

casi una prescripción divina que se hubiese abatido sobre el género humano y lo hubiese inducido a dañarse.

En la Edad Media el amor se configura como una actitud. Este impone un ejercicio de bravura, una rendición sin condiciones sobre el plano formal al arte de perpetuar el encantamiento del vivir en común sin perder de vista el modelo más lejano de una figuración ultrasensible, que es el principio de las estaciones del exilio solitario. Los naufragos de amor de la Edad Media van hacia la eternidad con osadía mal ocultada, casi predispuestos a dañarse. El abandono de los sentidos vive en la extenuación de las dudas y de la reflexión: casi un desafío al regulador del mundo que ha previsto sólo para el hombre compromisos de alcoba más que momentos de grandeza. El desafío que el hombre lanza a su suerte es pena de amar, milicia. Por eso son preeminentes sobre todos los actos de la vida medieval las grandes fidelidades y las grandes traiciones. El hombre está implicado sólo a medias: habla de sí como de un émbolo en un torbellino de sucesos que no comprende pero que secunda. «El centro de gravedad está más allá: en las esperanzas y temores religiosos...» (9).

La alegoría medieval está llena de temores y ansias trascendentales; el simbolismo, sin embargo, ha superado ya este estado de ánimo que abandona las pasiones por algo más duradero y real. «En otras palabras, para el simbolista las alegorías somos nosotros. Somos nosotros las *frías personificaciones*, los cielos que están encima de nosotros son las *vagas abstracciones*, mientras que el mundo que nosotros confundimos con la realidad, es el modelo del que realmente existe en otro lugar en un espacio de inimaginables dimensiones» (10). Es, pues, el romanticismo el que abate las barreras que separan al hombre de lo divino y el que lo induce, empujándolo en una dirección simbólica hacia lo absoluto. Es el romanticismo el que descubre en la altivez, en el prójimo, nuestro mismo destino. De aislado y vociferante que es en la Edad Media, el hombre se siente fortalecido por la presencia de los demás en el romanticismo y se libera de las estructuras que lleva que le tienen atado a un estado de conocimiento y atenta a las vicisitudes del saber.

Mientras la alegoría representa al crepúsculo de los dioses (11), el

---

(9) C. S. LEWIS: *Ob. cit.*, p. 12.

(10) *Ibidem*, p. 45.

(11) Esta fase de transición de la alegoría al simbolismo es vista por Lewis en autores como Stazio de la *Tebaida*, que exaltan las virtudes y las debilidades humanas de los dioses. Los signos premonitores de la decadencia de un pueblo o de una ciudad están escritos en los gestos, en la atmósfera incierta y desconcertante propios de las transformaciones, y los dioses como los hombres más que los artífices son los feroces ejecutores de un inescrutable destino. Como se ha dicho, la alegoría no hace referencia a las causas de un estado de hecho, sino

simbolismo actúa la reducción del politeísmo en el monoteísmo y la mitología asume filiaciones humanas. «Los dioses se convertirán en aspectos, manifestaciones, encarnaciones parciales o temporales de un único poder. Son, en resumen, personificaciones de los atributos abstractos del Uno» (12). Después los vicios del hombre toman el lugar de las virtudes divinas casi como contraposición de iluminadas calles inexploradas los accidentados senderos del yo. El intimismo sirve de contrafuerte al impersonalismo; la fractura entre los dos mundos acaece por grados, pero es irreparable. El hombre prescinde de todo apoyo, abre los ojos y confía en su instinto. Ya no se esconde e intenta todo para curarse del trauma de la realidad. Las virtudes y los vicios se mezclan con los ángeles y los demonios y la salvación del alma se convierte en una empresa cada vez más difícil pero más seductora. En el filón de la tradición occidental (cuyos temas fundamentales se diferencian de los de otras culturas, como la hindú, por ejemplo) (13). El orden real y el orden imaginario siguen contraponiéndose. El conocimiento se entiende como la tendencia a la figuración de un mundo mimético, capaz de acoger en confluencia las contradicciones de la existencia.—RICARDO CAMPA (*Via M. Malpighi*, 2. 00161 ROMA). (*Traducción R. CHAVARRI*).

---

que lo repropone con algunas variantes para que se evidencie sin saberlo una mayor contradicción. El primer paso, pues, hacia la comprensión de la parte asignada a las abstracciones en Stazio y en sus sucesores es notar que los hombres de aquella época, si no habían descubierto el conflicto moral, por lo menos habían descubierto la nueva importancia. A diferencia de los griegos, conocían la división de la voluntad, del *bellum intestinum*. El nuevo estado de ánimo se puede estudiar también en Séneca o en San Pablo, como en Epicteto, Marco Aurelio y Tertuliano. (C. S. LEWIS, *ob. cit.*, p. 59.)

Sobre la relación existente entre simbología y espectáculo, véase «Tadeusz Kowzan, The sign in the Theater, An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle», en *Diógenes* núm. 61, Toronto, primavera 1961, pp. 52-80.

(12) C. S. LEWIS: *Ob. cit.*, p. 56.

(13) Véase OLIVIER LACOMBE: «L'illusion cosmique et les thèmes apparentés dans la philosophie indienne», in *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques et Comptes Rendus de ses séances*, CXIX, 4, París, 2.º semestre 1966, pp. 57-65.

## BUSCANDO UN GRECO MAS CABAL

Hay revistas en el mundo como la *Gazette des Beaux-Arts*, de París; el *Burlington Magazine*, de Londres; el *Art Bulletin*, de Nueva York; que se dedican, desde hace más de cincuenta años (edad de la más joven de entre ellas) a publicar incansablemente todo lo relativo a la erudición del arte universal. Nombro a esas tres por citar a algunas de las más ilustres. Confieso que yo mismo, especialista en la materia, no las leo nunca, sino cuando las hojeo en una biblioteca pública o cuando tengo que atacar un tema preciso y concreto.

De tanto en tanto aparecen en cambio autores—a veces uno de esos mismos eruditos u otro historiador más ambicioso—que emprenden la tarea de escribir un nuevo libro sobre un artista, un estilo, una época, capaz de abarcar en una verdadera síntesis todo el material acumulado de esa sabiduría, que debe ser sin tacha. El esfuerzo resulta bastante inútil si, al mismo tiempo el dicho historiador no cuenta con un enfoque nuevo, personal, que «digiriendo» la información y proyectándola en la pantalla general de la Historia nos permita acceder a una comprensión más englobante del problema. La historia de la cultura es *una*, y el erudito miope parece el sabio distraído de las caricaturas: «el señor que más sabe en el mundo de tal cosa»..., pero que muchas veces no entiende muy bien de qué está hablando.

Aun los buenos eruditos, los mejores, están sujetos a todos los defectos humanos. Es decir, además de ser sabios patentados, son hombres como todos nosotros y tienen sus predilecciones y prejuicios, por no decir sus manías y sus ojerizas. Cuando entonces entre esos «grandes» empieza, por ejemplo, la lucha de las atribuciones, corremos el riesgo de estar cerca del punto muerto. El bizantinismo puede dominar el debate.

El especialista también, como cualquier hijo de vecino, siente o no siente la corazonada salvadora. Bernhard Berenson lo confiaba un día a un íntimo: «Cuando me consultan como experto a raíz de un cuadro antiguo, lo observo detenidamente y espero un momento: si me da una puntada acá (y se señalaba la boca del estómago)..., es bueno.»

Apoyándonos en la «puntada de Berenson» y en el tan maltratado sentido común—que no es tan común como pretendía Descartes—, creo que podemos aventurarnos por esta selva de las recientes adquisiciones eruditas, un tanto azarosas hasta que no queden totalmente demostradas. Para comprobar que así como hay detalles nuevos nimios que no poseen en sí mayor importancia probatoria—días más o días menos en el comienzo de una obra, en la firma de un contrato—, hay, en cambio, precisiones que transforman los últimos alcances de

una cuestión. La idiosincrasia del personaje entero que estudiamos se nos presenta así bajo otra luz. Y esa luz es más clara, es más lógica dentro de lo que estamos acostumbrados a entender por lógica humana. En definitiva: no somos ni tan raros ni tan contradictorios como parecen suponer los pesimistas. Un gran poeta, un gran pintor es siempre lo que en potencia era, venía siendo, desde su juventud: «Genio y figura hasta la sepultura.»

He estado escribiendo un nuevo libro aún sobre el Greco, libro que aparecerá dentro de poco en una editorial franco-suiza. Propongo aquí al lector —puestas apenas en orden— una parte de las que fueron mis notas de trabajo. A la luz de lo que se sabe ahora sobre el Greco —y que cambia todo lo que se había dicho de su formación— me preguntaba yo a medida que pensaba en el problema: ¿hasta qué punto el Greco es original, sigue a los venecianos, quedó marcado por el ambiente toledano...? Estas y otras fueron mis hipótesis de trabajo a medida que iba tratando de afirmar más o menos los pies en ese tembladeral donde se ha hecho tanta literatura gratuita.

\* \* \*

Parece establecido hoy de manera definitiva que el Greco nació en Creta en 1541. El estudioso griego C. D. Mertzios (*Arte Veneta*, 1961) encontró en los Archivos del Estado de Venecia —entre los años 1538 y 1578— citados los nombres de Jorge Theotokis, el padre del artista, y el de Manuel, su hermano, que ya firmaba Theotokopoulos, como el propio Dominico, que aparece en esos mismos registros como diez años menor que Manuel. Siempre según Mertzios y apoyándose en esa fuente, el Greco habría desembarcado en Venecia en 1566 o 1567, o sea a los veinticinco o veintiséis años de edad, y no a los diecinueve como se suponía habitualmente.

Como por otra parte conservamos la carta en que el miniaturista croata Julius Clovicic (que los italianos llaman Giulio Clovio) recomienda al cardenal Alejandro Farnese la persona del joven cretense, a la sazón en Roma, tenemos indirectamente la prueba de que el Greco pasó sólo entre dos y tres años en el taller de Tiziano. Todo esto cambia considerablemente el panorama histórico y hasta psicológico en la vida de nuestro personaje.

En efecto, si parece casi seguro que el Greco estudió con los monjes pintores de iconos en su isla natal, al no haber ido a Venecia tan joven como se suponía, el hecho mismo permite sospechar una actividad artística pre-veneciana en la carrera de Theotokopoulos. La prueba la tendríamos en el llamado *Tríptico de Módena*, pequeño