

# *Entre El Greco y Velázquez*

FERNANDO MARÍAS \*

**A**l hablar de las actividades artísticas de este período, se me presentó un problema, y es que hablar del arte o de la pintura española entre El Greco y Velázquez plantea hasta cierto punto una serie de problemas que normalmente no se llegan a tratar. Por un lado el problema de si nos estamos refiriendo a la pintura del Siglo de Oro y de qué “siglo de oro” hablamos, porque incluso el término Siglo de Oro (que curiosamente ha desaparecido de cualquiera de los títulos de estas conferencias, que ya es un hecho bastante) no sé si es significativo pero por lo menos curioso. Es un término que prácticamente no se ha usado para hablar del arte español de la época moderna, si exceptuamos algunos historiadores, extranjeros fundamentalmente como franceses, alemanes o americanos que tomaron el término de la utilización original del mismo mundo de la historia de la literatura y posteriormente el mundo de la historia, pero no sólo de la historia del arte o de la historia de la arquitectura. La historia del arte, con ciertas convenciones de carácter historiográfico, ha preferido ordenaciones, clasificaciones, que estuvieran bien en función de unas constantes estilísticas, de unas pervivencias formales a lo largo del tiempo y, por lo tanto, al margen de una cronología en términos numéricos, o bien utilizando el recurso de

\* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

referirse a un mundo de siglos de centenas y, por lo tanto, al margen de lo que sería un siglo de oro cuyo comienzo y cuyo fin está hasta cierto punto, como cualquier convención, en manos del que utiliza el término; porque, por un lado, podemos situarlo, como se ha hecho a veces, desde el final del reinado de los Reyes Católicos; por otro lado desde el mundo del cambio del reinado entre el Emperador Carlos V y el advenimiento como Rey de Felipe II, aunque se llega a una especie de común acuerdo de fijar por lo menos ese final del Siglo de Oro entre un 1648, con la paz de Westfalia, o un 1660, con la paz de los Pirineos, junto con la muerte de Velázquez cuyo centenario celebrábamos el año pasado y que, hasta cierto punto, vendría a constituir la fecha final de este ciclo de conferencias.

En segundo lugar, planteaba el problema de hablar del arte español al margen de otra actividad, a la cual va dedicada evidentemente su correspondiente conferencia a cargo de D. Fernando Chueca Goitia —con mucho mayor saber que el mío—, pero sobre la cual no puedo dejar de hacer alguna consideración, como es el mundo de la arquitectura; porque si pensamos en un “siglo de oro”, si pensamos en una época entre 1500 y 1660, que es la de mayor esplendor de España, que asumen la mayor responsabilidad del mundo y que intentamos ver la estructura que en ese tiempo adquirió el mundo en que vivimos, es evidente que España tuvo un papel primordial pero que en materia artística lo tuvo fundamentalmente en el mundo de lo arquitectónico.

Existen países que se han expresado con mayor genialidad, con mayor riqueza a través de unas disciplinas artísticas en lugar de otras, y si pensamos en el papel de España, de las creaciones españolas, en un ámbito no exclusivamente nacional y, por lo tanto, el reflejo que pudo tener más allá de los Pirineos y excluyendo esa parcela del mundo occidental que no podemos considerar como absolutamente ajena (como sería el mundo hispanoamericano), nos encontramos que lo que tuvo mayor prestigio y, en resumidas cuentas, si exceptuamos algunos artistas aislados, tuvo una riqueza y una originalidad mayor, es la arquitectura. Una arquitectura que en el mundo alcanza cotas yo creo que difícilmente inigualables flanqueando, ahorquillando lo que consideraríamos el Siglo de Oro desde el gótico tardío de Juan Guas a un mundo del barroco español, como el barroco hispanoamericano, que sobre todo va a desarrollarse más allá de esa fecha de 1660, e incluso un barroco que logra sus mayores éxitos en fechas todavía más tardías de la dinastía de los Borbones y, por lo tanto, de la primera mitad del siglo XVIII.

Evidentemente, alguno de los artistas que se dedicaron a la arquitectura en ese Siglo de Oro —Diego de Siloé, Pedro Machuca, Juan de Herrera, Andrés de Batelvira, incluso algún arquitecto del período de comienzos del siglo XVII no demasiado conocido— tuvieron un papel en el contexto de la arquitectura europea de relevancia, por citar un par de nombres de arquitectos barrocos de la primera mitad del siglo XVII, si pensamos en la importancia de Juan Bautista de Villalpando, de Francisco Bautista o de Olpero de la Torre, probablemente nombres que muy pocos de ustedes hayan podido escuchar; otras veces nos encontraríamos con que los logros que se hicieron en la arquitectura no han pasado a tener el renombre, a pesar de su gran importancia, que tuvieron El Greco o el propio Diego de Velázquez, pero si pensamos el eco que tuvo la arquitectura o algunas tipologías o invenciones españolas en materia arquitectónica en el conjunto europeo, hemos de pensar que tuvo una trascendencia muchísimo mayor de la que pudo tener la escultura o la pintura.

Me estoy refiriendo a la quizá gran creación arquitectónica de la época moderna española que son las grandes escaleras de caja abierta, que se iban a convertir en un motivo vinculado también a la inmersión de la etiqueta española, procedente de la casa de Borgoña, que tenía lugar en las escaleras. La vida se hacía según los rituales cortesanos de la corte de los Austrias en la escalera que fue un elemento imitado por todas las cortes europeas y, por lo tanto, imitando también esa tipología arquitectónica que son las escaleras imperiales.

Otra de las grandes creaciones españolas es la plaza mayor- Sólo hay que pensar que, tras la creación de Felipe II y muchos años antes de una de las grandes creaciones de la arquitectura universal, como sería la Plaza Mayor de Salamanca en época ya de Felipe V, nos encontraríamos que el mundo francés iba a estar tomando como modelo las plazas españolas para formalizar de una forma absolutamente homogénea y nueva para el contexto europeo y los ámbitos de convivencia y de comercio de algunas de las ciudades europeas más importantes comenzando por la de París.

Un tercer elemento sería la gran contribución española, en paralelo a la francesa, a lo que hoy conocemos con el nombre de la estereotomía moderna, el arte de la traza de motea para los contemporáneos, es decir el arte de cortar la piedra y construir en un material que era el único que en España se consideraba de recibo frente a las grandes construcciones italianas en las que no se va a emplear como material fundamental la piedra y la esterotomía moderna es también una de las grandes creaciones, aunque se haya también visto, por parte de algunos extranjeros, casi una especie de traslado al mundo español de una estereotomía de tradición francesa.

Otra de las grandes invenciones que iba a tener un eco general en el contexto de las cortes europeas iba a ser lo que hoy conocemos con el nombre de “salomonismo” (la reconstrucción en términos arquitectónicos del templo de Salomón), que sería el referente para cualquier tipo de arquitectura que tuviera como creador a Dios. Cualquier príncipe, desde Carlos I de Inglaterra a Luis XIV, que tuvo la intención de construirse un palacio o una institución como el Ayuntamiento de Amsterdam, amigos o enemigos de España, que pretendiera representar el palacio del Rey en términos de Palacio de Justicia, de un nuevo Salomón recurrió a la gran invención de la arquitectura española del Siglo de Oro.

Por lo tanto podemos encontrar que existen unas grandes creaciones que en Europa tuvieron eco y que no son las del mundo de la escultura o de la pintura. Porque en el Siglo de Oro se dieron grandes creaciones artísticas, pero que no tuvieron un eco fuera de España. Esas grandes creaciones fueron: el mundo de la rejería, las grandes rejas que separaban los coros y cruceros de iglesias y catedrales, capillas privadas; las construcciones retablisticas pero que por razones de funcionalidad o de ritos religiosos de despliegue de imaginaria sagrada no tuvieron eco en el conjunto europeo.

Pero si pensamos también en la época de El Greco a Velázquez, nos encontramos con otro problema: si excluimos de nuestra consideración la escultura, es decir, excluimos algunos de los grandes artistas del siglo XVI y XVII empezando por una figura como Alonso Berruguete, del francés Juan de Juni, del italiano Pompeo Leoni, o imágenes posteriores de artistas como Juan Martínez Montañés o José de Mesa y por lo tanto dando entrada a esa excepcionalidad y originalidad en el contexto europeo de la imágenes de vestir se crearon a lo largo del siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII, así suprimiríamos, de acuerdo con esa disquisición, que surge en la

época moderna del parangón entre las distintas disciplinas que desde finales del siglo XV señala como mucho más moderno, aventajado, como arte mucho más sutil y complejo, el arte de la pintura frente al arte de la escultura; pero perderíamos de vista lo que representó para el siglo XVI la escultura y dejaríamos un inicio, ese “siglo de oro” que hasta cierto punto se puede señalar con El Greco en una fecha tardía como 1577, año en que El Greco aparece en Toledo desde su periplo italiano a partir de su nacimiento y primera maestría en la isla de Creta.

Lógicamente El Greco supuso un momento de cambio en la producción artística española. La gran retabística, la gran manifestación dogmática y artística del arte religioso español que se concretaba en el retablo, iba a vivir un punto y final con la intervención pictórica de El Greco que introduce no ya un sucedáneo barato de la escultura policromada española, como era hasta entonces la pintura, tablas de pequeñas dimensiones difícilmente percibibles desde el crucero, desde las zonas ocupadas por los fieles, dado que El Greco es el primer artista que en España introduce de manera masiva, en grandes masas superficiales, de muchos centímetros cuadrados, la pintura al óleo en lienzos de 3 ó incluso 5 metros de altura, abriendo así una línea nueva que podría vincularse con la pintura italiana al fresco pero que en España no se había practicado con la asiduidad y calidad del mundo italiano.

Naturalmente, si pensamos desde El Greco a Velázquez estamos dejando en el tintero a toda una serie de pintores que tuvieron fama en su época que constituyeron importantes novedades y abrieron nuevos caminos a la pintura española, aunque procedieran en algunos casos de más allá de nuestras fronteras. Así, el fresco de la sala capitular de Toledo está realizado por Juan de Borgoña cuyo apellido nos está indicando su origen franco-borgoñón, de estilo fundamentalmente de síntesis entre pintura flamenca y la pintura del quattrocento italiano del taller de Doménico Ghirlandaio, y mantuvo su prestigio a lo largo del primer tercio del siglo XVI. Pero dejaríamos también a quizá el más importante pintor nacido en España de todo el siglo XVI, Fernando Yáñez de la Almedina, cuyo retablo mayor de la Catedral de Valencia ha puesto en evidencia sus calidades, a pesar de su dependencia al arte de Leonardo da Vinci y algunos otros italianos florentinos de en torno a 1500 que habría importado desde Italia a España. Por lo tanto, podríamos hablar de una dependencia excesiva de unos modelos bien italianos, bien flamencos o de una combinación de ambos que no llevaría a estos artistas a los niveles de originalidad que exigiríamos a un arte en un concierto europeo de la época del siglo XVI y XVII.

Pensemos, por lo tanto, que si nos fijamos en El Greco y Velázquez también recurrimos a una construcción historiográfica muy tardía y hasta cierto punto casi exclusivamente decimonónica si no precedente del mundo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Es evidente que en materia artística no ha habido un gusto que se haya mantenido desde el siglo XVI hasta nuestros días y que artistas venerados a lo largo de las centurias pasadas han pasado precisamente al limbo de aquellos artesanos que pudieran haber tenido éxito, pero que no nos interesan en la actualidad desde un punto de vista artístico o estético sino como testimonio artístico que se ha ido y que es reconstruible parcialmente a través de los testimonios gráficos de la pintura.

Si pensamos en uno de los primeros historiadores que intenta recoger un conjunto de artistas pasado ya ese Siglo de Oro, como el ilustrado valenciano Gregorio Mayáns Sísca que está escribiendo el arte de la pintura en torno a 1776, encontramos que se va a referir a una serie de pintores que considera de relevancia para construir una historia de la pintura iniciada cincuenta o setenta años

antes por Antonio Ciselo Palomino y Velasco. Luis de Morales, que no situaríamos en un contexto internacional, en una de las primeras figuras, ni siquiera dentro del concierto de los artistas patrios; o un Gaspar de Cerra, cuyas virtudes figuran más como escultor que como pintor de mitologías pero mitificado a lo largo de su vida. Y dejando una huella a lo largo del XVII el artista que había introducido el miguelangelismo en España y que era uno de los grandes artistas de la época, o el adorado por Felipe II, Juan Fernández de Navarrete “El Mudo”; quizá todavía otros que nos cuesta todavía más trabajo entender cómo Gregorio Mayáns Síscaz podía colocar en este Olimpo de la pintura española, Pablo de Céspedes: el culto canónico y no muy buen pintor que trabaja en Córdoba y Sevilla a fines del siglo XVI. El todavía más primitivo, quizá con mayor encanto por esta razón, Antonio Mohedano de la Gutierrez, pintor nacido en Antequera que evidentemente hoy lo encontramos en las notas a pie de página de algunos textos, pero no recibe la atención que tuvieron otras figuras del Greco a Velázquez. Pedro de Orrente, Vicente Carducho, Francisco Ribalta y exclusivamente las dos figuras importantes: Guiseppe Ribera y Diego Velázquez, un Ribera que evidentemente plantea ya el problema de su instalación en el mundo español, su presencia fundamentalmente en Italia, su reacción ante el mundo italiano pero que evidentemente brilla por su capacidad, no tanto de ir al “ceismo” o al tópico del desgarrado, sino a la capacidad como gran logro personal de la imitación de la realidad, desde la *Magdalena Ventura* del Hospital Tavera a la *Curación de San Sebastián por parte de San Irene*, pero que evidentemente, a pesar de sus grandes calidades, su dependencia también en exceso de las invenciones de Caravaggio o de los caravalliscos napolitanos y romanos. Los situaría dentro de un papel de primerísima importancia pero con un efecto en la pintura nacional mucho más limitada, y si pensamos y hacemos las cuentas claras, notaríamos que la pintura de Ribera tiene mucha más importancia a través de la imitación de sus grabados que a través de la propia pintura. No podemos perder de vista la idea de que el mundo de la pintura, el mundo de la imagen frente al mundo de la palabra del siglo XVI y del siglo XVII, no era como hoy, en el cual tenemos una cantidad de imágenes que nos resaltan desde todas las zonas de nuestro entorno, sino que el tener conocimiento de lo que se está haciendo suponía un trabajo, un viajar si no se tenía un recurso de la estampa, suponía el dejar un testimonio gráfico por parte del artista que no tenía fotografías, ni tenía fotocopias, ni tenía nada y por lo tanto dependía también de las imágenes ajenas a través de la conversación de imágenes de otros artistas a través del dibujo propio.

Si nos preguntamos por otros artistas, encontraríamos que entrarían, hasta cierto punto, de perfil en el Olimpo de Gregorio Mayáns Síscaz, y citándole no quiero decir que fuera una excepción, sino que hasta cierto punto es botón más de la muestra en la cual podríamos incorporar a muchos de los historiadores, o de los biógrafos y artistas desde el propio Palomino y Velasco hasta prácticamente la fundación de la historiografía artística pictórica española por parte de Juan Agustín Cea Bermúdez. El Greco entra en las configuraciones de los historiadores del siglo XVIII exclusivamente como retratista, y no como un pintor de composición, un pintor de invención de composiciones. Zurbarán, una de las figuras que con Ribera, Velázquez y Alonso Cano, forman este cuarteto mágico de la pintura, no aparece.

En realidad hay que pensar que Zurbarán es un artista que no se descubre hasta este siglo y tardíamente en este siglo, y que hasta cierto punto no es un pintor valorado en su época aunque estuviera avalado por razones fundamentalmente amistosas por alguno de sus contemporáneos, Velázquez incluido, pero no es descubierto por la crítica, ni siquiera nacional hasta los años centrales

de este siglo, lo cual hasta cierto punto no es de extrañar, porque apela mucho más a criterios contemporáneos casi postcubistas de la pintura del siglo XX que a lo que se consideraba central a partir de los criterios de las categorías artísticas de la época, como sería la idea de invención. En cualquier conferencia o libro sobre Zurbarán se insiste una y otra vez: en la escasísima inventiva, la recurrencia constante a gravados ajenos que digiere con dificultad, en los cuales la construcción de espacio y de composición queda destruida al lado de las virtudes escultóricas y de plasmación de lo tridimensional y de lo matérico, que apela a nuestro sentido estético más contemporáneo, pero que en cierto sentido se veía artesanal y poco inventivo en su propia época, y no digamos en el siglo XVIII o siglo XIX.

Alonso Cano, artista que en el siglo, hasta 1700, había gozado de una enorme predicación en manos de los Mayáns Síscares, desaparece por completo, se pierde en su memoria prácticamente otra vez hasta que es redescubierto a través de la documentación en el siglo XIX español. Por lo tanto, ¿qué presencia tiene la pintura española en Europa?, ¿qué realidad tiene la pintura española en Europa?, es una pregunta horrible de hacerse, pero yo creo que si se hacen las cuentas con seriedad hay que plantearse, pero el resultado es absolutamente descorazonador.

Si excluimos una referencia a El Greco en torno a 1620 en manos de un médico pontificio que hizo también de historiador de la pintura amateur, Gualdo Mazzinni, y que hace una referencia a El Greco, del cual se tenían noticias de su estancia en Roma, y después introduce unas referencias a su vida en España, producto más bien de la desinformación que de una información veraz que hubiera llegado desde España hasta Italia, no existe prácticamente nada. Si escogemos, por buscar un botón de muestra, algunos de los historiadores más importantes, que se suceden en Europa desde el siglo XVII hasta el siglo XX, la pobreza de las referencias es absolutamente mayúscula a la hora de señalar los grandes pintores españoles de la pintura universal o europea. En algunos casos se pueden citar a algunos artistas, y hasta cierto punto se los cita sin conocerlos, entre otras cosas porque el parnaso español pintoresco laureado que en 1724 publicó Antonio Palomino, se tradujo al francés, al inglés, y por lo tanto en Europa circularon algunos de los nombres, algunas de las biografías, algunos de los títulos de los cuadros, pero sin verdaderamente conocerse lo que se tenía, lo que habían producido estos artistas. Incluso el gran teórico historiador francés de finales del siglo XVII, Roger Depille, se ha señalado como asombroso el silencio, del pintor Diego Velázquez, cuando incluso Depille no estaba escribiendo desde París, sino que había estado largos meses entre 1685 y 1686 en la corte de Madrid, y por lo tanto podía haber sido uno de los escasos pintores europeos que hubiera tenido un acceso a esa pintura mayoritariamente secreta encerrada en el Alcázar de Madrid de los Austrias.

Por otro lado, algunos cuadros de Velázquez, o por lo menos del taller de Velázquez, estaban llegando y habían llegado por esas fechas a los palacios franceses, al Louvre, a Versalles, a algunos de los monasterios de París enviados fundamentalmente desde la corte de Felipe IV a la corte francesa de la madre de Luis XIV, de Doña Ana de Austria. Probablemente no causaron una impresión excesivamente positiva dado que lo que se estaba enviando era fundamentalmente copias, obras de taller más que pinturas absolutamente originales autógrafas del pintor sevillano.

Si pensamos en otro de los grandes pintores ingleses e historiadores, en su momento, del siglo XVIII, Sir Joshua Reynolds, fundador de la academia inglesa, y a pesar de que hubiera señalado como la

mejor pintura, siendo el retratista que había visto en Roma nada menos que de Inocencio X pintando por Velázquez, encontraremos que ni siquiera cita a Murillo. Hay que pensar que alguna de las series más importantes de pintura de la primera época, y por tanto no retratos, no pintura religiosa, que se conserva de Velázquez se encuentran adquiridas muy tempranamente por los coleccionistas ingleses.

Si pensamos en el tercero de este quinteto de historiadores, en Antón Rafael Mengs, gran dictador de finales del siglo XVIII, y que hasta cierto punto fue la excepción porque estuvo en España durante períodos prolongados de su actividad, iba a reconocer las bondades de Velázquez, pero no nos engañemos, de acuerdo con unos parámetros, unas categorías del gusto que no son evidentemente ni las del siglo XVII ni las nuestras actuales. Iba a señalar a Diego Velázquez como el mejor artista español y es uno de los pocos que cita a *Las Meninas* en el siglo XVIII, como su mejor pintura, pero como gran representante del quinto estilo, y es justamente el último antes de que se entre en los estilos “viciosos”, tras el estilo sublime, el estilo de la belleza, el estilo gracioso, el estilo expresivo, estaría Velázquez como gran representante del estilo “natural” superando en ello a figuras tan importantes como Rembrandt o como o como David Teniers, por lo tanto reconociéndole una categoría enorme pero, digámoslo, en una categoría mínima, la quinta categoría, de lo que él consideraba más adecuado. *Las Meninas* es uno de los grandes cuadros que él señala pero con estas cortapisas.

Hay que tener también en cuenta que muchos de los grandes cuadros españoles, de la producción de los artistas españoles, no fueron exportados a Europa, si exceptuamos a algunos de los retrato de familia de Velázquez que llegaron a Viena, con toda su enorme calidad, en otras cortes europeas sólo iban a llegar retratos del taller y, por tanto, de una calidad mucho más limitada. Hay que tener también en cuenta que España no vendió en ningún momento a través del medio que “vendía” la imagen de sus creadores —es algo que ya se dolieron todos los contemporáneos— a través del gravado, porque no produjo gravado, porque no gravó las grandes creaciones de sus artistas, de sus escultores, como habían hecho los dos grandes centros creadores del arte occidental de la época moderna, Italia y los Países Bajos septentrionales o meridionales. Sólo hay que pensar qué pruebas tenemos de algunos cuadros de Velázquez, ni siquiera estamos seguros que tuvieran una difusión o venta pública, pero aquellos que realiza a finales del siglo XVIII Francisco de Goya, y que prácticamente no existen productos si no exceptuamos algunos cuadros de El Greco o algunos cuadros de Ribera, no existe “traducción al medio gráfico” y, por lo tanto, al medio que podía lanzar al conocimiento de otros artistas en el propio interior del país o más allá de nuestras fronteras.

El quinto de los historiadores del arte es el inglés Roger Frai, muerto en 1934, y que es evidentemente el único de estos cinco que incluiría ya en el siglo XX a ese segundo pintor, Doménico Teotocopuli, El Greco, juntamente con Diego Velázquez. Por lo tanto encontraríamos que frente a lo que sería el dominio de la exportación, el conocimiento de los hombres armados, la lengua, los productos literarios del Siglo de Oro, empezando casi en el Amadis que hace traducir Francisco I después de su estancia, como prisionero en Madrid, que se publica en la década de los años cuarenta del siglo XVI, hasta Calderón o Mateo Alemán o Cervantes, la pintura española no fue conocida hasta prácticamente el siglo XIX, hasta la creación del Museo del Prado, hasta que salieron los cuadros de las iglesias, de los monasterios, del secreto casi absoluto de los salones del Palacio Real. La pintura por tanto que no era un objeto exportable, cuyas imágenes no se

reproducían a través del gravado y que, de haberse reproducido, quizás no hubieran interesado demasiado porque la producción masiva de carácter religioso impedía que muchos países pudieran interesarse, fenómeno que ocurre todavía en la actualidad, pues las dificultades para montar en el extranjero exposiciones de autores cuya producción sea fundamentalmente religiosa se encuentran con reticencias por parte de los organizadores de los museos extranjeros.

El Greco evidentemente sería el primer artista de un período cerramos con Velázquez. Tiene unas características comunes, ser un arte de consumo exclusivamente interior; un consumo profundamente funcional, pragmático, en el que el cliente tiene un papel preponderante en la definición de lo que quiere que se represente, en el cual la mecánica de la creación pictórica recurre una y otra vez a la estampa importada de Italia o no importada de los Países Bajos y en la cual la documentación, no solamente los ojos del historiador, recoge esa dependencia de invenciones del mundo italiano o flamenco. No solamente es que los historiadores nos podamos encontrar con una construcción de una historiografía etimológica, las fuentes figurativas españolas de la época, sino que montones de acontecimientos documentales nos están señalando la elección por parte de una institución que se reúne para elegir unos modelos a través de los gravados que señala un repertorio. Una imagen a partir de la cual el artista tiene que partir con una libertad o con un desinterés por la propia invención absolutamente pasmosa, una libertad del artista profundamente coartada.

Por lo tanto encontraríamos una paradoja: que los máximos exponentes de la pintura del Siglo de Oro, El Greco y Velázquez, fueran dos artistas que iban profundamente a la contra de lo que sería el panorama prosopográfico de la historia de la pintura española. Por un lado porque negarían el cliente, porque prescindían fundamentalmente del cliente, con unas dosis de libertad impensables para el resto de sus colegas de profesión. El Greco porque lo niega es sabido que ya la primera obra que realiza en España para la Catedral de Toledo va a tener una respuesta absolutamente negativa por parte del cliente, que empieza a encontrar elementos contrarios a los deseos de la propiedad el Cabildo Toledano le exigía. Un artista que prescinde de ideas del decoro (fácilmente vinculables con la idea del desnudo) en imágenes como el *San Sebastián* de la Catedral de Palencia, de la *Magdalena* sensual que hoy se encuentra en Budapest y que debió salir en algún momento temprano de España, de un *Cristo resurrecto* que difícilmente se le cubren las nalgas con un paño añadido intentando malamente vestir, convertirla en una imagen vestida como los Nazarenos de las procesiones. Pero que evidentemente se intentaba crear por parte del Greco, como gran novedad, una especie de originalidad, una especie de teatro en el que la escultura, la pintura y la arquitectura se fundieran en una especie de escenografía, o una especie de construcción del arte total, utilizando un término anacrónico y no precisamente español ni griego ni italiano. El Cristo resurrecto que se conserva en el Hospital Tavera formaba parte precisamente del sagrario que se conserva en la iglesia de esta institución hospitalaria toledana, pero era una figura esculpida policromada exenta que se colocaba no posando los pies sobre la cúpula, sino suspendida en el aire con una serie de alambres y por tanto tratando de recrear la imagen real de un Cristo que ha salido digamos del arca donde se contienen las Sagradas Especies y por lo tanto está flotando en el aire, volando de forma absolutamente milagrosa y tratando de crear a través de ese arte plural y pluridisciplinar esa sensación inmediata de naturalismo, de vitalidad, que va a ser una de las características de El Greco. Un Greco que se aproxima a la realidad intentando imitar aquellas escenas más banales, pero que incorporaban mayores dosis de dificultad en la representación de lo real, desde el muchachito soplando un trozo de yesca para encender una candela, en el cual el juego de luces de contraluces e

intensidades de iluminación se constituía en un elemento esencial de la representación, o llevando esos mismos problemas de la representación a una escena no en un diurno convencional sino en un nocturno, en el cual la iluminación surge del niño Jesús o procede del grupo de Angeles y constituye uno de los elementos fundamentales de la representación.

De la misma manera hay que pensar en la capacidad de naturalismo a la que es capaz de llegar un hombre como Velázquez y que, al mismo tiempo, no va a negar al cliente, sino que va a tener un cliente por omisión, o un Juan de Fonseca al cual regala por iniciativa propia, *El aguador de Sevilla*, o un Felipe IV que prácticamente le da carta blanca para cualquier capricho que a la Minerva de Velázquez se le pudiera pasar por la cabeza. O imágenes en las cuales, aunque fuera Felipe IV el último destinatario, D. Diego de Acedo disfrazado de filósofo, con una concepción un tanto sui generis de lo que debía ser un filósofo en tiempo de Felipe IV, evidentemente no era una obra con un guión marcado, con una necesidad doctrinal o de propiedad o adecuación a un texto como había sucedido con la mayoría de los pintores españoles de la época. Incluso obras como *Las hilanderas* que aún hoy no sabemos lo que nos están mostrando. Si es una contemporización de un mito clásico, o tenemos por el contrario la representación de un hecho de la vida cotidiana, de unas tejedoras en el que se rememora en el fondo la fábula de la fundadora o creadora del arte del hilado. Una segunda paradoja es que Velázquez y El Greco mantuvieron una relación “post mortem” de gran intensidad. Quiero decir con ello no que El Greco influyera sobre Velázquez sino que Velázquez encontró un vínculo de gusto y temperamento ayudado por la presencia en Sevilla del discípulo de El Greco, Luis Tristán, que hizo que Velázquez constantemente estuviera recurriendo a las invenciones, al ejemplo del pintor cretense en su actividad pictórica. Tanto en sus invenciones religiosas, hay que pensar en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, pintado en los años 20, en la cual a pesar de ser un tema iconográfico que no conocemos pintado por El Greco de Toledo estaba recurriendo a soluciones vistas evidentemente en su primer viaje a Madrid en algunos de los cuadros del Colegio de Doña María de Aragón o de la Encarnación: el conjunto de lienzos de un retablo, el único que se podía contemplar en la capital del Reino de España.

Los testimonios nos insisten en ese vínculo ese interés de Velázquez por El Greco e incluso sabemos que en el estudio que poseía, en el cual daba entrada a la familia real para que se entretuviera, colgaban en sus paredes una serie de retratos del pintor de Toledo.

Los dos eran además de pintores, el uno más elocuente, el otro más lacónico, artistas letrados. Fueron artistas con unas preocupaciones teóricas que en el caso de El Greco nos ha llegado un manuscrito, escrito y presentado a Felipe III por su hijo, nos ha llegado a través de anotaciones.

Lo que Vicente Carducho en la época de Velázquez iba a llamar el pintor práctico frente al pintor especulativo, y que iba a constituir como elemento fundamental de la poética de los siglos de oro en España la visión naturalista. Quizás entre otras cosas porque el momento del siglo XIX de construir un modelo historiográfico que buscara los nexos de unión entre todos los pintores españoles de la época tuvo que ser el que manifestaban más a las claras y de una manera documental más evidente El Greco y Velázquez: su carácter de retratistas, su fundamental misión de pintores de retratos. En el caso de Velázquez por sus necesidades biográficas como pintor de cámara de Felipe IV. En el caso de El Greco porque la fama a lo largo del siglo XVII, XVIII y XIX lo había salvado del olvido o del manicomio a través de su calidad como pintor de retratos. Naturalmente otros retratistas ha

habido en España, pero volveríamos a encontrar más capacidad por parte de los dos, El Greco y Velázquez, son inigualables con otros artistas. Sólo hay que pensar en retratistas como Alonso Sánchez Coello, que tuvieron incluso repercusión en algunas cortes principescas, fundamentalmente la medicea y la pontificia, en la Italia de Felipe II, pero cuya dependencia a pesar de la calidad práctica de los modelos de Antonio Moro lo convierten no en un pintor original, sino en un seguidor de alta calidad del pintor holandés. O Pantoja de la Cruz, marcarían las necesidades funcionales de mantener una verosimilitud en la representación de la imagen del monarca, de las infantas, las princesas o los infantes y al mismo tiempo la representación de todos los elementos característicos en términos representativos del poder.

Si pensamos al lado de estos retratos digamos sacralizados, en los cuales la narración de unas circunstancias muy precisas a través de los objetos que presentan en las manos o rodean a los personajes, tienen una importancia protagonista, si lo contemplamos en algunos de los retratos, sea de El Greco, sea de Velázquez, podemos constatar fácilmente la diferencia abismal. Sólo hay que pensar que la imagen de El Greco no pudo ser una imagen al vivo, porque Don Sebastián de Cobarrubias había muerto cuando El Greco pone los pies en Toledo, por lo tanto nunca pudo conocerlo. Sin embargo, la inmediatez, el palpito, el contacto que puede establecer el retratado nunca visto, copiándose de otro retrato, probablemente de Sánchez Coello, que introduce El Greco en sus retratos, como es el de los personajes vivos, hace de éste un prodigio de vida a través de unos recursos formales que nos llevaría demasiado tiempo analizar.

De la misma forma aunque tengamos en el retrato de *Baltasar Carlos con un enano*, un ejemplo del retrato protocolario que celebra o fija en la memoria de un lienzo un hecho como el juramento del principito de la corona española, es evidente que se ha introducido una ruptura de la etiqueta, una conexión diríamos dialogal entre el enano y el niño, no como objeto hasta cierto punto inerte que también permite esa vivificación de la que también Velázquez sobre el modelo de El Greco iba a ser capaz.

O esa capacidad de vivificar no solamente al individuo, de presentarlo en toda su verosimilitud, de su ficidad, pero al mismo tiempo rodeado de animales, de objetos que presentan una vivificación de la que es exclusivamente capaz Velázquez. Pero también habría otro elemento en la originalidad de estos dos pintores que haría trascender su capacidad retratística: el convertir en retratos historiados, el mezclar la invención con el retrato o hacer del retrato una fórmula capaz de impregnar cualquier composición pictórica. Es de sobra conocida una imagen como *El Entierro del Conde de Orgaz* y la capacidad retratística no sólo de los personajes contemporáneos sino ese hecho que procede del siglo XIII, que no es contemporáneo sino contemporizado, y hasta cierto punto retratado de la presencia de San Agustín y San Esteban enterrando a un Conde de Orgaz que solamente es presentado como muerto a través de la capacidad colorística, naturalista del propio Greco, pintándolo de un semblante cerúleo, si no casi verde, como la carne de un difunto y no de la carne viva de mejillas sonrosadas o mejillas descolgadas del joven San Esteban o el anciano San Agustín. Y de la misma manera ese retrato historiado o esa historia retratada en que se convierte el retrato por antonomasia que conocemos como el quizás más importante de la pintura española del Siglo de Oro.

Pero también hay otro elemento en común, entre estas dos figuras en íntima relación: su búsqueda en ambos casos de lo que sería en los términos de la teoría —no hay un término español que precise

tanto lo que quiero decir— como el de sprezzatura?, el de facilidad, pero facilidad en términos de manejo, en términos de cortesanía. El Greco intenta un sistema de modelos de resolución de los problemas, hasta evidenciar unas imágenes que no parecen presentar ningún tipo de dificultad artística a pesar de los escorzos violentísimos, a pesar de las gamas y los juegos de luz y de color, y sin embargo dan una sensación de facilidad absoluta. Y Velázquez iba a convertirse para sus propios contemporáneos en representante de la idea de sprezzatura? o como dice Francisco Andrés de Gutarroz, en el Obelisco Histórico que publica en Zaragoza en 1646 y es una de las críticas más agudas de Velázquez, después de haberlo tratado, después de la estancia en la Corte de Felipe IV en Zaragoza, dice lo siguiente: “el primor consiste en pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad —hasta cierto punto como sinónimo de largueza—, que el estudio parezca acaso y no afectación; este modo galantísimo hace hoy famoso a Diego Velázquez, pues con sutil destreza, en pocos golpes, muestra cuánto puede en el arte el desahogo y la ejecución pronta”. Todos sabemos de El Greco y Velázquez, que si nos acercamos a sus cuadros la imagen, la ilusión desaparece y se convierte en una serie de manchones que no podemos identificar, que son muestra de una imagen no especular natural sino el producto de una mano genial de una mente genial, por parte del pintor. Pero esta imagen de liberalidad, de largueza, habría que vincularlo con el término fundamental para la época que se vinculaba con esta idea en cualquier esfera de la actividad humana: la cortesanía. Y no es de extrañar que tanto El Greco, aunque no lo consiguiera, como Velázquez, que tardíamente lo consigue, iban a pretender convertirse en caballeros y por lo tanto salir del oficio, salir del artesanado, alejarse y, hasta cierto punto, pintar con una elegante parsimonia como representaría fundamentalmente, y es uno de los logros duales de Velázquez y que no brilla por su presencia en la pintura de la España del Siglo de Oro: los vacíos. Si ustedes se fijan, prácticamente más del cincuenta por ciento de la superficie pictórica de *Las Meninas* pertenece a la no representación o la representación de lo más desvaído, de lo menos importante, de lo que prácticamente es, en la mayoría de los casos, un fondo neutro. Por tanto, frente al funcionalismo, frente al pragmatismo de rellenar, por razones decorativas o por razones informativas, de rellenar la pintura, la superficie del cuadro con un constante “ruido visual”, una especie de elegancia, de parsimonia, de pintar con pocas pinceladas y pintar, hasta cierto punto, poco; que crea, por un lado esa profunda ilusión de realidad a la que nos acostumbra Velázquez, y por otro lado cautivarnos con la magia de una composición, de una invención en la cual coinciden con el otro tercer gran pintor reconocido, no en su época, sino en la nuestra, que es Juan Sánchez Cotán.

Este pintor recién descubierto por los historiadores, es capaz de lograr una inmediatez en la representación de lo más banal, en el bodegón más humilde, pero evidentemente sometiéndolo no a una copia de los objetos aislados, sino componiéndolos de manera que creen una imagen geométrica carnalizada, vegetalizada pero compuesta, sometida al dictamen, de la invención compositiva del pintor, porque si uno se fija con detalle, las lechugas no caen por la ley de la gravedad en la dirección que caen las lechugas de Sánchez Cotán, ni las sombras se proyectan entre unos objetos y otros en la forma que lo representa Sánchez Cotán, ni la supuesta humildad de los nabos y el calzo han logrado esa sublimidad en términos de realidad como en términos de composición, en el cual se maneja como dos elementos que pueden ser sintetizados: aproximación naturalista e invención incluso de lo más sencillo. Este Juan Sánchez Cotán, es quien en aras de la pintura, el arte, la expresión de un medio que no es la palabra, pudo renunciar a la propia palabra y probablemente abandonar los talleres ruidosos de la ciudad de Toledo, propiciados por la gesticulación naturalista de

El Greco y pasar al silencio absoluto y personal de la Cartuja, dado que entró desde Toledo a la Cartuja de Granada.