

EL GRECO.
UN PINTOR EN EL LABERINTO



Palma Martínez-Burgos García



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

EL GRECO.
UN PINTOR EN EL LABERINTO



Universidad de
Castilla-La Mancha

* Este estudio se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la JCCM, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII). Ref.: SBPLY/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM

Palma Martínez-Burgos García

**EL GRECO.
UN PINTOR EN EL LABERINTO***

Lección inaugural del solemne acto de apertura
del Curso Académico 2023/2024
de la Universidad de Castilla-La Mancha

Paraninfo Universitario "Envases de cartón" de la Real Fábrica de Armas.
Toledo, septiembre de 2023



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2023

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: su autora, 2023.

© de las imágenes: sus propietarios, 2023.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección Ediciones Institucionales, núm. 141.

Diseño de la sobrecubierta: CIDI - UCLM.

I.S.B.N.: 978-84-9044-620-1

D.L.: CU 163-2023

Imprime: Gráficas Izquierdo

Impreso en España (U.E.) - *Printed in Spain (U.E.)*.

ÍNDICE

I. Introducción.

El Greco. Un pintor en el laberinto

(Milán, Palazzo Reale, octubre 2023 - febrero 2024) 9

II. Pintar la santidad..... 15

III. La muda elocuencia..... 19

IV. Manos que hablan..... 22

V. El rostro doliente..... 29

VI. La mística de las lágrimas..... 34

VII. Epílogo 39

El Greco. Un pintor en el laberinto

Palma Martínez-Burgos García

Catedrática de Historia del Arte

Facultad de Humanidades de Toledo

I. INTRODUCCIÓN

“De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano”¹. Con estas palabras fray José de Sigüenza expresa la que es, posiblemente, la crítica más célebre que ha recibido el cretense.

Domenikos Theotocopoulos, llamado el Greco, nace en Candía, en la isla de Creta en 1541 y muere en Toledo en 1614. Su vida estuvo marcada por la constante búsqueda de fórmulas artísticas que le llevaron a explorar lenguajes desconocidos y absolutamente personales.

En 1567, desde su Creta natal, marcha a Venecia para convertirse en un pintor occidental, dejando atrás las características propias de los iconos. En Venecia y después en Roma, en el exquisito ambiente de los Farnesio donde

¹ FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, (1986). *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid, Turner, p. 377.

accede al conocimiento de la estatuaria antigua, se produce su primera transformación convirtiéndose en un pintor “a la manera latina” con el uso del color y de la mancha como base de su pintura. No obstante, en el complejo ambiente artístico italiano no es capaz de encontrar un patrono y por ello decide probar suerte en España.

Llega a Toledo en julio de 1577, con 41 años y con la esperanza de convertirse en pintor del rey, Felipe II, y de ser nombrado pintor de la catedral de Toledo. No consiguió ninguno de sus sueños. Su carácter difícil y la originalidad artística de sus composiciones e iconografías sorprendieron a todos, también lo elevado de sus precios en el mercado castellano. Pese a ello, Toledo le proporcionó un entorno de amistades y fieles clientes donde tuvo grandes encargos como el del Entierro del Señor de Orgaz, el de la capilla de San José o el del santuario de Nuestra Señora de la Caridad en Illescas. Al mismo tiempo, creó un taller, a la manera a de las *bottegue* venecianas, desde el que salieron versiones de sus obras más demandadas como las de san Francisco o las de la Magdalena en lágrimas.

Alejado de modas y corrientes, en Toledo encontró el sosiego necesario para seguir indagando en un lenguaje cada vez más personal, abstracto y “extravagante” que se puede ver en obras como el Laocoonte.

A su muerte, el 7 de abril de 1614, deja un amplio inventario que conocemos por su hijo Jorge Manuel Theotocopoulos.

A partir de esta biografía la muestra *EL GRECO. UN PINTOR EN EL LABERINTO* que se va a desarrollar en Milán en el Palazzo Reale desde octubre de 2023 a febrero

del año próximo, se acerca a la obra del pintor cretense con un recorrido que combina el discurso biográfico, atendiendo a las distintas etapas en las que transcurrió su vida, con el enfoque propiamente artístico donde se abordan las soluciones narrativas y compositivas que fue tratando a lo largo de su carrera.

Así, tomando el mito de Ariadna, el laberinto nos sirve de metáfora para adentrarnos en la evolución artística, temática y técnica que desarrolla el cretense a partir de los modelos artísticos que va tomando como referentes en sus obras, especialmente durante su estancia en tierras italianas, tanto en Venecia como en Roma en el exquisito entorno de los Farnesio donde accede a la estatuaria antigua. Son años cruciales y apenas conocidos, pues nada sabemos de quiénes fueron sus maestros, sus clientes y su entorno más cercano. Lo que sí intuimos es que durante su periplo italiano creó un bagaje intelectual, visual y artístico que se convierte en el sustrato de toda su creación posterior y que le distingue del resto de artistas con los que compartió oferta y demanda ya en la ciudad de Toledo.

En ese laberinto metafórico, el Greco recorre Italia de norte a sur, parando en las ciudades que más le importaron, Venecia, Roma, Parma, Caprarola... todas ellas dejan su huella en el cretense. La forma de aplicar las pinceladas y los colores, la construcción de las figuras y la creación de la escenografía a base de las luces crepusculares bañando los paisajes, son lecciones que no olvidará nunca y que luego implanta en España como una auténtica novedad.

Podríamos decir que la tesis científica que anima este proyecto bascula sobre tres puntos fuertes:

- La interpretación que el Greco hace de los grandes artistas italianos que tomó como modelos y cuyas enseñanzas no abandonó nunca. Entre ellos Miguel Ángel, Parmigianino, Correggio, Tiziano, Tintoretto, los Bassano, fueron los que le proporcionaron las lecciones más importantes con las que crea su versión del Manierismo.
- El cambio de escala con respecto a lo que pinta en tierras italianas que son en su mayoría obras de pequeño formato, como el Tríptico de Módena o la Adoración de los Magos del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Un cambio de escala que no deja de ser sorprendente y que puede verse en composiciones como la versión de *El Expolio* de la catedral o *El bautismo de Cristo* de la colección Lerma-Medinaceli.
- La vuelta a la concepción frontal y directa propia de los iconos bizantinos aflorando con fuerza la huella de Bizancio, con la que aportó una concepción religiosa desconocida e impactante como lo fueron las versiones del Apostolado o la *Verónica con la Santa Faz*.

En definitiva, una visión que combina lo mejor de las enseñanzas de Bizancio-Italia y España. De este modo la muestra se compone de cinco unidades temáticas:

1. UN CRUCE DE CAMINOS

Unidad expositiva en la que se abordan los inicios del pintor en el entorno de la producción cretense de los iconos y su posterior aprendizaje al llegar a Venecia y luego Roma. Una etapa decisiva en la que se convierte definitivamente en un pintor a la latina abandonando la “maniera greca” propia de los *madonneri* del entorno en el que crece. Una etapa de la que desconocemos quiénes fueron sus maestros, pero en la que ya intuimos que se sentía atraído por la pintura occidental cuyo conocimiento se basaba en los grabados que iban llegando a Creta. Aunque colonia veneciana, la isla estaba dentro de la órbita cultural bizantina, de modo que nada tiene de extraño que el Greco pasara a Venecia y después continuara su aprendizaje por el resto de la península. Obras como la *Dormición de la Virgen* o el *Tríptico de Módena* nos muestran los inicios de un pintor que quiere trascender las meras fórmulas de los iconos para apropiarse del espacio, del movimiento y de la tridimensionalidad cimentando las bases de los que llegará a ser un estilo propio e inconfundible

2. DIÁLOGOS CON ITALIA

En este apartado se despliegan una serie de obras creadas por el Greco bajo el influjo y las enseñanzas de los maestros italianos a los que admiró, bien por su manejo del color y las luces, como era el caso de Tiziano y los Bassano, bien por el dominio de la figura y el canon como fue el ejemplo de Corregio, Parmigianino y en especial Miguel Ángel.

De este modo, las obras del Greco y las de sus “maestros” dialogan en un entorno único al margen del desarrollo cronológico, porque aunque fueron obras y maestros que conoció en tierras italianas, nunca olvidó a pesar de los años transcurridos en España.

3. PINTANDO LA SANTIDAD

Una vez en España y después del fracaso en la catedral y con Felipe II en El Escorial, el Greco entra en la ley del mercado en el entorno de la ciudad de Toledo y dentro del ambiente de la Contrarreforma. Allí despliega una ingente labor como pintor de escenas religiosas y cuadros de devoción, en los que supo crear una empatía hasta entonces desconocida para una clientela diversa combinando los grandes encargos con otros de carácter anónimo.

4. LA HUELLA DE BIZANCIO

Al final de su vida, el Greco vuelve al sistema compositivo aprendido de los iconos de su Creta natal. Desarrolla una producción caracterizada por un enfoque directo, frontal, sin nada que entretenga la devoción. Se trata de una obra con una enorme fuerza expresiva y psicológica donde indaga en la capacidad de los gestos y en el valor de la elocuencia.

5. EL GRECO EN EL LABERINTO

La última sección rinde homenaje a la única obra mitológica que realizó el Greco, *El Laocoonte*, inspirado en la tragedia de la guerra de Troya y cuyo descubrimiento a comienzos del siglo XVI impactó a todos los artistas del *Cinquecento*. Una obra genial y tardía llena de mensajes que todavía hoy siguen siendo un reto conocer en profundidad. Además de la propia concepción narrativa de la escena, lo más interesante es la capacidad del pintor para convertir a Toledo en el escenario de todas las historias, y en este caso la mítica Troya adopta los rasgos urbanos de la capital castellana en un despliegue paisajístico sin precedentes.

II. PINTAR LA SANTIDAD

De todas las unidades que componen la muestra, la más conocida y que llega a definir el corpus figurativo del Greco es la pintura religiosa, hasta tal punto que es este capítulo el que le ha dado la mayor seña de identidad. No obstante, y pese a que en aquella España inmersa en la Contrarreforma, la pintura religiosa era la que tenía mayor demanda, la producción del Greco se separa del resto y aporta unas características que le hacen inconfundible.

Pintar la santidad en la época de la Contrarreforma suponía someterse a unas reglas que en gran medida eran ajenas a la pura y estricta creación artística. Con ellas, la ortodoxia oficial quería desterrar supersticiones, falsas creencias y errores que se habían transmitido durante

décadas desde finales del siglo xv. Al mismo tiempo, se buscaba codificar una imagen tipo con la que hacer frente a la censura de los protestantes en general que acusaron a Roma de fomentar la idolatría, desviando el verdadero culto que solo se debía a Dios. De modo que cuando el padre Sigüenza formula su juicio respecto al Greco y al *Martirio de san Mauricio* encargado para El Escorial, está siendo portavoz de esas imposiciones. En vez de los artificios intelectuales del Manierismo, se trataba de conmover directamente al fiel, con un mensaje, claro, directo y unívoco. A pesar de este “tropiezo” inicial, y definitivo para las aspiraciones del pintor, con el tiempo el Greco supo crear una imagen acorde a las necesidades devocionales e ideológicas del discurso impuesto a raíz de Trento. Una imagen que llegó a convertirse en arquetipo devocional a partir de unos recursos absolutamente personales y originales. De hecho, fue el primero en el arte español que conjugó magistralmente las fórmulas emocionales para ponerlas al servicio de la devoción².

No es casualidad que la retórica de la persuasión comenzara a desarrollarse en el momento en el que la Iglesia requería aumentar el control sobre los fieles, induciendo a una fe sin fisuras, unívoca y colectiva donde lo especulativo cedía frente a lo afectivo. De modo que, en plena Contrarreforma, el catolicismo desplegó un proceso de adoctrinamiento de la sociedad consistente en un *aggiornamento* de las verdades eternas a base de la combinación de

² MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2022). “The devotional paintings of El Greco. Modus operandi and spiritual demand in Sixteenth-century Toledo”. Catálogo exposición *El Greco*. Leticia Ruiz (ed). Budapest, Museum of Fine Arts, pp. 54-67.

pintura, escultura, música, teatro, procesiones y sermones con la finalidad de que el drama representado pasara a ser un ejercicio de emotividad privada y sobre todo, colectiva. Puesto que se trataba de “mover la voluntad y despertar la devoción”, en palabras de san Juan de la Cruz, la movilización de los resortes afectivos dio pie a un despliegue sin precedentes del “modus persuasionis”. Especialmente el sermón sirvió de estímulo para la imaginación, tanto de los fieles como de los artistas, y desde los púlpitos se alentaba a la comunión con las historias y los personajes sagrados pormenorizando todo tipo de detalle, a veces con una crudeza descarnada en las descripciones de los dolores de Jesús y de María.

El tema predilecto de los sermones fueron las escenas de la Pasión, ya de por sí conmovedoras, pero que ahora se enriquecen con nuevos rasgos patéticos que no contemplaban los evangelios canónicos. En los tratados de meditación y también en los de retórica eclesiástica del siglo XVI, se insiste en los pasajes más dolorosos reconociendo que “no hay devoción más segura, ni más provechosa ni más universal para todo género de personas que la memoria de la sagrada pasión”³. Dos de los grandes pilares de la devoción posttridentina, Felipe Neri y Carlos Borromeo, coincidían en la recomendación de la meditación acerca de la pasión de Jesucristo fomentando la reflexión sobre su vida y las vidas de santos. El autor de cabecera de ambos era fray Luis de Granada, que solía recomendar que “el cristiano debe

³ FRAY LUIS DE GRANADA, (1994). *Obras Completas I. Libro de la oración y meditación*. Madrid. Fundación Universitaria Española, p. 271.

representar todos y cada uno de los misterios más con afectos y sentimientos de la voluntad que con discurso y especulaciones del entendimiento”⁴. Desde finales de la Edad Media y dentro de la corriente espiritual de la *Devotio moderna*, la *Imitatio Christi* era alentada por textos que se convirtieron en auténticos manuales para consolidar la vida espiritual. Tratados como las *Meditaciones de la vida de Cristo* del franciscano Ludolfo de Sajonia, la *Imitatio Christi* del agustino Tomás de Kempis y las *Meditaciones de San Buenaventura*, conocieron numerosas reediciones en las décadas centrales del siglo XVI. En un estilo directo y sin adornos, todos hacían hincapié en despertar la vía afectiva y “prestar atención a todas estas cosas como si estuvieras presente”⁵ dando una serie de pautas de cara a conmovir los ánimos de los oyentes poniendo ante sus ojos los afectos más variados.

Hacía tiempo ya que la literatura espiritual fomentaba la empatía y alentaba al predicador para que mediante la voz y el cuerpo supiera persuadir e insuflar calor en los oyentes. De esa manera conseguían ablandar el corazón más duro hasta hacerlo derramar lágrimas y anhelar misericordia por sus pecados, pero no en exceso porque “... nada se seca más rápido que las lágrimas” según recuerda fray Luis de Granada. Como consecuencia la mayoría de los tratados prestan atención al cuerpo, a su gesticulación y posturas dado que pasa a ser el vehículo por el que se visualiza la experiencia espiritual. Así que, a pesar de la permanente

⁴ Idem, pág. 260.

⁵ Fray Luis de Granada, (1994). *Libro de la oración y meditación*, op. cit. p. 260.

negación del cuerpo que había hecho el cristianismo primitivo, ahora su función se vuelve indispensable, pues era el lugar donde se hacía visible la palabra de Dios dejando su huella en forma de estigmas, visiones o simplemente lágrimas.

III. LA MUDA ELOCUENCIA

No fue una preocupación *ex nihilo*, ya que el interés por transmitir los afectos había empezado a finales de la Edad Media cuando la necesidad de la comunicación no verbal en determinadas órdenes religiosas hizo del lenguaje corporal toda una invención⁶. Durante sus periodos de silencio, algunas de estas órdenes desarrollaron la capacidad de comunicarse a través de signos y gestos codificados muchos de ellos en los tratados clásicos de Oratoria⁷. En este sentido, Baxandall nos recuerda que los benedictinos establecieron cuatro gestos básicos que se manifestaban a través de la mano: la afirmación, la demostración, el dolor y la vergüenza. En cuanto a la Oratoria, ya desde el siglo XVI circulaban textos sobre el modo de componer sermones acompañados de avisos para conseguir una mímica adecuada al contenido. Si es solemne, el cuerpo erguido, si celestial, “mira hacia arriba”, si sagrado “levanta tus manos”⁸. En general, al orador se le recomendaba una

⁶ SCHMITT, J. C. (1990). *La raisons des gestes dans l'Occidente medieval*. Paris. Gallimard.

⁷ VAN RIJNBERK, G. (1954) *La langage par signes chez les moines*. Amsterdam, Université.

⁸ BAXANDALL, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 90.

gesticulación prudente y que fuera muy cuidadoso en no volcar su cuerpo con movimientos exagerados, “las acciones no han de ser vehementes ni descompuestas [...] ni han de ser muy tibias, sino medianas, graves y naturales”⁹, evitando los “meneos” y los “soponcios”, ambas modalidades extremas del dinamismo elocuente contrarias al pudor y la mansedumbre que debe guiar su gestualidad.

Dado que artistas y predicadores compartían la misma temática, es lógico que con el paso del tiempo hubiera permeabilidad en el lenguaje corporal. En todo caso, la disposición del cuerpo, el semblante doliente y las lágrimas como parte de esta retórica gestual, no fueron privativos de artistas ni de oradores ya que el fiel y el público en general, las reconocieron inmediatamente como parte del mensaje. Conforman todo un teatro religioso que no hace más que renovar la “fórmula de devoción” surgida en el mundo romano para expresar la sumisión cortesana debida al emperador. Definida como “fórmula en la que el otorgante expresa su propia inferioridad o dependencia respecto de un superior particularmente de Dios”¹⁰ fue usada por san Pablo y luego en el siglo IV, fruto del movimiento ascético, como sinónimo de humildad, flaqueza o confesión bajo el epíteto de “servus Dei”. Desde entonces, la *humilitas* cristiana pasa a la pintura de devoción traducéndose en

⁹ TERRONES DEL CAÑO, F. (1960). *Instrucción de predicadores*. Edición a cargo de García Olmedo, F. Madrid. Edición digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Cap. V. *De las acciones del cuerpo, o gestos o meneos*.

¹⁰ CURTIUS, E. R. (1984). *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid. Fondo Cultura Económica. p. 582.

unos ademanes, miradas y composiciones codificadas que revelan, ante todo, sumisión y acatamiento¹¹.

La tratadística del Arte prestó atención a estos aspectos desde los inicios del Renacimiento y autores como Leon Batista Alberti ya definía los *affeti* como “movimientos del ánimo que se reconocen por medio de movimientos del cuerpo”¹². Entre otros muchos autores, también Sebastián de Covarrubias los define en su *Tesoro de la lengua castellana* como perturbaciones o accidentes del ánimo que causan un “particular movimiento” en el cuerpo¹³. Por tanto, su interés trascendió el de la mera fisionomía para entrar en el campo de la tratadística del arte y así poco a poco, pasaron a ser sistematizados en unos códigos establecidos sobre todo a partir del siglo XVII.

En España, uno de los primeros testimonios en mostrar la relación entre los afectos del alma y su transposición al cuerpo doliente lo aportaba el teórico y pintor Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*, publicados en 1633. En uno de los capítulos, siguiendo muy de cerca la tratadística italiana, tipificaba la actividad del cuerpo en el ejercicio de la devoción, dando todo un repertorio de lenguaje corporal.

“La devoción, de rodillas, las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, y alegres, o la cabeza baxa, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, o las manos enclavijadas, también tendidas al suelo, o muy

¹¹ FUMAROLI, M. (1980). *L'Age de l'éloquence. Rétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Ginebra. DROZ.S. A.

¹² ALBERTI, L. B. (1976). *Sobre la pintura*. Madrid. Fernando Torres editor p. 130.

¹³ COVARRUBIAS, S. (1995). *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, Editorial Castalia.

inclinado el rostro hasta casi la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el afecto del devoto...”¹⁴.

A diferencia de lo que desarrollará el naturalismo barroco en el siglo XVII, la época del Greco no llega a indagar en este paroxismo doloroso ni gestual pero sí que adelanta algunas fórmulas emocionales, en gran medida heredadas de la Edad Media y desarrolladas especialmente por la Oratoria del siglo XVI. Aunque en su biblioteca apenas existieron libros sobre asuntos religiosos, es obvio que debía conocer algunos de los tratados más reputados con los que ajustar la intensidad espiritual y gestual de los santos¹⁵. De hecho, nadie como él supo crear la dimensión psicológica que impregna a sus personajes.

IV. MANOS QUE HABLAN

En su deseo de convertirse en pintor “occidental” y abandonar la *maniera greca*, el Greco no solo tuvo que asimilar la disciplina de la escenografía para dar la veracidad del espacio real, ausente en los iconos; también debió aprender el repertorio necesario para componer “la muda elocuencia”. Fue una lección difícil porque en el arte bizantino el catálogo mímico es inexistente. De hecho, Vasari señaló la limitación gestual bizantina, elogiando el dominio del gesto y la técnica de la mirada que utilizaba la *maniera moderna* para representar la intensidad de

¹⁴ CARDUCHO, V. (1979). *Diálogos de la pintura*. Madrid. Edición Francisco Calvo Serraller. Turner, pp. 404-405.

¹⁵ DOCAMPO, J y RIELLO, J. (2014). *La Biblioteca del Greco*. Madrid. Museo Nacional del Prado, p. 202.

las emociones¹⁶. En el mismo sentido, André Chastel recuerda que en Bizancio el gesto fue puramente nemo-técnico, sin ningún valor psicológico; alude al ejemplo de la bendición del Salvador que es más un atributo que un gesto en sí mismo.

Como casi todo en su formación, también el lenguaje gestual del Greco está tomado de sus maestros venecianos. En Venecia debió causar gran impacto la publicación de las *Imágenes de los dioses de la Antigüedad*, de Vincenzo Cartari, publicada por primera vez en 1556 y que recogía un amplio repertorio de atributos, poses y expresiones que se dejó sentir en toda la pintura italiana¹⁷. Pero para el cretense, Tiziano y Tintoretto especialmente, fueron los modelos más cercanos para su aprendizaje, tanto en el gesto piadoso como en el secular. Sin esta referencia no se entiende toda la galería de retratos a los que dota de una poderosa psicología apoyada en la mano elocuente.

En efecto, de todos los recursos expresivos, el Greco escoge la mano como el miembro más poderoso para hacer que la figura nos hable. Hace años, R. Wittkower estableció los cuatro tipos de gestos que se han mantenido en el arte de forma inalterable desde la Edad Media. Los descriptivos, los retóricos, los simbólicos y los automáticos¹⁸. De todos ellos, y en este contexto devoto y exaltado, se utilizan básicamente los retóricos y, en menor medida, los

¹⁶ CHASTEL, A. (2001). *Le geste dans l'art*. Paris, Editions Liana Levi, p. 42.

¹⁷ Nuevamente es Chastel el que sugiere que el propio Miguel Ángel utilizó la edición de Cartari como fuente de información para sus creaciones.

¹⁸ WITTKOWER, R. (1979). "El lenguaje gestual de El Greco" en *Sobre la arquitectura en la Edad de Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 364-375.

simbólicos. El gesto retórico, aquel que sirve para acompañar o ilustrar las emociones, va íntimamente ligado a la mística del llanto y de dolor. Como pintor filósofo conoce los tratados de Retórica que desde la Antigüedad dan a la mano la primacía de ser el órgano parlante más noble de todo el cuerpo. Desde Cicerón a Quintiliano se recogen las múltiples posibilidades de interlocución que nos brindan las manos:

“En cuanto a las manos... apenas puede mencionarse la variedad de movimientos y posturas de las que son capaces, hasta el punto de que casi alcanzan en expresividad el poder de la propia lengua... pues hablan por sí mismas. Con las manos preguntamos, prometemos, llamamos a las personas, amenazamos, suplicamos, inspiramos disgusto o miedo; con las manos expresamos la alegría, la pena, la duda...la penitencia”¹⁹.

En el Greco conviven todo tipo de manos. Manos amorosas que acarician y que miman, otras que protegen y revolotean; algunas nos invitan al silencio, también a la reflexión como el paje en el *Entierro del conde de Orgaz*. Manos no finitas en los apóstoles, manos que enamoran en san Francisco y la Magdalena; manos de san Pedro que suplican y las hay que se amoldan a la piedra de la penitencia; algunas en reposo y siempre elegantes. Manos que admiran y ruegan. Manos compungidas y manos que posan sobre la sabiduría del libro en los retratos. En definitiva, un inmenso repertorio con el que llegamos a comprender tanto al personaje como al pensamiento que le identifica.

¹⁹ BARASCH, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal, p. 24.

De todas ellas, la mano doliente es la que tienen mayor presencia en el contexto devocional de la Contrarreforma, adquiriendo múltiples variantes. Entre ellas, las manos atadas de Cristo se usaron desde la Antigüedad como una poderosa fórmula de sumisión. La iconografía cristiana la empleó en el periodo medieval, especialmente los pintores flamencos que lo usaron en los pasajes de la flagelación, en el Ecce-Homo y en el del Cristo en la piedra fría. Sin embargo, cuando el Greco decide conducir a Cristo atado camino del Calvario en *El Expolio* encargado por don Diego de Castilla, deán de la catedral de Toledo, fue acusado de concebir a Jesús como un vulgar ladrón con la consiguiente denuncia de falta de respeto y olvido del decoro. En cambio, después la ligadura de las manos pasó a ser un recurso habitual en la escultura barroca procesional y hasta Velázquez lo incorporó en su producción, también Zurbarán en el simbólico *Agnus Dei*.

Las manos juntas con los dedos “enclavijados” como las de san Pedro y algunas Magdalenas indican dolor intenso, súplica del perdón por las faltas cometidas; a veces, en ellas intuimos además la mansedumbre que llega después de la tormenta, al descansar en el regazo de la Magdalena. Otras solo son la muestra de una oración íntima y privada como la que sostiene santo Domingo ante el crucifijo. Es una variante típicamente grequiana de las “manibus junctis” formuladas en el mundo paleocristiano.

Entrecruzadas en el pecho son comunes al tipo de san Francisco en oración creado por el cretense, dejando ver las llagas. Es una posición que indica humildad y sumisión, y ya se usaba en la órbita imperial como manifestación de servidumbre. La vemos en las muchas versiones del *poverello*, especialmente en las del tipo en solitario y arrodillado con la cabeza ligeramente adelantada. Igual de expresivas y llenas de ternura son la que sostienen amorosamente la calavera con la que mantiene un diálogo callado y devoto. La ingente producción grequiánica en torno al santo de Asís da pie a un juego de manos de lo más variado pues además de las que estamos viendo, otra combinación muy repetida es aquella en la que la mano derecha descansa sobre el pecho mientras que el brazo izquierdo avanza en un gesto de entrega enamorada, el mismo que tiene la *Magdalena* de Cau Ferrat.

La enseñanza cristiana insiste en la superioridad de la mano derecha, superioridad recogida en innumerables citas desde la Biblia hasta las *Epístolas* de san Jerónimo. También la Retórica tiene preferencia por la diestra, ya que casi siempre se indica que toda acción se ha de hacer con el brazo y mano derecha²⁰. A pesar de ello el Greco no la deja en soledad; ambas, derecha e izquierda, multiplican la mímica de la palabra, especialmente en las composiciones que tienen varios personajes como en las versiones de la Sagrada familia o las de la Virgen con santas.

Como género típicamente italiano, la Sacra conversación no es habitual en el repertorio pictórico español,

²⁰ TERRONES DEL CAÑO, cap. V. *De las acciones del cuerpo, o gestos o meneos*. Op. Cit.

tampoco en el desarrollado por el Greco. Objetivamente, la *Virgen con Santa Inés y Santa Martina* de Washington es la única Sagrada conversación de todo su catálogo. Fue pintada para el retablo del lado de la epístola de la capilla toledana de San José entre 1597 y 1599²¹. Siempre se ha dicho que el conjunto creado para este recinto es lo más italiano que salió del pincel del cretense en Toledo. Lo único y lo último, pues el camino que emprende después le lleva a otra alternativa expresiva. Lo cierto es que la representación de la *Madonna* con santas es una auténtica demostración de la maestría con la que maneja la mano elocuente, pues la elegancia y el refinamiento que despliega hacen de esta composición un auténtico poema místico. En la parte inferior santa Martina posa suavemente el brazo derecho sobre la cabeza del león, la otra ligeramente levantada “mira” hacia la Virgen. Enfrente sitúa a santa Inés como en un juego de espejo donde la izquierda se adelanta hasta casi unirse con la de su compañera, sosteniendo el cordero y la contraria la lleva al pecho. En la parte superior María recoge al bebé y la izquierda acaricia la manita del Niño que confiado le tiende su brazo. A ambos lados los dos ángeles con las manos cruzadas uno y juntas el otro, contemplan la escena en actitud de plegaria. La composición de la Virgen con el Niño la aborda en varias ocasiones como en la *Sagrada familia* o *Virgen de la leche* de la colección ducal Lerma-Medinaceli, donde contemplamos la intensidad del gesto doméstico y

²¹ MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2014). *El Greco en la capilla de San José. 1597-1599*. Toledo. Antonio Pareja editor.

maternal. En un ejemplo de cómo la capacidad expresiva de las manos podría bastar para emitir el mensaje. Frente a la quietud de los personajes encerrados en su silencio, las manos desarrollan un movimiento de revoloteo sin parar, ofreciendo al espectador otro diálogo mucho más intenso y de enorme ternura. La misma ternura y delicadeza que tiene la mano de San José protegiendo al Niño que busca el amparo en el regazo paternal y que el Greco nos muestra en la escena central que preside el retablo de la capilla homónima en la ciudad de Toledo.

Moshe Barasch, en su texto de *Giotto y el gesto*, reflexiona sobre otra mímica peculiar, la del “no gesto” en alusión a las manos que se cubren²². El hecho de cubrírselas tiene un componente básicamente ceremonial desde la Antigüedad en cuanto a que expresa la idea de “no querer acercarse a lo sagrado con las manos sucias y desnudas”. Este sería el caso del paño que siempre usa la Virgen para no tocar directamente el cuerpo de Jesús, pero en la imaginación del Greco, la variante de este gesto adquiere toda su dimensión en la *Verónica con la Santa faz* del Museo de Santa Cruz. La elegancia de los dedos, apenas visibles, es suficiente para crear el juego de sombra y luz que se desliza por la superficie del paño. De hecho, la luz, el movimiento de la tela y la propia textura pictórica, aquí son usados magistralmente para representar la emoción ante el retrato de Cristo.

En cambio, uno de los pocos gestos retóricos que usa el cretense es el de señalar con el dedo índice para guiar la mirada hacia una escena concreta, como hace el

²² BARASCH, M. (1999). Op. Cit. p. 111.

paje que nos llama la atención para que contemplemos el milagro del entierro del Señor de Orgaz. El *Tratado* de Alberti da una gran importancia a este gesto ya que es el de “alguien que nos advierte y destaca lo que allí está sucediendo”. El Greco ya lo había usado en el *Expolio*, en esa figura que desde atrás nos inculpa directamente, haciéndonos sentir la responsabilidad de la culpa y de la traición. De nuevo, fue un recurso aprendido de la pintura italiana que utiliza para advertir al público sobre lo que está ocurriendo. Como espectadores ajenos, es una invitación callada a la contemplación sosegada de una lección universal. Un mensaje claramente vinculado con la ortodoxia del Concilio de Trento que se ofrece como una obra teatral, congelada por la mano que indica²³.

V. EL ROSTRO DOLIENTE

Además de la mano, el otro órgano supremo e igualmente noble para expresar las emociones es el rostro, de tal manera que la primera regla del orador era “el buen gobierno del semblante”. No en vano es el que habla siempre con un silencio elocuente. Se pensaba que el rostro era el indicador de las emociones que además estaba conectado directamente con el corazón siendo los ojos los conductos por donde entran y salen los afectos. Sin abandonar el ámbito de la Oratoria fray Diego de Estella predicador franciscano y autor del

²³ La “semántica del índice” como la denomina Chastel fue muy empleada en la pintura florentina a raíz del tratado de Alberti. CHASTEL, A. (2001). Op. Cit. pp. 49-64.

Modus concionandi et explanatio in Psalmum CXXXI Super flumina Babylonis (Salamanca, 1576), tratado de oratoria sagrada en latín dirigido a los predicadores con numerosos consejos prácticos, recomendaba “no menear ni labios ni narices porque no hay un solo movimiento decente que se pueda hacer con ellos...”²⁴. Tampoco se dice apenas de la boca, como mucho se sugiere un pudoroso “labios entrea-biertos, pero sin movimiento” para indicar la admiración del fenómeno místico²⁵. En todo caso ninguno de estos miembros era necesario porque sólo con los ojos podemos llegar a la suma elocuencia pues ellos son “las ventanas del ánimo”.

La posición de los ojos, el juego de las miradas y la leve inclinación de la cabeza van a ser los recursos más empleados por los artistas para dar intensidad a los sentimientos, especialmente los vinculados con el dolor, la tristeza y el arrepentimiento, tal y como los había establecido Carducho. De este modo son capaces de ofrecernos un amplio registro de emociones que reconocemos automáticamente. La mirada hacia arriba sugiere un diálogo con lo divino, hacia abajo abatimiento y concentración. En los momentos de intenso sufrimiento, esta mecánica suele acudir al recurso de velar el rostro ocultándolo para reforzar el sentimiento doloroso. Cuando Plinio el Viejo nos relata la anécdota de Timante entendemos que debía ser una solución común entre los clásicos. Al sentirse incapaz de pintar el padecimiento del padre ante el sacrificio de su hija Ifigenia

²⁴ ESTELLA, fray Diego de. (1576). *Modus condicionandi*. Salamanca, Ionnis Battistae Terranova. Instituto Miguel de Cervantes. 1951. Edición de Sagüés Azcona P. O.F.M. p. 124.

²⁵ STOICHITA, V.I. (1996). *Pintura y visión religiosa en el siglo XVI español*. Madrid, Alianza Forma, p. 167.

“... habiendo pintado a todos tristes y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente...”²⁶.

Gracias a las numerosas referencias de Plinio por parte de los enciclopedistas medievales, Timante pasó a ser una especie de cita obligada entrando por primera vez en la teoría de las artes visuales con León Battista Alberti, que lo menciona en su *Tratado de la pintura* (1436). Después también lo repiten las publicaciones de Benedetto Varchi, Lodovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio, y otros tantos autores en el siglo XVI y XVII. Incluso Federico Borromeo en pleno espíritu contrarreformista, sugirió a los pintores que se inspiraran en este recurso dentro del arte sacro. Lo más impactante de esta fórmula fue detener la narración, como si le diéramos al “pause”, aumentando así el efecto del clímax emocional. La Oratoria ya lo había experimentado y los autores clásicos como Cicerón, Valerio y Quintiliano, denominaron esta figura retórica con el nombre de *aposiopesi*, es decir, suspender el discurso, dejando a la imaginación del lector la percepción del sentido.

Las interpretaciones o citas donde el velo se convierte en un *topoi* fundamental son innumerables. Solo a modo de ejemplo, se puede recordar la obra de Claus Sluter, en la tumba de Felipe el Atrevido en el Museo de Dijon de 1411, en la que las varias figuras del pedestal cubren el rostro con

²⁶ PLINIO, (1987). *Textos de Historia del Arte*. Edición de Esperanza Torrego. Madrid, Visor, p. 96.

un velo para simbolizar varios grados de dolor. Igualmente, la pintura flamenca de finales del xv, recogió el dolor de la Virgen bajo un pesado manto que velaba el rostro.

Esta variante de sentimiento extremo no la recoge el Greco en sus dolorosas ni en las diversas versiones de la Piedad. Quizás sea la de la colección Niarchos la que esté más próxima ya que es donde la cara de la Virgen aparece semiocultas; en las demás la descubre en un movimiento implorante que cumple a la perfección con el código estipulado para reflejar el asombro y el dolor. La boca entreabierta, cejas ligeramente arqueadas como en un pasmo místico, mirada fija y detenida a veces en el crucifijo, a veces dirigida hacia lo alto, labios entreabiertos como exhalando un suspiro y quietud en el cuerpo porque como reconocía Carducho, en este tipo de acciones conviene que “no tengan las figuras en sus acciones demasiada violencia porque no se desgocen ni descompongan...”²⁷. La disposición de la cabeza más repetida en esta temática de la santidad suele ser elevando el rostro con el cuello ligeramente ladeado describiendo la anhelada *serpentinata* manierista. Los ejemplos más claros, además de estas representaciones pasionales de María y las de Cristo portando la cruz, las versiones de *San Pedro en lágrimas*, el *San Sebastián* del Museo del Prado e incluso la magistral cabeza de Jesús en *El Expolio*.

Mención aparte es la galería que el Greco concibe en el Apostolado especialmente porque ninguno de ellos se ajusta a las pautas que hemos reconocido hasta ahora. Al contrario, en la imaginación del pintor sus semblantes están muy lejos de la mansedumbre que respiran el resto de

²⁷ STOICHITA, V. I.(1996). Op. Cit. p. 170.

los santos. Están dotados de una poderosa psicología que ha hecho creer que se trata de auténticos retratos, amén de la teoría que afirmaba la creencia de que el Greco se inspiró en los locos del Hospital del Nuncio. Si son locos, lo son en el sentido de la posesión divina, es decir del entusiasmo en su sentido más literal²⁸. Así que nos sigue asombrando cómo cada uno de ellos, a la par que muestran el atributo de su martirio o de su advocación, gesticulan no para persuadir, sino para vigilar o adoc-trinar. Por ejemplo, la mirada desconfiada y de soslayo de san Judas Tadeo está en las antípodas de la dulzura de Dios, esa que se imprime en el semblante de la santidad y que los códigos reconocían como la *Dolcedo Dei* en una mezcla de bondad y belleza. De todos los rostros imaginados por el Greco, los que componen el conjunto del Apostolado son los que más se acercan a los tratados de fisionomía y a la mecánica de las pasiones que cristalizaron en el siglo XVII.

²⁸ VV.AA. (2010). *El Greco: los Apóstoles. Santos y Locos de Dios*. Catálogo exposición Fundación El Greco 2014.

VI. LA MÍSTICA DE LAS LÁGRIMAS

Además de la gestualidad este cuerpo doliente cuenta con una técnica más sugestiva, como fueron las lágrimas. De todos los recursos, el argumento piadoso más efectivo fueron las lágrimas, tanto que el púlpito pasó a ser definido como una “cátedra de lágrimas”, especialmente porque una parte importante del sermón era la llamada *querella*. Fray Luis de Granada la define como una oración dirigida a la misericordia, haciendo blando y compasivo el espíritu. No obstante, también avisa de que “no hay que abusar de la querella pues nada se seca más presto que las lágrimas”²⁹.

Podían ser fruto de un sentimiento de contrición y arrepentimiento, es decir, eran “purgativas” en señal de buscar el perdón con la consiguiente penitencia. También podían significar el cénit del proceso purificador y ascético, tras una contemplación intensa. De hecho, la calidad de las lágrimas, tanto en su vertiente ascética como mística, dio lugar a un apartado teológico a base de tratados y avisos en los que se clasificaban los distintos tipos de llanto. Hace años María Tausiet abordó esta cuestión señalando que el primer ensayo importante vio la luz en 1606. Su autor, el cardenal Roberto Belarmino lo escribió en latín bajo el título *De gemitu columbae, seu de bono lacrymarum*³⁰ y enseguida fue traducido a los diversos idiomas.

²⁹ GRANADA, fray Luis de. (1994). *Obras Completas XXII*. Retórica eclesiástica I. Madrid. Fundación Universitaria Española, p. 383.

³⁰ TAUSIET, T. y AMELANG, J. S. (2009). *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid, Abada Editores. Al castellano se tradujo en 1659, p. 169.

El llanto espiritual está presente en la retórica cristiana desde sus inicios, especialmente en todo lo referido a la meditación de la pasión de Cristo. No hay un solo autor que no invite al llanto a través del “apareja las lágrimas”, es decir prepárate para lo que vas a contemplar y con lo que tu corazón se va a inflamar. Dentro de la *Devotio moderna* representada por autores como el franciscano Francisco de Osuna, la contemplación de la pasión va siempre emparejada con el recogimiento y las lágrimas, especialmente porque se creía que el corazón estaba directamente conectado con los ojos. Como vía espiritual también la siguieron san Ignacio y santa Teresa. El general de los jesuitas en sus *Ejercicios espirituales* animaba a “comenzar con mucha fuerza y esforzarme a doler, tristar y llorar...”³¹ y la reformadora del Carmelo reconoce el mismo poder “sanador” de las lágrimas cuando advierte que “... con grandísimo derramamiento de lágrimas suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”³².

El protagonismo de las lágrimas obedece a unas fuentes y textos que claramente animan y proporcionan imágenes llenas de patetismo y sentimiento y no olvidemos que el motor principal de esta nueva corriente piadosa fue el texto de las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo* atribuidas a san Buenaventura. Además, todos los manuales acerca de la oración y meditación que se publicaron a lo largo del siglo XVI y en los inicios del XVII están bajo la influencia de los

³¹ Idem, p.160.

³² TERESA DE JESÚS, (1997). *Libro de la vida en Obras completas*. Madrid. BAC. p. 67.

autores nórdicos. El *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, la *Subida al Monte Sión* de Bernardino de Laredo o los textos de fray Luis de Granada son los casos más claros de la impronta dejada por la *Imitatio Vitae Christi* de Ludolfo de Sajonia. En paralelo, la pintura flamenca tardomedieval difundió por toda Europa los modelos más emocionados que condensan la espiritualidad de la *Devotio moderna* y creaban la modalidad de *imago pietatis* compuesta por la pareja formada al unir el Ecce-Homo o Cristo varón de dolores junto a la Mater dolorosa.

El modelo para las lágrimas lo da el “Planto” o Llanto de María ante el cuerpo muerto de Jesús que fue uno de los temas que más llamó la atención de artistas y fieles en general. Nuevamente, desde los púlpitos se evoca el dolor de María ante la muerte del Hijo “Todos los que estaban presentes lloraron. Aquellas santas matronas, lloraron. Aquellos nobles caballeros lloraron. El cielo y la tierra lloraron, y todas las criaturas vivientes acompañaron a la Virgen en su llanto ... también lloraba aquella santa pecadora, María Magdalena...”³³.

De cara a los fieles, lo que más humanizaba a los protagonistas de la santidad era contemplar la huella que deja su llanto en el rostro. Una huella que reconocemos al ver los ojos enrojecidos, igual que la nariz, los párpados hinchados, las cejas abrumadas, los labios entreabiertos y

³³ GRANADA, fray Luis de. (1994). *Obras Completas I. Libro de la oración y meditación*. Op. Cit. “Meditación del llanto de nuestra Señora”.

finalmente, las mejillas también enrojecidas y surcadas por el ruego que deja la lágrima a su paso.

El Greco concibió con enorme éxito el apartado iconográfico de las lágrimas con el protagonismo de san Pedro y la Magdalena. Los dos lloran como muestra de arrepentimiento por sus pecados, recientes o pasados, es decir es un llanto purgativo, ejemplificador de lo que la mística llamó “flevit amore” o llorar de amor. Ambos fueron figuras muy queridas en la pedagogía de la Iglesia católica ya que constituían magníficos ejemplos al mostrar la debilidad de la naturaleza humana, algo que nos iguala a todos³⁴.

En el caso de san Pedro, el relato de sus lágrimas lo recogen los cuatro evangelistas:

“... el Señor se volvió, miró a Pedro y Pedro se acordó de la palabra del Señor cuando le había dicho “antes que cante el gallo hoy, me negarás tres veces” y saliendo fuera lloró amargamente”³⁵.

El llanto del apóstol le dio pie a desarrollar un tema iconográfico específico y verdadera imagen-tipo. Hizo hasta seis versiones autógrafas, entre ellas las del Museo del Greco y las de la catedral de Toledo, en las que funde su arrepentimiento con el de María Magdalena. Su silueta se perfila en el fondo del paisaje yendo a dar la nueva de la Resurrección. Después el arte barroco indagó en este capítulo dándole la variante de la melancolía y haciendo del llanto del apóstol el mejor ejemplo de lo que dio en llamarse “la pena de Adán” o

³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2000). *Las lágrimas de San Pedro en la Pintura del Siglo de Oro español*. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

³⁵ SAN LUCAS 22, 55-62.

“melancolía religiosa”³⁶ tal y como lo interpretaron pintores de la talla de Juan Bautista Maino, Ribera y Velázquez.

Las lágrimas de María Magdalena también son “buenas”, es decir son el resultado de su arrepentimiento, destinadas a limpiar y arrastrar los pecados del pasado. Ella es la que más llora, por algo existe el dicho de “llorar como una magdalena”. Su hagiógrafo, Malon de Chaide³⁷ ya dice que las lágrimas son junto al pomo de los perfumes, el verdadero atributo de la santa. El llanto de la Magdalena es el que más ha fascinado a los artistas de todos los tiempos porque a diferencia de la debilidad de san Pedro, ella se enfrenta a una redención en pleno auge de su belleza y sensualidad.

Conocedor de la tradición veneciana, el Greco creó un prototipo del que hizo numerosas versiones en las que podemos ver la huella que deja el reguero del llanto imaginando una penitencia aureolada de la pena y mansedumbre, de llorar en silencio, a veces con el agua detenida en el ojo, a punto de rebosarlo.

A partir de la invención grequiana, la Magdalena será el rostro elegido para tipificar al melancólico y soñador. Era la figura más sugerente ya que en ella se dan varias circunstancias; no solo el retiro, la mortificación y el llanto purificador pues según *La leyenda dorada* recibía además los dones sobrenaturales varias veces al día sumiéndola en un “entusiasmo melancólico”, recogido por todos sus hagiógrafos³⁸.

³⁶ MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2015). “La pena de Adán. El rostro de la melancolía religiosa en la España barroca”. En *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Catálogo exposición. Madrid. Turner ediciones.

³⁷ MALON DE CHAIDE, P. (1588). *Libro de la conversión de la Magdalena*. Barcelona. Hubert Gotard.

³⁸ MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2015). Op. Cit. p. 66.

VII. EPÍLOGO

Hasta la llegada de el Greco nadie había sabido manejar con tal intensidad y con registros tan variados, la sagrada elocuencia como vía para la persuasión, lo que le convierte en el arte español, en un claro referente de cara a los artistas posteriores. Pero este teatro sagrado se completa con la elección del lugar de la oración, y muy especialmente, con la hora de la oración. Siempre se ha reconocido que el Greco prescinde de la luz del sol en la mayoría de sus composiciones religiosas, sobre todo las que tienen un significado pasional, que transcurren en la oscuridad justo cuando se presenta la “vulnerabilidad de la noche”³⁹. Es ahí donde tiene lugar el retiro de los penitentes, las lágrimas de María Magdalena y la oración de san Francisco. También es en las horas crepusculares donde se desarrollan los últimos instantes de la vida terrenal de Jesús, desde la Oración en el huerto, la Crucifixión o la Lamentación. Siguiendo la lección de Tiziano, Tintoretto y Bassano, el Greco sorprende con el manejo de las luces y las sombras en la más estricta tradición veneciana y anti vasariana. A partir de un foco de luz que suele coincidir con el cuerpo de Cristo, va irradiando las sombras hacia el resto de los personajes creando una atmósfera doliente y fúnebre. La aplicación del color en pinceladas disueltas, a modo de manchas, aumenta el sentido psicológico de lo no acabado, de tal manera que el sentimiento de dolor, de intimidad y de

³⁹ CORSATO, C. (2017). “Una dinastía de pintores: arte y devoción en los talleres de los Bassano”. En *El Renacimiento en Venecia*. Catálogo-exposición. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, pp.79-88.

recogimiento se materializan en una técnica que agranda el significado devocional de la escena.

Fue otro de los recursos aprendidos en Venecia que además le permite transmitir la angustia espiritual que trae consigo la oscuridad que rodea a sus santos, especialmente las composiciones que giran en torno a san Pedro en lágrimas, las versiones de María Magdalena y las series sobre san Francisco. Frente a la utilización del paisaje de sus primeras obras en Italia, ahora crea una escenografía de enorme fuerza y simplicidad, marcada por la presencia de la roca en la que suele crecer la hiedra, de los cielos que acentúan el ocaso del sol y de la soledad que nos hace sentir precisamente esa fragilidad que acompaña la noche. Eran muchos los tratados de meditación que, siguiendo el evangelio de san Mateo, recomendaban escoger el silencio y las tinieblas para la perfecta oración “Tú, cuando reces, entra en la habitación, cierra la puerta y reza a tu Padre que está presente en lo secreto”⁴⁰. En paralelo, fray Luis de Granada recomendaba tener algún lugar secreto, que esté apartado del ruido y del estruendo del mundo pues para el varón devoto “la ciudad es cárcel, y la soledad paraíso”.

El Greco indagó en todas estas cuestiones que eran lugar común en la espiritualidad de finales de la centuria, por varias razones. En parte por la popularidad que gozaba entre los comitentes más comunes y también porque le permitía experimentar con la propia narrativa pictórica. Es evidente que supo resolver ambas cuestiones, pues creó auténticos arquetipos devocionales de enorme

⁴⁰ SAN MATEO 1995. 6:6

éxito entre la clientela más popular, que demandaba unos modelos de santidad acordes a sus necesidades espirituales. Por otra parte, la creación de las series, con todas sus variantes, le permitía conjugar el ejercicio esteticista de búsqueda de la belleza fiel a sus propios cánones y ajena a imposiciones, con un contenido figurativo original y lleno de significados. Al unir elocuencia y devoción, su producción religiosa proporcionó imágenes únicas y sorprendentes, acordes a preocupaciones tan humanas como la expiación, el sentimiento de culpa, el arrepentimiento y la esperanza en la redención que fueron pilares fundamentales en la pedagogía de la Contrarreforma, donde la ciudad de Toledo estaba desplegando una labor pionera de cara a la implantación de los decretos conciliares.

Muchas gracias por su atención.

GALERIA DE IMÁGENES CITADAS



Triptico de Módena. Temple sobre tabla.
Galería Estense, Módena.



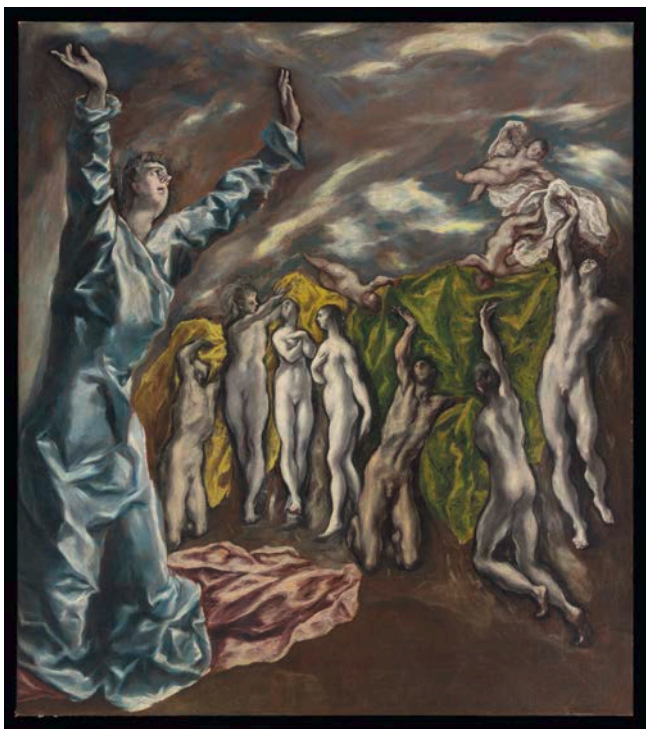
Martirio de san Mauricio. Óleo sobre lienzo.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



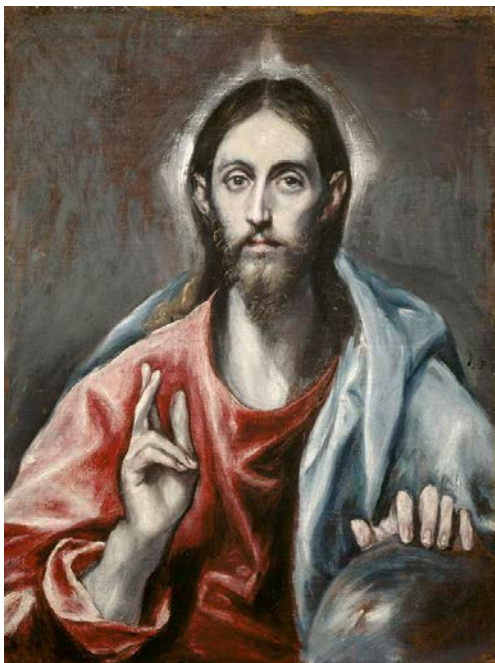
San Martín partiendo la capa. Óleo sobre lienzo.
National Gallery of Art, Washington.



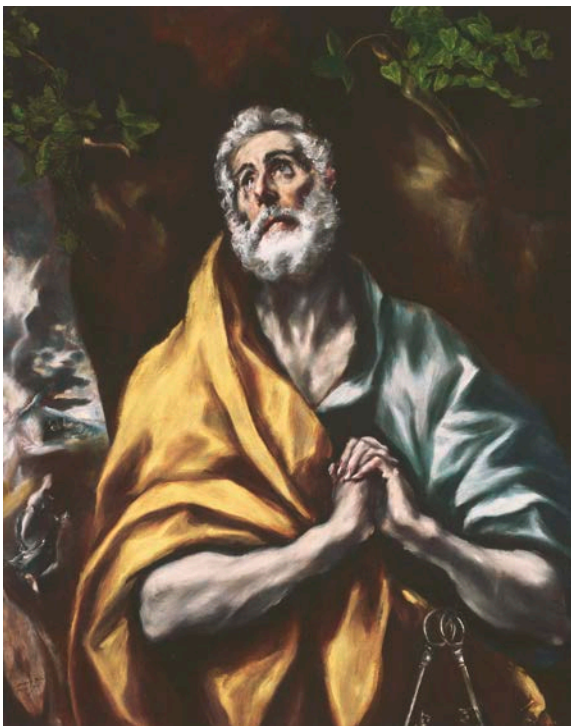
El Laocoonte. Óleo sobre lienzo.
National Gallery of Art, Washington.



La visión de San Juan. Óleo sobre lienzo.
Metropolitan Museum, New York.



Bendición de Cristo (El Salvador del Mundo).
National Galleries, Scotland.

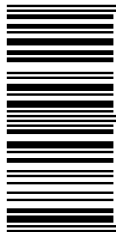


Lágrimas de San Pedro. Óleo sobre lienzo.
Museo del Greco. Toledo.



UNIVERSIDAD DE
CASTILLA-LA MANCHA

I.S.B.N.: 978-84-9044-620-1



9 788490 446201