



El Greco, de Creta a Toledo, vía Venezia

Francisco Jarauta

Extravagante, manierista, místico, filósofo... Éstos y otros han sido los lugares comunes de una crítica siempre en dificultad para ver y entender una obra en permanente disolución e invención, sin otra verdad que la que nace de la visión del mundo y la eternidad.

En efecto, pocos capítulos de la historia de la crítica han sufrido tanta perplejidad a la hora de decidir y situar la trayectoria de quien de pintor bizantino de íconos se transforma

en moderno y occidental artista, próximo como ningún otro a nombres y tradiciones centrales como Tiziano, Tintoretto, Michelangelo... para después buscar febrilmente un lenguaje propio que le posibilitara representar una “naturaleza imposible, aquella que se esconde a nuestros ojos de carne”, tal como anota en su ejemplar de *I dieci libri dell'architettura de M. Vitruvio*, en la edición que Daniele Barbaro había publicado en Venezia en 1556 y que probablemente Federico Zuccaro regalara a El Greco con ocasión de su visita a Toledo en 1586.

Vitruvio y Vasari –las *Vite* en sus tres volúmenes de la edición de 1568– se convertirán, ya en la edad madura del pintor, en el lugar preferido donde quedarán anotadas dudas y perplejidades, dificultades y entusiasmos, distancias irreparables y también defensas apasionadas del propio ideario estético; un ideario siempre fiel al propósito de hacer de la pintura y del arte el lugar por excelencia del saber, y representar aquella “naturaleza imposible”. Un largo viaje que transforma al joven pintor cretense de íconos en uno de los nombres excelsos de la pintura moderna.

Todavía nos emocionamos ante el *San Juan pintando a la Virgen* del Museo Benaki de Atenas, cuando el joven Doménikos Theotokópulos inventa una distancia ritual entre la Virgen y el pintor, distancia absorbida por la luz y la presencia, que marcará desde su inicio la ausencia de una medida del mundo, aquella medida que otros habían construido como la verdad de la pintura. Una verdad que se reinterpretará una y otra vez a lo largo de los años venezianos (1566-1570), años decisivos en la transformación de El Greco.

Tiziano Vecellio se convertirá de pronto en el ideal del artista. Su capacidad colorista y naturalista se convirtió para Doménikos en modelo que primero había que imitar y, más tarde, del que se debía partir. Ahí están las notas emocionadas, llenas de admiración, que el viejo Theotokópulos escribe en su edición de las *Vite*.

La vieja *bottega* de Biri Grande permaneció siempre con sus luces y tonos en la retina del joven pintor. A él se sumarán otras, como las de Tintoretto y Veronese. Fue Tintoretto quien le muestra el empleo práctico de los modelos de cera o arcilla, una de las obsesiones del trabajo de El Greco maduro, tal como aparece en el inventario de sus haberes. Y Veronese estará siempre entre las fuentes de su concepto dibujístico y colorista, una libertad que con énfasis el cretense había convertido en el carácter personal de su pintura.

Si Venezia fue la primera y fundamental escuela de la formación de El Greco como pintor, fue Roma el lugar de nuevas y complejas decisiones artísticas. Ya Tintoretto había expresado como ideal del artista moderno, grabándola en las paredes de su *bottega*, la idea de conciliar el diseño del Buonarroti y el colorido del Vecellio. El Greco, amigo de la síntesis y las paradojas, hizo suya esta difícil tarea y fue Roma el lugar y tiempo de su prueba.

De la mano de Giorgio Clovio iniciará a partir de 1570 una fecunda estancia, en la que una vez más la reforma de sus ideas abrirá paso a una primera madurez. El gusto y colorido venezianos se contrastarán con un plasticismo más rígido y clasicista que inquietará profundamente a El Greco. En el fondo –lo mismo le pasará años después a Velázquez– sigue siendo un pintor veneziano. Ama el color, y aquella vibración aprendida le permitía acercarse tímidamente a la “naturaleza imposible” de sus notas toledanas.

El que había estudiado *le cose di Tiziano*, se encontraba ahora en el dilema de decidir de nuevo a favor de una distancia que su gusto e ideas venezianas le habían ayudado a superar. Ahí está ese autorretrato dubitativo y melancólico con el que se

presenta en uno de sus mejores cuadros de la época romana, como es *La Expulsión de los mercaderes del templo*. En primer plano, dejando bien claras las intenciones, se representa junto a Tiziano, Buonarroti y Clovio, como amigo tutor. Ahí está el joven Theotokópulos, la mano en el mentón, triste la mirada, más cerca de la duda que de la luz. Posiblemente, tras esta escena podamos imaginarnos otra, más cercana de una vida difícil e incomprensible.

Para unos y otros era un bizantino que se había apropiado el lenguaje y la técnica de los coloristas venezianos, resistente ahora a afirmar el primado de la forma y el dibujo. Posiblemente, habría que buscar suerte en otras tierras. Y ninguna más prometedora que la España de Felipe II. De todos era sabida la pasión que tanto Carlos V como él tenían por Tiziano y la pintura veneciana. Las excelentes relaciones de la monarquía española con la Serenissima¹, las nuevas empresas que Felipe II había iniciado –El Escorial la principal de ellas– motivaron entre otras razones el viaje de El Greco a España en 1577. Un viaje que, sin saberlo, lo convertiría en el pintor por excelencia de un final de siglo librado a tensiones religiosas y doctrinarias que sólo en sus cuadros o en las páginas de los místicos españoles coetáneos, como Juan de la Cruz o Teresa de Ávila, encontrarán expresión. No importan aquí las vicisitudes de este viaje: Roma, Toledo, Madrid, El Escorial, Toledo para siempre. Desde el inicio todo se precipita.

Las decisiones pictóricas son ahora más radicales y personales que nunca. Ya nadie lo podrá reconocer ni como veneziano ni como romano. Es él, Doménikos Theotokópulos, El Greco, un pintor extraño y difícil, virtuoso hasta la perfección, irreverente frente a las normas, extravagante incluso. De su paleta y ojos nacerá *El Expolio*, primer encargo de la fábrica catedralicia. Atrás han quedado los modelos de referencia vistos y aceptados. Él, aquí, invertirá el orden, la disposición de los motivos, hará contemporánea la historia. Ni una gota de sangre aparece en el lienzo, ni un gesto de dolor en el rostro de Jesucristo. Todo se ha detenido en aquel instante en el que la historia y la naturaleza coinciden en su destino.

Le seguirían innumerables otros encargos que irán mostrando, como si de variaciones se tratara, un largo viaje de luces interiores, de visiones. Qué lejos queda la realidad de lo visto y aprendido. Una forma particular de inventar la *maniera* le posibilitará trasladar la realidad a lo fantástico o a lo espiritual. La línea de división entre los dos mundos se irá borrando para volver a trazar ahora, de nuevo, desde presupuestos teológicos y estéticos propios. No en vano Toledo era entonces una de las ciudades castellanas que más intensamente vivía las tensiones religiosas que la Contrarreforma había desencadenado.

Sin precisar hoy todavía las afinidades espirituales que El Greco pudo tener con ciertos movimientos místicos y religiosos –ahí está la Inquisición observando y juzgando el menor desvío–, a nadie escapa que fue Toledo el contexto cultural que precipitó muchas de sus posiciones espirituales y artísticas.

Como tampoco habría que olvidar el posible disgusto que sintió Felipe II al contemplar *El Martirio de San Mauricio*, pintado por encargo explícito del Monarca para la Iglesia de El Escorial. Al parecer, escribe Fray José de Sigüenza, “no



le contentó a Su Majestad”. Le pareció una pintura inquietante. ¿Cómo no iba a ser así? Esa manera tan particular de representar la historia, la suspensión de un orden narrativo sustituido aquí por otro en el que se acentúan las circunstancias, enmarcadas por cielos tan novedosos.

Cometido el error –esa extravagancia intelectual que tanto amaba–, se abren nuevos caminos, dominados ahora por una creciente libertad. Desde *El Caballero de la mano en el pecho* al retrato de Antonio Covarrubias –hoy en el Louvre–, se inicia un largo viaje cuyo puerto no es otro que esa obra maestra de la pintura occidental que es *El Entierro del Señor de Orgaz*.

Como lo ha hecho notar recientemente Fernando Marías, un cierto paralelismo con la escritura de Cervantes podía ser aquí establecido. En uno y otro se encuentran idealización y una extremada observación de la realidad; como también la introducción de la ficción dentro de la ficción, para dar lugar a una nueva historia. Ahí están los dos mundos perfectamente articulados. La ficción naturalista de la parte inferior, dotaba de carácter natural a lo sobrenatural del plano superior. Esa proximidad se hacía más evidente al dotar a la parte superior de un relativo naturalismo que, sin embargo, no conseguía acertar los tiempos que la historia del enterramiento narraba. La intensidad pictórica que domina el cuadro termina por crear el efecto de la proximidad real de los dos mundos representados, cuando en verdad la intención del pintor no es otra que la de mostrar esa fuga

irreparable del tiempo que sólo la muerte y aquí la pintura pueden representar.

Posiblemente, las claves de estas nuevas decisiones pictóricas sólo puedan aclararse a la luz de las notas que El Greco va escribiendo principalmente en los márgenes de las ediciones de las *Vite*, y del Vitruvio de Daniele Barbaro. Bellísima forma ésta de escribir en los márgenes de aquellas historias –*Vite*– que el Vasari había contado, instituyendo uno de los modelos narrativos más sorprendentes de la primera modernidad.

Era ahora este moderno extravagante, Doménikos Theotokópulos, pintor toledano, el que desde la distancia de algunas décadas podía anotar sus puntos de vista, corregir unos, apoyar otros. Tiziano, Tintoretto, Buonarroti, etc. regresaban ahora a la memoria y al ojo del pintor con toda su fuerza y aura. Qué extraña compañía fiel a la de aquellos nombres a los que el ya maduro pintor toledano se reclamaba. Creta, Venecia y Roma habían sido estaciones de un peregrinar intenso y difícil, pero al mismo tiempo fecundo y humano.

Pero fue Toledo la ciudad, el tiempo de la Verdad, de una pintura tan cercana a aquella luz que sólo los místicos como Juan de la Cruz o Teresa de Ávila habían descubierto. El Greco era de aquellos que resplandecen en la *Noche oscura del alma*. Y que no es otra con la que *El Greco pinta la Vista de Toledo*, uno de los paisajes más evocadores jamás pintados. La evidente distorsión de la realidad, junto al estilo emotivo de la pintura, permiten pensar que el pintor ha querido mostrar la influencia espiritual ejercida por Toledo sobre su vida y arte.

De igual forma, como Manuel B. Cossío, su descubridor a principios del siglo XX, escribiría: “En su combinación de color y frío, de vida y muerte sugeridas en el paisaje y edificios, este cuadro es la sublimación de la visión de Toledo del Greco: una ciudad del espíritu”. Un “Toledo místico” que vibraba con la luz interior que El Greco supo dar a sus cuadros, y que ahora resplandece todavía más en este su IV centenario.

Nota del Editor:

1 El autor se refiere a la Serenissima Repubblica di Venezia, también conocida con el nombre de Serenissima Repubblica di San Marco, pues San Marcos es su santo patrono.