

EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO EN ESPAÑA

INTRODUCCION

El problema más importante que surge a la hora de estudiar el Renacimiento en España es la imposibilidad de trazar una frontera rígida entre éste y la Edad Media y la falta de unidad estilística entre los distintos reinos de la corona española. La penetración y el desarrollo de las ideas renacentistas en la Península Ibérica podemos articularlos en torno a varios puntos centrales:

- Los contactos económicos y políticos entre España e Italia, que propician el viaje de artistas españoles desde fines del siglo XV, la llegada de artistas italianos desde el XVI, la importación de obras de arte (sepulcros, portadas, fuentes, etc...) desde las ciudades italianas, y la llegada de libros de arquitectura y estampas grabadas a la Península (códigos de Serlio, Palladio y Vignola, que muestran la sistematización de los órdenes clásicos, mientras que las láminas divulgan el repertorio decorativo del gótico).
- El papel desempeñado por la monarquía centralizadora y unificadora de los Reyes Católicos y, sobre todo, por el emperador Carlos V.
- La receptividad de las formas italianas por parte de la aristocracia española que ve en este arte "a lo romano" un medio de

distinguirse y afirmar su prestigio.

- La reticencia y la desconfianza ante el modelo clásico pagano del Renacimiento por parte de la Iglesia, que se aferra al lenguaje gótico -sobre todo en arquitectura- como estilo "oficial".
- Acontecimientos históricos que, como la expulsión de los judíos en 1492, junto con la casi inexistente burguesía ciudadana, suponen un fuerte golpe para la consolidación de una clase media emprendedora que se hubiera podido identificar con el ideal humanista italiano. La nobleza, terrateniente y, al mismo tiempo, cortesana, junto con la Iglesia y la monarquía siguen siendo la clientela exclusiva de los artistas. En este ambiente, las ideas del humanismo no dejan de ser las de una minoría dentro de la elite aristocrática. Cuando estalle en Europa la Reforma Luterana, cualquier veleidad que pueda relacionarse con el erasmismo o el luteranismo -hijos del Renacimiento humanista- será perseguida tenazmente en los dominios del nuevo estado. España, en general, no asume el pensamiento renacentista no ya como en Italia, sino ni tan siquiera como en los otros países europeos.

En un primer momento, gracias al prestigio alcanzado por las cortes italianas y su vida ciudadana y palaciega, se posibilita la difusión y aceptación de su arte a través de grabados, pero la condición de artesanos de los artistas españoles y su escasa preparación teórica determina el que los modelos italianos sean copiados y aplicados de forma esporádica, sin que constituyan un todo unitario. Sólo más tarde, ya entrada la centuria del Quinientos, los artistas son capaces de articular un sistema formal coherente que mezcla la tradición propia con la ya anti-clásica del Manierismo.

LA ARQUITECTURA: DEL PLATERESCO A EL ESCORIAL

El uso desproporcionado o armónico de los órdenes clásicos y la exuberancia o desnudez ornamental de los edificios permiten vertebrar la arquitectura española del siglo XVI en tres etapas: plateresca, romanista y purista.

El **PLATERESCO** es un término acuñado en el siglo XVII por el analista sevillano don Diego Ortiz de Zúñiga, al detectar la semejanza existente entre la decoración de los edificios hispalenses de la primera mitad del siglo XVI y la labor de los orfebres, dándonos, por tanto, una primera pista acerca de su carácter básicamente ornamental. Cubre la etapa que va desde las últimas realizaciones del gótico flamígero hasta el clasicismo, y coincide, por tanto, con la penetración de la nueva arquitectura. Ya hemos comentado en la introducción que dicha penetración no se produce en España debido a la valoración que se hace de los ideales humanistas y del prestigio adquirido por la cultura clásica, como ocurrió en Italia. Al ser el arte en España simplemente un medio de afirmación política y no el resultado de un sistema teórico global, los elementos del Renacimiento italiano se incorporaron a modo decorativo, como unos más dentro de un criterio ecléctico. La arquitectura plateresca combina las estructuras góticas con elementos decorativos renacentistas y mudéjares. Puede decirse que los arquitectos siguen apegados, por inercia técnica, a la tradición medieval y se muestran reacios al sentido de las proporciones clásicas.

Básicamente, lo plateresco es un uso incontenible de los elementos decorativos: columnas abalaustradas, medallones, emblemas heráldicos, figuras humanas entrelazadas con animales y tallos formando figuras fantásticas (grutescos), uso que, al igual que la incorporación del

almohadillado en algunos edificios, revela las influencias italianas, que se dan de forma simultánea a las creaciones genuinamente españolas.

Todos estos elementos podemos seguirlos a través de una serie de obras y de la labor de algunos artistas:



El núcleo más destacado del plateresco se encuentra, sin duda, en la ciudad de Salamanca, tanto por el número como por la exquisita calidad de sus monumentos. El ejemplo más conocido lo constituye la "*Portada de la Universidad de Salamanca*" (h.1525), obra de paternidad discutida, constituida por un paño decorativo (cuyos temas parecen ser copiados de grabados italianos) que aparece independiente del resto del edificio, y que ha sido calificada como fachada-estandarte (derivado de la fachada retablo gótica que caracterizó la arquitectura de los Reyes Católicos). Los temas

decorativos ofrecen inusitado ritmo mediante motivos florales, medallones, escudos y grutescos. Pilastras y frisos la convierten en una singular retícula de tres niveles. Si la pared parece una esmerada labor de repujado en plata, la crestería que la corona se asemeja al trabajo de miniatura labrado en una custodia. La ornamentación aumenta su exuberancia conforme asciende, pasando de temas sencillos en el nivel inferior, hasta los más recargados en los pisos superiores.

Podemos destacar también la iglesia del "*Convento de san Esteban*", de Juan de Álava, de una sola nave con capillas laterales y cuyo enorme paño decorativo en la fachada constituye otro soberbio ejemplar de retablo de piedra. El arquitecto más notable del plateresco

salmantino es Rodrigo Gil de Hontañón, a quien se deben edificios emblemáticos de la ciudad del Tormes, como el "*Palacio de Monterrey*", y, quizá, el "*Claustro del convento de las Dueñas*" (1533), y en toda Castilla destacando la "*Universidad de Alcalá*" (1543). La fachada de esta universidad se cubre con elementos platerescos pero cede mucho espacio al muro liso; en ello y en la demarcación de sus distintos cuerpos con columnas se patentiza su proximidad a la línea clasicista del Renacimiento español.



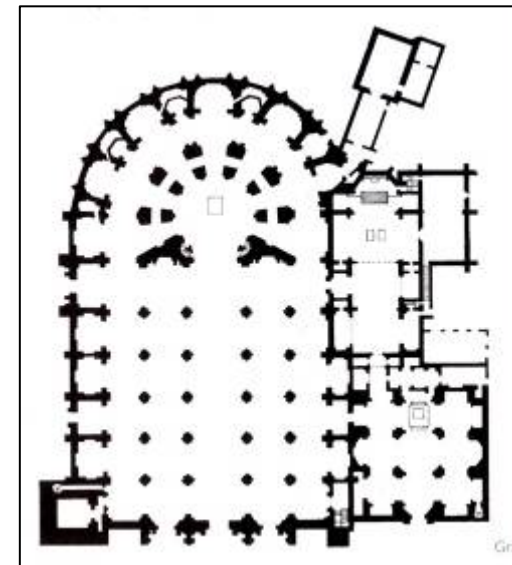
Destacamos además en Salamanca las fachadas de la "*Catedral Nueva de Salamanca*" y la "*Casa de las Conchas*".

Otras obras platerescas que conviene tener en cuenta son la "*Escalera Dorada de la catedral de Burgos*" (1519-23), realizada por Diego de Siloé después de su estancia en Italia, "*San Gregorio*" en Valladolid, "*Santa Engracia*" en Zaragoza y el "*Ayuntamiento de Sevilla*" en tierras

andaluzas.

EL ROMANISMO supone ya la correcta asimilación de las proporciones clásicas y la cristianización del grutesco. Los contratos de obra artística indican expresamente a los arquitectos que no usen en la decoración "ningún mascarón, ni bestión, ni otras figuras y rostros monstruosos, (sino que) sean de labores romanas y de figuras de ángeles y niños y rostros de serafines y otras obras honestas y de buena gracia y perfección".

El introductor de esta corriente va a ser Diego de Siloé (Burgos, 1495 - Granada, 1563), que había trabajado en Nápoles y que en 1528 se trasladó a Granada y se pone al frente de las obras de la "*Catedral*". Proyectada como catedral gótica, se convirtió en renacentista bajo su dirección. La decisión de Carlos V de situar su mausoleo en la catedral hizo que el arquitecto optara por convertir la cabecera original gótica con deambulatorio en un espacio circular acorde con los ideales renacentistas. De esta manera generó una iglesia de planta mixta, en la que el cuerpo basilical gótico de cinco naves respondía a las exigencias litúrgicas, y la cabecera, Capilla Mayor, a las funciones funerarias.



Pero las novedades de Siloé en este templo no se limitan a la gigantesca cabecera, sino que en los soportes de las naves ofrecía otra importante solución, que será luego utilizada por este mismo arquitecto en las catedrales de Málaga y Guadix, y repetirá Andrés de Vandelvira en la de Jaén. Se trata de pilares de proporciones vitrubianas que llevan sobre el capitel un trozo de entablamento y, encima, otros pilares menores para elevar su altura. Con esta solución se llegaba a las bóvedas y no se perdía la proporción armónica.



El **PURISMO** consiste en aplicar la preceptiva clásica, despojándola de adornos. Dicho de otro modo: el purismo es el resultado de trasplantar a España el severo diseño bramantesco. Dos monumentos vinculados a la Casa de Austria representan esta opción: el "*Palacio de Carlos V*", en Granada, y el "*Monasterio de San Lorenzo el Real*", en El Escorial.

El "**PALACIO DE CARLOS V**" en la Alhambra de Granada es la muestra más importante de clasicismo purista español de estirpe italiana. Su construcción se debió al deseo del monarca de poseer una residencia junto a los palacios y jardines nazaríes que tanto le agradaron cuando, en el verano de 1526, pasó en ellos sus primeros meses nupciales con Isabel de Portugal. Las obras se levantan sobre las caballerizas de los palacios musulmanes, por lo que éstos no sufrieron ninguna mutilación importante. La realización del proyecto y la dirección de las obras se confían al pintor y retablista toledano Pedro Machuca, que demostrará en este edificio –el único que firmó en su vida– ser un espléndido arquitecto. Machuca, que había trabajado en las logias vaticanas, construidas por Bramante y decoradas por Rafael, se decide por un esquema geométrico de planta central, e inscribe un patio circular en un cuadrado. La adopción de ambos trazados se inspiraría en algunos ejemplos italianos, como el patio que ideó Rafael para Villa Mađama en Roma o con más probabilidad en el proyecto de Bramante de rodear con un atrio circular el templete de San Pietro in Montorio.

El patio circular, de 30 metros de diámetro, es un recinto pensado para el espectáculo, pues permite una perfecta visibilidad desde todos los puntos circundantes. Su severa tipología queda reforzada por la bóveda anular que presiona el primer piso de orden dórico, coronado por un juego continuo de triglifos y metopas, y la pesada barandilla que defiende el corredor jónico alto.

El significado de este palacio hay que buscarlo en las intencionalidades políticas del monarca y en la imagen ideológica que de él se crea. El juego de las dos figuras geométricas, cuadrado y círculo,

permiten una lectura simbólica -muy utilizada por los artistas del Renacimiento- de base pitagórica. El círculo representa el macrocosmos (el universo), y el cuadrado, la Tierra, los cuatro puntos cardinales. La integración de uno en el otro supone la armonía y el equilibrio entre ambos aspectos. Estas formas, utilizadas ya en las iglesias, aparecen curiosamente en un palacio imperial



Exteriormente, se distribuye también en dos pisos, con una configuración diferenciada. El inferior está almohadillado a la rústica, con sillares de distintos tamaños; en su parte más baja se desarrolla un banco corrido a lo largo de todo el muro exterior. En el piso elevado, sin almohadillar, los balcones están acotados entre pilastras de orden jónico, siguiendo las formulaciones impuestas por la cultura arquitectónica romana. En ambos pisos balcones o ventanas tienen sobrepuestos óculos cuyo derrame se acentúa en los de la banda superior.

Aunque el proyecto inicial preveía la decoración de las portadas de los cuatro lados, sólo se realizaron portadas triunfales en los frentes occidental y meridional, donde se alegorizan las gestas militares del emperador Carlos V que, paradójicamente, nunca llegó a habitar esta casa.

Los trabajos, cuya financiación corrió a cargo de los moriscos granadinos, que debían aportar a la Corona 880.000 reales anuales a cambio de poder mantener sus costumbres, se emprendieron en 1527 y continuaban en 1550, cuando falleció Machuca. Una maqueta elaborada por el arquitecto sirvió de pauta a los sucesivos maestros del palacio que,

por su confinamiento en la acrópolis granadina y la proclividad andaluza hacia el gusto ornamental, apenas tuvo incidencia en la arquitectura posterior de la región.



El testigo lo toma Felipe II y los arquitectos cortesanos en El Escorial, que elevarán el purismo a paradigma de arte español.

El **MONASTERIO DE SAN LORENZO**, considerado por sus contemporáneos como "la octava maravilla del mundo", debía servir a la vez de templo, palacio, panteón y convento. El rey cristianísimo levanta a Dios un edificio perfecto que será trono político de la Casa de Austria, mausoleo de los monarcas defensores de la ortodoxia católica frente a la herejía turca y protestante, y sede de una comunidad religiosa con colegio para estudios sacerdotales, de acuerdo con el decreto conciliar de Trento que ordenaba la creación de seminarios. El estilo que mejor se adecuaba a estas pretensiones solemnes era la rigidez geométrica y la austeridad ornamental que Bramante había infiltrado en la cultura arquitectónica romana. El 23 de abril de 1563 se puso la primera piedra y el 13 de septiembre de 1584 se remataron las obras.

La sierra de Guadarrama ofrecía condiciones ventajosas para su emplazamiento: estaba situada estratégicamente en el centro de la península, cerca y a la vez lejos de la Corte madrileña, gozaba de clima saludable y contaba en los alrededores con abundantes manantiales, bosques y canteras. La elección de los jerónimos para atender la liturgia diaria y los sufragios por los monarcas difuntos fue debido al esplendor que otorgaban al culto divino, pasando sus frailes un mínimo de ocho horas diarias rezando en el coro. La traza del complejo arquitectónico correspondió a Juan Bautista de Toledo, que había colaborado con Miguel Ángel en la basílica del Vaticano. Pero la muerte lo sorprendió en 1567, sucediéndole su aparejador Juan de Herrera (Mobellán, Cantabria, 1530 - Madrid, 1597), que modificó el proyecto del Real Sitio.

La cultura científica de Herrera y su conocimiento de los tratados italianos de arquitectura le ayudan a delinear un monumento armónico, basado en la combinación matemática de volúmenes geométricos, que articula con pilastras, frisos y cornisas de orden dórico.

Juan de Herrera escribió una obra titulada "*Discurso sobre la*

figura cúbica...", en la que diserta sobre las propiedades mágicas y simbólicas de esta figura. El cubo representa en el orden de los volúmenes lo que el cuadrado en el de la superficie: simboliza la tierra y el mundo material en su faceta de estabilidad inmutable. Desde el punto de vista místico es imagen de la sabiduría, de la verdad y de la perfección moral. Unido a la esfera representa la totalidad finita e infinita, celeste y terrena. No sorprende que El Escorial responda en su estructura arquitectónica y volumétrica a una combinación afortunada de varios cubos.



EXTERIOR

El exterior del edificio es austero, sólido, hermético e, incluso, impenetrable. Cientos de ventanas cuadradas, sin molduras ni cornisas, se suceden interminablemente por la fachada de granito, que incorpora cuatro torres en los extremos. (Herrera eliminó hasta seis torres del proyecto primitivo en su afán de quitar cualquier síntoma de profusión decorativa).

Completan la monotonía las pronunciadas cubiertas de pizarra negra, y rompen con ella las numerosas bolas y los chapiteles (remates piramidales propios del estilo de los Austrias) de las torres. Esta rigurosa sobriedad es nota distintiva de un estilo que ha pasado a llamarse herreriano o también escurialense, y cuyo fundador ejerció no sólo un fuerte influjo estilístico sino un verdadero control artístico durante el reinado de Felipe II.

En la fachada occidental, de la misma altura que las tres restantes –también contra el proyecto de Toledo–, Herrera rompe la austeridad del edificio con un cuerpo central que sobresale ligeramente, presidido por un doble piso de columnas dóricas gigantes, y rematado por un frontón. Esta portada, aunque sin relación directa con la Iglesia, sirve sin embargo de avanzadilla a la fachada de la misma, situada en el núcleo central del edificio.

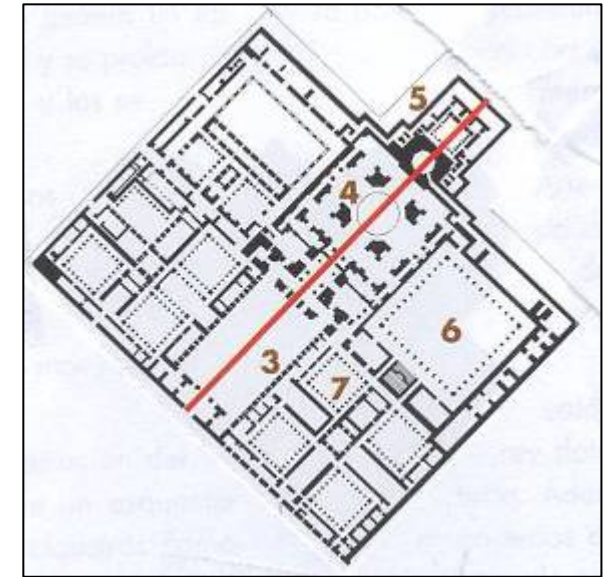
PLANTA

Modelo de unidad y simetría, es un rectángulo parcelado por una estructura reticular, de parrilla, recordando el instrumento donde fue martirizado el diácono aragonés San Lorenzo, en cuya festividad del diez de agosto de 1557, los Tercios de Flandes mandados por Felipe II obtuvieron en la batalla de San Quintín la primera victoria militar de su reinado.

Su distribución genera un eje central que se inicia en la fachada principal y se prolonga al patio de los Reyes (3), la Iglesia (4) y las estancias privadas del rey Felipe II (5).

Flanquean este eje, al norte, y con accesos independientes: el palacio público para la Corte y las dependencias del seminario y del colegio universitario. Y, al sur, el espléndido Claustro de los Evangelistas (6) y el monasterio (7).

La simetría se detecta en toda la configuración del espacio; el convento, por ejemplo, sigue un esquema cruciforme cuyos 4 brazos enmarcan 4 claustros llamados Patios Chicos; el centro es un distribuidor presidido por una torre chapitelada.



INTERIOR

La Iglesia es el punto neurálgico de El Escorial. Inspirada en el proyecto de Bramante para la basílica de San Pedro del Vaticano, tiene la planta de cruz griega con una cúpula central que sobresale por encima de todo el conjunto monumental para dejar clara su vocación religiosa.

El presbiterio está elevado con la doble finalidad de ser más visible y albergar bajo su altar mayor el Panteón de los Reyes. El ábside que remata la planta es cuadrado y está físicamente unido a las dependencias privadas de Felipe II, desde cuyo lecho podía observar el altar mayor de la basílica.

La fachada de la iglesia se inscribe en los parámetros del dórico gracias a seis semicolumnas gigantes que se corresponden, en el nivel superior, con los pedestales que lucen las seis esculturas de los reyes de Israel –de ahí el nombre de Patio de los Reyes–. Culmina en un frontón, cuya base es interrumpida por un gran vano.



poteroso de su época, que elige un edificio enorme para llevar en su interior la vida de un asceta.

El claustro de los Evangelistas es una galería de doble piso, con semicolumnas clásicas, inspirada en los patios romanos, pero con el toque "moderno" que le dan su gran amplitud y la horizontalidad resultante. El trazado del jardín simboliza el Edén; en el centro, la fuente de los Evangelistas es una muestra excepcional del clasicismo herreriano.

Cuando se construyó El Escorial, España era la primera potencia económica y militar del mundo y el carácter monumental del edificio respondía a su esplendor. Además, su concepción estaba impregnada de la nueva religiosidad que acababa de implantar el Concilio de Trento, de la que Felipe II fue valedor.

La estructura general del edificio es un hábil alarde de grandeza y ostentación combinadas con sencillez de formas. El rigor y la austeridad de sus cuatro fachadas repliegan al edificio hacia su interior, pero al mismo tiempo la interiorización se expresa exteriormente con formas sencillas aunque colosales. También expresa la vida del monarca más

LOS PRIMEROS IMAGINEROS: BERRUGUETE Y JUNI

Salvo las obras realizadas por artistas italianos, la mayor parte al servicio de la monarquía, y, en menor grado, de la nobleza, las artes figurativas están casi exclusivamente al servicio del cliente más importante: la Iglesia. Este hecho determina que la mayoría de los temas sea de carácter religioso, lo que plantea durante el siglo XVI todo un debate respecto a la forma y función de la imagen religiosa. Las imágenes –y la palabra– son los recursos más utilizados por la Iglesia para llevar a cabo la difusión de su doctrina en un momento además en el que Europa se debate en una profunda crisis. La Iglesia española reacciona dentro de este panorama mediante un empleo reiterativo de las imágenes como instrumento de propaganda de la fe católica. De ahí que la imagen religiosa deba tener una serie de aspectos formales que la hagan eficaz para la transmisión propagandística de las ideas religiosas de la Iglesia hispánica. Su misión es, básicamente, la de conmover y convencer a los fieles. No es de extrañar que durante el siglo XVI la producción de imágenes religiosas sea abundantísima, ya que, debido a la sobriedad anicónica del protestantismo, la proliferación de imágenes se convierte por sí misma en toda una profesión de fe.

Los testimonios de la época nos aclaran lo anteriormente expuesto. Los escritores sacros del siglo XVI comparan al imaginero trabajando en su taller con el predicador subido al púlpito. El artista católico, como el orador, debe persuadir al pueblo con sus tallas policromadas y llevarlo, por medio de ellas, a abrazar las cosas convenientes de la religión. El jerónimo Padre Sigüenza recomienda que los santos se han de representar *“de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos”* y el carmelita San Juan de la Cruz advierte en las páginas de la *“Subida al Monte Carmelo”* que el uso de las imágenes había sido ordenado por la Iglesia para cumplir dos fines: reverenciar a los santos y despertar la

devoción. *“Y, por esto (...) las que más mueven la voluntad a devoción se han de escoger, poniendo los ojos en esto, más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”*. El imaginero, por tanto, debía dar mayor importancia en sus obras a la belleza del alma sobre la corporal, labrando figuras de profunda espiritualidad.

Por otra parte, las vías abiertas por la obra de Miguel Ángel al romper con la norma, el canon y la proporción clasicistas, y las consiguientes libertades expresivas y formales del manierismo, suponen que un arte anticlásico, despreciado hasta ese momento en Italia, como es el gótico, ofrezca en algunas de sus características grandes posibilidades de utilización coherente dentro del presente y no como un retorno al pasado. En España, la prácticamente nula influencia del clasicismo puede explicar que la mayoría de los artistas, formados en un lenguaje al margen de las formas clásicas, se incorporen y aporten nuevos elementos al nuevo estilo anticlásico: el manierismo. El manierismo español no arranca de la crítica de los modelos clásicos, como en Italia, sino de una interpretación también anticlásica, la gótica, de los modelos renacentistas. Todo ello coincide con las necesidades de la Iglesia. Para conmover, emocionar, convencer e invitar al recogimiento, las posibilidades expresivas del manierismo son idóneas.

Serán, no obstante, dos maestros educados en Italia –el castellano Berruguete y el borgoñón Juni– quienes conduzcan a la escultura española del siglo XVI por la senda del expresivismo, mezclando las influencias italianas con el sustrato gótico español. Pertenecen a generaciones distintas y el canon de belleza que utilizan es también diferente. Berruguete es el gran intérprete del “manierismo del alargamiento”, heredado de Donatello y del mundo florentino; sus imágenes son estilizadas y secas. Juni, en cambio, se muestra partidario del “manierismo de la cuadratura”, tallando personajes anchos y musculosos, inspirados en Miguel Ángel y en sus creaciones romanas. Estas diferencias formales se unifican al animar la pasión interior de sus santos, pues ambos artistas hacen piezas desgarradas y doloridas.

presentándolas en violentas contorsiones y posturas inestables.

Ambos escultores contrataron retablos, pasos procesionales, sillerías de coro y sepulcros; dominaron el mármol, la piedra y el barro, pero al material que sacaron mayor partido fue a la madera.

En general, el material más utilizado para la escultura en España es la madera, de larga tradición en el gótico. Para la confección de retablos e imágenes exentas, así como para los relieves de las sillerías de coros, se utiliza este material por adecuarse perfectamente a las necesidades expresivas que se le exigen a la imagen religiosa. Sobre la madera se aplica una capa de yeso sobre la que se extiende el color directamente en las partes descubiertas de las figuras ("encarnado"); en cambio, para los ropajes, se utiliza la técnica del "estofado" (aplicación de colores sobre un fondo dorado, que luego se raspan configurando los dibujos que así aparecen dorados).

Se utiliza también el alabastro como material para algunas figuras y retablos, mientras que en los monumentos funerarios, el material más empleado es el mármol y, ocasionalmente, para algunas figuras el bronce.

Alonso Berruguete

La superioridad de Alonso Berruguete (Paredes de Nava (Palencia), 1489 - Toledo, 1561) sobre los artistas de su tiempo fue ampliamente reconocida por la clientela y el pueblo castellano. "Ha sido y es la persona más hábil, sabia y experta en el arte de escultura y dibujo que hay en España y aún fuera de ella", exclaman sus contemporáneos, que aluden también a su posición aristocrática en los medios sociales.

La hidalguía, el talento y la pasión por el arte italiano los hereda de su padre, el pintor Pedro Berruguete, que había trabajado al servicio de Federico de Montefeltro, en Urbino. Tras quedar huérfano en 1504,

visita Roma, donde Bramante lo convoca en el Vaticano para que haga una copia del Laoconte, y Miguel Ángel le da una carta de recomendación a fin de que le enseñen en Florencia el cartón preparatorio de la "Batalla de Cascina". La estancia en la capital florentina la completó estudiando los frescos de Masaccio y las esculturas de Donatello, aunque también entró en contacto con los ambientes artísticos donde ya se discutía acerca de la validez del lenguaje clásico. Berruguete, por su formación dentro de la tradición artística del último gótico español, aportará toda una serie de recursos anticlásicos que contribuyen a elaborar la poética del manierismo.

Desde esta perspectiva se comprende mejor la escultura de Berruguete, en la que se acentúan los recursos patéticos y expresivos. Recursos que el manierismo comprende dentro de su estética y que concuerdan perfectamente con las necesidades de persuasión y exaltación que la Iglesia requiere de las imágenes religiosas.

En 1517 se encuentra ya en España acompañando a la corte itinerante de Carlos V con la acreditación de "pintor del Rey". Este peregrinaje con el séquito real le lleva a Zaragoza donde, en 1518, contrata el retablo pictórico del Canciller de Aragón, Juan Selva; en 1520 se desplaza a La Coruña para decorar "las velas, estandartes y banderas de la nao real" que conduce al monarca a Flandes para tomar posesión del Imperio; y en 1521 se compromete a pintar al fresco la Sacristía de la Capilla Real de Granada, "a la manera de Italia". Sin embargo, Berruguete fracasa como pintor cortesano, viéndose obligado a refugiarse en Valladolid para trabajar en el campo de la escultura, donde triunfó clamorosamente. Las claves de su éxito residen en transmitir a las formas italianas el "fuego del alma" que reclamaban los místicos españoles a la imaginaria policromada.

A partir de 1523, las órdenes religiosas, los altos dignatarios eclesiásticos y los banqueros enriquecidos con las ferias castellanas lo convierten en su retablista predilecto. Los numerosos encargos que recibe le obligan a fundar un gran taller para dar rápida salida a las obras,

que Berruguete dirige como un hombre de negocios, diseñando el proyecto y dejando la ejecución en manos de dóciles aprendices. Este concepto industrial del arte explica las incorrecciones de algunas de sus tallas, ante la presión de trabajar deprisa. La espléndida serie de retablos platerescos que contrata se inicia con el del monasterio jerónimo de La



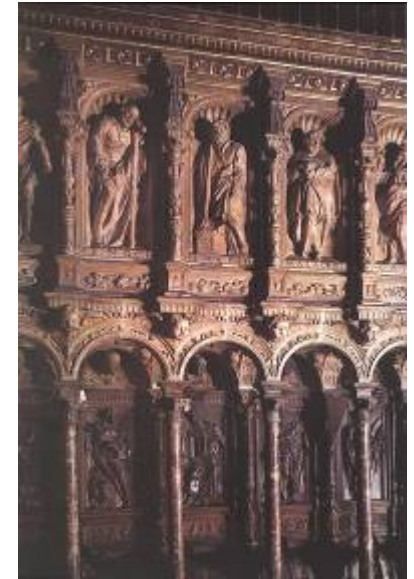
Mejorada, en el pueblo vallisoletano de Olmedo (1523-26) y el de los benedictinos de San Benito el Real de Valladolid (1527-32). Las figuras de este retablo de nogal policromado, especialmente el "Sacrificio de Isaac", están inspiradas en el mismo asunto labrado por Donatello para el Campanile de Florencia, y resume el manierismo escultórico de Berruguete: el canon alargado de diez cabezas, la línea serpentinata heredada del Laoconte, la expresividad visible en

los cuerpos delgados y el grito de angustia que emiten los personajes.

Simultáneamente labra el retablo del Colegio de los Irlandeses de Salamanca (1529-31), cuya institución docente había fundado el arzobispo Fonseca, y culmina este ciclo con el de la Epifanía, destinado a la capilla funeraria de los banqueros Haya, en la parroquia de Santiago, de Valladolid (1537-38). Todos estos conjuntos están acotados por balaustres y albergan una legión de imágenes crispadas, descarnadas y espiritualmente alargadas, al utilizar el canon citado anteriormente.

La fama lo lleva a Toledo, donde el cardenal Tavera le encomienda la mitad de la sillería alta de la catedral, el conjunto escultórico más expresivo del Renacimiento español; la otra mitad

quedaba reservada para Felipe Bigarny. El 1 de enero de 1539 concertaba 35 sitiales en nogal con personajes del Antiguo Testamento en el respaldo, y otros tantos tableros de alabastro para la cornisa arquitectónica con representaciones de la genealogía temporal de Cristo: reyes, patriarcas y profetas bíblicos. La muerte en 1542 de Bigarny motiva que el Cabildo toledano le traspase el remate de la silla episcopal, que Berruguete corona en 1547 con el grupo de la Transfiguración.



Su estancia en Toledo se prolongará durante toda la década siguiente, realizando el retablo de la Visitación, para el monasterio de Santa Ursula (Museo de Sta. Cruz) y el Sepulcro del Cardenal Tavera, bajo el crucero del Hospital de San Juan Baustista. En este sepulcro utilizó la mascarilla funeraria del difunto para retratarlo y superó el túmulo del cardenal Cisneros, realizado en 1519 por Bartolomé Ordóñez para la Capilla Universitaria de Alcalá de Henares, que en el contrato se le impuso como modelo.

En 1561, tras concluir este monumento funerario, fallecía en la ciudad imperial. Entonces, los miembros de su taller se disgregan por Castilla y Andalucía. Tiempo atrás, Berruguete ya había ungido a su sucesor, proclamando abiertamente ante la cerrada sociedad vallisoletana: "No ha venido a Castilla otro mejor oficial extranjero del dicho oficio (de escultor) que Juan de Juni".

Juan de Juni

Juan de Juni (Joigny (Francia), 1507 - Valladolid, 1577) aglutina tres sensibilidades en su estilo: la francesa, la italiana y la española, cuyas huellas han sido rastreadas por su biógrafo actual Martín González.

De Borgoña, su región natal, capta el dinamismo de los paños con que los escultores locales envuelven sus pesadas figuras y toma en préstamo la composición iconográfica que le hizo célebre: el "Entierro de Cristo".

Este sustrato formativo es reelaborado en Italia. En Florencia aprende a redondear los perfiles de las telas; en Bolonia funde la rigurosa simetría de los entierros franceses, a la que nunca renunció, con el estremecimiento de los personajes que asisten al sepelio de Jesús; y en Roma adopta el clasicismo del Miguel Ángel de la Sixtina.

En España se acomoda al brío fogoso de la religiosidad castellana, tan alabado por sus contemporáneos cuando testifican: "Vale más el espíritu de una de las figuras hechas por Juan de Juni, que todo lo hecho", por alguno de sus colegas. Deambula por varias villas castellanas y, en 1541, tras vencer una grave enfermedad en Salamanca, se traslada con carácter definitivo a Valladolid. El motivo de su establecimiento en la ciudad del Pisuerga es realizar el "Entierro de Cristo" para la capilla funeraria del obispo fray Antonio de Guevara, en el monasterio de San Francisco. Juni representa un drama teatral, donde la Virgen, San Juan, las Marías y los Santos Varones proceden, con perfumes y toallas, al embalsamamiento del cadáver de Jesús, que yace tendido sobre el féretro. Las emociones de los personajes sacros mueven a la aflicción. Pero no contento con este recurso, introduce un latigazo sorpresivo que mantiene en vilo al espectador, obligándolo a participar en la acción dramática. Ocurre cuando José de Arimatea ofrece una espina de la corona al visitante que se acerca al espectáculo pasionista, componiendo un gesto escénico que se complementaba con la declamatoria actitud de

los centinelas pretorianos que custodiaban el sepulcro. De este espléndido conjunto sólo se conserva el grupo central en el museo de escultura vallisoletano; aunque las copiosas descripciones del desaparecido convento franciscano y los futuros entierros que labra el artista, como el concluido en 1571 para la **Catedral de Segovia** (todo un manifiesto que parece enlazar con el sentimiento barroco), permiten aproximarnos al resultado final de una obra que lo encumbró al primer puesto del mercado artístico de Valladolid, coincidiendo con la prolongada ausencia de Berruguete en Toledo.



Las aportaciones de Juni se extienden al campo del retablo. En 1545 contrata el de la parroquia de Sta. M.^a de la Antigua, donde renuncia a la tradición plateresca, apareciendo por vez primera en Castilla las columnas corintias de fuste estriado. El manierismo arquitectónico vibra en su ensamblaje: en los relieves crea perspectivas ilusionistas y los santos pugnan por no morir aplastados por los intercolumnios. El dramatismo que tensa el conjunto culmina en el

desgarrado episodio del ático, con la Virgen desmayada bajo la cruz. A esta máquina monumental le siguen el retablo mayor de la catedral soriana de Burgo de Osma (1550-54), y el de la capilla privada de Los Benavente (1557-59), en la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco, articulado por estípites y emboscado entre una alucinante decoración de yeserías.

En su testamento dejaba las exequias fúnebres al cuidado de los hermanos de la Quinta Angustia, a cuya cofradía penitencial pertenecía. En torno a 1567, en que se aprueban las reglas de esta corporación, debió de labrar la conmovedora "Dolorosa" titular, que se convertirá en el prototipo de las vírgenes procesionales castellanas del Barroco y resume el apaciguamiento que sufrió el estilo de Juni en la fase final de su vida.

En resumen, este escultor, de origen francés y formación italiana, perfectamente integrado en Valladolid, ofrece las imágenes que podemos considerar arquetípicas del manierismo miguelangesco y que mejor expresan y satisfacen las exigencias de la nueva fe: su expresividad, movimiento, patetismo y sentimiento invitan a los fieles a conmoverse.

LA PINTURA: EL GRECO

Domenikos Theotokópoulos (Candia (Creta), 1541 - Toledo, 1614) forma parte del reducido censo de artistas que continúa presente en la estimación de los críticos y en el recuerdo popular. Esta fama perdurable se debe a la arrogancia con la que defendió sus pinturas en ambientes hostiles a la independencia del arte y al inconfundible sello de su estilo.

Muchos de los aspectos formales e iconográficos de la obra de El Greco pueden ser entendidos en función de dos grandes parámetros:

- ✓ El MANIERISMO, eso sí, muy personal.
- ✓ La CONTRARREFORMA y, en general, la doctrina de la Iglesia Católica explicarían sus imágenes religiosas, la mayor parte de su producción.

Pero también debemos destacar:

- ✓ Su TRAYECTORIA ANTERIOR a la llegada a Toledo.
- ✓ La cultura e intereses de sus CLIENTES TOLEDANOS.

➤ TRAYECTORIA ANTERIOR A SU LLEGADA A TOLEDO

Su primera formación la recibe en **Creta**, especializándose en pintar "iconos" religiosos. Mediante la técnica del temple sobre madera, con fondos de oro, y de acuerdo con la tradición bizantina tardomedieval imperante en los talleres griegos, se dedicó a repetir esquemas ya establecidos.

Las relaciones económicas, comerciales y culturales entre Creta y la República Veneciana, además de la propia importancia artística de Venecia, explicarían que el pintor decidiera ir a la ciudad en 1567 para

completar, perfeccionar y modernizar su lenguaje pictórico.

La pintura de El Greco absorbió las enseñanzas venecianas, de Tiziano fundamentalmente, **sobre el uso del color y la luz**, que serán la base de su arte hasta su muerte. También fue influenciado por **Tintoretto**: sus **arquitecturas escenográficas** y su **sentido teatral**, su **alargado canon manierista**, etc...

En la **polémica** que por entonces apasionaba a artistas y entendidos **sobre la primacía del color o del dibujo en la pintura**, siendo considerado el mejor representante de lo primero Tiziano y en general la escuela veneciana, y de lo segundo Miguel Ángel y, en general, la pintura florentina y romana, **El Greco tomó partido por lo primero** (aunque **sin desdeñar las lecciones de Miguel Ángel sobre la representación del cuerpo humano**).

Desde entonces asimilará el gusto por el color y por la luz que hace variar los colores, construyendo unas **pinturas que llegan a través de los sentidos** y para las que se ha hablado de "emoción del color". El color fue desde sus años venecianos el medio de que se valió para construir sus figuras, llegando a pintar con el tiempo a base de verdaderas manchas en las que los perfiles desaparecen.

➤ EL MANIERISMO

* Una cualidad constatable en El Greco, muy querida por la pintura manierista, es la "**Grazia**", que podríamos entender como la **facilidad de ejecución, la facilidad para realizar lo aparentemente dificultoso**. El Greco, incluso retocaba sus obras una y otra vez para aparentar que habían sido hechas con rapidez y facilidad. Reflejaba esto un gusto probablemente adquirido en Venecia, pues sabemos que la rapidez de ejecución era una de las cualidades de Tintoretto.

* No obstante, frente al académico virtuosismo técnico y la artificiosidad del manierismo, él **prefiere configurar sus formas con libertad sumaria, carente de detalles, manipulándolas con deformaciones, forzados escorzos y complicadas actitudes** para demostrar así su dominio sobre la dificultad.

* El **alargamiento de las figuras**, tan característico de El Greco, es un rasgo manierista que podemos encontrar también en la obra de otros pintores como pueden ser Tintoretto o Parmigiano. Sin embargo, parece que nuestro artista, **no busca con ello plasmar una apariencia refinada y antinaturalista, sino que trata de desmaterializar así los cuerpos para lograr la visualización de lo espiritual.**

* El Greco renuncia a las proporciones lógicas y a la anulación del espacio en profundidad porque el mundo de sus cuadros es el **sobrenatural**, donde no existen medidas, planos ni fondos.

* **Extrañas asociaciones cromáticas** que, desde luego, no tienen nada que ver con la sobria frialdad manierista, ya que para él el color es fuerza expresiva, vibración y riqueza lumínica.

* Interés por reflejar la **anatomía del cuerpo humano**, pero **no partiendo del estudio del natural**, sino **"a la manera de Miguel Ángel"**.

➤ LA CONTRARREFORMA

* La influencia de la doctrina de la Contrarreforma es, sin ninguna duda, una de las claves al analizar el estilo de el Greco. Tras el Concilio de Trento las imágenes religiosas se convirtieron -recuperándolo del mundo medieval- en la "Biblia de los iletrados", no obstante, el

manierismo nunca consiguió crear la pintura devocional exigida por Trento. **El Greco**, sin embargo, participando plenamente de este espíritu contrarreformista, **supo crear imágenes que cumplieron plenamente esa función docente que se demandaba.**

* Ampliaremos esta información a lo largo del análisis de su obra religiosa.

➤ OBRAS ANTERIORES A SU DEFINITIVO ASENTAMIENTO EN TOLEDO

a) Venecia

*"Anunciación" ****

-Escenario arquitectónico con gran protagonismo

-Casi un ejercicio académico: perspectiva lineal ortodoxa (un solo punto de fuga).

"La expulsión de los mercaderes del templo" (h.1570)

b) Roma (aprox.1570-76)

*"Purificación del templo" ****

-Tema repetido varias veces

-Responde a la mentalidad contrarreformista y simbólicamente se ha querido relacionar con la guerra contra la herejía protestante en que se empeñó el catolicismo.

-Demostración de maestría para articular un espacio arquitectónico en perspectiva que se abre al exterior de una ciudad en la que todos los referentes son clasicistas: soportales, órdenes clásicos, simetría, proporción...

-Influencia de Tintoretto

-Las figuras reaccionan a los azotes de Cristo con gestos y posturas que permiten al pintor demostrar su dominio de la figura humana y su conocimiento de los modelos venecianos y

miguelangelescos.

"Muchacho encendiendo una candela" (h.1570/75)

"Retrato de Giulio Clovio" (h.1570)

- Miniaturista que le permitió entrar en contacto con el cardenal Farnesio y con el mundo de erudición que lo rodeaba.
- Una ventana abierta al paisaje constituye un referente espacial en relación con la pintura veneciana, inspirado en este caso en la obra de Tiziano.

EL GRECO EN ESPAÑA

* Se acepta generalmente que el Greco decidió venir a España por su deseo de trabajar para Felipe II en la decoración del monasterio de El Escorial. Mientras esto se producía, se estableció en TOLEDO, donde estaba ya en julio de 1577. En ese año recibió el encargo de las pinturas para los retablos de la iglesia del Convento de Sto. Domingo el Antiguo. La más importante de las pinturas ocupó el centro del retablo mayor. Se trata de:

"La Asunción" (h.1577/79)

- Influencia clara de "La Asunción" de Tiziano de 1516/18 para Sta. M.^a dei Frari
- Aparece ya el lenguaje de las manos de las figuras, para trabar la composición y dirigir nuestra mirada.

*"La Trinidad" (h.1577/79)****

- Con Cristo muerto influenciado por la obra de Miguel Ángel
- Se manifiesta aquí ya la tendencia de El Greco a crear un eje central en sus pinturas, un eje que a veces parece desvanecerse entre las formas con que lo rodea, pero que casi siempre podemos encontrar en sus composiciones.

*"San Sebastián" (h.1577/78)****

-La influencia miguelangelesca se manifiesta en la poderosa anatomía y en la posición del santo, que adopta una postura ligeramente *serpentinata*.

-El valor concedido al paisaje habla también de una primera época de fórmulas bien aprendidas en Italia.

-Tanto este tipo de paisajes, que recuerdan obras venecianas, como los escenarios arquitectónicos, desaparecerán casi por completo a lo largo de su obra en España.

-Con el tiempo, El Greco se fue concentrando cada vez más en las figuras.

*"El Expolio" (h.1577/79)****

- Comienzo, sin paliativos de ningún tipo, del proceso de abandono de referencias espaciales. Las figuras, literalmente, llenan toda la superficie.

-Tema: momento en que Jesucristo, camino del Calvario, fue despojado de sus vestiduras.

-Utilización de convenciones del lenguaje figurativo medieval (cretense):

.Anulación del espacio

.Figura principal absolutamente frontal al espectador

.La profundidad espacial viene dada por la altura, estando más altos los personajes cuanto más lejos se encuentran de nosotros

-Manejo del color y la luz de influencia veneciana (gammas del rojo de la túnica de Cristo, reflejos en la armadura...)

-Estudio de la anatomía humana (Miguel Ángel)

-Dominio del retrato

-Las cabezas que rodean a Cristo son en realidad el contrapunto (en cuanto a la expresión y en cuanto al color) que el pintor debió buscar para que, jugando con los contrastes, la divinidad de Cristo refulgiera en el centro del cuadro.

-Las tres Marías, contempladas desde un punto de vista distinto al del resto de la obra, se convierten en un elemento clave para la composición. Forman una diagonal en el primer plano que, junto con la que forma el escorzo del sayón que trabaja en la cruz, centran nuestra atención en la figura de Cristo. La tercera dimensión parece carecer de importancia.
(El uso de los dos puntos de vista en un recurso manierista utilizado por algunos autores.)



* En sus relaciones con la corte de Madrid, hay una primera obra que no sabemos si fue encargo de Felipe II o una especie de "carta de presentación" de el Greco para el rey:

*"Alegoría de la Liga Santa" (h.1577/79)****

-Los integrantes de la Liga que venció a los turcos en Lepanto: el rey de España, el dux veneciano, y el Papa Pío V, aparecen arrodillados en la parte inferior. Y en la parte superior se representa la Adoración del Santo Nombre de Jesús.

La monstruosa boca que se abre a la derecha en la parte inferior, para dejar ver un magma de figuras atormentadas en las que los escorzos y una poderosa anatomía se adueñan de los cuerpos, se ha interpretado como una representación del Infierno, y el puente que aparece al fondo como una alusión al Purgatorio, desde donde algunas almas se precipitan hacia el Infierno.

*"El martirio de San Mauricio" (h.1580/82)****

-Constituye un **fracaso para las expectativas del cretense** ya que el rey rechazó la obra.

-San Mauricio era uno de los santos que se asociaban a la defensa de la fe verdadera frente a la herejía.

-La **escena principal del martirio** -en un desplazamiento típicamente manierista- ha sido relegada a un segundo plano, en tanto que el primer plano de la obra lo ocupa el momento en que San Mauricio y sus compañeros deciden aceptar el martirio.

* Después de esto, el Greco volvió a Toledo y fijó allí su residencia definitiva.

* A partir de ahora haremos un análisis temático de su obra, dividiéndola en 5 apartados, que son:

- 1) LA IMAGEN RELIGIOSA
- 2) LOS RETRATOS
- 3) "EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ"
- 4) LAS VISTAS DE TOLEDO
- 5) "EL LAOCOONTE"

1) LA IMAGEN RELIGIOSA

* Constituye la mayor parte de su producción.

* El Greco tuvo muchos y buenos clientes. Los principales fueron las órdenes religiosas. Conventos urbanos con necesidades decorativas "contrarreformistas".

* La pintura de El Greco seguirá fielmente las indicaciones de Trento:

.El Greco realizó su obra en una época en la que la controversia sobre el uso de las imágenes estaba muy reciente. Los erasmistas y los protestantes habían atacado además el culto a los santos, asemejándolo a una suerte de idolatría, de culto a muchos dioses, que diluían la importancia del único dios verdadero. La iglesia católica defendió el papel de los santos como intercesores ante dios, y justificó el uso de la imagen como medio idóneo para transmitir los misterios sagrados, capaces de provocar en el fiel la necesidad de asemejarse a esos ejemplos que las historias contadas en imágenes presentaban ante sus ojos. El Greco, con sus colores, sus luces y sombras, fue quien mejor reflejo en sus imágenes las verdades de la iglesia de su tiempo. Los temas de la penitencia, la caridad y la oración, así como los misterios de la religión, fueron el hilo argumental de la mayor parte de la producción del pintor.

.Sus imágenes responden a la verdad que se les exige. Cuando

tuvo problemas en este aspecto (por ej. "El Expolio"), ello fue debido a la utilización de fuentes escritas distintas a las que la Iglesia esperaba.

.La supresión de todo aquello que no incitara a la piedad o que pudiera mover la curiosidad es también algo característico en la obra religiosa de El Greco son las figuras las que se apoderan de su pintura, suprimiendo de ella todo tipo de elementos accesorios que pudieran distraer la atención del fiel del tema sagrado que representaba.

1a) Grandes Ciclos Iconográficos (para Retablos).

* Las distintas obras de estos conjuntos encargados a El Greco, dispersas en la actualidad, deben ser siempre contempladas como lo que fueron, una parte de un programa iconográfico que sólo comprendiéndolo como un todo adquiere sentido. Los autores de esos programas siguieron estrictamente los principios de la Iglesia católica, y en ellos el tema de la Virgen fue uno de los preferidos.

-----Retablo del Colegio de doña María de Aragón-----
"Bautismo de Cristo" ***

-CREACION DE UN EJE VERTICAL DE LUZ PARA UNIR LA ZONA DE LA GLORIA -CON DIOS PADRE EN UNA POSICION FRONTAL QUE RECUERDA LAS REPRESENTACIONES MEDIEVALES- CON LA TIERRA, DONDE TIENE LUGAR EL BAUTISMO.

-CREACION DE ESPACIOS TERRENALES CON UN -A VECES APARENTE- SENTIDO DE PROFUNDIDAD, DE TERCERA DIMENSION, POR CONTRAPOSICION A LAS ZONAS DE GLORIA EN LAS QUE ESE ESPACIO SE ANULA. LO EMPLEARA CON MUCHA PROFUSION.

-SE PONE TAMBIEN DE MANIFIESTO EL CARACTER

SIMBOLICO DE LOS COLORES EMPLEADOS POR EL GRECO:
es rojo el color de la túnica que sostiene un ángel sobre la figura
de Cristo para acotar así el espacio de la divinidad.

-DE LAS FORMAS CON QUE SE REPRESENTAN LAS
ESCENAS HA DESAPARECIDO CUALQUIER REFERENCIA
ESPACIAL.



*"Resurrección"*****

-Se puede comprobar la capacidad de el Greco para crear unos
ESPACIOS SAGRADOS QUE a veces PARECEN
INMATERIALES. Dos figuras en fuerte escorzo -los dos soldados
de la parte inferior, uno de los cuales cae hacia nosotros casi en
perpendicular al plano del lienzo y el otro hacia el interior-
crean una ilusión de profundidad espacial que se ve subrayada
por el círculo que forman las figuras a los pies de Cristo. Sin
embargo, mientras esto sucede en el plano terrenal, donde la
sorpresa y los sentimientos tienen cabida y se muestran a través
de los gestos de los distintos personajes, Cristo se eleva y su
cuerpo, de una proporción menor, avanza hacia nosotros como
anulando ese espacio terrenal de la parte inferior.

*"Pentecostés"*****

-La dificultad de incluir en un formato vertical a la cantidad de
personajes que la escena requería le hizo tratar de crear un
círculo, con dos monumentales figuras de espaldas a nosotros
que, sin embargo, no consiguen paliar la sensación de
frontalidad del grupo del fondo, con la Virgen en el centro,
mientras ellos parecen quedarse en la zona que en otros cuadros
correspondía a la tierra. ES COMO SI LA TENDENCIA A
DIVIDIR EL ESPACIO FIGURATIVO EN DOS ZONAS SE
HUBIERA APODERADO DE LA MANO DEL PINTOR, AUN
CUANDO EN ESTE CASO CARECIERA DE SENTIDO, PUES
TODO SUCEDE EN EL MISMO LUGAR Y TAN SOLO LA
PALOMA DEL ESPIRITU SANTO PERTENECE A LA ESFERA
DE LA DIVINIDAD.

-----Decoración del Hospital de la Caridad de Illescas-----

"San Ildefonso"

-LA TÉCNICA CON QUE ESTA PINTADA ESTA OBRA
MUESTRA LOS "CRUELES BORRONES" QUE ALGUNOS
CRITICABAN EN EL GRECO, PERO TAMBIÉN LA BELLEZA

QUE DA A LAS FIGURAS LA FORMA DE LLAMA. PINCELADAS QUE PARECEN HABER TOMADO PRESTADO DEL FUEGO LA VIBRACION Y EL SENTIDO ASCENSIONAL...ESA CARACTERISTICA DE SU PINTURA, QUE HACE VIBRAR A LAS FIGURAS EN LLAMARADAS DE LUZ SE APRECIA EN NUMEROSISIMAS OBRAS POSTERIORES.

-----Decoración de la Capilla Oballe en la iglesia de San Vicente de Toledo-----

*"Inmaculada Concepción"****

-DE NUEVO LA COMPOSICION VIENE MARCADA POR UN EJE VERTICAL ONDULANTE EN EL CENTRO, formado por el ángel, la Virgen y la paloma del Espíritu Santo.

-UNA REDUCIDA VISION DE TOLEDO EN EL ANGULO INFERIOR IZQUIERDO, ES LA UNICA REFERENCIA TERRENAL EN UNA ESCENA EN LA QUE SON SERES CELESTIALES TODOS LOS QUE LA COMPONEN.

*"La Visitación"****

-Es un cuadro verdaderamente espectral.

-El pintor REDUCE LA ESCENA AL MINIMO DE SUS ELEMENTOS, QUE SON LAS DOS FIGURAS FEMENINAS Y LA PUERTA ANTE LA QUE SE ENCUENTRAN.

-En esta pintura, el punto de vista bajo agiganta los volúmenes de los cuerpos y empequeñece las cabezas, las luces geometriza las formas y hacen contrastar los perfiles nítidos de la arquitectura con los arbitrarios juegos de luces y sombras que crean las figuras de las dos mujeres.

-----Pinturas para el Hospital de Tavera en Toledo-----

*"Bautismo de Cristo"****

1b) Los Apostolados

* La importante clientela religiosa que tuvo el Greco en Toledo y que necesitaba decorar con imágenes de devoción sus conventos no sólo necesitaban complejos ciclos pictóricos para los grandes retablos, sino también obras menores con las que decorar otras zonas de las iglesias o estancias de conventos y monasterios. Entre estas OBRAS DE MENOR FORMATO realizadas por el Greco hubo unas QUE TUVIERON EL CARACTER DE SERIE, como son los Apostolados.

* Son obras QUE LE HAN DADO MUCHA FAMA, aunque haya en muchos de los lienzos PARTICIPACION DEL TALLER. Empezó a producirlos a partir de 1600. Se conservan cuatro series completas, de las que sólo dos se consideran realizadas con una importante participación de El Greco.

* Pensados como un conjunto de trece cuadros, Cristo aparece de frente a nosotros, mientras los apóstoles, cada uno en un lienzo, se vuelven ligeramente hacia la figura de Cristo. EL LENGUAJE DE LOS GESTOS CONVIERTE EN UNA UNICA OBRA UNA SERIE DE TRECE CUADROS INDEPENDIENTES.

* LOS APOSTOLES son PINTADOS CON ALGUN SIMBOLO QUE LOS IDENTIFICA A LOS OJOS DEL FIEL, MIENTRAS SUS FIGURAS SE RECORTAN CONTRA LOS FONDOS OSCUROS DE MANERA QUE TODA NUESTRA ATENCION ES CAPTADA POR SUS ROSTROS, SUS GESTOS Y SUS ACTITUDES, BUSCANDO ESA CLARIDAD DEL MENSAJE RELIGIOSO QUE CARACTERIZA EL ARTE SACRO DE LA CONTRARREFORMA:

"San Andrés": cruz en forma de aspa, símbolo del martirio;

"San Juan Evangelista": copa de la que surge un dragón, símbolo del veneno de la copa que el santo bebió sin que nada le sucediera después

de hacer la señal de la cruz para demostrar que su Dios era el verdadero;

"San Lucas": no representado como evangelista, sino como pintor. (La tradición decía que había sido el pintor de la Virgen);

"San Mateo": evangelio abierto y pluma;

"San Pedro": llaves de la Iglesia;

"San Bartolomé", "San Sebastián", "San Benito", "San Jerónimo", "San Martín", etc...



-Fue representado normalmente, y así aparece en las más de cien versiones del tema ejecutadas por el pintor y su taller, desde la voluntad de transmitir al fiel la necesidad de la penitencia. Se convirtieron en modelo para la iconografía de este santo en tiempos posteriores.



1c) La Penitencia

* El valor dado en la Contrarreforma a la penitencia se pondrá de manifiesto en sus obras mediante diversos temas:

"Las lágrimas de San Pedro"*** (debido a su triple negación de Cristo).

-El Greco fue uno de los primeros pintores en representar este tema, netamente contrarreformista.

-En todas las versiones, el santo se sitúa a la entrada de una cueva con alguna vegetación, lo cual acentúa el carácter agreste y retirado de una naturaleza no colonizada por el hombre, un lugar de soledad en el que el santo eleva los ojos al cielo suplicando el perdón divino con las manos en actitud orante.

"La Magdalena penitente"***

-Belleza y sensualidad cuidadas (Tiziano), si bien su actitud contemplativa ofrece el contrapunto a la carga terrenal que el tema encierra. Soledad en el arrepentimiento, ungüentos, calavera, crucifijo,...

"San Francisco"***



1d) La Oración

* Este es un tema que parecía también exigir transmitir la sensación de soledad. Entre todas las posibles imágenes de la oración, ninguna como la de:

*"La Oración en el huerto"****, tema del que el Greco realizó también distintas versiones.

- En ellas, la naturaleza es la que genera los espacios de la soledad.
- Los colores de Cristo, que lo aíslan,...

1e) La Vida de Cristo

* El Greco, al igual que otros pintores de este tiempo, tuvo que satisfacer una demanda que veía en la vida de Cristo en la tierra toda una serie de claves que anunciaban su pasión, muerte y resurrección. Uno de los temas más interesantes fue el de cómo recuperaron los predicadores y los pintores de la Contrarreforma la figura de San José.

*"Sagrada Familia"****

*"San José con el Niño"****

*"La Adoración de los Pastores"*****

-Es un tema que debió ser especialmente querido para el Greco, pues lo realizó varias veces, y la última versión tenía la finalidad de decorar la capilla en la que iba a ser enterrado.

-EN LA VERSION DEL MUSEO DEL PRADO, EL FOCO DE LUZ SIMBOLICA LLENA DE SOMBRAS A LAS FIGURAS, ALGUNAS DE LAS CUALES VEMOS A CONTRALUZ. SE SIGUE APRECIANDO EN ESTA OBRA TARDIA LA INFLUENCIA VENECIANA EN EL TRATAMIENTO DEL COLOR, PERO YA ES PATENTE EL OSCURECIMIENTO QUE CON EL TIEMPO FUE SUFRIENDO LA PINTURA DEL MAESTRO.

1f) La Muerte de Cristo

* El sacrificio de Cristo en la Cruz, presentado desde su infancia y causa del dolor de su madre, fue uno de los temas más tratados por el Greco.

*"Cristo abrazado a la Cruz"*****

-Existen múltiples versiones

-En todas ellas predomina la ECONOMIA DE MEDIOS PICTORICOS, QUE ACENTUA EL PATETISMO DE LA ESCENA. Sólo vemos a Cristo, sobre un fondo que parece romperse en algunas zonas con brochazos de luz y tan sólo la corona de espinas y la cruz resumen los significados. La túnica roja y el manto azul se llenan también de luces que parecen venir del cielo que contempla Cristo y que se fragmentan y vibran al fundirse con su cuerpo.

*"La crucifixión"*****

-Fue por supuesto uno de los temas que más veces le encargaron a El Greco y su taller y de él se conservan más de treinta obras.

1g) La Santa Faz

-Tema repetidísimo también en la producción del maestro.

2) RETRATOS

.Médicos, abogados, teólogos, humanistas, dignatarios eclesiásticos y aristócratas desfilan por su inigualable galería de retratos. En estos personajes, el Greco toma su particular pulso a la sociedad de su ciudad adoptiva.

*"El Caballero de la mano en el pecho" (h.1580)"*****

-Rostro y manos enmarcados por las manchas blancas de la gola y el puño de encaje, llevando así nuestra atención hacia ellas.

-DE ESTE RETRATO DERIVARON MUCHOS DE LOS

POSTERIORES: FONDOS NEUTROS, SOBRIEDAD EN EL ATUENDO, CONCENTRACION DE TODA LA CARGA EXPRESIVA EN LAS MANOS Y EN EL ROSTRO, EN CONCRETO EN LA MIRADA...



*"Retrato de un caballero" (1587), "Retrato de Antonio de Covarrubias",
"Giacomo Bosio"
"Jerónimo de Ceballos"*

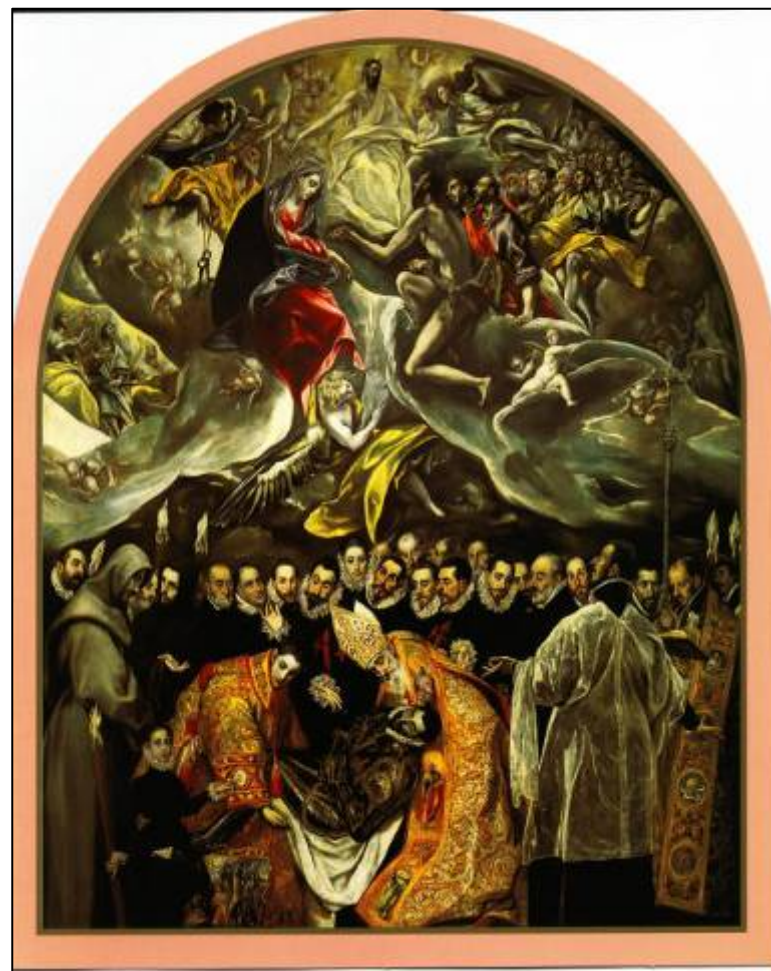
-TECNICA: MANCHAS DE COLOR Y ZONAS ABOCETADAS COMO LA DE LA BARBA, EN LA QUE LAS PINCELADAS BLANCAS DE LA GOLA SE CONFUNDEN CON LOS PERFILES DE ESTA... ES EJEMPLO DE LA MAESTRIA DEL PINTOR EN ESTA EPOCA, Y QUIZA ESE APARENTE INACABAMIENTO DE LA PINTURA CONTRIBUYE A PRODUCIRNOS LA IMPRESION DE ALGO VIVO.

"Fray Hortensio Félix", "Cardenal Tavera"

3) "EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ"****

.OBRA CUMBRE de su catálogo y de la pintura española del siglo XVI, inspirada en una piadosa leyenda medieval.

.Narra el milagro acontecido cuando don Gonzalo Ruiz, señor de la villa de Orgaz, murió en 1323. En recompensa a su gran caridad con la iglesia, bajaron del cielo San Esteban y San Agustín para enterrarlo.



.Verdadero ALEGATO CONTRARREFORMISTA, pues no sólo se EXALTA la virtud de LA CARIDAD como medio para la salvación, sino también EL CULTO A LOS SANTOS, INTERCESORES ANTE DIOS, temas ambos cuestionados por los protestantes.

.Aunque no se llegara a pintar al fresco el sepulcro del conde en el muro bajo del liezo, tal como se especificaba en el contrato, lo cual hubiera acentuado la sensación de realismo, LA CONEXION ENTRE LAS FIGURAS PINTADAS Y EL ESPACIO DEL ESPECTADOR FUE UNO DE LOS PROPOSITOS DEL PINTOR. El cuerpo algo escorzado del conde y, sobre todo, el niño que mirando hacia nosotros nos señala el milagro, nos introducen en la obra en el plano que nos corresponde, que es el de la vida terrenal. A partir de ahí, después de que NUESTRA MIRADA ES CONDUCCIDA POR LA GALERIA DE RETRATOS SIGUIENDO EL LENGUAJE DE LAS MANOS de algunos de estos personajes, la dirección de algunas miradas nos hace volar hasta la Gloria siguiendo el alma del conde, transportada por el ángel. En la Gloria, entre los santos, pintó un retrato del rey Felipe II, el gran adalid de la Contrarreforma.

.La admiración de los contemporáneos por la obra se vería reforzada por el hecho de que, AL IGUAL QUE HABIA HECHO EN OBRAS ANTERIORES, EL GRECO CONVIRTIO EN UN SUCESO DEL SIGLO XVI ALGO SUCEDIDO DOS SIGLOS ANTES: son personajes de la ciudad de Toledo de tiempos de El Greco los que contemplan el milagro.

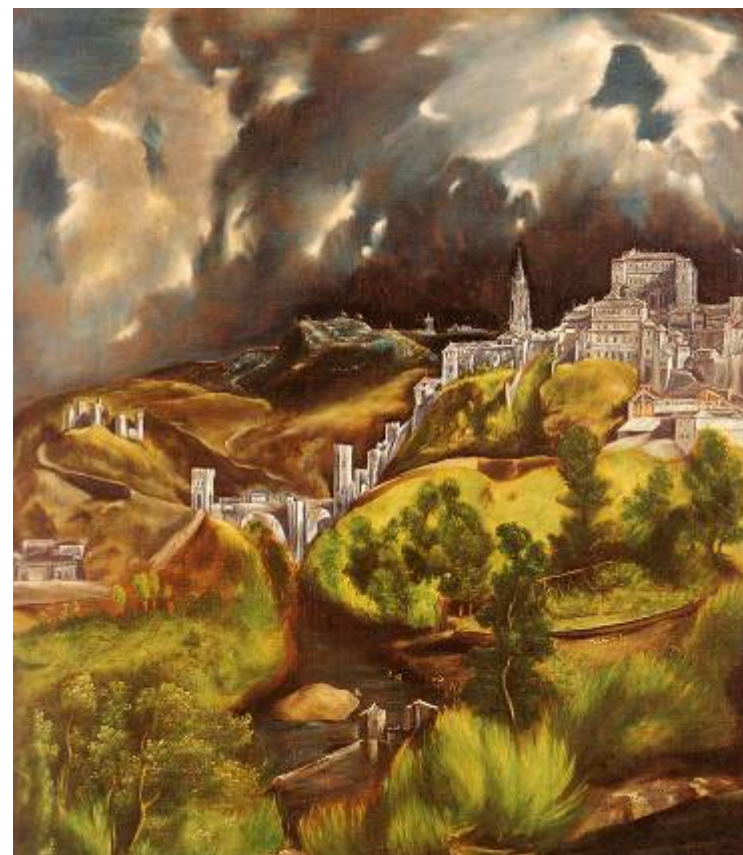
4) LAS VISTAS DE TOLEDO

"Vista y plano de Toledo"

*"Vista de Toledo bajo la tormenta"*****

.Representados con toda nitidez algunos de los edificios más emblemáticos de la ciudad imperial, como son el castillo de San Servando, el puente de Alcántara, la catedral y el Alcázar.

.Además de estas construcciones, el protagonismo del río Tago es indiscutible, pues era parte de la grandeza de la ciudad.



.Sin embargo, la SUBJETIVIDAD de esta vista de El Greco, que llega a cambiar la ubicación de los edificios y a inventarse un paisaje escarpado, es lo que más ha fascinado a los que la contemplan.

.Es además una VISION INMERSA EN UNA LUZ IRREAL, de tormenta, y que la convierte en algo onírico, fruto de la imaginación y un tanto fantasmal.

5) "EL LAOCOONTE"****

.Única obra conocida sobre tema mitológico



MORAN, Miguel. *El Greco, nuevas miradas. Descubrir el Arte, nº1, marzo 99. pp.31-37.*

El Greco tardó mucho en hacerse un sitio en la Historia y también tardó mucho en hacérselo en su tiempo. Sólo cuando recaló en Toledo –quizá en contra de su voluntad y frizando la cuarentena (una edad avanzada para que un hombre vaya dando tumbos por la vida en busca de un lugar donde instalarse)– encontró en aquella ciudad en declive el único lugar capaz de abrir sus puertas a ese artista que había ido siempre a contracorriente.

A contracorriente en Venecia, donde su formación candiota le hacía resultar un pintor excesivamente “griego” y poco moderno por comparación a los artistas de la ciudad. A contracorriente en Roma, donde Miguel Ángel era dios y donde no tenía cabida una pintura que, como la suya, no se basara en el dibujo sino en el color. A contracorriente en España, donde murió sin apenas dejar discípulos, cuando su arte era ya poco más que una reliquia del pasado y, lo que es más importante, donde vivió siempre al margen de los grandes encargos de la Corte y de la Iglesia, no porque no los hubiera pretendido sino, muy al contrario, porque fue incapaz de conseguirlos.

Su absoluto fracaso con *El martirio de san Mauricio y la legión tebana*, que el rey mandó retirar de la basílica del monasterio de El Escorial, y los problemas que le acarreó *El Expolio*, el primer y último cuadro que le encargó la todopoderosa catedral de Toledo, redujeron a cenizas nada más llegar a España las esperanzas de triunfo que traía el pintor. Y en los dos casos la razón fue la misma: el manierismo radical de su pintura, lo subjetivo de sus visiones y la absoluta libertad compositiva que reclamaba no resultaban de recibo en unos años –y para unos clientes– que estaban convencidos de que el valor supremo de la pintura era el devocional y que, para tratar de asegurarlo, exigían a los pintores que sus composiciones fueran lo más realistas posibles, que mantuvieran un respeto absoluto a la más estricta ortodoxia y que interpretaran con una fidelidad extrema los textos sagrados.

Realismo y Ortodoxia

Realismo, para que el espectador sintiera que el acontecimiento religioso representado en la pintura se había producido en un mundo como el suyo y, por tanto, se sintiera implicado en él; ortodoxia, porque la pintura se había convertido en uno de los elementos privilegiados que utilizaba la Iglesia para su propaganda y no podía perder el control de la producción artística ni el más pequeño de sus aspectos; fidelidad al texto sagrado, para dotar a la imagen religiosa del rigor y la objetividad del hecho histórico, asegurando así para ella la condición de verdad absoluta e indiscutible.

El Greco no había tenido en cuenta ninguna de estas exigencias, y ello fue la causa de su fracaso. En ningún momento nadie se planteó que las obras del cretense carecieran de valor artístico: el rechazo del rey y el disgusto del cabildo se debieron a que ni *El martirio de san Mauricio* ni *El Expolio*, respondían a lo que debería ser el fin último de la pintura: que, como decía el padre José Sigüenza al hablar del primero de ellos “los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos”. En el primer caso, en el de *San Mauricio*, porque el Greco había reducido a un episodio marginal lo que debería haber sido el tema principal del cuadro: la escena del martirio, que aparece relegada a un discreto segundo término en el lugar marginal de la composición; en el segundo, en el de *El Expolio*, porque había incurrido en numerosos errores doctrinales e inexactitudes históricas enumerados pormenorizadamente por los tasadores del cabildo cuando se negaron a pagar la suma reclamada por el pintor porque en el lienzo se contenían “algunas impropiedades que ofuscaban la dicha historia y desautorizan al Cristo, como tres o cuatro cabezas que están encima de la del Cristo, y dos celadas, y asimismo las Marías y Nuestra Señora, que están contra el Evangelio porque no se hallaron en el dicho paso” pues como el mismo Evangelio señalaba de manera tajante, “los que amaban a Jesús se mantenían a lo lejos”. Estas cuestiones, y otras que, como la presencia de retratos y de personajes vestidos con trajes contemporáneos, también se le reprocharon en ambos casos, tenían mucha importancia para el rey

y para los canónigos de la catedral, pero son cosas que –salvo para el historiador– no tienen ninguna importancia para nosotros, hombres del siglo XX, que, cuando contemplamos *El Expolio* o *El martirio de san Mauricio*, no pretendemos elevar una plegaria a los cielos sino simplemente disfrutar de una magnífica pintura.

Una de las cosas que más se le criticaron al Greco cuando entregó *El martirio de san Mauricio* fue que en el más absoluto primer plano, en lugar de la decapitación del santo, hubiera representado al mártir exponiendo a sus compañeros de armas la necesidad de dar su vida por la fe que acababan de abrazar, como si tal cosa fuera algo que pudiera ser, ni remotamente, tema de discusión. Esto es algo que hoy, cuando miramos ese cuadro –que ni siquiera se encuentra ya en una iglesia– no nos interesa lo más mínimo. Lo que nos interesa es la forma en que el pintor ha narrado la historia, representando el sentido de la profundidad en los tres momentos culminantes y sucesivos de la misma: la conversación entre el santo y sus oficiales, el martirio de los legionarios, a los que san Mauricio va confortando uno a uno antes de ser decapitado él mismo, y la aparición de los ángeles que –en unos magníficos escorzos– bajan a recibir sus almas portando la corona y la palma del martirio. Lo que nos interesa es la manera en que el Greco ha dispuesto las cuatro figuras que forman el grupo principal, todas con la misma postura pero colocadas de tal manera que ofrecen, desde los cuatro ángulos posibles, las distintas posiciones que puede adoptar en el espacio una misma figura.

De la misma manera, al mirar *El Expolio*, poco nos importa que sea verdad o no que la Virgen y las Marías estuvieran presentes en el momento trágico en el que Cristo se vio despojado de sus ropas, ni que las cabezas de algunos de los sayones se encuentren más altas que la de Cristo, ni tampoco que la armadura que viste el soldado situado a su derecha no sea la de un legionario romano sino la de un militar del s. XVI. Lo que nos interesa en esa armadura son sus maravillosos reflejos; en los rostros de los sayones, la forma en que rodean la cabeza de Cristo, formando lo que, visto desde arriba, semejaría el ábside de una iglesia, y

cómo, con la violencia de sus gestos –casi muecas–, resaltan la expresión calmada y tranquila del Salvador; en las Marías, la utilización que hace el pintor del grupo como un recurso compositivo de primer orden: unas figuras que pertenecen y que, al mismo tiempo, no pertenecen al espacio del cuadro y que sirven para introducir en él la mirada del espectador del que son una especie de alter ego.

Evidentemente, desde un punto de vista material y temático, las tres mujeres no sólo pertenecen al cuadro sino que forman parte de él –de su superficie cromática y de la historia que narra–, pero, de alguna manera, el espacio que ocupan no es el del cuadro sino el del espectador: son tres figuras que se han representado vistas desde un ángulo de visión (desde arriba) diferente al del resto del cuadro (desde abajo); tres figuras colocadas *delante* del cuadro, que *miran* al cuadro –especialmente la del vestido amarillo, cuya posición, de espaldas al espectador, está repitiendo la misma postura frente al cuadro de quien lo está contemplando en la realidad; tres figuras que se encuentran cortadas por el marco del cuadro a la altura de la cintura –a la misma altura en que, idealmente, ese mismo marco cortaría a un espectador situado delante del cuadro– y cuyos pies reposarían en el mismo suelo que pisaría ese espectador.

Si, imaginariamente, quitáramos a estas mujeres de la superficie del lienzo nos daríamos cuenta de que el cuadro cambia radicalmente. En primer lugar, porque varía la forma en que entra nuestra mirada dentro de él: ahora lo hace desde arriba (desde el punto de vista alto en que está visto el grupo de las mujeres) para inmediatamente volver a subir desde los pies de Cristo hacia arriba siguiendo, primero, la vertical de su figura y, luego, la dirección de su mirada.

Y, en segundo lugar, porque la pintura se volvería inmediatamente más plana al quedar suprimido uno de los tres únicos elementos capaces de crear referencias de profundidad en el cuadro (los otros dos son el sayón que está horadando el madero de la cruz con una barrena, y el brazo en violento escorzo del personaje que, tocado con un sombrero rojo, se encuentra a la izquierda de Cristo en un discreto segundo plano).

Profundo dramatismo.

El Expolio es un cuadro en el que el espacio es algo que apenas existe: no sólo las figuras lo ocupan absolutamente todo, no dejando ver de aquella parte del Gólgota nada más que estos pocos centímetros cuadrados de terreno que se asoman tímidamente bajo los pies de Cristo (incluso, llenan el cielo con las puntas de sus alabardas), sino que, más que escalonarse en profundidad, parecen hacerlo en altura, sobre un único plano.

Y esa falta absoluta de espacio, unida a la violencia de los gestos de los sayones que rodean a Cristo, crea ese ambiente sofocante, casi irrespirable y, al mismo tiempo, irreal que carga la escena de un profundo dramatismo.

Un ambiente tan irreal, casi, como aquel otro en el que imaginó el martirio de la legión tebana: un lugar completamente ocupado por las figuras en el que no hay referencias paisajísticas, salvo la roca del primer plano situada en una relación espacial imposible con el grupo situado inmediatamente tras ella; un lugar iluminado por una luz imposible de definir; un lugar cuya irrealidad queda resaltada aún más, si cabe, por ese pequeño y maravilloso detalle de observación realista que constituye el tronco y las flores que brotan –¿por qué no decirlo?– absurdamente sobre ese paisaje de muerte en el que parece imposible brote nada que tenga vida.

Un espacio irreal, puramente subjetivo, que volvemos a encontrar, llevado al extremo, con mayores tintes de alucinación en la *Vista de Toledo bajo la tormenta*. Un cuadro, como dice Álvarez Lopera, “hecho de misterio y oscuridad” en el que podemos encontrar una de las visiones más subjetivas de la naturaleza que pintara nunca El Greco. Una visión en la que se ha cambiado arbitrariamente la posición real de los edificios (la catedral se encuentra justo al otro lado del Alcázar) y en la que se han alterado la curva del río y en la que se han magnificado hasta límites insospechados la anchura de su cauce y la altura de la colina sobre la que se alza la ciudad (fijémonos en la escala dada por los

diminutos personajes que aparecen paseando a orillas del río). Una visión en la que se presenta Toledo en medio de una vegetación verde que jamás tuvo, bajo un sofocante cielo de tormenta e iluminada por una luz espectral que da un carácter fantasmagórico a sus edificios.

Una visión absolutamente expresionista que sólo pudo volver a verse adecuadamente cuando, a principios de nuestro siglo, los artistas dieron la espalda a la naturaleza objetiva y real para concentrarse sobre sus propios sentimientos y sus particulares visiones interiores.

Espacios y tiempos indeterminados.

Hemos hablado de visiones interiores y de indeterminación espacial y de ambas cosas juntas encontramos un magnífico ejemplo en *El entierro del Conde de Orgaz* que tiene lugar en un espacio y lugar indeterminados, en un lugar en el que se funden sin solución de continuidad el mundo terrenal y la gloria celeste.

Una vez más, casi puede decirse que no hay espacio, ni en el cielo ni en la tierra. En el cielo, porque está formado por unas nubes de tal densidad que difícilmente parece que puedan ser atravesadas por ese ángel que es un escorzo tan magnífico como violento que conduce el alma del conde a la presencia de Dios.

En la tierra, porque no hay ningún tipo de referencia arquitectónica o paisajística que permita situar el acontecimiento en un lugar concreto y porque la auténtica muralla humana que forman los retratos y los vestidos negros de los veintiséis personajes –rota sólo por esas tres maravillosas manos que parecen brotar del más absoluto de los vacíos– que son testigos del milagro anulan cualquier posibilidad de profundidad.

Y sin embargo, a pesar de ello, el cuadro tiene un increíble sentido del espacio, pero de un espacio que no es propiamente el del cuadro, ni tampoco el del espectador, cuya atención reclama el niño (Jorge Manuel, hijo del pintor) que le mira directamente a los ojos, señalando con su dedo el milagroso suceso: el gran espacio de este cuadro es el espacio intermedio del sepulcro (que estaba previsto hubiera pintado al

fresco el propio Greco sobre el muro de la iglesia, justo debajo del marco, donde los dos santos van a depositar al difunto conde, un espacio intermedio entre ambas filas de espectadores (los pintados en el cuadro y los de carne y hueso situados frente a él) que no por no estar representadas en ningún lugar resulta menos real ni con menor fuerza de atracción.

DE ANTONIO, Trinidad. Los colores de El Greco. Descubrir el Arte, nº1, marzo 99. pp.38-39.

AZUL

El azul en la pintura es el color del cielo, del horizonte y del mar. En la paleta de El Greco es, sin embargo, luz y matices moduladores de superficies porque él no es un pintor de panoramas lejanos ni de descripciones naturalistas, y sólo algunos mantos y, fundamentalmente, el cielo y el aire celestial que envuelve a sus espirituales personajes son protagonizados por los tonos y los matices del azul. Formado en el mundo veneciano, para él, como para los maestros de la ciudad de los canales, el color pertenece fundamentalmente al universo de las formas, y, también como ellos, inventa la policromía que conviene a su genio creador para que cada color adquiriera un valor específico puesto al servicio del significado de la obra. En la suya, el azul –además de representar formas luminosas y testimoniar las raíces de su educación artística en Venecia– simboliza espiritualidad, según su uso habitual en la iconografía occidental estrechamente vinculada a la religión y a la liturgia, aunque quizás el cretense enriqueció su significado con la interpretación de la cultura oriental a la que por sus orígenes pertenecía, en la que este color simboliza sabiduría.

En el ámbito compositivo, el azul, color primario y frío, es decir, puro y absorbente de luz, suele ser usado tradicionalmente en los últimos planos para intensificar la sensación de profundidad. Sin

embargo, El Greco, en cuyas obras no existen referencias espaciales tradicionales, lo saca con frecuencia a los primeros planos para establecer armonías cromáticas y acentuar la frialdad visual de su paleta, como hacían los manieristas, aunque, según su propia personalidad, en contraste con la expresión del contenido de su pintura.

ROJO

“Cuando el color logra su mayor riqueza, la forma alcanza su mayor plenitud”. Esta frase de Cézanne puede aplicarse al color rojo del Greco, posiblemente el elegido con más intención por el artista para expresarse como pintor, para dotar de sentido a sus formas y para acentuar el significado de sus obras. El rojo adquiere en su paleta un especial protagonismo, quizás porque es un color activo, cálido, intenso, emocional, y especialmente apto para la expresión y la expansión de la luz, cualidades todas queridas y necesitadas por el cretense en su personal proceso creador. A través de su condición de activo, el pintor lo utiliza compositivamente para fijar la atención del espectador, para definir protagonismos y articular relaciones en la visión estética del cuadro.

Su calidez le permite enriquecer y variar el frío panorama de la paleta manierista y conseguir magníficas sensaciones de proximidad y vibración dinámica.

Por medio de su intensidad El Greco vigoriza la expresividad de la materia y dota de solidez formal a sus cuerpos, mientras que utiliza su carácter emocional como una fuerza sugestiva y como un vehículo de expresión al servicio del contenido del tema. Y, finalmente, sus pinceles convierten al color rojo en un foco de luz del que emana una rica luminosidad, quizá símbolo de vida y de amor como lo fue para los pueblos primitivos, aunque en el lenguaje del Greco y del arte de su tiempo, estos conceptos sólo pueden ser interpretados en el ámbito de lo divino.

AMARILLO

El amarillo es uno de los colores de mayor capacidad asociativa, lo que unido a su condición cálida y lumínica le convierte en un elemento sensitivo destinado a facilitar la comunicación del hombre con la pintura. Así lo utiliza El Greco, quien basa la expresión de su arte en el color y en la forma, a la que define además mediante masas cromáticas. Probablemente ningún otro color, en especial el de la paleta del cretense, asume con más precisión la definición de Newton de que el color es luz. En sus obras lo plasma saturado y brillante para crear intensos rompimientos de gloria, y también matizado por tonos medios cuando su principal misión es la de modelar cuerpos y modular movimientos, consiguiendo así convertir a sus personajes en formas inmatrimales e ingravidas que, resplandecientes en un mundo sobrenatural, atraen la mirada del espectador. En sus imágenes visionarias El Greco gusta de contraponer el amarillo con otros tonos que, como él, poseen la cualidad de irradiar luz, con la intención de convertir la superficie de sus lienzos en un muy personal mosaico de luz y color. Así lo hace en El Expolio de la catedral toledana, donde el amarillo que viste el sayón inclinado del primer término casi estalla junto al intenso rojo del manto de Cristo. Es, quizá, ésta una de las pocas ocasiones en la que el pintor confiere al color amarillo un matiz simbólico, habitualmente utilizado en su tiempo como una alusión a la traición y al engaño, interpretación que puede aplicarse en este caso.

VERDE

El verde es el color que con mayor intensidad ha sufrido el afán de identificación del cromatismo pictórico con la realidad. Más que ningún otro ha sido usado en la pintura como un signo distintivo del paisaje, como emblema representativo de hojas, arbustos y praderas, vinculado a un orden establecido destinado a imitar la naturaleza en el arte. Quizás por ello el Greco utilizó poco el verde, ya que para él el color tiene un valor en sí mismo, sin necesidad de justificación en el mundo de lo real. Un mundo totalmente ajeno a su arte, en el que no es reconocible en

interés por el paisaje, aunque haya dedicado alguna obra a este tema y utilice fantásticas visiones de Toledo al representar la zona terrenal que, en pequeños espacios, completa la parte inferior de sus obras religiosas.

En realidad El Greco emplea el verde como un recurso formalista y como un elemento compositivo. Lo utiliza con un interés formal en los ropajes con los que modula agitadas formas en las que la luminosidad y los matices tonales del color intensifican la vibración dinámica de los cuerpos, y le otorga una función espacial cuando lo convierte en referencia casi simbólica de la existencia del ámbito de lo humano frente al mundo espiritual. Es decir, cuando representa el papel de la tierra frente al cielo y sirve de base a las visiones celestiales que protagonizan sus pinturas. Así, sus verdes suelen definir breves paisajes, en los que a través de los destellos blanquecinos de las arquitecturas y la luminosidad de los tormentosos celajes se pueden adivinar algunas imágenes reales de Toledo, aunque alteradas por la personal y fantástica mirada del artista, que en estos casos utiliza la gama de los verdes para plasmar una visión simbólica y subjetiva de la naturaleza.