

## EL IMPACTO DEL GRECO EN LA CRITICA MODERNA

La exposición de «El Greco of Toledo: an International Exhibition» se inauguró en el Museo del Prado el 1 de abril de 1982 con la presencia de Sus Majestades, Don Juan Carlos I y Doña Sofía. El 2 de julio cruzaba el Atlántico y se presentaba en la Galería Nacional de Washington, inaugurada por el Presidente Reagan; el 26 de septiembre llegó a Toledo, Ohio, la cuna de su génesis, coronando los esfuerzos hechos por el Director del Museo de Arte, señor Roger Mandle, de quien nació la idea para conmemorar el cincuenta aniversario de hermandad entre las dos ciudades homónimas. Su corto recorrido por tierras americanas terminó en el Museo de Arte de Dallas, Texas, el 21 de noviembre. Desde allí regresó a los diferentes museos, colecciones particulares e iglesias de Europa y América.

Ante millones de espectadores en dos continentes, El Greco ha inspirado una renovada y novedosa crítica de su arte. El Greco, que había sido considerado como un místico, un fanático religioso, un loco o una víctima de un problema oftalmológico, ha pasado a la crítica norteamericana como un hombre educado, un artista culto, cuyo trabajo con todas sus anomalías son resultados de su intelectualidad y no de su locura.

Más de la mitad de los cuadros que componían la exposición, no se habían visto en los Estados Unidos. Al ser presentados aquí se limpiaron del humo de la cera acumulado por siglos en las iglesias y conventos de los cuales procedían. En esta visita se pudo apreciar el drama de su pincelada y su original composición individualista e individualizada. El toque de su pincel jugoso, con su frescura iluminada de color y movimiento, llamó la atención del público. Como magnífico resultado de esta exposición se publicó un excelente catálogo de gran profesionalidad técnica y crítica que trata de explicar el proceso creativo del Greco y su relación con Toledo, su ciudad adoptiva. El punto más interesante de la exposición es la selección de sus cuadros en los que se ve el cambio sufrido por El Greco al trasladarse a España, transformando los cánones italianos. De las pocas obras italianas que sobrevivieron al Greco, las presentadas en la exposición no pueden predecir lo que ocurriría en su proceso creativo cuando El Greco se asienta en Toledo en 1577. Durante los últimos veinticinco años de su vida, la obra madura del Greco en Toledo está impregnada de una luz mágica, elegantes figuras equili-

bradas y, sin embargo, danzantes como llamas iluminadas por luces misteriosas, irreales, que a la vez proyectan sombras improvisadas. Este Greco pone en su arte toledano una tendencia emocional de la que carecía su arte veneciano y romano; sus figuras alargadas se mueven en espacios ambiguos y superficies planas, en las que el espíritu queda sobrecogido por la grandiosidad y originalidad de la composición.

¿Qué explicación nos da la crítica de este cambio de mentalidad en que se mueve El Greco en Toledo? ¿Hasta qué punto influye la Contrarreforma en su ciudad adoptiva donde viven clérigos, abogados, poetas y mercaderes que le distinguen con su amistad y le proporcionan soporte moral, económico y psicológico?

La nueva crítica norteamericana trata de exaltar al artista, minimizando su circunstancia ambiental. Al dar un énfasis a la intelectualidad del hombre El Greco, al explicar su educación, lo culto de su carácter renacentista, la tensión contrarreformista de su ortodoxia católica, típicamente intelectualizada, desaparece El Greco místico y visionario de años anteriores. Al interpretar el ambiente de Toledo, como ciudad totalmente renacentista, influida por las corrientes de mediados del siglo XVI, El Greco se convierte en su pintor manierista puramente por casualidad de circunstancias. Es El Greco buscando patronazgo con su bagaje italiano y Toledo, carente de talento artístico local, lo que les une. En la opinión de Jonathan Brown, el carácter pictórico del Greco pudo haberse desarrollado con la misma creatividad en cualquier otra ciudad de Europa, lo suficientemente rica y culta y lo suficientemente alejada de la influencia absorbente del arte italiano (1).

Esta crítica del Greco nos lo hace ver frío y calculador. Su mundo artístico está basado en reglas y su comportamiento resulta orgulloso y pedante. Sin embargo, nadie nos explica la riqueza, complejidad y magia de su arte.

Sin duda alguna su arte sobrevivirá a la crítica y nuevos autores encontrarán en él nuevas versiones sobre la maestría de su arte.

La crítica de la obra artística del Greco tiene una historia fascinante por variada y contradictoria. Para sus contemporáneos, el arte del Greco fue enigmático. Su dominio técnico no fue discutido, pero desconcertó su estilo. El jerónimo Padre Sigüenza, que presencié

---

(1) Brown, Jonathan. *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas*. Washington, D.C., 1982.

el *San Mauricio* de El Escorial, lo admiró con reservas (2). En este cuadro El Greco había cometido la indiscrepción pictórica más imperdonable del Concilio de Trento; el tema había sido oscurecido por la técnica.

El pintor y técnico Francisco Pacheco, que visitó al pintor en 1611, equilibró su juicio entre la censura y la aprobación, pero no pudo menos que incluirle en su libro de arte pictórico (3). A través de los años estas críticas resaltan por su aspecto peyorativo y Jusepe Martínez y Antonio Palomino, creyeron que El Greco había tergiversado su carrera artística, haciéndose extravagante en lo descoyuntado del dibujo y lo desabrido del color. Así, pues, «lo que hizo bien ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor» (4).

El siglo neoclásico, aclamando un arte frío y normativo inspirado en la Antigüedad clásica y en el Alto Renacimiento, no pudo comprender al Greco. Fue la invasión francesa y la lucha por la Independencia la causa de que, con su botín de guerra, los franceses airearan la pintura del Greco fuera del patrimonio nacional. Lo exótico y subjetivo de su arte emocionó a los románticos, como a Gautier (5), al crítico de arte Viardot (6) y a los pintores Delacroix, J. F. Millet y Manet (7). Al pasar los años, la crítica del Greco pasa por momentos culminantes como en la opinión de Lefort (8) y degradantes como en Carl Justi (9).

---

(2) Sigüenza, José de. «Historia de la Orden de San Jerónimo». Madrid, 1600-1605, en *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Ed. F. S. Sánchez-Cantón. Vol. I. Madrid, 1923.

(3) Pacheco, Francisco. «El arte de la pintura». Sevilla, 1644, en *Arte de la pintura*. Ed. F. S. Sánchez-Cantón. Madrid, 1956.

(4) Martínez, Jusepe. «Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura» en *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Ed. F. S. Sánchez-Cantón. Vol. III. Madrid, 1934.

(5) Lipschutz, Ilse H. *Spanish Painting and the French Romantics*. Cambridge, Mass., 1972.

(6) Viardot, Louis. *Les Musées d'Espagne: Guide et memento de l'artiste et du voyageur*. Paris, 1855.

(7) Leiris, Alain de. «Manet and El Greco: The Opera Ball». *Arts Magazine* 55. No. 1 (sept. 1980).

(8) Lefort, Paul. «Le Greco» en *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Ed. Charles Blanc. Vol. 4. Ecole espagnole. Paris, 1869.

(9) Justi, Carl. *Die Anfang des Greco* en «Miscellaneen cous drei Jahrhun derten Spanischen Kunstlebens». Berlin, 1908.

Mientras Europa debatía el arte del Greco, apareció en España un libro sobre El Greco que causó una nueva reivindicación de su arte. El libro de Manuel B. Cossío (10), publicado en una enciclopedia popular, identificaba al artista con España; de aquí su popularidad. El redescubrimiento del artista en la crítica española hizo posible la primera exposición de su obra en el Museo del Prado (11) y desde entonces la imagen del Greco se une al nacionalismo español y le convierte en el más fino exponente del alma mística de Castilla.

Esta opinión que, como veremos, prolifera por Europa, ha prevalecido hasta nuestros días y es ahora en la segunda exposición de El Greco en España y en los Estados Unidos cuando la crítica trata de desmoronar el nacionalismo español del Greco (12).

Es fácil comprender la popularidad que obtuvo la idea de Cossío. En España se vivía las consecuencias del espíritu del 98. El krausismo liberal relacionaba la intelectualidad de España con Europa, sin sacrificar las cualidades tradicionales que habían contribuido a formar el carácter nacional. La Institución Libre de Enseñanza había propagado estas teorías (13) y Unamuno, en su ensayo «En torno al casticismo», había visto en el arte una muestra del espíritu nacional.

Pero la encrucijada histórica del Greco se encontró con la de sus contemporáneos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, ambos protagonistas del «peculiar espíritu español». Cossío cree que El Greco interpreta en pintura los arrebatos místicos de la gracia y al mirar hacia dentro su arte penetra en el «interior de las moradas».

La generación del 98, en su crisis de conciencia, había renunciado a la teoría europeizante, se había replegado sobre sí misma buscando nueva vida en su interior. Ello produjo un determinismo racial e histórico de carga emocional y defensiva cuyas consecuencias aún nos afectan. La crítica europea trató de degradar esta teoría con extremos infundados. Se defendió la deuda italiana del Greco y se creó la polémica de Mayer, 1929, y Pijoán, 1930, sobre lo helénico o español de su arte.

---

(10) Cossío, Manuel B. «La pintura española» en *Enciclopedia popular ilustrada de ciencia y arte*. Madrid, 1886.

(11) Viniegra, Salvador. *Catálogo ilustrado de la exposición de las obras de Domenico Theotocópuli, llamado El Greco*. Madrid, 1902.

(12) Ver obra citada de J. Brown.

(13) Jiménez Landi, Antonio. *Don Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza*. Nueva York, 1959.

A la vez aparecieron teorías para explicar la extrañeza o lo extraordinario de su arte con interpretaciones simplistas: El oftalmólogo español Germán Beritens (14) creía que tenía astigmatismo, y de aquí procedía el alargamiento de sus modelos; y el doctor Marañón (15) explicó las caras macilentas y descarnadas de sus apóstoles como retratos de reclusos del manicomio de Toledo.

En nuestros días, El Greco ha sido considerado «protocubista» por ver en él falta de compromiso con el espectador (16). Otros le creen proto expresionista, por saber expresar los estados anímicos con colores básicos absolutos. En Alemania, Julius Meier-Graefe conecta la crisis del materialismo capitalista, el fracaso del empirismo que había producido a Kandinsky y a Frank Marc con la nueva «mística» que movía el alma del Greco (17). De esta manera, la teoría de Cossío es aceptada en Alemania y confirmada en Viena con la teoría de Dvorcik, que al afirmar que el arte era producto de los tiempos, veía en el derrumbamiento del Renacimiento, al iniciarse la Reforma, el principio de un arte antirracional y anticlásico de expresión mística (18).

El estudioso Jonathan Brown cree que ante el mundo artístico El Greco había quedado definido y clasificado. Para los españoles era el héroe cultural que encarna el espíritu religioso y místico nacional. Para los historiadores del arte, su ficha cuadra con el manierismo angustiado de su tiempo. Para la generación contemporánea, El Greco individualista habla el lenguaje del arte moderno. Y sin embargo, Mr. Brown se pregunta: ¿Qué documentos nos prueban la teoría mística del Greco? La contestación no la hallamos en los abundantes papeles del Archivo notarial estudiados por Francisco San Román (19). En ellos no encontramos ninguna referencia a su contacto con los místicos, ni a que abrazara sus ideas. Por el

---

(14) Beritens, Germán. *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*. Madrid, 1913.

(15) Marañón, Gregorio. «Las academias toledanas en tiempos del Greco». *Papeles de San Armadans* (1956).

(16) Fry, Roger. *Vision and Desion*. Nueva York, 1920.

(17) Meier-Graefe, Julios. *Spanische Reise*. Berlin, 1910. Traducida en 1926.

(18) Devozak, Max. *La Historia del Arte como Historia del Espíritu*. Munich, 1928.

(19) San Román y Fernández, F. *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obra de Domenico Theotocópuli*. Madrid, 1910.

contrario, lo que descubrimos es un Greco intelectual, muy al tanto de las teorías artísticas de finales del siglo XVI (20). Corroborando esta idea, los descubrimiento de Fernando Marías y Agustín Bustamante (21) nos permiten leer la teoría de su arte escrita de mano del pintor. Vemos que El Greco estaba orgulloso de su intelecto y de su don, que se creía superior a un puro artesano y que vivía en su arte las ideas del renacimiento italiano. A esta conclusión han llegado los críticos norteamericanos en esta segunda exposición del arte del Greco. Desmantelando mitos han creado un juego apasionante. No olvidemos que fueron mitos también los que rescataron al Greco del olvido.

En la exposición, la parte bizantina del Greco, su formación artística o la influencia en su obra, ha quedado someramente tratada. El manierismo, el espíritu de la Contrarreforma llena toda la crítica. El porqué de la extravagancia o lo extraordinario de su arte queda aún sin explicación o sólo corresponde a ser un seguidor de la moda de su época. *Esto* no nos satisface. No podemos creer que El Greco creara su arte meramente adaptando fórmulas de moda en una ciudad insólita como es Toledo. La «química» de su encuentro, El Greco y Toledo, pudo tener como origen una casualidad, pero el que un pintor cretense, educado en Italia, se asiente en Toledo y viva treinta y siete años de fructífera vida artística, tiene que tener consecuencias.

De la misma manera que Tiziano es inseparable de Venecia, Rubens de Amberes, Velázquez de Madrid, Rembrandt de Amsterdam, El Greco y Toledo son una misma cosa (22).

La isla de Creta era la isla de Dionysos y, en su arte, hay un conjunto de culturas antagónicas. En la época minoana su civilización autónoma era oriental, egipcia y griega. Sus frescos tienen la forma afilada y danzante, de canon alargado, totalmente fuera de la realidad. Cuando llegó el siglo XV, la influencia occidental italianiza su pintura. Su caída política se retrasa con la victoria de Lepanto, pero en 1645 los turcos invaden la isla y la ciudad de Candía, cuna del Greco, es sometida a un largo asedio.

(20) Brown, Jonathan. *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton, 1978.

(21) Marías, Fernando y Bustamante, Agustín. *Las ideas artísticas de El Greco: Comentario a un texto inédito*. Madrid, 1981.

(22) Kagan, Richard. *La Toledo del Greco*, en el Catálogo «El Greco de Toledo», publicado en Madrid, 1982.

Poco nos queda del arte nativo contemporáneo al Greco. Nacido en Candía en 1541, Domenico Theotocópuli recibió su primera formación artística como un pintor de iconos. Los turcos, en sus frecuentes incursiones, destruyeron monumentos e iglesias que habrían sido visitadas por el niño Domenico. Sabemos, sin embargo, que el arte prevalecía en la isla y rivalizaba con la escuela de Macedonia.

El Greco debió pertenecer a una clase acomodada y la abundancia de libros clásicos griegos de su biblioteca nos lo hace ver experto en literatura helénica. Así mismo encontramos una copia de los documentos Tridentinos, lo que nos hace creerle de religión católica, con grandes conocimientos teológicos y rituales de iconografía oriental.

Su amigo Paravicino nos lo describe diciendo:

*Creta le dio vida y los pinceles.  
Toledo, mejor patria, donde empieza  
a lograr, con la muerte, eternidades.*

Orgullosa de su origen y de su nombre, siempre firmó en griego añadiendo una segunda línea que dice: *cretense*. Diferentes estudiosos creen que se formó en la escuela de monjes de Santa Catalina (23) y que estudió la pintura mural del Monte Athos, cuyos temas se grabaron en su arte y no abandonó nunca totalmente (24).

Dadas las relaciones políticas y comerciales con Venecia, el joven candiota se trasladó a Venecia para aprender el arte renacentista con los gigantes del color. En la escuela de Tiziano aprendería esta técnica y sobrepasaría en ella a sus maestros. Pero en Italia existía la rivalidad entre el color y la forma. Los espacios arquitectónicos venecianos le habían dado el dominio de la perspectiva. Los cuadros se iluminan con el color de Tintoretto y Bassano, pero necesita aprender de Miguel Angel la gracia de la forma humana que predominaba en la escuela de Roma. La amistad de su amigo Clovio le abrió el camino a Roma y le dio alojamiento en el palacio de Alejandro Farnesio, donde concurrían los mejores artistas italianos y extranjeros. Allí conoció a sus primeros protectores españoles, don Luis de Castilla, hijo del famoso prócer don Diego de Castilla, de

---

(23) Rutter. «The early life of el Greco» en *Burlington Magazine* 55. October, 1932.

(24) Byron, Robert. «Greco: The Epilogue to Bizantine Culture». *The Burlington Magazine* 55, October, 1929.

Toledo. Hacía pocos años que Miguel Angel había muerto, cuando el joven cretense, joven de ideas y de experiencias, llegó a Roma. Allí devaluó la obra del divino Miguel Angel ofreciéndose a pintar los frescos del Juicio Final de la Capilla Sixtina «con decoro y decencia». Aunque en su opinión inexperta creyera que Miguel Angel no supiera pintar, no nos cabe duda de que su arte influyó mucho en El Greco y sus teorías artísticas igualmente. En el libro de Vasari sobre Miguel Angel se dice que acostumbraba a hacer las figuras de nueve, diez y doce cabezas de longitud, con lo cual alargaba los cánones establecidos y daba más gracia al conjunto. Esta teoría confirma o concuerda con lo vivido en su niñez en el arte bizantino, y El Greco marcó esta página en su copia del libro resaltando su importancia.

La llegada del Greco a Roma es transcendental en otro ámbito. Las ideas del Concilio de Trento, conocidas como Contrarreforma, estaban en Roma en todo su vigor. Los pintores del 1550 habían trabajado en un estilo de imitación a Rafael y Miguel Angel. A fuerza de imitarles, la fina gracia del primero desaparece y la fuerza del poderoso estilo del segundo se complica y exagera hasta la confusión. A los artistas les interesaba lo mismo la técnica que la expresión de ideas y mantener el equilibrio entre ambas separaba a los manieristas de los genios. Cuando la técnica prevaleció, el arte se convertía en banalidad. Sin embargo, El Greco supo aunar estas dos teorías y su arte, aun buscando resolver dificultades técnicas con «grazia», aceptaba la complejidad, la variedad, la novedad, pero no confundía el tema, sino que lo desarrollaba dando primacía a la imaginación. Este arte debía de representar su contenido religioso, dentro de las formas prescritas por el Concilio Tridentino.

Hasta qué punto El Greco se aunó a este arte nos lo prueba en su obra. La adhesión del Greco a las doctrinas de la Contrarreforma se manifiesta en su repertorio temático, en que los santos son intercesores del hombre y la divinidad. Los santos evocados son paladines del arrepentimiento, la confesión, el bautismo, etc. Asimismo ilustran los sacramentos defendidos por el Concilio. La mariolatría y el énfasis en la divinidad, virginidad, y maternidad de la Virgen cobran valor en sus Anunciaciones y en las Sagradas Familias. La Virgen, receptáculo de la gracia de Dios, posee la «grazia» de belleza visible que encarna en las figuras espiritualizadas. Al no creer en la imitación servil de la naturaleza, el ideal de la belleza se aleja del mundo real, y se crea en la mente del artista; al sustituir la *intuición* por la *imitación*, la pintura tenía que pasar de arte nimético a arte es-



peculativo. El artista se convierte en inventor, en lugar de imitador de formas.

La fama de Felipe II y la decoración de El Escorial, unida a la persecución que sus juicios negativos sobre Miguel Angel le habían acarreado, obligaron al Greco a buscar nuevo escenario para su obra creativa y fueron sus amigos toledanos los que le ofrecieron los primeros encargos.

El Greco hablaba mal y poco castellano cuando llegó a Toledo. Su establecimiento en la ciudad del Tajo parecía ser fugaz. El Escorial era su meta y el patronazgo de Felipe II su aspiración. Corría el año 1579. Toledo, situada en el centro de la meseta ibérica, era una ciudad próspera y cosmopolita que carecía de un artista propio, de escuela italiana y bien versado en las doctrinas teológicas del Concilio como era Domenico. Allí vivían hombres ilustrados, frecuentes viajeros a Roma, eruditos en lenguas diversas que acogieron al Greco y le entendieron.

Cuando *El Martirio de San Mauricio* hecho para Felipe II no recibió la aprobación real, El Greco se estableció definitivamente en la ciudad y entró a formar parte de su censo en 1589.

El Greco que se asienta en Toledo ha sido formado en Candía como artista de iconos. Allí aprendería a sintetizar las líneas independientes con vivos colores, dando rasgos expresivos a las figuras alargadas. Allí aprendería a preparar las tablas con proplasmas claros, de donde procederían el laqueado deslumbrador de sus obras venecianas. En sus años formativos en Venecia no rompió totalmente con los recuerdos bizantinos, pues vivió entre la comunidad cretense y vería el arte de su isla representado en museos e iglesias venecianas. Maestro en el arte del color, adaptó las formas que aprendiera en Roma a esquemas bizantinos, como hizo con el tríptico de Módena. Su héroes occidentales son Bassano, Tintoretto, Tiziano, Corregio y Miguel Angel, pero desarrolla al mismo tiempo la pincelada impresionista y las teorías de inspiración tridentina como fondo de sus creaciones. Con este bagaje de fondo y de forma, El Greco se incorporó a España. La vida de un artista no es más que la conquista de su personalidad y una de las características del genio es la de manifestarse en su edad madura con mayor radicalismo y total exclusividad. Cuando El Greco llegó a Toledo, las fórmulas pegadizas italianas van desplazándose y las ideas bizantinas, reducidas a supuestos estéticos, aunque trabajadas con fórmulas occidentales, van a salir a la superficie.

El profesor Richard L. Kagan al estudiar la ciudad de Toledo en

la segunda mitad del siglo XVI no está de acuerdo con la idea de que hubiera perdido su hegemonía por haberse trasladado la Corte a Madrid durante el reinado de Felipe II. Sino que Toledo, en la época del Greco, seguía regida por una élite docta de inclinaciones artísticas y gustos refinados, con un fuerte orgullo cívico, muy parecido al de las ciudades italianas.

Toledo estaba consciente de su destino y de su historia pasada. La Iglesia era el centro de la vida de la ciudad y no es de extrañar que sea en esa época cuando se construya la capilla mozárabe, que entronca al gótico con el renacimiento. Y no sólo la Catedral, sino que existían más de cien casas religiosas en que se incluían 27 templos parroquiales, 36 conventos y monasterios, 18 ermitas, 12 oratorios a la Virgen, 20 hospitales y 4 colegios de religiosas (25). El arzobispo de la Diócesis Primada era tan poderoso «que non prelado sino Papa (parecía)». La Iglesia, portadora de las doctrinas tridentinas, iba a ser modelo de España.

En esta coordinación de tiempo y espacio, El Greco se asienta en Toledo. Las doctrinas del Concilio daban reglas específicas a los pintores para que sus santos fueran «espejos de cuya luz y hermosura compongamos y ataviemos las nuestras». Si El Greco optara por ilustrar este pensamiento no podría haber errores personales ni disidencia espiritual.

En la ciudad del Tajo se vivía una vida de efervescencia religiosa. El movimiento místico había depurado la esencia de la fe, y Santa Teresa como reformadora visitó seis veces la ciudad, queriendo establecer un convento. Pero la religión en Toledo no era mística, sino contrarreformista. El misticismo no llegó a ser un movimiento de carácter popular, porque la Iglesia vigilaba con atención la proliferación de sus adeptos. La Iglesia necesitaba del rito comunitario, no de raptos o visiones solitarios en la meditación privada de los «alumbados» (26). No hay ningún documento que justifique el que El Greco conociera a Gaspar Quiroga, ni a Lope de Vega, ni a Santa Teresa, ni otros nombres famosos que vivieron en Toledo, como Cervantes, Góngora, Horozco, Villalobos, Medinilla, San Juan de la Cruz, Espinel, Salas Barbadillo, Ercilla, Mariana o Quiñones Benavente. Sabemos que en los palacios y cigarrales había reuniones literarias y que

---

(25) Viñas y Mey, C. y P. *Relaciones Histórico-geográficas hechas por iniciativa de Felipe II*. Vol. 3. Madrid, 1963.

(26) Vega, Diego de la. *Paraiso de la Gloria de los Santos*. Toledo, 1602.

muchos de sus amigos fueron poetas, como Hortensio de Paravicino y doctores, como Covarrubias y el doctor Angulo. Sabemos por sus anotaciones en libros de su biblioteca, que el pintor consideraba su arte a la altura de la literatura y que orgulloso de su trabajo pudo enfrentarse con el cabildo de la Catedral y hasta con el mismo Estado. A él se debe el haber librado a la pintura del pago de alcabalas (27).

Al mismo tiempo Toledo vivía una vida activa de cultura entre fiestas reales para conmemorar la boda de Felipe II, recibimiento de las reliquias de Santa Leocadia, Sínodos y Concilios en la Catedral, que inspiraría un ambiente renacentista en el marco oriental-judío que tenía la ciudad (28).

En la literatura de esta época se elogia a Toledo con profusión. En la Corte se alaba su industria floreciente, en que sobresalían 6.000 telares (donde se fabricaban las medias que usaba Felipe II y el Duque de Guisa y que se exportaban a América). Lope de Vega alababa el acero toledano en *La Serrana del Tormes*, en el *Conde Fernán González* y en el *Alcaide de Madrid*. Tirso de Molina, igual que Cervantes y la misma reina Isabel la Católica, elogiaban las gracias de las mujeres toledanas.

Los productos de cerámica del siglo XVI fueron resultados de los alfares moriscos mezclados con lacerías renacentes. El vidriado del barro en blanco, verde y amarillento —dorado de Marco Sículo— hicieron a la cerámica talaverana hija de Toledo y de Sevilla.

La dotación de los conventos y la Catedral daban vigor a industrias artísticas como la platería, grabadores, miniaturistas, vidrieros e impresores.

La ciudad vivía en un florecimiento artístico constructivo, con la edificación del Alcázar, el Ayuntamiento, el hospital Tavera, la capilla del Sagrario y la Mozárabe en la Catedral. Se construyó entonces la iglesia jesuítica de San Ildefonso y se renuevan la puerta del Cambrón y el puente de San Martín. El centro del comercio continuaba siendo Zocodover, ampliado en esta época, mientras que el artificio de Juanelo (1568) elevaba el agua del Tajo a la creciente población toledana. Cuando la expulsión de los moriscos es decretada por el Rey, Toledo comienza a decaer. Sevilla se alza en el si-

---

(27) Camón Aznar, José. *Domenico Greco*. Madrid, 1950.

(28) Conde de Cedillo. *Toledo en el siglo XVI* (Discurso leído ante la Real Academia de la Historia). Madrid, 1901.

glo xvii; la independencia de Portugal aísla a la meseta de la red fluvial al mar y Toledo queda anquilosado en la encrucijada de la historia.

Todos los críticos hacen notar que cuando El Greco se establece en Toledo empieza a alargar sus figuras y los contornos se convierten en sinuosos y ondulantes serpentinadas, en que parecè habitar un alma; es decir, un sentimiento. También comentan los críticos que El Greco no usa la expresión facial para transmitirnos la impresión de sentimiento de sus personajes y, sin embargo, la composición vibra con una extraña intensidad y con una energía peculiar. En su virtuosismo nos llega a presentar figuras en giro o escorzos valientes que nos dicen mucho de la seguridad de su arte. No hay en él naturaleza, no da importancia al paisaje realista. Sus figuras evitan la ilusión de profundidad por medio de la perspectiva lineal, moviéndose en espacios indefinidos. En los lienzos estrechos, las figuras se posan próximas al espectador, como si quisieran salirse del cuadro. Para conseguir este efecto lo hace a través de gradaciones de luz, alternando la sombra y la luz para que la vista los conciba en diferentes planos.

En su arte no aparece el sol ni la luz solar. Nos lo dice su amigo Clovio, que visitó al Greco en su alojamiento y le invitó a dar un paseo en un día soleado y primaveral. El Greco recibió a su amigo sentado en medio de la habitación oscura. Las ventanas estaban cerradas y no penetraba un rayo de sol. La luz exterior perturbaba su espíritu, su creatividad nacía al mirar hacia dentro. Así en sus cuadros la luz emana de las figuras, haciendo su estilo más abstracto. A pesar de demostrarnos lo real que su arte miniaturista podría ser, como en las armaduras, casullas o flores de sus Inmaculadas, usa los elementos realistas como antítesis que subraya más sus abstracciones. El poder explicar lo extraordinario de esta transformación es la tarea de la crítica. Lo que creyeron ser abstracto en su arte, había aparecido en el arte bizantino estilizando las figuras, y este efecto agradable quedaría grabado en la memoria del Greco. En Toledo el pintor se sintió libre de seguir su inspiración, sin el agobio que el arte italiano le había impuesto. Así, muchos elementos iconográficos que aparecen en El Greco novedosos para los críticos, dejan de serlo si estudiamos las composiciones bizantinas. El ángel sentado sobre el sepulcro que aparece ligeramente esbozado en *Las lágrimas de San Pedro* se encontraba en el *Noli me tangere* del Damasceno, en la Iglesia metropolitana de Candía. La lapidación de San Esteban, bordada en la dalmática del Conde de Orgaz,

se parece en todo a las pinturas murales del mismo autor en San Giorgio dei Greci en Venecia. *El Expolio* tiene mucho que ver con la tabla *El Prendimiento*, que se encuentra en el Museo Bizantino de Atenas (29). También los iconos bizantinos muestran predilección por estructuras rectangulares alargadas, que evocan placas de marfil de los antiguos dípticos. Al igual que en los iconos, los personajes aparecen superpuestos y agrupados en la parte superior e inferior del rectángulo. En típica manera bizantina, El Greco suele colocar en la parte superior la Gloria. El Salvador o la Virgen ocupan el lugar principal como en Pentecostés, El Bautismo, El Entierro del Conde de Orgaz, etc. En las iglesias bizantinas, la figura de la divinidad decora los ábsides rodeados de una composición abigarrada, en donde falta espaciosidad. La Virgen o Jesús están concebidos en óvalo o con una aureola almendrada, al igual que en las composiciones del Greco. El desarrollo del tema principal en campos secundarios en *El Martirio de San Mauricio* o en *La Oración del Huerto* o en *El Expolio*, concebidos con diferente perspectiva e iluminados con independencia temática, aparece en iconos bizantinos y son típicos del arte del Damasceno. La deisis o plegaria de San Juan Bautista y la Virgen por el difunto Conde de Orgaz son de abolengo bizantino, al igual que representar el alma en forma de niño. La novedad que observan los críticos de los Apostolados del Greco, se basa en que no coincidía con la temática de otros pintores, ya que El Greco, pintando a cada apóstol por separado, los individualizaba. Esto era novedad en el arte italianizante, pero ya existía en el arte bizantino. Las efigies de Cristo bendiciendo y con una expresión frontal es típica de la iconografía bizantina. Son cabezas inmovilizadas en un momento de plenitud expresiva. Evoca los Cristos de las cúpulas y ábsides de las iglesias medievales bizantinas. El Greco elude de estos rostros la huella histórica, deja la forma abstracta que se convierte en puro símbolo de la divinidad. Este *puro* modelo de rostro, destaca con vigor los rasgos esenciales y hace recaer en la mirada el interés del espectador. Existían en el arte del siglo II al siglo V después de J.C. en Fayum, pintados sobre sarcófagos de maderas. Los ojos tienen, como en El Greco, miradas profundas, desorbitadas de exaltación espiritual (30).

Estos procedimientos no existían en el arte italiano o español.

---

(29) Talbot, Rice. *El Greco and Bizantium* en *Burlington Magazine*, 1937.

(30) Melida, José Ramón. *El arte antiguo y El Greco*. Madrid, 1915.

El Greco había bebido en los mosaicos bizantinos el adelgazamiento de las figuras que espiritualiza y embellece como en la opinión de Miguel Angel. Asimismo, la influencia del color y los destellos de luz que hay en sus cuadros pueden ser un recuerdo consciente o dormido de los mosaicos bizantinos. El esmalte que cubre las tesellas impone un fuego de reflejos que se acentúa por la estilización de los dibujos. Las líneas oscuras esquematizan y necesitan la luz que los destellos hacen resaltar. Por eso, en El Greco los destellos descomponen las superficies, sobre los mantos brillantes caen ráfagas de luz, que acuchillan los paños de las túnicas en explosiones luminosas. Esta técnica de abolengo bizantina está reelaborada por El Greco usando los colores de Tintoreto. Para hacer resaltar más el bulto da pinceladas impresionistas, sus rayos de luz son fríos y glaciares. El objeto aparece como una masa sombría, sobre la que se superponen las zonas luminosas. Cada capa de color se pinta en etapas sucesivas como si fuera al temple, aunque trabaje en óleo. Según van secándose las distintas capas cromáticas aparecen las líneas impresionísticas. Así, Pacheco pudo observar sus deliberados retoques, «cruces borroneos», de la última época del Greco en el retrato de Covarrubias.

El Greco debe a su lastre bizantino de la iconografía de la *Dormición de la Virgen* (en que la Virgen está pintada paralela al filo del cuadro rodeada de personajes apiñados), la composición del *Entierro del Conde de Orgaz*. Así, también, la frontalidad y la estructura severamente simétrica de sus santos y su rigidez hierática aparece en los cortejos funerarios de San Vital de Rávena. Pero abandonando por numerosas las fuentes de inspiración del Greco, hay algo más llamativo que puede demostrarnos hasta qué punto el mundo nativo del pintor influyó en su obra; me refiero a la importancia del *símbolo* y a la repetición de *temas*. Para los críticos, el que repitiera los temas fue prueba de la popularidad de su taller, de su valor comercial, de sus ensayos en pequeñas dimensiones o de su arte de perfeccionar. Parece extraño que un autor tan versátil como El Greco, aun moviéndose en temas prescritos por la Iglesia, tan consciente de su valía y arriesgado en sus composiciones, se contentase con repetir temas y modelos similares, repetidos casi sin variación. La contestación de esta pregunta puede encontrarse en su lastre oriental.

El arte bizantino plantea sus creaciones desde la inmutabilidad del tema representado, creando así un arquetipo. Su arte no es historicista o revelador de personalidades, sino simbólico. Una vez

encontrada «la vigencia numérica», al repetirse, le da calidad de icono y le garantiza autenticidad contra toda interpretación idolátrica. La figura queda impasible, inmutable para siempre.

El Greco trata de lograr este resultado inmutable en la patética intimidad occidental. Así repite los arrebatos espirituales de San Francisco con simbólica imperturbabilidad en más de cien cuadros. El prototipo al ser creado se repite como símbolo. De aquí puede nacer su monotonía cromática e iconográfica. Aun en los cuadros más complejos, lo único que cambia es la composición, los tipos son los mismos con idénticos convencionalismos: sus Magdalenas, sus San Pedros, sus Expolios, sus Apóstoles, sus Cristos en la Cruz y con la Cruz.

En el mundo oriental las imágenes sugieren no un *suceso*, sino un *estado*. No la descripción de un tránsito circunstancial, sino la inspiración de una *idea*. A sus ángeles voladores les falta cuerpo y se convierten en un ritmo abstracto, desmaterializado. Las formas parecen volutas en los séquitos aéreos de la gloria. En sus últimas composiciones, un ángel gigantesco sostiene un telón vacío en que las figuras resucitadas flotan como fantasmas oníricos, desnudos y asexuales. (El quinto sello del Apocalipsis.)

El proceso de perspectiva bizantina es inverso al occidental. El Greco, consciente de ambos, puede crear un mundo nuevo. Puede ser arrancado del plano de la imagen, avanzar la figura a través del resplandor cromático. Así, las figuras nos parecen ingravidas y diluidas, al manejar espacios planos.

Asimismo, El Greco asimiló de lo bizantino la importancia del símbolo como *comunicación*. No hay elementos naturalistas en su obra; pero en sus cuadros, las referencias simbólicas producen la emoción aun siendo pura teoría. De la misma manera nos hablan los símbolos de los colores, a pesar de su artificialidad. Los Cristos y las Vírgenes llevan túnicas y mantos rojos y azules con rayas incendiadas de luz, lo mismo que los iconos usaban rayas doradas. El Padre Eterno es siempre blanco, la albura de la idea, mientras que el Espíritu Santo está volando en luz amarillenta entre ángeles ambiguos y tornasolados.

Y no sólo es el color, sino que el *gesto* al repetirse se hace símbolo comunicativo de ideas. Sus manos vuelan a veces como mariposas, o convencen, o argumenta, o dialogan. Sus dedos hablan al corazón en espíritu de entrega, sus miradas llenas de lágrimas son símbolos de arrepentimiento, de mirada interior cargada de fe. Y no es importante que estos gestos no se parezcan a los bizantinos, que se hayan

acuñado en Roma o en Venecia, lo *auténtico* es que en Toledo aparecen con vida propia, ritualizados, adscritos expresivamente a determinadas ideas, dándoles el valor de símbolo que inmediatamente capta el espectador. Y los que lo contemplaron no fue sólo la élite de Toledo, sino que el pueblo también lo entendió así y lo convirtió en arquetipo de santidad, solicitados sus cuadros por conventos humildes, esparcidos por toda la geografía de España.

Sí que es cierto que Toledo no tenía gremio, ni escuela de pintura. El Greco al convertirse en «su» pintor pudo establecer su arte, sin pertenecer ni crear escuela. En Toledo El Greco pudo encontrar el mundo renacentista en que se formó, pero también es verdad de que era una ciudad insólita en que existía la encrucijada de culturas orientales únicas en España y en Europa. El mundo judío-árabe-cristiano, el mundo mozárabe, el de los muladíes y los mudéjares, se hizo morisco y se revistió de renacentista. Pero no podemos olvidar que el Renacimiento en España no cortó ni ahogó lo gótico ni lo mudéjar.

La herencia artística del Greco se hubiera asfixiado en Italia o en otros países que rompieron totalmente con el pasado; por eso es Toledo la ciudad hermana del Greco. Allí encontró el ambiente individualizador en que pudiera expresar su arte. El Greco, producto de dos culturas y Toledo encrucijada del oriente y occidente pudo ser su segunda patria. De los manieristas italianos que produjo la Contrarreforma no hubo genios. El Greco es el único que merece tal nombre y sobrevivió este período. Su mérito es el haber conciliado lo irreconciliable: occidente y oriente.

Lo que hay de novedad exclusiva del Greco es lo antioccidental de sus tendencias, expresadas con estilo manierista tridentino. Su herencia pudo venir de Creta o de los cuatro mil ciudadanos cretenses afincados en Venecia. La fusión de valores antagonistas quedó en su alma. Cuando llegó a Toledo supo crear y aunar los dos mundos. Y su arte no se atiene a formas pictóricas griegas, sino, por el contrario, adapta programas veneciados y romanos a principios estéticos orientales. Esto le da una genial autonomía de estilo que, al orientalizar su pintura renacentista, coincide con el alma de la ciudad que le sirvió de segunda patria.

MERCEDES JUNQUERA  
Correspondiente