

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

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 Berruete) 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-

sia, una cripta y un palacio real. El todo ejecutado en un estilo viñolesco sentido a la española, en lo que lo hispánico puede tener de exagerado. Aclarando que en este caso la exageración está en el despojamiento absoluto, lo que Unamuno llamaba muy gráficamente: el «nudismo arquitectónico».

Por último, para complicar las cosas, un arquitecto excepcional como Rodrigo Gil de Hontañón (que había practicado también el mejor plateresco), crea dos catedrales—las de Salamanca y Segovia—tratadas en un gótico tardío sentido según proporciones renacentistas claras y bien articuladas.

El Escorial y estas últimas catedrales son absolutamente contemporáneos de los años españoles del Greco. Los otros estilos los pudo también ver todos en Toledo, en donde estaban muy bien representados: el Reyes Católicos, el plateresco y el clásico. Así, aunque sepamos que aparte de algún raro viaje a Madrid, el Greco no circuló mayormente por la Península, no hay duda de que lo que la arquitectura local tenía para ofrecerle era rico y bastante contradictorio como para estimular a un artista insatisfecho como él. Aunque, dada su formación, el Greco arquitecto se haya comportado siempre como un clásico que siente un principio de inquietud, vale decir como un manierista que presiente ya el desborde barroco.

La escultura está, en ese tiempo, muy vinculada a la arquitectura, considerada entonces como arte mayor. O sea, que en España consiste sobre todo en la talla—en piedra o en madera—de sillerías, púlpitos, confesonarios y retablos con sus consiguientes imágenes. A pesar, pues, de no haber casi escultura independiente o profana, debemos admitir que, en el siglo xvi se trata de un arte «dominante», superior a la pintura. Ya sea en la región cultural catalano-aragonesa, en donde está representada especialmente por Damián Forment, como en la zona de dominio castellano, en la que encontramos artistas «importados» como Felipe Bigarny, Juan de Juni, Esteban Jamete (todos borgoñones o franceses), Francisco y Jacobo Florentín (cuyos nombres indican claramente su origen) o nativos españoles como Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé—ya mencionado como arquitecto—y Alonso Berruguete.

Ordóñez murió joven y no tuvo tiempo de evolucionar mayormente a partir de lo que había aprendido en Italia. Con todo, es el autor del magnífico coro de la catedral de Barcelona y de la doble tumba de mármol de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la *Capilla Real* de Granada. Siloé y Berruguete han dejado, en cambio, multitud de pruebas de su genialidad verdaderamente anticipada: ya sea en sus retablos o en las imágenes sueltas que pueden verse hoy, sobre

todo, en el *Museo de San Gregorio*, de Valladolid. Incorporados primeramente estos dos artistas a la gran tradición italiana y separados después brutalmente de ella al instalarse en España, puede decirse que llegan a realizar lo que los mismos italianos —obsesionados por la sombra de Miguel Angel— no lograron hasta la aparición de un Bernini, ya en pleno siglo xvii.

¿La pintura? La pintura ha quedado para el final porque es la más pobre —la menos «inspiradora»— en esta primera mitad del Quinientos, justo antes de la llegada del Greco a España. En otras ocasiones (D. Bayón, «El manierismo español bajo el signo religioso; figuración y temática», *Revista de Occidente* números 43 y 64, Madrid) me he asomado ya a este problema; en efecto, España ha sido la gran consumidora europea del arte religioso: pocos retratos —sólo de los más grandes señores— y casi ningún tema mitológico.

Más tarde aparecerá la naturaleza muerta, y a fines del siglo xvii, la escena de costumbres; el paisaje nunca. Toda la pintura que se practicaba en España cuando llegó el Greco era un arte de compromiso, el intento de proveer a los fieles de modelos verosímiles o deseables ante los que poder orar. La reforma emprendida por Cisneros y que es anterior a la Reforma, con mayúscula; la *Philosophia Christi*, de Erasmo, que tanto se había divulgado en España, según lo estudió Marcel Bataillon; en una palabra, toda la «vanguardia» religiosa se traducían en la tendencia a una nueva presentación artística. El problema es que esos artistas eran apenas mediocres y carentes en absoluto de universalidad.

Ninguno pudo influir en el Greco que venía de Italia, donde se llevaba a cabo, desde hacía varios siglos, la gran historia de la pintura. En cambio, el Greco no pudo dejar de ver —y yo creo que de modo positivo— la escultura de Alonso Berruguete. Allí mismo en Toledo se encontraba el retablo de *Santa Ursula*, la tumba del cardenal Tavera, la sillería del coro y la *Transfiguración* de la catedral. Berruguete, más escultor que pintor, debió impresionar al recién llegado, por el contrario, siempre mucho más gran pintor que escultor.

Como he dicho, el Greco no parece haber viajado por la Península, lo que se hacía en Sevilla, en Valencia o en El Escorial —los grandes centros artísticos de la época— no pudo así influir en él en absoluto. Empero, si el Greco no viajó, tuvo, en cambio, ante sus ojos la obra final —la mejor— de Alonso Berruguete. Una deformación significativa, una cierta levedad como la de la *Transfiguración*, debieron quedársele grabadas. Alonso —hijo de Pedro Berruguete el pintor— había también él ido a Italia cuando mozo. A Florencia, para ser más exactos, donde iba a crear, junto con los mejores toscanos de entonces:

Rosso, Pontormo, ese movimiento que nosotros, perezosamente, llamamos *Manierismo*, englobando en él cosas muy distintas entre sí. El Greco pudo reconocer en ese otro ambicioso, ese otro descontento con una alta idea de sí mismo, un «alma gemela». Y puesto que iba a vivir en España y estaba dispuesto a expresar allí su genio, nada más natural que, voluntaria o involuntariamente, haya mirado para el lado de Alonso Berruguete en lo que éste podía enseñarle.

Estoy persuadido de que para comprender al Greco, para hacerle plenamente justicia hay que tener en cuenta sus orígenes, su formación italiana, el choque con el más avanzado arte español de la época precedente y su propia floración. Todos esos elementos van a fundirse en el alto horno de su exigencia permanente y de su implacable afán de gloria. De la coincidencia de todos esos factores, que él tuvo el talento y la fortuna de poder integrar, va a salir ese híbrido maravilloso que llamamos la pintura del Greco.—DAMIAN BAYON. (*Quai Branly*, 105. PARIS.)

AÑOS DE APRENDIZAJE *

Bestiario es, como ya se señaló, el primer libro entre los que realmente cuentan en la obra de Julio Cortázar. En este segundo artículo los cuentos de *Bestiario* serán considerados, por razones que se verán más adelante, junto con los de *Final del juego* (1), como partes de un mismo momento narrativo. Hay en ellos cuentos ejemplares y otros que ya no lo son tanto, e incidentalmente, alguno mediocre (como «La banda», en *Final del juego*); pero, en líneas generales, estos dos libros muestran ya a un escritor en posesión de unas técnicas de contar y una seguridad expresiva—en suma, de un estilo—poco comunes entre los escritores argentinos o hispanoamericanos de la época. Un sumario análisis de algunos de ellos, entre los más característicos, permitirá encontrar el punto de partida de una segura evolución que irá con el tiempo a desembocar en la literatura de plenitud de *Todos los fuegos*, *el fuego* o *62 Modelo para armar*.

«Carta a una señorita en París» es, sin duda, uno de los cuentos más extraños en un libro ya de por sí extraño. Está narrado en primera

* Capítulo II del libro, inédito, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, que, desde el número 254, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publicará íntegramente en números sucesivos. (N. de R.)

(1) En su libro *Los nuestros*, Luis Harss da como fecha de conclusión de *Final del juego* el año 1956.