilizadas en la redacción de estos tratados de perspectiva, para centrarme en lo que aquí nos interesa, esto es, los fundamentos de la arquitectura argumentados por estos “arquitectos-retablistas”, pues, como bien señaló Ramón Gutiérrez a propósito de Salvador Muñoz, lo más interesante radica “no tanto en las recopilaciones que Muñoz realiza sobre la opinión de diversos tratadistas sino en sus disquisiciones y la incorporación de referencias españolas que señalan su preocupación por trascender la mera traducción”.⁴¹

La copia del tratado de Salvador Muñoz conservada en Argentina, en la biblioteca del profesor Ramón Gutiérrez, titulado *Libro de Prespectiba de barios Autores, con barias Reglas y curiosidades y juguetes particulares*, aporta comentarios y algunas ideas personales que vinculan el contenido teórico del texto con la realidad española en general, y con el pensamiento del Greco sobre la arquitectura en particular. Muñoz contradice, en un amplio discurso, algunos de los asertos canónicos de Vitruvio, como son los saberes exigibles al arquitecto. Es aquí donde hallamos la afinidad entre el pensamiento del ensamblador extremeño y las ideas El Greco, quien sabemos por sus anotaciones al texto de Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro, que cuestiona muchas de las afirmaciones hechas por el arquitecto romano.

³⁹ “Manifiesta el traductor de esta obra que entendía muy bien la materia de perspectiva, y en el prólogo hay bastante erudición, pues da a entender que conocía el comento de Vignola hecho por el P.M. Ignacio de Anti (sic); habla del instrumento de Durero; y dando a conocer el objeto de la perspectiva, ofrece suposiciones de Euclides. Conoce la obra de Serlio y otros; y concluye su trabajo con el elogio de la pintura, escultura y arquitectura, que ilustra con ejemplos de varones célebres que se honraron con el dictado de pintores”, cfr. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Renacimiento*, Madrid, Imprenta Real, 1829, IV, p. 35. Ceán Bermúdez conoció una traducción que realizara Salvador Muñoz en 1642 y que incluía un Elogio de la Bellas Artes. El manuscrito pertenecía a Juan de Dios Gil de Lara y la referencia la recogió Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Más adelante indicaba: “... en Madrid, en la década de 1640 se estaban realizando simultáneamente tres traducciones de la Perspectiva de Vignola por Muñoz, Goiti y Carduchi” (se refiere al manuscrito de Luis Carduchi, sobrino de Vicente Carduchi, ingeniero militar y matemático, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima).

⁴⁰ Un exhaustivo recuento de los artistas y teóricos mencionados por Salvador Muñoz en el manuscrito conservado en Argentina en MARIAS, F., “Teoría e historia...”, op. cit.

⁴¹ GUTIÉRREZ, R.: “El tratado de arquitectura y perspectiva...”, op. cit., p. 54. Véase también, del mismo autor, “La perspectiva de Vignola, su difusión en hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi”, *Academia* n° 58, 1984.

Salvador Muñoz, que utilizó -como el Greco- la edición de Barbaro, trata en sus apreciaciones uno de los temas por los que el cretense se enfrentó a Vitruvio, tal es la importancia del dibujo como elemento central de la profesión de Arquitecto. Para Theotocópuli, como para Muñoz, la esencia del arte arquitectónica está en el dibujo.

Las últimas aportaciones documentales en torno a la actividad de Salvador Muñoz nos permiten constatar que solicitó el puesto de Maestro Mayor del Alcázar de Todelo, vacante por el fallecimiento de Lorenzo Fernández de Salazar, y que su candidatura fue rechazada por Juan Gómez de Mora en estos términos: “no ha tratado de la profesión de las obras y las que él platica son de diferente calidad de las que en Toledo ha menester Vuesa Magestad”.⁴² Gómez de Mora le achacaba de este modo su falta de quehacer en lo constructivo, más allá de su actividad retablística, lo cual parece resultar insuficiente para dicho cargo. Pero de la solicitud de Salvador Muñoz podemos suponer que estuvo en Toledo, y tal vez fue allí donde pudo consultar los “zincos libros de Arquitectura manuscritos el uno con trazas” que figuran en el inventario de libros de 1621 de Jorge Manuel Theotocópuli,⁴³ así como valorar *in situ* las novedades que introdujo El Greco en algunos de los retablos de la antigua ciudad imperial.

Salvador Muñoz dice extraer de los “papeles manuscritos” del Greco la siguiente cita: “digo que dice: Que Vitruvio nos enseña a los hombres a ser filósofos, médicos, músicos, astrólogos y demás ciencias que Vitruvio obliga, que a ser Arquitectos, sabiendo que la arquitectura consiste en dibujar y más dibujar...” Pero, ahondando en este asunto, Muñoz añadía:

“El Serlio, Vignola y Palladio y otros muchos que podemos nombrar no sabemos que hayan sido orador con las condiciones que dice Vitruvio, pero por lo menos de **todos reconocen haber sido géometras, aritméticos y perspectivas** pues sus obras lo manifiestan y **de Palladio dice el sobredicho Dominico** que fue falto en lo que Vitruvio dice, pero no se debe entender de la Aritmética y la Geometría porque en eso y en el dibujo todos han sido muy científicos porque se han visto dibujos diestrisimos de todos los más y de gallarda San Lorenzo el Real y su sucesor Juan de Herrera, me han certificado personas de crédito que vieron sus dibujos que fueron muy grandes dibujantes”.⁴⁴

La valoración del dibujo y del conocimiento de las disciplinas de la geometría, aritmética y perspectiva por parte del arquitecto, como defiende Salvador Muñoz, en un contexto en el que la formación tradicional desarrollada en el ámbito gremial sigue siendo importante en la profesión, bien pudiera interpretarse como una “actitud vanguardista” que se anticipa a las consignas académicas que desde mediados del siglo XVIII van a privilegiar el dibujo en la capacitación de los arquitectos frente a los

⁴² Cfr. BLANCO MOZO, Juan Luis, “Alonso Cano...” op. cit., p. 150. Según Blanco Mozo, la plaza al parecer no llegó a proveerse, pero Gómez de Mora, como Alonso Carbonell, se decantaron por el perfil de Felipe Lázaro de Goiti. Este último artífice, además de desempeñar su labor de maestro mayor de obras de la catedral de Toledo, llevó a cabo también, como Salvador Muñoz, una traducción del tratado de perspectiva Vignola-Danti, cfr. DÍAZ MORENO, Félix, “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 191-210.

⁴³ cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas...*, op. cit.

⁴⁴ Cfr. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura...”, op. cit., p. 56. La admiración de El Greco hacia Palladio ha sido en diversas ocasiones destacada. Recientemente, Joaquín Bérchez ha hecho hincapié en la influencia de Barbaro en los diseños arquitectónicos de El Greco, en particular en el retablo del Hospital de la Iglesia de la Caridad en Illescas, véase BÉRCHEZ, J. op. cit.

maestros de obras.⁴⁵ No es de extrañar, por tanto, que este retablista escribiera un tratado de perspectiva y arquitectura con el que favorecía, de una parte, la introducción del dibujo entre los “constructores”, y de otra, justificaba su actividad de arquitecto-artista. Todo ello sin perder de vista el pensamiento teórico-artístico español en un momento de intenso debate sobre la actividad de pintores y retablistas-escultores-ensambladores en el terrero de la arquitectura.

La mención que hace Muñoz sobre los saberes que El Greco valoraba en un arquitectura, se refrenda, de algún modo, revisando los ejemplares que el genial artista poseía en su biblioteca sobre dicha temática, fuentes que coinciden con gran parte de las utilizadas por Antonio de Torreblanca o Salvador Muñoz. El Greco disponía de dos ejemplares de la Perspectiva de Vignola, además de la Perspectiva de Daniel Barbaro y de Sirigati.⁴⁶ Pero, si bien en los cuadros que pintó a partir de su llegada a España, el genial artista se fue distanciando en sus composiciones de las leyes científicas que regían la perspectiva monofocal,⁴⁷ en lo que atañe a su actividad como tracista, actividad completamente novedosa en su trayectoria profesional, la perspectiva constituiría una herramienta que acompañó la concepción de algunos de sus más afamados retablos, ¿cómo interpretar de otro modo los capiteles jónicos de “auteras volutas anguladas” del retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, o el efecto de profundidad logrado en el conjunto de este retablo mayor?, donde el cretense, como agudamente apunta Joaquín Bérchez, “exprimió al máximo las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scaenae*, a la vez que la hizo habitar en su propio presente artístico y toledano”.⁴⁸ Ciertamente, el candiota en sus anotaciones al texto de Vitruvio discurrió sobre los términos utilizados por el arquitecto romano para definir el dibujo arquitectónico, y en tal enunciado vemos implicada la perspectiva en su relación con el teatro. El Greco deslinda el significado de *sciographia* y *scenographia*, indicando: “Sciographia es vocablo griego compuesto por dos voces, de sombra y pintura; y quitanco *sci* y puesto *scen* será pintura de la escena; y bien se entiende que en la escena no se pinta sino que se fabrica en perspectiva.”⁴⁹

Una actitud semejante a la de Salvador Muñoz, en lo que concierne a los conocimientos que manejan los arquitectos artistas o “inventivos”, es la que transmite, ya en los últimos años del siglo XVII, José Jiménez Donoso quien, además de incluir a El Greco en el elenco de insignes profesores de pintura que destacaron en la arquitectura, equiparándolo a Bramante, Rafael o Miguel Ángel, piensa que al candiota “no le obstó ser gran Pintor para ser grande Arquitecto” -cita con la que iniciábamos este estudio-. Jiménez Donoso se detiene también en aquellos que destacaron por sus conocimientos en Geometría y Perspectiva. Al respecto comenta:

“Jacome de Vignola que escribió el libro de preceptos de arquitectura a quien siguen todos era pintor, como él mismo lo dice en el libro de Prespetiva (sic) que escribió... y Alberto de Urero (sic) tan loado en el mundo por sus obras de pintura, no le obstó ser Pintor para ser tan grande Geómetra y haber escrito el

⁴⁵ Cfr. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura...” op. cit., p. 57.

⁴⁶ SOLER Y FABREGAT, R., “Libres de perspectiva a biblioteques d’artistes espanyols (Segles XVI-XVIII), D’Art nº 20, 1994, pp. 167-179.

⁴⁷ MARIAS, F., “El Greco y el punto de vista. La capilla Ovalle de Toledo”, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, nº 3, 1991, pp. 83-92.

⁴⁸ Véase la exquisita y aguda descripción de este y otros retablos en BERCHEZ, J., op. cit., pp. 97-123.

⁴⁹ Cfr. MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., Las ideas artísticas... op. cit., pág. 92. Sobre la interpretación de los términos vitruvianos véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro”, en Imagen y Apariencia, Murcia, Servicio de publicaciones, 2008.

libro de Geometría, a quien cita el Bachiller Moya y Juan de Arfe en sus obras, ni haber escrito el libro de simetría y fortificación, y tan grande arquitecto como fue... Juan de Arfe el que escribió el libro de Geometría y Arquitectura, que le tienen todos, fue grande Arquitecto y escultor... = y En Resolución Señor un carpintero que estudie y esté en la Arquitectura será arquitecto, solamente llevará ventaja el que fuere más dibujante y entendiere los preceptos que tocan a la arquitectura.”

Llegados a este punto, quisiera destacar cómo el pensamiento arquitectónico de El Greco, aunque disperso en comentarios, tanto personales como ajenos, no constituyó un caso aislado en el desolador panorama teórico español del XVII. Antes y después que él, se pronunciaron en España otros artífices relacionados también, como el genial artista griego, con el mundo de la retabística, artistas que reivindicaron la importancia del dibujo y la necesidad del conocimiento de las ciencias afines –geometría y perspectiva- para el ejercicio de la arquitectura. Todos ellos coincidían, en el plano teórico, en el uso de fuentes procedentes -casi exclusivamente- de la tratadística italiana, si bien todos se reconocían en su vertiente práctica de escultor-carpintero-ensamblador-*architeto*..., con capacidad para “trazar”. Sirva, en definitiva, esta aportación, para replantear algunos de los tópicos asumidos por la historiografía del arte, al tiempo que sea de utilidad para reivindicar el papel que, en el desarrollo conceptual de la tratadística arquitectónica, desempeñaron aquellos escultores-ensambladores-arquitectos españoles en las primeras décadas del XVII, entre los que se encontraba el Greco.