

El Greco: Visión e imitación

Myrna Soto

Al conceptualizar con precisión el término manierismo, la investigadora del arte Myrna Soto nos lleva de la mano por el fascinante mundo del Renacimiento italiano con la finalidad de descifrar el enigma de la pintura del genial cretense-toledano Doménikos Theotokópoulos, llamado El Greco.

...esto lo ha realizado la fantasía, que es mejor artista que la imitación, ya que ésta representa lo que ve, y la fantasía, en cambio, lo que no ve.
Filóstrato el joven (s. II)

I

El uso y aun el abuso con que se ha empleado el término *manierismo* han dado lugar a muchas controversias entre los historiadores del arte, y han provocado una serie de confusiones de interpretación que hacen necesario su esclarecimiento cuando se desea hablar —como es el caso que ahora nos ocupa— de una figura como la de El Greco, a quien la mayoría de los estudiosos consideran el máximo representante de una de las corrientes del *manierismo* en pintura: el *espiritualismo místico* (Hauser, 1957, p. 515).

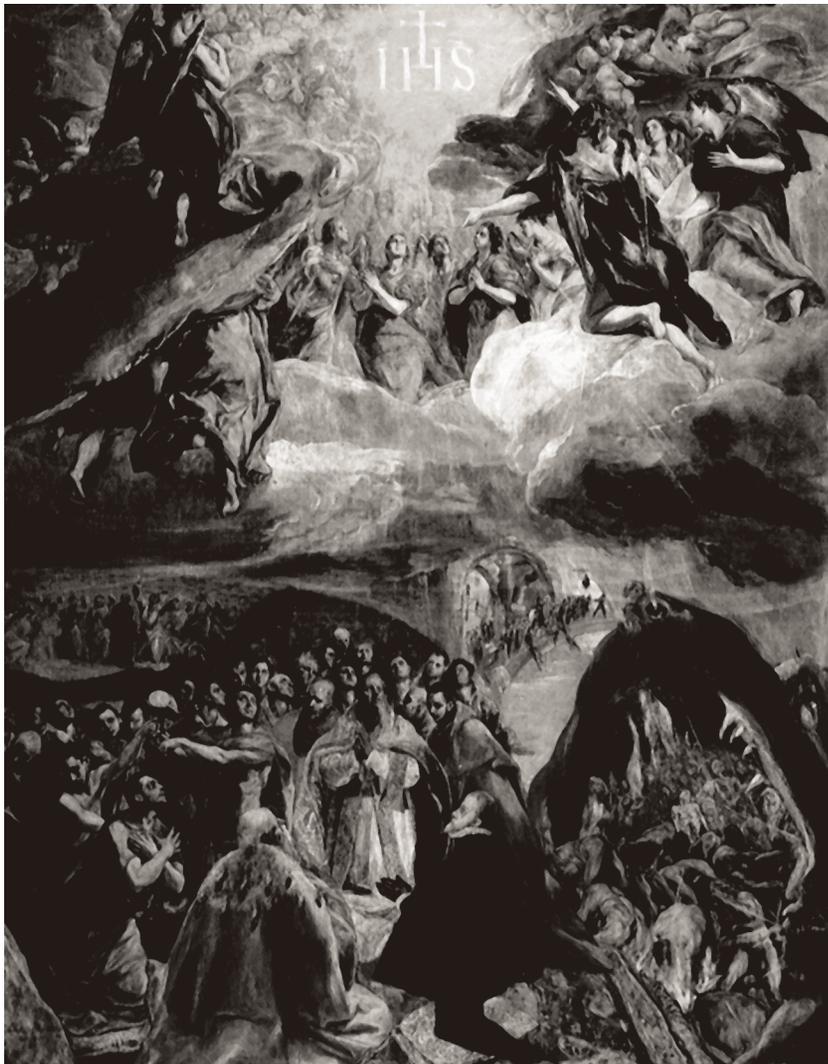
El término de *manierismo* ha corrido con diversa suerte; se ha afirmado que su origen procede de Giorgio Vasari, quien utiliza frecuentemente en sus *Vidas* (1550) las expresiones de *buona maniera* o *gran maniera* para calificar los estilos individuales. Sin embargo, ya

desde antes aparece documentado en otros autores italianos el término de *maniera*, asimismo como sinónimo de *estilo*.¹ Pero con el paso del tiempo, tres han sido los principales significados y usos que se le han dado a ese término:

1. A ciertos estudiosos les ha sido útil para designar un conjunto de rasgos formales —de carácter externo, ornamental— en aquellas obras de arte en las cuales el contenido es un mero pretexto para poner en evidencia el artificio formal de la obra (dándole en ocasiones un uso que conlleva un sentido despectivo). Como tal cosa puede ocurrir dentro de cualquier estilo, el término *manierismo* sería aplicable también en cualquier periodo de la historia del arte.

2. Para otros, dicho término ha llegado a convertirse en una categoría general del arte que sirve para denominar a todas aquellas tendencias que se desvían —en un determinado periodo histórico— del canon previamente establecido. Tendencias que, según afirman, sue-

¹ *Carta* (1519) de Raffaello y Castiglione al papa Leone X, Shearman, 1967, p. 17.



El Greco, *La adoración del Nombre de Jesús*, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1577-1579

len presentarse reiterativamente en cada ciclo artístico y, por lo tanto, se explican como “crisis del estilo” en boga o como un “tránsito de un estilo a otro”, es decir, que califican de *manierismo* a una manifestación complementaria de los estilos históricos.

3. Sin embargo, para los más —a los cuales yo me adhiero— el *manierismo* es entendido como una tendencia artística nueva que surgió en Roma a partir de 1520, se internacionalizó rápidamente —a través del grabado de “reproducción”— y continuó en Italia hasta 1600 aproximadamente, y un tiempo más en algunas otras cortes de Europa, como París, Praga, Munich, etcétera. Fue el *manierismo* un estilo que abarcó todos los productos artísticos tanto verbales como visuales y musicales e incluso las llamadas artes menores de ese tiempo.

Dado que esta nueva tendencia utilizó un lenguaje que se apartó, y en ocasiones se opuso, al que caracterizó al del Renacimiento y que también fue distinto al del Barroco (aunque con algunas expresiones de este último sea más difícil hacer un tajante deslinde puesto que anticipa muchos de sus rasgos y, en ocasiones, sus diferencias residen más en el aspecto ideológico que en el formal), los estudiosos del arte a los que me he referido en tercer lugar han convenido en reconocer al *manie-*

risimo como un *estilo* artístico históricamente determinado y circunscrito.

“El manierismo —como bien dice Hauser— es la expresión artística de la crisis que conmueve en el siglo XVI a todo el Occidente”, y fue en la “Roma Triunfante”, epicentro de poder de la Iglesia católica, paradigma artístico de Europa y símbolo de cohesión del mundo cristiano, donde se dieron las circunstancias históricas que propiciaron que esto ocurriera: la plaga de 1522 y el *Sacco* de Roma en 1527 obligaron a la diáspora de los artistas italianos que llevaron y difundieron en todas las cortes esta nueva tendencia, que ya se advertía en Roma en torno de 1520 a través de las obras de Raffaello Sanzio y del último Michelangelo Buonarroti, que mostraban ciertos elementos de fragmentación en la unidad y coherencia visual del espacio artístico del Alto Renacimiento, aunque las manifestaciones más tempranas de una pintura propiamente *manierista* aparecieron en Florencia entre 1514 y 1516 con Iacopo Pontormo (1494-1557) y Rosso Fiorentino (1494-1540).

Este cambio estilístico pudo darse en la medida en que se extendía en Italia la educación humanística y con ésta la *rinascita* (éste sí es un término de origen vasariano) de la cultura clásica, cuya consecuencia fue la progresiva secularización del arte. El interés por la pintura mitológica, los retratos y la pintura de paisaje (*vedute*) fue aumentando en respuesta a la nueva actitud de los patronos y coleccionistas de arte, quienes, poseedores de una mayor cultura relativa a las artes, solicitaban obras menos dirigidas a propósitos prácticos y usos devocionales; baste citar un ejemplo: el poderoso duque de Mantua, Federico Gonzaga (quien mandó construir el *Palazzo del Te* a Giulio Romano, considerado actualmente uno de los mejores modelos arquitectónicos del manierismo internacional), al encargarle en 1524 una obra pictórica a Sebastiano del Piombo, le escribió diciendo que no quería “cosas de santos” (refiriéndose sin duda a los llamados *quadri di devotione*) sino “algunas pinturas atractivas y bellas de contemplar” (Burke, 1986, p. 162).

Los objetos artísticos se volvieron una mercancía y en las cortes europeas surgió una avidez competitiva por poseer obras salidas de las manos de los más reconocidos pintores o escultores de su tiempo, con lo que se acrecentaba el prestigio social del comitente. En ese momento, la admiración y el respeto hacia los grandes maestros como Michelangelo y Raffaello no tuvo parangón, llegó a concedérseles un carácter casi divino,² lo

² Existe un antecedente: Alberti había dicho en 1435 (*De Pictura*), que “La pintura recibe tantos elogios que aquellos que son maestros en ella, cuando ven lo admiradas que son sus obras, se sienten muy semejantes a Dios”. Traduzco de la edición de *La Pittura*, Venecia, 1547. (2004, pp.18 v.-19 r.).

que repercutió en que todo artista, en Italia, fuese adquiriendo una enorme autonomía en su creación, llegando ésta a ser apreciada por su valor artístico intrínseco y su capacidad de proporcionar placer (*diletto*), que para Lodovico Dolce (*Dialogo della Pittura*, 1557) era la principal función de la pintura. Así, cuando el Buonarroti se tomó la libertad de infringir las normas estéticas que regulaban la excelencia del arte de su tiempo, abrió un camino sin precedentes hacia la exploración ilimitada de nuevos modos expresivos.

El *manierismo* fue un movimiento que permeó no sólo la literatura, la música, la arquitectura, la pintura y la orfebrería sino que también se manifestó a través de las artes decorativas en los grandes festejos cortesanos (las mesas de los banquetes, los vestidos, los escenarios teatrales, los jardines, etcétera). Los valores más apreciados de esa nueva *maniera* al servicio de la culta aristocracia de las cortes europeas eran aquéllos dirigidos a provocar sentimientos de maravilla, paradoja, estupor y enigma. *Los emblemas* de Andrea Alciato (1531) sustentaban esas imágenes artificiosas, variadas, excéntricas y eruditas destinadas a ser sólo comprendidas por un círculo de iniciados.

Los detractores del *manierismo* lo consideraban un arte alambicado, artificial, pedante y carente de decoro (*decorum*), refiriéndose a ese precepto horaciano tan importante en el Renacimiento que aconsejaba evitar todo aquello que atentara contra las convenciones del buen gusto y la moral.

El surgimiento de un nuevo estilo —como es el caso que nos ocupa— es, dicho a grandes rasgos, el resultado de las transformaciones que en determinado momento y lugar sufren las formas artísticas para adecuarse mejor a las necesidades sociales, intelectuales y espirituales de su tiempo. Esto es, un nuevo modo de expresión que aparece a partir de la lucha permanente que todo artista mantiene por reelaborar los modelos y las experiencias artísticas del pasado, adecuándolos tanto a la mentalidad como a los nuevos modos perceptivos que su época le demanda. En esa inédita reconfiguración formal y conceptual de los lenguajes artísticos del pasado es donde se reconoce el nacimiento de un nuevo *estilo*. De ahí que el *manierismo*, este “estilo estilizado”, como le llamaron algunos en su tiempo, tenga sus raíces en el Alto Renacimiento, pero recupere asimismo algunas de las características del Alto Gótico, entre otras: la gracia, la complejidad y el preciosismo.

Picasso afirmaba que “no existen artes de transición”, seguramente teniendo en mente que en todas las épocas conviven varios estilos a la vez, pero uno de ellos, en cierto momento, adquiere predominio sobre los demás (como fue el caso del *manierismo* en el siglo XVI), debido probablemente a que fue el más eficaz para transmitir la o las ideologías de un poderoso grupo social en un

determinado periodo cultural. En consecuencia, al ser divulgado, se aceptó y se estableció como la forma de representación artística más autorizada para ser la portadora de las concepciones de la época. Se puede afirmar que fue el arte de vanguardia del siglo XVI.

Pero esto no fue tan sencillo como pudiera parecer: el *manierismo* —como cualquier otro estilo histórico que sustituye al que lo antecede— tuvo que luchar por imponerse al *renacentista clásico*, debido a que, cuando un grupo cultural ya ha aceptado un determinado estilo artístico, crea un horizonte de expectativas acerca de esa manera de representar el mundo y espera continuar “leyendo” ese tipo de textos simbólicos a través de la forma de lenguaje que configuró el estilo antes aceptado. De ahí que cualquier cambio formal se tome como una transgresión al canon establecido y exista, en principio, un rechazo y a la vez una incapacidad para comprender ese nuevo uso del lenguaje, esto es, para descodificarlo. En suma, para aceptar el nuevo estilo.

Aquí es conveniente apuntar que el lenguaje del *manierismo* —al igual que ocurrió con el del Renacimiento y con otros estilos históricos determinados— cobijó diversas tendencias artísticas. En el *manierismo* se puede hablar fundamentalmente de dos: la *clásica* y la *mística*, entre las que se advierten notables diferencias, pero que vistas con detenimiento se observa que son desprendimientos de un mismo estilo. Hay que recordar, en primer término, que un estilo no sólo puede abarcar un periodo histórico muy largo sino, asimismo, que se difunde geográficamente de manera amplia y sus variantes obedecen a su asimilación al contexto cultural donde se desarrolla (como fue el caso de El Greco en Toledo), y por último, pero no de menor importancia, no hay que olvidar que cada obra de arte es, finalmente, la manifestación individual de una “voluntad artística”.

El cambio de un estilo de representación por otro responde a la imperiosa necesidad de todo artista por reformular los usos del lenguaje heredado, de modo tal que sea el más idóneo para comunicar la corriente de pensamiento a la que pertenece y así poder decir cosas que no han sido dichas o que, habiéndolo sido, se quieren decir de otra manera. Por lo tanto debemos entender que los cambios en la “voluntad artística”, sin dejar de atender a las exigencias intrínsecas del lenguaje, están íntimamente relacionados con la “visión del mundo del artista”.

Hagamos —a grandes trazos— un paralelo entre el lenguaje plástico renacentista y el manierista, y veremos claramente que, tal como afirmaba Picasso: “motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión” refiriéndose, sin duda, a lo que conduce a los cambios de los estilos artísticos.

Cuando en 1452, Leon Battista Alberti, en su tratado de arquitectura *De re aedificatoria*, definía el con-

cepto de belleza como “la armonía y concordancia de todas las partes logradas de tal modo que nada podría agregarse ni quitarse sin perjuicio de la obra” estaba enunciando no sólo una regla estética, sino a la vez una norma ética, puesto que para el pensamiento platónico-cristiano no había nada más armónico que el alma.

En el humanismo renacentista alentaba la herencia pitagórica de que “todo es número” en la “estructura matemática del universo y de toda creación”, así como la creencia cristiana de que “el hombre en tanto que es imagen de Dios encarna la armonía del universo”. San Agustín lo había dicho muy bien: “siento que nada me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas y en las medidas los números” (De Bruyne, 1987, p. 31). Así, Leonardo da Vinci (ca. 1498) asume que “el hombre es la medida del mundo” y, el mundo, sólo será posible expresarlo por medio de reglas, orden, ritmo, geometría, proporciones, etcétera.

En Florencia, en torno de la Academia Platónica, se había creado todo un sistema filosófico que ensanchaba el horizonte intelectual del hombre, resemantizando la herencia cultural de Grecia y Roma. Se perseguía armonizar el clasicismo con el cristianismo medieval. “Nunca se había intentado antes fusionar la teología cristiana tan desarrollada con la gran filosofía pagana, sin que afectase a la personalidad ni a la integridad de ninguna de ambas”, dice Panofsky (1972, p. 190).

Se traducían los autores clásicos, se reinterpretaban todos los mitos y esquemas del pensamiento pagano que habían sido absorbidos por el arte cristiano primitivo, y se incorporaban otras alegorías grecorromanas adecuándolas a las nuevas ideas al darles una versión *pietosa et accomodata alla cristiana religione*. Y así, la iconografía artística encontró nuevos simbolismos, atendiendo a que el neoplatonismo investía a todas las cosas visibles de un significado trascendente.

El fundamento de la estética italiana del Renacimiento temprano era la posibilidad de representar una verdad objetiva. Por ello Leonardo decía que “la misión del artista era explorar el mundo visible”. Esto condujo a la observación de la naturaleza, a intentar su conocimiento de manera profunda y, finalmente, a crear un sistema simbólico capaz de representarla. De ahí el gran invento de la perspectiva geométrica en pintura, que pese a ser un sistema de representación tan convencional como puede serlo cualquier otro, era una representación verosímil de la realidad que intentaba acercarse a nuestra visión natural en tanto que ésta percibe la tercera dimensión.

Y así, los diversos lenguajes plásticos del Renacimiento se propusieron captar la apariencia del mundo visible y representarlo de acuerdo con el concepto aristotélico de la *mimesis*. Pero los modos de interpretar el

concepto de imitación de la naturaleza pueden ser diversos y había que codificarlos para poder expresar ese mundo ideal, armónico, sereno, equilibrado y perfectamente estructurado. Los temas religiosos se explicaron por medio de símbolos contruidos a partir de la apariencia de los objetos del mundo sensible, contrariamente a lo que hubiera indicado la escolástica medieval, para la cual el arte debía expresar conceptos sobre el conocimiento de Dios y no experiencias extraídas a través del universo de los sentidos.

Sin embargo, ese mundo, en donde por un tiempo se logró armonizar esferas y concepciones hasta entonces irreconciliables, hizo crisis con las ideas de Erasmo y la Reforma. Pero la Italia del Humanismo ya había avanzado mucho hacia lo que sería más tarde el *Cogito ergo sum* cartesiano y la crisis espiritual sirvió para acentuar la liberación de la subjetividad, privilegiar el raciocinio, alentar la individualidad, impulsar la investigación y la experimentación, así como el descubrimiento en todos los ámbitos del pensamiento.

De modo tal que el *manierismo*, frente al ideal platónico de la armonía universal, buscó lo particular y lo singular. Frente al equilibrio, la simetría y la proporción (sostenidos por un calculado orden matemático) opuso la tensión y el contrapunto manifiestos por la *figura serpentinata*, creada por Michelangelo —según Giovanni Paolo Lomazzo, el gran tratadista del manierismo— quien en su *Trattato dell'arte della pittura* de 1584 (libro que poseía El Greco), comparaba esta figura representada en la pintura con “la ondulación de una serpiente en movimiento” o con “una llama agitada”, misma que aplicada a la escultura tenía la virtud de permitir que se pudiese admirar una figura desde todos los ángulos a diferencia de la escultura clásica en la que el llamado *contrapposto* imponía un punto de vista privilegiado, generalmente frontal.

Así, a la perspectiva central (que observa el punto de vista único), el *manierismo* impuso los diferentes puntos de vista y las diversas formas de representar el espacio (plano o profundo) en un mismo cuadro, y tratándose de una escultura, fuente o columna, logró la ilusión de una “visión giratoria” (en la cual la mirada no puede descansar, debe dar vueltas y vueltas... hasta presentar *otto vedute*, tal como afirmó orgullosamente el gran Benvenuto Cellini en 1547 (Panofsky 1972, p. 243, n. 9). Frente a lo contenido y mesurado del estilo anterior, el *manierismo* opone lo extravagante y desbordado. Frente a la verdad objetiva, categórica y demostrable del Renacimiento, el *manierismo* ofrece aquello que provoque *stupore*: lo inédito, intrincado, maravilloso, laberíntico, caprichoso, arbitrario y dialéctico, recursos destinados a satisfacer a una sociedad culta, ducha en juegos retóricos, en *concetti*, refinada y decadente que por sobre todas las

virtudes de la invención, apreciaba las del ingenio y la agudeza.

En relación con la *mimesis*, “los artistas [manieristas] se ocupan más de sus imágenes interiores que de la imitación de la naturaleza”, dice Battisti (1990, p. 153). A propósito de esto, en 1672, un tratadista antimanierista, Gian Pietro Bellori, defensor de la estética clásica, escribía en su *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* que “los artistas, al abandonar el estudio de la naturaleza, viciaron el arte con la *maniera*” y por ello sus obras resultaban bastardas, no hijas de la naturaleza.

Es decir, que el sometimiento a la realidad percibida por los sentidos (que es lo que sustenta el concepto de imitación de la naturaleza en el arte) se sustituye en el *manierismo* por una tendencia a la abstracción y a la representación de la realidad vista desde una perspectiva metafórica. Federigo Zuccari en su *Idea de' pittori, scultori et architetti* de 1607 —tratado modélico del manierismo— recomienda imitar aquello que no se encuentra en la naturaleza sino en la *fantasia*.

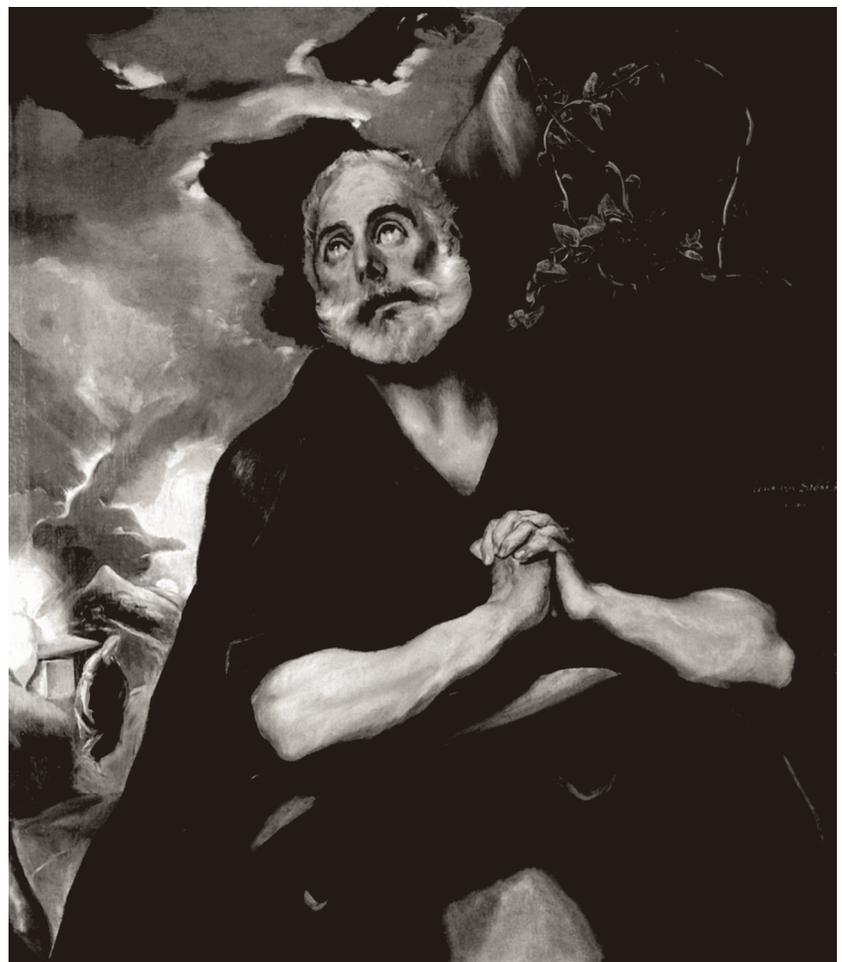
Pero hacia la segunda mitad del siglo XVI el espíritu de la Contrarreforma penetró en las artes plásticas. En el año de 1542 se crea la Inquisición italiana y en 1559 Paolo IV Carafa instituye el *Index* de libros prohibidos. En 1545 el Concilio de Trento había iniciado sus sesiones que duraron dieciocho largos años. Finalmente, en 1563, en su última reunión emitió el Decreto xxv —relativo a las imágenes sacras—, cuyo propósito fue erradicar las libertades que se tomaban los pintores manieristas representando “imágenes de hermosura escandalosa”, para usar su propia expresión.

“En el siglo XVI la profunda conmoción del mundo cristiano —dice Émile Mâle—, el desgarramiento del cisma, la lucha por la fe, la preparación al martirio, así como una atmósfera de oración, exaltaron la sensibilidad católica” (2001, p. 151-152). Y en pintura, un espacio perfectamente estructurado como era el que representaba el lenguaje renacentista, dejaba de ser el más adecuado para expresar contenidos emotivos, para hablar de lo sobrenatural o de lo visionario, se requería de un espacio ambiguo (precisamente el que formuló el *manierismo*) cuya estructura atomizada propiciara en el espectador no sólo una identificación con la experiencia religiosa, sino una activa participación en ella.

Por tanto, el concepto de belleza instaurado por el Renacimiento ya no residirá en la armonía (al menos no en esa clase de armonía), sino en la expresividad. El color ya no será el color observado en los objetos de la naturaleza, sino el imaginado (como el color llamado *cangiante*, de luminosas transiciones cromáticas a la manera de Domenico Beccafumi en su fresco sienés de ca. 1530), al igual que la representación de la luz, puesto que ambos —como en la pintura de El Greco—, tanto el color como la iluminación, estarán cargados no sólo

de connotaciones anímicas sino, fundamentalmente, de simbolismos religiosos y de interpretaciones de la estética neoplatónica derivada de Plotino (205-270 d.C.), quien definía la belleza como “esplendor de la luz divina” (Panofsky, 1975, p. 265). Es difícil encontrar un artista en los siglos XV y XVI italianos que no haya manifestado, de uno u otro modo, la influencia del neoplatonismo que permeaba el ambiente intelectual, fundamentalmente el florentino, a tal punto que Marsilio Ficino (1433-1499), quien formuló esta doctrina, escribe que Lorenzo de Médicis afirmaba que sin el conocimiento profundo del platonismo no se podía ser un buen cristiano (Burckhardt, 1951, p. 192).

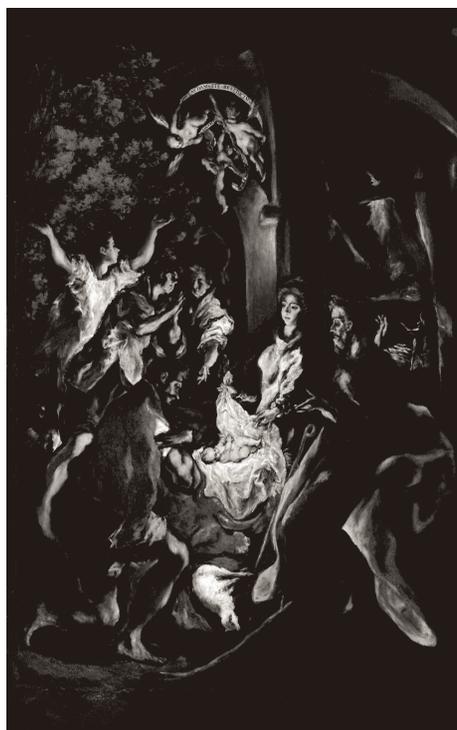
Es interesante señalar que los temas religiosos tan extraordinariamente representados durante todo el Renacimiento, tales como los tópicos cristológicos, marianos, franciscanos, etcétera, serán los mismos que manejen los manieristas, incluso sin alterar los elementos iconográficos, pero expresados de otra manera y para otros propósitos significativos. Estos mismos temas, en los manieristas, ya no serán vistos desde la perspectiva del relato de vidas de santos o de hechos milagrosos que explican o narran los textos sagrados y para lo cual los artistas renacentistas habían recurrido, analógicamente, a la representación del mundo visible, en donde a las figuras de los santos no sólo se les concedía una dimensión humana, sino incluso se les llegaba a situar (so-



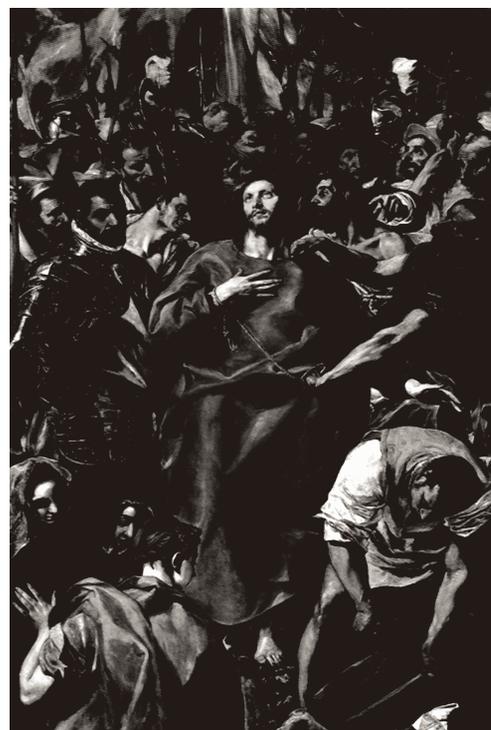
El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*, Catedral de Toledo, 1580-1586



El Greco, *La Trinidad*, Museo del Prado, 1577-1579



El Greco, *La adoración de los pastores*, Museo del Prado, 1610



El Greco, *El Expolio de Cristo*, Sacristía de la Catedral de Toledo, 1577-1579

bre todo en la pintura italiana y flamenca) dentro de una clase y contexto social determinados: el de la alta burguesía, de la cual procedían los comitentes, y también donde —de acuerdo con los ideales de su tiempo— tenían su asiento la nobleza, la virtud y el dominio de las pasiones; y así lo señala Baldassare Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528) al definir al perfecto cortesano como aquel que poseía una *gravitá riposata*.

En cambio, al *manierismo* lo que le interesaba era extraer de las historias sagradas una experiencia religiosa, cuyos parámetros de representación fueran tan subjetivos como lo pueden ser la contemplación de lo sobrenatural y los mecanismos psíquicos que la propician. “El nuevo espíritu fanático y antirrenacentista —dice Arnold Hauser (1957, II, p. 533)— se anuncia por todas partes, sobre todo en nuevas fundaciones de órdenes, nueva ascética y aparición de nuevos santos como san Carlos Borromeo, san Felipe Neri, San Juan de la Cruz y Santa Teresa”, que serán representados por el arte no en el transcurrir de su vida cotidiana sino en el momento de sus arrebatos místicos, de sus visiones, de sus éxtasis, de sus deliquios, en suma, de los estados que se asumen como propios de la santidad.

Por lo que se refiere a la representación figurativa del cuerpo humano —tan importante para la estética renacentista derivada de la antigüedad clásica—, el llamado “envoltorio del alma”, donde se asienta la “belleza corpórea que es la sombra de la espiritual” —como decía Leone Ebreo en sus *Dialogi d’amore*, 1535— (Barocchi, 1979, p. 1632), el artista manierista se apartará de un sistema regulado por los cánones de proporciones (vitruvianos, pseudo-varronianos, etcétera) que per-

seguía alcanzar la representación de la belleza “ideal” y aparecerá el alargamiento y la desproporción anatómica de las figuras en pintores manieristas como Francesco Mazzola (llamado el Parmigianino) o El Greco, quien poco antes de morir había expresado: “enana... es lo peor que puede tener cualquier género de forma” (Marías-Bustamante, 1981, p. 25, n. 24). Del mismo modo, las manos y las posiciones del cuerpo se distorsionarán en favor de la expresividad emotiva. La idea de buscar la expresión de los “afectos” a través de los movimientos del cuerpo no era nueva; Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* (1435) recomendaba al pintor que buscase “conmover al espectador”, explicando que los “movimientos del alma pueden conocerse por los movimientos del cuerpo” pero, por supuesto, observando las reglas del decoro y la proporción. En cambio, el gran pintor y tratadista manierista Federigo Zuccari, amigo de El Greco, decía que el espíritu del artista debía “estar exento de cadenas, en lugar de frenado por la servidumbre mecánica a dichas reglas” y que a él las proporciones le provocaban un *fastidio intollerabile, perdimento de tempo senza sostanza di frutto alcuno buono* (Marías-Bustamante, 1981, p. 109).

II

Dentro del *manierismo*, El Greco fue, tal vez, el único artista que concilió el extraordinario impulso creativo y experimental que surgió en esa nueva corriente estética con la obligatoria ortodoxia católica emanada del espíritu de Trento, aunque, en ocasiones, con cierto conflicto. La explicación de esta —aparentemente contra-

dictoria— convivencia se puede encontrar en el contexto de su formación tanto estética como espiritual.

Doménikos Theotokópoulos (llamado por los italianos *il Greco*) nació en Candia (capital de la isla de Creta) en 1541. Creta, que estaba bajo el dominio veneciano desde 1211, se había convertido en un crisol de culturas: la latina occidental, la griega ortodoxa oriental y el Islam. Esto se reflejaba en la actividad artística y así, en los talleres de pinturas de iconos que continuaban la antigua tradición bizantina, se advertía la intromisión de cierta influencia occidental que llegaba a Creta a través de la difusión de grabados italianos provenientes de Venecia. Este arte, que se ha llamado “híbrido”, tuvo gran florecimiento y demanda —incluso en Venecia— a fines del siglo xv y principios del xvi. El Greco se entrenó en esos talleres y en 1563 aparece registrado en un documento como “maestro de pintura de iconos”.

En torno de 1567 parte para Venecia. Independientemente de que, antes su padre y, en ese momento, su hermano, fueran recaudadores de impuestos del gobierno veneciano, no era difícil entender los motivos que tendría para trasladarse a Venecia, meta deseada por cualquier pintor, ya que se trataba del lugar donde Tiziano estaba activo. Además, era un sitio que a El Greco le podía proporcionar trabajo, puesto que albergaba una importante colonia griega que tenía a su servicio un numeroso grupo de artistas muy solicitados llamados “madonneri” que pintaban, para usos devocionales, pequeñas tablas con la figura de la *Madonna* (la Virgen) a la “manera griega”, es decir, en un estilo que continuaba la tradición de los iconos bizantinos y los manuscritos iluminados, y del que El Greco era ya un consumado maestro.

Por lo tanto, su primera formación se desarrolló dentro de una concepción pictórica regida por un fuerte orden geométrico, en donde las figuras aparecen siempre en posición frontal, los colores no responden a la observación del mundo sensible y la representación del espacio elude crear la ilusión de profundidad. Era un sistema perfectamente codificado que evitaba evocar la realidad visible para expresar sólo símbolos de conceptos religiosos, seguramente debido a que “siendo el mundo sobrenatural, por definición, un misterio que no puede penetrar el espíritu del hombre, resulta imposible decir que el mundo físico pueda ser el símbolo inmediato” (De Bruyne, 1987, p. 99). Esta tradición pictórica tan intelectualizada será un sustrato muy importante para el estilo individual posterior de El Greco.

Lo cierto es que llega a Venecia con el propósito de aprender el sistema figurativo italiano de ese momento. En este proceso tuvo que haber enfrentado enormes dificultades tanto conceptuales como técnicas, dificultades que cualquier pintor italiano con un poco de

oficio tendría ya resueltas. Y así, empieza a estudiar copiando a los grandes maestros. De esa época se conocen la copia que hizo de un grabado de Tiziano y algunas pinturas suyas, técnicamente mal resueltas, en las que se advierte la lucha que libró por expresarse a la llamada “manera latina”.

Sin embargo, a partir de ese momento, adoptará ciertos temas de la iconografía contrarreformista que ya no abandonará jamás, como por ejemplo: “La expulsión de los mercaderes del templo” y “Cristo curando a un ciego”, que serán muy divulgados como alegorías de la Iglesia reveladora de la verdad. Igualmente, su insistencia en los temas marianos responderá al ataque de los luteranos a la figura de la Virgen (la Anunciación, la Inmaculada Concepción, la Virgen con el Niño, etcétera). Dentro de su repertorio destacan también los santos penitentes (como María Magdalena y san Jerónimo), los temas franciscanos (de tanta devoción en su tiempo), los evangélicos (como la Adoración de los Pastores, la Resurrección, Pentecostés) y los cristológicos con sus admirables representaciones de Cristo en la cruz, abrazado a ella, etcétera. Esta recurrencia temática facilita el estudio de su obra ya que resulta interesante ver cómo en cada nueva versión, sin haber introducido grandes cambios iconográficos —a menudo no hace ninguno— pero por medio de notables modificaciones en su lenguaje pictórico, El Greco va transformando la lectura del contenido simbólico de la obra.

Y así, a partir de su estancia de tres años en Venecia permanecerá en deuda con su magnífica escuela pictórica, especialmente con Tiziano, Tintoretto, Veronese y Bassano. Desde este periodo se advierte cómo va abandonando la influencia del sistema de representación bizantino, por ejemplo: el volumen lo logra modelando con el claroscuro y no por medio de trazos lineales puestos sobre una masa de color a la manera de los iconos. Abandona el planismo (también bizantino) y pone en evidencia el espacio profundo, introduciendo *arquitecturas* que permiten al pintor el lucimiento de sus habilidades perspectivas, tal como lo hacían los pintores italianos, para lo cual se basaban principalmente en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio (*Regole generali di architettura...*, Venecia, 1537), libro que también apareció en el inventario de la biblioteca de El Greco.

Lo notable es que El Greco llegó a tal nivel de dominio del lenguaje pictórico renacentista que posteriormente algunas de sus obras llegaron a ser atribuidas erróneamente a Tiziano Vecellio, a Paolo Veronese o a Iacopo Tintoretto. Al grado que el gran tratadista español Antonio Palomino (*El museo pictórico y escala óptica*, 1724) escribe (refiriéndose a la última época del pintor cretense) que éste “...viendo, que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer des-

preciable y ridícula su pintura, como lo desabrido del color” (1988, III, p. 133).

El hecho es que en 1570 llega a Roma gracias a su amigo el célebre miniaturista Giulio Clovio (1498-1578), quien lo recomienda a su patrono el cardenal Alessandro Farnese, el más importante mecenas y coleccionista de arte del momento (para quien en 1546 había realizado un admirable *Libro de horas*) y lo hace a través de una *Carta* fechada el 6 de noviembre de 1570 en la que presenta a Doménikos Theotokópoulos como “discípulo de Tiziano” (algo que nunca se ha podido comprobar). Durante los siete años que vivió en Roma alcanzó gran fama como retratista y empezó a configurar ese estilo tan singular que lo caracterizaría en los años de madurez; sin embargo, en Roma nunca obtendría comisiones importantes. Tal vez su concepción de la pintura, derivada de la escuela veneciana (basada en el color) opuesta a la de las escuelas romana y florentina (sustentadas en el *disegno*) no fue muy del gusto de los comitentes romanos.³ También pudo contribuir el hecho de que no se dedicara a la pintura al fresco, que era muy solicitada en ese momento. Pese a todo, en 1572 ingresó a la Academia de San Lucas, en la que aparece registrado como *pittore a carte*, es decir, “miniaturista” (lo que hace suponer que llegó a Roma como ayudante de Giulio Clovio); el hecho es que su entrada a la Academia le permitió abrir su propio taller (pese a que no le acarrearía mayor mérito, luego de haber servido a un gran mecenas) y lo hace en compañía del artista sienés Lattanzio Bonastri da Lucignano (c.1550-1590) y posteriormente, se le uniría, también, el pintor Francesco Prevoste (ca.1528-1607), quien lo acompañaría más tarde a España. Todo indica que abrió el taller obligado por ciertas circunstancias que no acabamos de conocer. El hecho es que, en una carta del 6 de julio de 1572, dirigida al cardenal Farnese, se queja de haber sido despedido de su servicio sin haber dado ningún motivo de su parte que justificara dicha medida (Scholz-Hänsel, 2006, p. 20).

No menos importante en ese periodo de su vida fueron las tertulias del círculo de humanistas, literatos y artistas a las que fue introducido por su amigo, el erudito bibliotecario del cardenal Farnese, Fulvio Orsini, en las que no sólo encontró un ambiente intelectual extraordinario para su formación, sino que le permitió entrar en contacto con humanistas españoles como Pedro Chacón y Luis de Castilla, quienes serían decisivos

³ Francisco Pacheco en su tratado *El arte de la pintura* (terminado en 1638) dice: “...preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar” (1990, p. 349).

para su futuro, sobre todo este último, que se convertiría posteriormente en su fiel amigo y protector durante toda su permanencia en Toledo.

Pero Roma le ofreció aun mucho más, algo que sería determinante para su obra: el estudio de la pintura de Michelangelo y el descubrimiento de la extraordinaria fuerza expresiva (*terribilità*) de sus figuras. El Greco, en su obra, muestra nunca haber olvidado la famosa frase del florentino que dice: “hay que tener el compás en los ojos”, revelando su total desdén por el sistema de proporciones en la representación del cuerpo humano. Michelangelo, llamado “el Divino” por sus contemporáneos, había muerto hacía poco (en 1564) pero continuaba siendo para el mundo artístico romano el *Maestro* paradigmático sin igual.

Sin embargo, hay una anécdota extraña: Giulio Mancini (médico del papa Urbano VIII) en sus *Considerazioni sulla pittura* (1617-1624) escribe, años más tarde, que a propósito de que la Iglesia intentaba, una vez más, repintar algunas figuras “deshonestas” del *Juicio Final* de Michelangelo (obra tan vilipendiada por el Concilio de Trento), El Greco expresó que, si se echase por tierra ese fresco de Michelangelo, lo sustituiría con una pintura propia realizada con igual maestría pero con un contenido honesto y decente (*con honestà et decenza*), (Marías-Bustamante, 1981, p. 206). Lo dicho provocó tal indignación entre la comunidad de los artistas que se vio obligado a abandonar la ciudad. Muchos piensan que dicha anécdota —tan difundida— es falsa y que su ida a España se debió al deseo de ser contratado por Felipe II para las obras de El Escorial, tal como se había hecho con tantos otros pintores italianos (Cincinnato, Cambiaso, Pelegrino, Zuccari, etcétera). Es razonable pensar que ésa haya sido la verdadera razón de su viaje (además de que ya había cesado su servicio para el cardenal Farnese), porque al llegar a Toledo inició una pintura llamada *La adoración del nombre de Jesús*, cuyo tema era una alegoría de la victoria naval de Lepanto (1571) donde aparece representado Felipe II. Sin embargo, no obtuvo con ella el favor del rey. Lo intentaría por segunda vez con una pintura que le fue expresamente encargada para el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: *El martirio de san Mauricio* (1580-1582), la cual —según cuenta fray José de Sigüenza— “no le contentó a Su Majestad (no en mucho) porque contenta a pocos, aunque dizen es de mucho arte, y que su autor vale mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano” (Marías-Bustamante, 1981, p. 211). Se le pagaron quinientos ducados por la pintura y nunca más se le ofreció ninguna otra comisión a nombre del rey. Es más, se encargó al pintor italiano Romulo Cincinnato una pintura con el mismo tema —que sí complació al rey— puesto que, es de suponerse, estaría más acorde, iconográficamente, con su idea de la *propaganda fide* tridentina y

por tanto fue colocada en el altar inicialmente destinado para la obra de El Greco.

Lo cierto es que, en 1577, aparece El Greco residiendo en Toledo y a cargo de importantes obras encomendadas por Diego de Castilla (deán de la Catedral de Toledo y padre de su amigo Luis). La primera fue el retablo para Santo Domingo el Antiguo, cuyo lienzo central lo ocuparía la *Trinidad*,⁴ basada iconográficamente en una xilografía de Alberto Dürero, realizada en 1511, que lleva el mismo nombre. Pero para los aspectos compositivos la fuente pareciera ser una *Piedad* de Federigo Zuccari de 1566 (basada a su vez en una pintura inacabada de su hermano mayor Taddeo, que fue interrumpida por su muerte ese mismo año y estaba destinada al palacio Farnese de Caprarola). Lo que interesa señalar es que tanto las dos obras de los hermanos Zuccari como la *Trinidad* de El Greco muestran haber sido pintadas bajo la influencia del lenguaje escultórico de Michelangelo.

En su *Trinidad*, El Greco muestra claramente la influencia del maestro florentino, tanto en la monumentalidad de la figura de Cristo, como en su cuidadosa observación de la configuración anatómica, aunque sus proporciones no sean las canónicas. En cambio, los ángeles están tratados con más libertad; en ellos El Greco se permite una mayor distorsión (rasgo que siempre se advertirá en su pintura con relación a los personajes secundarios). El empleo del color evoca la escuela romana de pintura. En suma, es una magnífica obra realizada bajo la concepción del manierismo italiano llamado *clásico*.

Otra obra encargada en ese mismo año y por el mismo comitente para la sacristía de la Catedral de Toledo fue la titulada *El expolio*. Pintura que se inscribe en la misma tendencia artística que la anterior, aunque ahí aparece otro rasgo temprano de su estilo de madurez, el convertir las indumentarias de los personajes —en este caso la túnica de Cristo— en un valor plástico por sí mismo al margen de su valor representativo. Con esta extraordinaria pintura, El Greco iniciaría una serie de litigios contra sus patronos eclesiásticos toledanos por defender su derecho a obtener un pago justo por su trabajo y el respeto a su libertad creativa, valores que asimiló en Italia donde el arte de la pintura se contaba entre las “artes liberales” y no entre las “artes mecánicas”, como en la España de ese momento. En suma, el alegato se basó en que los representantes de la Catedral tasaron la obra en un precio menor de lo acordado, objetando que el artista, supuestamente, no había desarrollado el tema religioso ni con propiedad ni con apego a las referencias bíblicas.

⁴ Es una *Trinidad Compassio Patris*, cuya iconografía “aparece a partir del siglo XV, teniendo una inspiración literaria directa en el opúsculo *Lignum Vitae* atribuido a San Bernardo” (Esteban Lorente, 1990, p. 209).

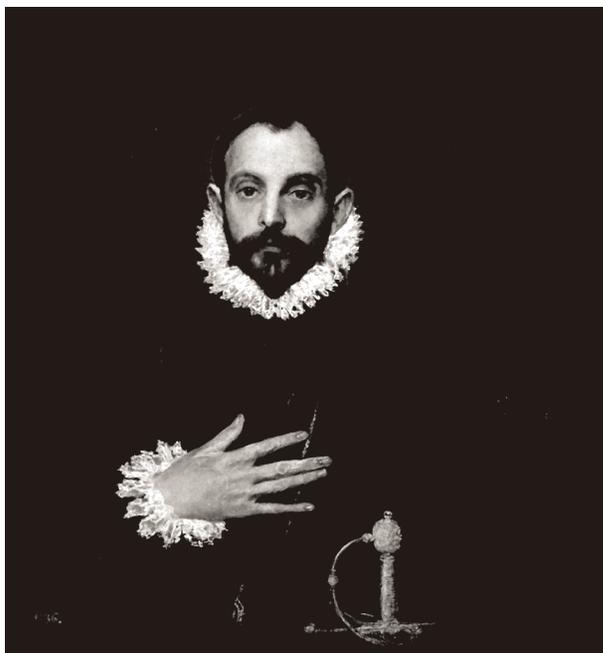
Estos litigios merecieron que Palomino, en 1724, escribiera: “le debemos inmortales gracias a Dominico Greco todos los profesores de esta facultad, por haber sido el que rompió con tal fortuna las primeras lanzas en defensa de la inmunidad de esta arte...” (1988, III, pp. 133-134).

En 1578 tuvo un hijo con Jerónima de las Cuevas, con la que siempre convivió (hasta la muerte de ella) pero a quien nunca desposó. Lo llamó Jorge Manuel (como se llamaba su padre) y, años más tarde, le enseñaría su arte (tanto el de la pintura como el de la “arquitectura” de retablos, en el que también se había destacado).⁵ Es interesante señalar que, en más de una ocasión, se sirvió de la imagen del rostro de su hijo para caracterizar personajes que aparecen en sus pinturas, pero hay un retrato individual que le hizo a Jorge Manuel (fechado entre 1600-1605) que sus contemporáneos deben haber recibido como un desafío al decoro social de su entorno, donde lo representó en su carácter de pintor (con la paleta y los pinceles en la mano, como eran

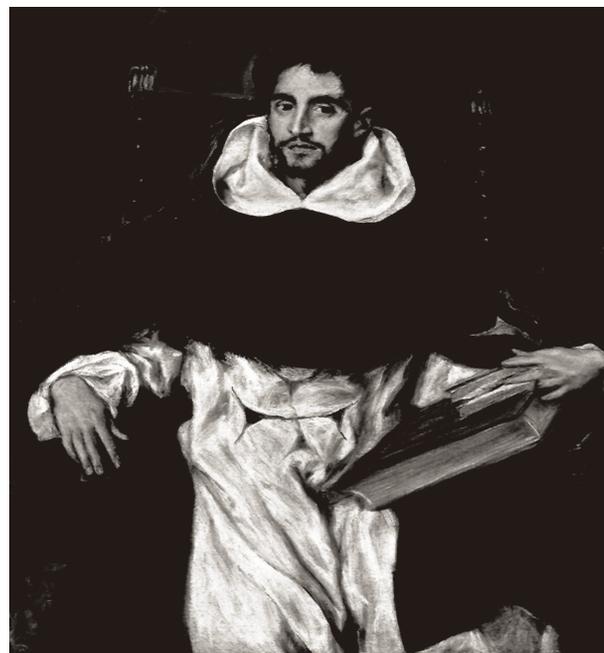
⁵ Jorge Manuel Theotokópoulos (1578-1631) colaboró con su padre en la realización de algunos retablos, si bien otros son obra propia. En pintura se le considera un artista menor (Cf. Marías-Bustamante, 1981).



El Greco, *San Martín y el mendigo*, National Gallery, Washington, 1597



El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, Museo del Prado, 1577-1584



El Greco, *Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga*, Museo de Bellas Artes, Boston, 1609

los atributos del caso), pero vestido con un traje con cuello de escarola, que era propio sólo de quienes tuviesen la condición de hidalgos, lo que resultaba incompatible con el *status* social inferior de un pintor en la España de ese momento en que aún no se había reconocido la pintura entre las artes liberales.

Como se advierte, El Greco mostró desde el principio esa mentalidad independiente, altiva, mundana, libre de prejuicios y decidida a defender con dignidad su arte y sus derechos de artista, misma que desarrolló arropado en el ambiente del Humanismo italiano fundado, como diría Pico della Mirandola, en “el reconocimiento del valor del hombre” y que mantendría, sin flaquear, hasta el final de su vida, en 1614, dando pábulo a que las escasas noticias biográficas que tenemos del pintor candiota estén mezcladas con la leyenda. El pintor aragonés Jusepe Martínez en su tratado *Discursos practicales del nobilísimo arte de la pintura*, ca. 1673 al referirse a él escribe:

[...] vino de Italia un pintor llamado Dominico Greco: dicese era discípulo de Tiziano. Éste tomó asiento en la muy celebrada y antiquísima ciudad de Toledo; trajo una manera tan extravagante, que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondrá en confusión a cualquiera... Entró en esa ciudad con grande crédito en tal manera, que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras; y de verdad hizo algunas cosas dignas de mucha estimación, que se puede poner en el número de los famosos pintores: fue de extravagante condición como su pintura... ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia... Llegó a crecida edad, y siempre con la misma estimación (1988, pp. 270-271).

La España de ese momento era muy diferente a la Italia que El Greco había dejado atrás. Roma ya no era el centro espiritual del mundo católico; Felipe II era más dogmático que el papa y Toledo más eclesiástica que Roma. En España —convertida en paladín de la Contrarreforma— la intolerancia tenía su asiento, el Humanismo cristiano no se manifestaba con la misma libertad que en las tertulias romanas que había conocido. La Inquisición vigilaba que las ideas perturbadoras de Erasmo no penetraran más (ya habían sido detenidos por ello numerosos teólogos e intelectuales). En 1577, el mismo año que llegó El Greco a Toledo, fue nombrado como arzobispo de esa ciudad Gaspar de Quiroga con el mandato de hacer obedecer los decretos de Trento. Años atrás, en 1558, su predecesor Bartolomé de Carranza había sido encarcelado al siguiente año de su designación, bajo la acusación de erasmista y hereje, manteniéndosele preso diecisiete años (en el castillo Sant’Angelo de Roma), mismos que duró su proceso inquisitorial. En verdad, la influencia de Erasmo de Rotterdam había penetrado profundamente en los intelectuales españoles, especialmente entre los conversos como Santa Teresa y fray Luis de León. Consecuentemente, las estructuras eclesiásticas se volvieron más inflexibles y, por lo mismo, la religión, en lugar de verse desde una perspectiva más amplia e integradora como en Italia, se interiorizó a tal punto que se intentó vivirla como una experiencia individual. Se estudiaban los estados psíquicos y espirituales. El alma pasó a ser un objeto de investigación. Los místicos españoles descubrieron mundos nuevos en su interior por vía del “ensimismarse”. “El misticismo —decía Haztfeld— es antes que una visión intelectual una unión afectiva”. Éste es el gran momento de la literatura espiritual española: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, además de tener

profundas y auténticas experiencias religiosas, poseían las dotes literarias que les permitieron comunicarlas. Sin embargo, se quejaban de que el lenguaje resultara insuficiente para traducir ese mundo volcado hacia adentro y poder convertir en palabras sus “visiones” y su “unión con Dios”. Santa Teresa exclama: “Oh, Dios mío quién tuviera nuevas palabras”, y desespera por encontrar una forma de “representar de otro modo”, como ella misma dice. De hecho, inventa palabras nuevas, voces sin significado, donde el puro sonido se carga de un sentido tan único y particular como lo es el fenómeno de su “desatino santo”, como le llamaba a su *éxtasis* (Hartzfeld, 1955, pp. 299, 296, 321, 319).

No sabemos si El Greco tuvo la ocasión de conocer personalmente a Teresa de Ávila cuando ésta, alguna vez, llegó a visitar su fundación toledana, pero es factible suponer que, siendo un hombre tan ilustrado (poseía en su biblioteca más de ciento cincuenta libros: en italiano, griego, latín y español), conociera los textos de la monja y éstos lo hubieran influido, acrecentado su gran religiosidad y su antiguo afán por encontrar un lenguaje pictórico inédito, capaz de expresar con mayor elocuencia los múltiples aspectos que contienen las experiencias de carácter sobrenatural.

El clima espiritual —que respiró El Greco en Toledo hasta su muerte ocurrida en 1614— fue el resultado de la eclosión de un exacerbamiento de la experiencia religiosa individual que había conducido a la exaltación de lo subjetivo, incrementado, sin duda, por la práctica tan difundida de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola (1491-1556) que obligaban a la introspección. Un mundo en el que la religión no se narra, ni se explica, se convierte en un modo de vida. Vivencia que indudablemente El Greco hizo en parte suya aunque, por lo que se conoce, sin dejar atrás sus preocupaciones literarias y filosóficas, mismas que compartía con un grupo de notables humanistas españoles, de quienes hizo espléndidos retratos, como los del helenista Antonio de Covarrubias, Jerónimo de Cevallos y fray Hortensio Félix Paravicino, que fueron amigos suyos. Algunas de sus efigies también aparecen en el célebre óleo sobre tela que realizó (entre 1586 y 1588) para la Iglesia de Santo Tomé, conocido como el *Entierro del Conde de Orgaz*, donde aparece representado su hijo Jorge Manuel como niño, caracterizando a un personaje que pareciera estar, a la vez, dentro y fuera del cuadro —a la manera del teatro— cuya función es señalar con el índice de la mano izquierda el asunto principal de la representación, atendiendo a uno de los preceptos de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435), quien decía “me agrada que en la *historia* haya alguno que ayude a los espectadores a ver lo que sucede, y con la mano llame su atención ...” (2004, p. 30, la traducción es nuestra). El nombre de Alberti también aparece registrado entre los autores de

la biblioteca del pintor. No sabemos si poseería la versión latina del tratado o la italiana que el propio autor realizó en 1436 (de cualquier manera, El Greco conocía ambas lenguas).

Sin embargo, su gran religiosidad no indica —como algunos estudiosos lo han querido ver— que El Greco, en su estilo de madurez, haya renunciado a esa racionalidad que mostró siempre en su actividad intelectual y creatividad artística sustentada en su formación tanto bizantina como italiana, para adoptar una expresión surgida de la pura emotividad. Las anotaciones manuscritas que dejó en los márgenes de dos libros de su propiedad: un ejemplar de *I dieci libri dell'architettura* de Vitruvio comentado por Daniele Barbaro (Venecia, 1556) y otro ejemplar —por cierto, obsequiado en España por su amigo Federigo Zuccari— la segunda edición de las *Vite* de Giorgio Vasari (Florenza, 1568) bastan para desmentir esos juicios, además de que su propia pintura —analizada con pertinencia— muestra su carácter preponderantemente reflexivo y analítico.

De su actividad como escritor, Pacheco, en su tratado *El arte de la pintura* (finalizado en 1638 y publicado póstumamente en 1649), ya había dado noticias al respecto, seguramente ciertas, puesto que lo conoció personalmente en 1611 cuando hizo un viaje a Toledo con el propósito de visitarlo. Lo describe diciendo: “Dominico Greco que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura” (1990, p. 537). Lamentablemente, de todos los temas que menciona, sólo han llegado hasta nosotros las *marginalia*⁶ anteriormente mencionadas, pero, son tan importantes, que gracias a ellas podemos conocer algunas de sus reflexiones estéticas. Por ejemplo, en una nota marginal al texto de Vitruvio de Barbaro, el pintor escribe:

[...] y así, la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma, color, como la que tiene por objeto la imitación de todas; en resumen, la pintura tiene un puesto de prudencia y modeladora (¿moderadora?) de todo lo que se ve y si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, a la vista, parecería como una cosa extraña por lo mucho que la vista tiene en particular de muchas facultades; pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación puesto que nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y tiene que imitar [...] (Marías-Bustamante, 1981, p. 165).

⁶ Conocemos estas *marginalia* gracias al magnífico estudio y publicación que realizaron los investigadores Fernando Marías y Agustín Bustamante (1981), quienes encontraron el libro de Vitruvio comentado por Barbaro (Venecia, 1556), con las anotaciones de El Greco, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

De ahí se desprende que, para El Greco, la pintura tiene como función principal *la imitación*, pero no la imitación servil, no la llamada con desdén *copia* del mundo natural que se atribuía a los “pintores indoctos”, sino aquella *imitatio* que actúa como *modeladora o moderadora*, esto es como intérprete que transforma la realidad percibida a través del *ver del pintor*. Lo que significa que el conocimiento se inicia a partir de la percepción sensorial —ya lo había dicho Aristóteles— pero, específicamente, por medio de la vista, uno de los “sentidos espirituales”, al decir del neoplatónico Leone Ebreo en sus *Dialogi d'amore*, 1535. Es más, El Greco añade que “la pintura, por ser tan *universal*”, esto es, por estar presentes todas las cosas en ella, “se hace *especulativa*”, es decir, que se convierte en una actividad cognoscitiva. En 1633, Vicente Carducho, en su tratado *Diálogos de la pintura*, que postula principios derivados de la estética manierista, también insiste en que su doctrina es “dibujar, especular y más dibujar”. En este pasaje, El Greco pareciera hacer de la función de la pintura algo semejante a lo que hace el Demiurgo platónico como “modelador” del Cosmos, a fin de lograr “una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y la mejor” (*Timeo* 30 b, 1981, p. 96).

Si observamos esas figuras alargadas de santos, convulsionadas y distorsionadas —que en ocasiones aparecen sólo abocetadas—, figuras que parecieran flotar en un espacio ambiguo por indefinido, de cuyos fondos han desaparecido las *arquitecturas* y las *escenografías* tan laboriosamente erigidas por el pintor en su primera época italiana, veremos que la representación siempre se rige por una estructura compositiva muy meditada, que se apoya en la geometría, y frecuentemente organizada por diagonales que forman grandes triángulos que van encajando entre sí, como si se tratara de un rompecabezas. No hay que olvidar que para Platón los triángulos forman los “cuerpos elementales”, como la tierra, el fuego, el agua y el aire (*Timeo* 53 c, 1981, p. 140). No es imposible pensar que el *triángulo* haya significado —dentro del pensamiento tan sofisticado del pintor candiota— no sólo una forma geométrica fundamental en la estructura de su sistema compositivo, sino un elemento cargado de significaciones neoplatónicas.

En ocasiones, El Greco también utiliza la forma *serpentinata* o en espiral para provocar la ilusión del movimiento. Cuando contemplamos estas figuras en unas posiciones y proporciones insólitas no debemos olvidar el famoso pasaje de la *Enéada quinta* de Plotino, que, de acuerdo con Yepes Boscán, es la “clave de la justificación neoplatónica del desvío del arte de la realidad natural y caballo de batalla de la teoría estética de los italianos del siglo XVI” (1993, p. 72), ya que asienta:

[...] si alguien condena las artes porque crean por vía de imitación de la naturaleza, tenemos que observar, primero, que las mismas cosas naturales son imitación de algo más, y, luego, debemos tener presente que las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones (ideas) de las cuales procede la naturaleza [...].

Lamentablemente, El Greco fue un gran Maestro que tuvo alumnos pero no discípulos, tal vez por eso le fue tan adversa la fortuna crítica que osciló entre el rechazo y el olvido hasta fines del siglo XIX en que fue rescatado por estudiosos como Carl Justi. Esta incompreensión hacia su pintura se advierte desde el mismo Pacheco, quien mostró una actitud ambivalente con respecto de la obra del pintor candiota; en cierto pasaje de su tratado dice: “...viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella manera), que igualan a las de los mayores hombres...” (1990, p. 404) y, en otro, afirma: “¿Quién creerá que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos *cruelles borrones* para afectar valentía” (1990, p. 483).

Esta crítica contradictoria de Pacheco tal vez se explique mejor si uno recuerda el Capítulo XI de su tratado titulado *Que declara entre varias maneras de pintura cuál se haya de seguir* (1990, pp. 412 ss.), ejemplificando la *maniera* de los “coloristas” venecianos con el último estilo de Tiziano, del que no sólo se muestra en contra, sino que atribuye su modo de pintar a la avanzada edad del pintor veneciano, a tal punto que dice: “se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla *borrones de Tiziano*, con que se califica sumamente este camino”. Para Pacheco, el camino ejemplar a seguir eran las “acabadísimas” pinturas de Leonardo y Rafael. Por “borrones” (boceto, rasguño, etcétera) entendía esa manera propia de los “coloristas” venecianos y sus seguidores (como El Greco) que consistía en una pintura abocetada, es decir, de contornos ligeramente desperfilados o manifiestos por el contraste del fondo (opuesta a la tradición florentina de contornos enfáticos), esto es “no acabada”, de mayor impacto y vigorosos golpes de pincel, dados con pinceles largos (Soto, 2005, p. 213).

La crítica posterior, en general, siguió insistiendo en que, en el estilo último de El Greco, las formas representadas se disuelven y que incluso deja partes inacabadas, sin percatarse de que cuando la luz o el color parecieran borrar el dibujo, un fuerte contraste recupera la forma y la valoriza. Será, precisamente, este tipo de lenguaje abocetado el que posteriormente recobrará Goya (1746-1828), así como lo hará Gauguin (1848-1903) con respecto de otro legado de El Greco: crear por medio del color, profundidad y espacialidad en la pintura. Con gran maestría, El Greco construye textos pictóricos en cuya lectura se percibe un doble discurso

visual: por una parte las figuras y objetos representados destacan claramente por su contenido simbólico y, por otra, los elementos plásticos que los constituyen actúan, con independencia de su valor representativo, de modo tal que configuran una armónica estructura compositiva significativa por sí misma. De ahí que El Greco haya tenido tanta importancia para los pintores del siglo XX (los expresionistas alemanes, Cézanne, Picasso, etcétera).

En síntesis, El Greco encontró, en su estilo de madurez, ese “representar de otro modo” (al que se refería retóricamente Santa Teresa), por medio de un lenguaje pictórico tan único y particular que le permitió *imitar* —como buen manierista—, no sólo sus imágenes interiores, sino también el complejo universo espiritual de los místicos y sus visiones afectivas en la contemplación de la divinidad, a través de una concepción del mundo fundada en el neoplatonismo cristiano.

BIBLIOGRAFÍA

Leon Battista Alberti, *La Pittura* (traducción de Ludovico Domenichi, Venecia, 1547). Edición facsimilar de Arnaldo Forni Editore, 2004.

Paola Barocchi, a cura di *Scritti d'Arte del Cinquecento*, dos tomos, Eninaudi Editore, Torino, 1979.

Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990.

Jonathan Brown, *et altri, Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza, Madrid, 1984.

Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987.

Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madrid, 1993.

Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Iberia, Barcelona, 1951.

Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.

Patricia Falguières, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Gallimard, France, 2004.

Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1955.

Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969.

—, *Historia social de la literatura y el arte*, tres tomos, Guadarrama, Madrid, 1957.

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Acquarelli Saggi, Italia, 1997.

Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas de Julián Gallego, Akal, Madrid, 1988.

Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Cátedra, Madrid, 1981.

Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.

Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, dos tomos, por Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, Madrid, 1715.

—, *El museo pictórico y la escala óptica*, tres tomos, Aguilar, Madrid, 1988.

Edwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.

—, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975.

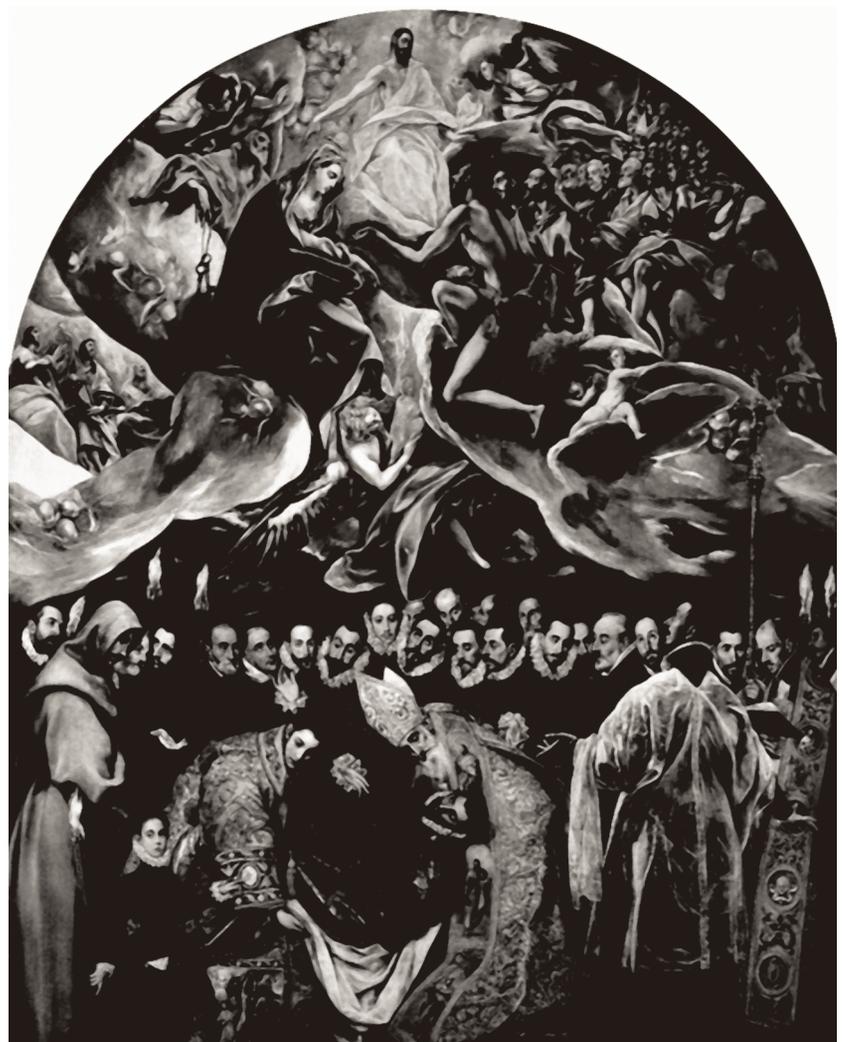
Michael Scholz-Hänsel, *El Greco*, Taschen, Germany, 2006.

John Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, England, 1967.

Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, prólogo de Guillermo Tovar y de Teresa, UNAM, México, 2005.

Giorgio Vasari, *Le Vite*, siete tomos, Salani Editore, Italia, 1969.

Guillermo Yepes Boscán, *El esplendor de las formas*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992. **U**



El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz*, Iglesia de Santo Tomás, Toledo, 1586-1588