

altar portátil inferior a cuarenta centímetros de altura, que descubrió y atribuyó por vez primera Rodolfo Pallucchini hace ya más de treinta años. Las seis escenitas de este tríptico (aceptado como original por Roberto Longhi y José Camón Aznar, rechazado por Harold E. Wethey) demostrarían la existencia de un Greco anterior al pintor que conocemos: un miniaturista, un *madonnero* cuyas virtudes no se perdieron, sino que fueron superadas más tarde en su futura evolución.

Según esta nueva perspectiva, el Greco, después de pasar dos o tres años aprendiendo en Venecia la gran pintura, deja esa ciudad en donde un joven extranjero por dotado que sea no puede hacer carrera, ya que los «grandes» están aún en vida y en plena productividad. En contra de lo que se creía, es, pues, en Roma donde el pintor va a pasar la temporada italiana más larga: casi seis años, los que van de 1570 a 1576, fecha del viaje a España. No sabremos nunca si, al dirigirse a Roma, el Greco buscaba sólo perfeccionarse o simplemente trataba de encontrar trabajo o, como es más probable, ambas cosas al mismo tiempo. Puestos a suponer podemos pensar que para ir de Venecia a Roma lo más seguro es que haya seguido el itinerario artístico que pasa por todas las ciudades intermedias importantes.

Si su estancia italiana lo transformó definitivamente de miniaturista y pintor de iconos o *madonnero* en un artista hecho y derecho, tenemos ahora la tentación de preguntarnos qué cosas de las que vio en Italia antes de los treinta años pudieron impresionarle y cuáles quedaron para siempre en el bagaje de su expresión artística.

En escultura no hay duda de que su ideal parece haber sido Jacopo Sansovino (1486-1570), artista florentino radicado en Venecia, amigo íntimo de Tiziano, y al que —como a Aretino— había visto frecuentar la *Casa Grande*, como llamaban a la residencia principesca de su maestro. Es evidente que los futuros y modestos intentos del Greco en el campo de la escultura nos ponen en presencia de un tímido imitador de Sansovino. Lo curioso, por no decir lo absurdo, es que, en su pintura avanzada, el Greco demuestra haber captado lo que de más original tiene la escultura manierista (al menos la de Alonso Berruguete) y ha logrado trasponerlo —con éxito notorio— en sus mejores cuadros. Decididamente somos un nudo de contradicciones, y en nuestras distintas actividades alcanzamos también diversos «niveles de investigación» en el dominio de las formas o del pensamiento puro.

En arquitectura, al principio, el Greco también parece haber quedado fijado en los recuerdos venecianos de su juventud. O sea, el mismo Sansovino con las obras que le dieron fama, y el rival y crítico del florentino, Andrea Palladio, cuyos *Cuatro libros de Arquitectura* tuvo

siempre en su biblioteca nuestro pintor, junto con los de Alberti, Labacco, Serlio, Rusconi y Viñola. Con todo, si el Greco no evolucionó en escultura, no puede decirse lo mismo del otro arte que practicó con mucha dignidad. En su carrera van avanzando en audacia y tridimensionalidad (verdadero anticipo del Barroco) los retablos paraarquitectónicos que fue diseñando para *Santo Domingo el Antiguo*, *Capilla de San José*, *Hospital Tavera* —todos ejemplos toledanos— o para la iglesia del *Hospital de la Caridad*, en Illescas (cf. D. Bayón, «El Greco, creador de conjuntos plásticos», de próxima aparición en *Coloquio*, Lisboa).

En cuanto a la pintura, creo que, aparte de su formación cretense, que deliberadamente trató de superar, queda en él, sobre todo, el aprendizaje de la gran pintura veneciana. Es decir, su intuición no le engañó cuando de joven se dirigió a Venecia, metrópoli de su isla perdida. El destino hace a veces bien las cosas: él, colorista nato, nada hubiera podido sacar de fundamental en Florencia, Bolonia o Roma.

Los historiadores—de manera casi mecánica—han decidido que la mayor influencia visible es la de Tiziano. No lo creo yo así, modestamente. En mi próximo libro trato de demostrarlo *in extenso*: me parece que en el caso Tiziano-Greco hay, por parte del más joven, una verdadera *inspiración en la oposición*. En efecto, si bien encontramos temas copiados o inspirados de Tiziano a lo largo de toda la carrera del Greco, ellos no dejan de ser de manera más general los de la época. En cambio, el clima de salud física, la belleza exuberante, la rotundidad misma de los personajes tizianescos no ha pasado, intencionalmente pienso yo, a la obra acendrada del Greco, en ese momento en que se siente plenamente dueño de sus medios expresivos. Lo que había de «normal» en Tiziano se hace, poco a poco, febril y delirante en su discípulo.

En cambio, para mí, la señal más notoria de la escuela veneciana en el cretense la noto en los influjos de Tintoretto, Veronés y Bassano. Paralelas a los del Greco —y anteriores— serían las figuras de los dos primeros: alargadas y elegantes, de gestos un tanto teatrales, pero muy «parlantes». Hay también en ellos un equivalente deleite en el uso del *contrapposto*, un parejo amor por los escorzos, sobre todo los de abajo para arriba, lo que unido a la exagerada reducción de las cabezas confiere a los personajes una monumentalidad y una gracia amanerada.

De Veronés especialmente queda —en los primeros cuadros italianos del Greco— una cierta concepción «áulica» de la realidad, un modo de utilizar la arquitectura para estructurar las escenas que, si no, se perderían de manera un tanto difusa. De los Bassano también tiene

algo el Greco, ¡qué duda cabe! No por cierto en los temas: el amontonamiento de campesinos y animales no puede ser algo que haya jamás tentado, ni remotamente, al Greco pintor de quintaesencias. Quien compare cuadros de Jacopo Bassano y de nuestro pintor vería, sin embargo, que este último parece haberle copiado algunos efectos luminosos crepusculares. En ambos, las «crestas», o sea los salientes, los bordes protuberantes de los cuerpos o los vestidos, todas las aristas de las rocas están como *subrayadas* de luz. Es decir, que son esas «víboras luminosas» las que, literalmente, construyen la forma y le proporcionan una cierta corporeidad: rotunda y bastante contundente en Bassano, «arrugada»—si el término no choca demasiado—en el Greco.

Conste que digo arrugada para hacerme entender. Cuando el cuadro del Greco es excelente, tiene tendencia a parecer una superficie un tanto abollada con arbitrariedad. No es el suyo un afán de reproducir solamente el lugar en que las cosas ocupan en el espacio, es más bien un afán de *modular el volumen en la tercera dimensión*.

Ya fuera de Venecia, yo apostaría a que el Greco tampoco debió dejar de ver en alguna ocasión pinturas de Beccafumi (1486-1551) y de Barocci (1528-1612). Cada uno de esos pintores, a su manera, trató de lo que podemos llamar la «pintura nocturna», o sea, efectos muy contrastados de luz y sombra, de los cuales hay abundantes y soberbios ejemplos en el Greco. Es posible que también le haya sido dado contemplar, en Parma por ejemplo, obras de Correggio. Este gran pintor, que maneja una línea pura y se deleita en los escorzos difíciles, más que por el color se expresa por la luz, en lo que la luz tiene precisamente de más incorpóreo. En él no es de la sombra devorando la forma—como en Leonardo—de lo que nace el volumen, sino, por el contrario, que la luz infundiéndose en las cosas, las transfigura. En última instancia me parece que la carrera del Greco es una larga marcha para lograr la *construcción por la luz* más que por la línea—siempre indecisa—o por el color, cambiante y tornasolado.

Con quien, en fin, le encuentro muchos puntos de contacto—mal que le pese en sus accesos de malhumor—es con el propio Miguel Angel en persona. ¿Cómo no iba a admirar la Sixtina? La diferencia entre uno y otro estriba en sus respectivos recursos plásticos, en su sensibilidad última. Si el ideal de forma para Miguel Angel es lo construido, lo arquitectónico de los cuerpos (ya practique la escultura o la pintura), en el Greco ese mismo ideal encarna en el relámpago: frío de color, exagerado, momentáneo. Pero ambos habían apuntado a la monumentalidad por encima de cualquier otro valor plástico. Ambos habían intentado el sincretismo entre la mentalidad pagana y la

cristiana, infundiendo en la imagen de los dioses antiguos el fuego devorador de la responsabilidad cristiana.

* * *

Este ambicioso hombre de treintaitantos años, pese a sus indudables dotes, a su buena formación, es no obstante un artista bastante convencional cuando desembarca en España. Hay un poco de todos los otros en sus cuadros: mucho de Tiziano en el *Retrato de Giulio Clovio*, mucho de Bassano en el *Muchacho soplando una brasa*. En Toledo, sólo en Toledo y a partir del *Expolio* (1579) puede decirse que el Greco —¡al fin!— se encuentra plenamente consigo mismo, con el que parecía desde siempre haber estado llamado a ser.

Ahora bien, esta «afirmación» del Greco se debe, sin duda, a lo que aportaba, a su madurez y al choque con otra situación histórica diferente de las que había conocido hasta entonces. Tenemos, pues, que hacer ahora también un rápido inventario de lo que pudo ver en España desde el punto de vista artístico.

En lo que he llamado en otra ocasión el «dominio castellano» (confróntese D. Bayón, *L'architecture en Castille au XVIe siècle*, París, 1967), cada una de las tres artes mayores sigue un recorrido distinto. En la arquitectura, la nota dominante me parece haber sido un «eclecticismo de base», muy interesante de estudiar y en el que, según mi opinión, los historiadores españoles no han insistido bastante, quizá por parecerles algo perfectamente lógico.

Varios estilos aparecen entonces, al estado más o menos puro o «cruzados» entre sí de la manera más sorprendente. Así, por ejemplo, hay un gótico tardío que si se mezcla con el mudéjar, de lo que Bertaux llamaba el «estilo Isabel» y que yo (siguiendo en eso a Camón Aznar) prefiero denominar estilo Reyes Católicos. Por otra parte —y casi inmediatamente después—, aparece el plateresco, producto de una interpretación del primer Renacimiento nórdico italiano adaptado a un ritmo obsesivo de raíz morisca. No es eso todo, por afán de «modernidad» —y valga la paradoja— se vuelve a lo antiguo. El Palacio de Carlos V, en Granada, constituye un ejercicio un tanto aplicado de «romanidad». En la misma ciudad vemos otro intento mucho más genial: el que realiza en San Jerónimo y la Catedral el arquitecto Diego Siloé, intento que no es otra cosa que la interpretación originalísima de los órdenes clásicos tratados a la «vertical». La obra más considerable de ese entonces en España es, sin embargo, El Escorial, primera tentativa europea de programa «mixto», por medio del cual Felipe II decide reunir en un mismo edificio unitario: un monasterio, una igle-