

■ El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma*

Palma Martínez-Burgos García

A través del presente artículo se trata de insertar uno de los capítulos más interesantes de la producción del pintor cretense —el cuadro de devoción— dentro de las corrientes espirituales que convivieron en la ciudad de Toledo. Previamente se establecen los parámetros que distinguen un cuadro de devoción como un género propio nacido a partir de la especialización de la imagen religiosa que favoreció la Contrarreforma.

This article tries to insert one of the most interesting pictures by El Greco —the picture of the devotion— into the spiritual trends of the city of Toledo. Previously some parameters have been established, some as that identify a devotional picture as a genre of the specialization of the religious image favored the Spanish Contra-reformation.

Cuando uno se acerca al estudio de la figura de El Greco, es habitual encontrarse con el catálogo de su obra articulado a partir de los grandes encargos, cuya trascendencia viene marcada por la importancia de los ciclos desarrollados o por la personalidad del cliente. Pero, al mismo tiempo, también solemos encontrar un peculiar apartado que bajo el epíteto "cuadros de devoción" aglutina una producción muy amplia. En realidad, la ingente cantidad de estos "cuadros de devoción" y la capacidad extraordinaria de El Greco en ofrecer distintas versiones de una historia o pasaje determinado, ha provocado que este capítulo se haya convertido en un cajón de sastre en el que incluir todo aquello que no se inscribe en los grandes conjuntos o encargos conocidos del pintor. Quizá por ello ha pasado a ser un apartado complejo, falto de una definición concreta y de un análisis en profundidad. A pesar de todo y a partir de la coherencia iconográfica que presenta este amplio capítulo de su producción, se ha reforzado la imagen del Greco como un artista estrechamente vinculado a los presupuestos de la Contrarreforma y como un pintor de temas contrarreformistas.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: "El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 13-34.

Sin embargo, al día de hoy sigue siendo gratuito identificar plenamente su figura con la Contrarreforma, máxime cuando no conocemos ningún testimonio concreto de su vinculación personal o de su ideología respecto a la ortodoxia respaldada por el Concilio de Trento y difundida a través de sus intérpretes y moralistas¹.

En mayor o menor medida, las consecuencias de la defensiva ortodoxa a raíz del Concilio se dejaron sentir sobre el campo de las artes figurativas y de sus creadores. Sin embargo, el caso de El Greco, que llegó a ser asesor de la Inquisición en materia de propiedad iconográfica, no deja de sorprender ya que como han señalado diversos especialistas, él mismo ofreció en su obra un comportamiento "disidente" respecto a las pautas tridentinas, comportamiento que le ocasionó numerosos problemas². Concretamente, fue la falta de rigor histórico con respecto a las fuentes oficiales de la Iglesia lo que provocó el enfrentamiento con la catedral por las figuras inapropiadas que incluye en el *Expolio*, siempre siguiendo el relato de los textos evangélicos que, como sabemos, en ningún momento citan la presencia de las tres Marías. Tampoco parece preocuparle en exceso el uso de los anacronismos en el *San Mauricio y la Legión tebana* ni en el *Entierro del Conde de Orgaz* donde está claro que le interesaban más otras cuestiones que la mera obediencia a unos decretos que parecían estorbar su vertiente de artista-filósofo. Al igual que estos hubo muchos casos más en los que prefirió acudir a claves más elaboradas y cultas que las que le permitían el estrecho margen de la estricta oficialidad. Y hoy nos resulta evidente que, sin menoscabo de la capacidad didáctica y devocional de su pintura religiosa, supo anteponer los principios del Arte por encima de otros conceptos más de índole moral o teológica.

Como hombre culto y bien formado en la doctrina cristiana, intentaba demostrar que las verdades del dogma son atemporales y de ahí que sus protagonistas no respondieran a un tiempo histórico determinado. Igual libertad manifestó El Greco con respecto al decoro, concepto ambiguo donde los haya y que dio paso a toda una elaboración teórica acerca de su aplicación. El rastreo de este término en la literatura artística de la época y su contraste con el uso que se le da en los escritos espirituales, dogmáticos y teológicos revela la ambivalencia de uno de los preceptos más utilizados por la Contrarreforma, tanto para alabar como para censurar obras y artistas. En efecto, la idea que se esconde tras el *nihil inhonestum* es la exigencia de

(*) Este artículo fue presentado parcialmente como ponencia en el Congreso *El Greco. The first 20 years in Spain. Creta-Rethimno, 1999*.

¹ Para ver con más profundidad este panorama en España, cfr. MARTINEZ-BURGOS GARCIA, P.: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990.

² Especialmente MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, 1981. También A. RODRIGUEZ GUTIÉRREZ. DE CEBALLOS en su artículo titulado "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco" en *Studies in the History of Art, 13. El Greco: Italy and Spain*. 1984, págs. 153-158.

decoro, que sirvió tanto para reclamar conveniencia como honestidad. Por ello, la mayoría de estudiosos y especialistas han coincidido en la complejidad de matices que encierra, en la dificultad de su definición y en la artificiosidad de su aplicación.

Por un lado, pervive la derivada del pensamiento clásico, es decir, el *decorum* surgido en el terreno de la retórica horaciana y tomado en préstamo por Vitruvio para definirlo como la conveniencia armónica en relación a la función a desempeñar. Bajo este signo de conveniencia lo recibe la tratadística del Renacimiento desde Alberti, Leonardo o Palladio. Esta es la línea de pensamiento que penetra en la península española cuando en 1548 Francisco de Holanda recomienda a los pintores que se *ha de poner cuidado en que tierras, en que lugar y en que tiempo ocurrieron los hechos* y, en función de ello incluir apropiadamente ornamentos, vestidos y edificios, configurando de este modo un todo estético y siguiendo muy de cerca las pautas leonardescas³.

Unos años después, en 1560, Felipe de Guevara pedirá a los artistas que sus imágenes *se pintaren y esculpieren con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...*⁴.

Estas palabras nos sirven de prólogo para el peculiar ambiente que se avecina con el Concilio de Trento concluido. La concepción más moralizante que estética configura la evolución ideológica que encierra este término. En efecto, a través de los diversos teóricos vemos un alejamiento paulatino del significado horaciano para entrar en terrenos de decencia y honestidad, pasando a convertirse finalmente en el punto de apoyo con el que condenar el desnudo en todas sus manifestaciones. Curiosamente, y señalado en su momento por G. Scavizzi, fueron los reformadores protestantes quienes hablaron del decoro para condenar determinadas representaciones de María Magdalena y Vírgenes de la Leche demasiado mundanas e indecorosas por lo poco apropiadas⁵. Semejante juicio, pero salvando las distancias, lo hallamos en el tratado de Ludovico Dolce quien despliega la más feroz de las críticas a los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel a quien recrimina tanto

³ Concretamente en su tratado *De la pintura antigua* incluye la definición más exacta del decoro, dentro de esta corriente ideológica y que hemos utilizado como un referente obligado: *...propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura, es que aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas ni otras gracias y alegrías, sino antes parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza...*Hemos utilizado la edición de Madrid, 1921, libro I, cap. XXXVIII, pág. 110.

⁴ GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura*. Madrid, 1978, pág. 233. En nombre del decoro el autor acaba reconociendo la necesidad de una tutela en la pintura de las imágenes sagradas.

⁵ SCAVIZZI, G.: *Arte e Architettura sacra*. Roma, 1981, págs. 99 y ss.

la impropiedad como la indecencia con la que resuelve un tema que llega a convertir en una mera exhibición impúdica⁶.

Pero sin duda, el pensamiento oficial viene marcado por las palabras de A. Gilio que pasan a refrendar este ambiente de puritanismo y ataque del desnudo, al tiempo que establecen la escala de valores del enjuiciamiento estético de la Contrarreforma. En definitiva, lo que en el Juicio Final miguelangelesco se discutía era la primacía de la propiedad histórica —desnudos resucitaremos— o la del decoro. Inclinando la balanza a favor del segundo, A. Gilio afirma que, aunque necesaria, la verdad lo es menos que la pureza y la castidad, máxime cuando nosotros no miramos esas pinturas con ojos inocentes sino como hombres y mujeres, escandalizándonos y avergonzándonos y *más cuando lo vemos en un lugar donde se debería tener más piedad...?*⁷.

Al no tratarse de un bloque monolítico hubo voces en las filas de la Contrarreforma, o de la ortodoxia oficial, que discreparon y que entendieron que la propiedad histórica era la que había de regir la *invención* de los artistas, máxime teniendo en cuenta la misión didáctica que la imagen había de cumplir⁸.

A la vista de las posiciones apuntadas hasta ahora comprendemos que, si en el ámbito teológico existió la discrepancia, en el terreno artístico se hizo muy difícil admitir unas imposiciones ajenas al propio pensamiento artístico. Por tanto, en medio de la ambigüedad del término, el posicionamiento de El Greco es el esperado en un hombre de su formación. Es decir, la belleza del arte no puede ser nunca un estorbo para el cumplimiento de la finalidad de la pintura. Así parece entenderlo el artista cretense que no eludió el desnudo cuando creyó que la historia lo justificaba⁹. Los ejemplos van desde los iniciales desnudos de *Adán y Eva*, en el reverso del tríptico

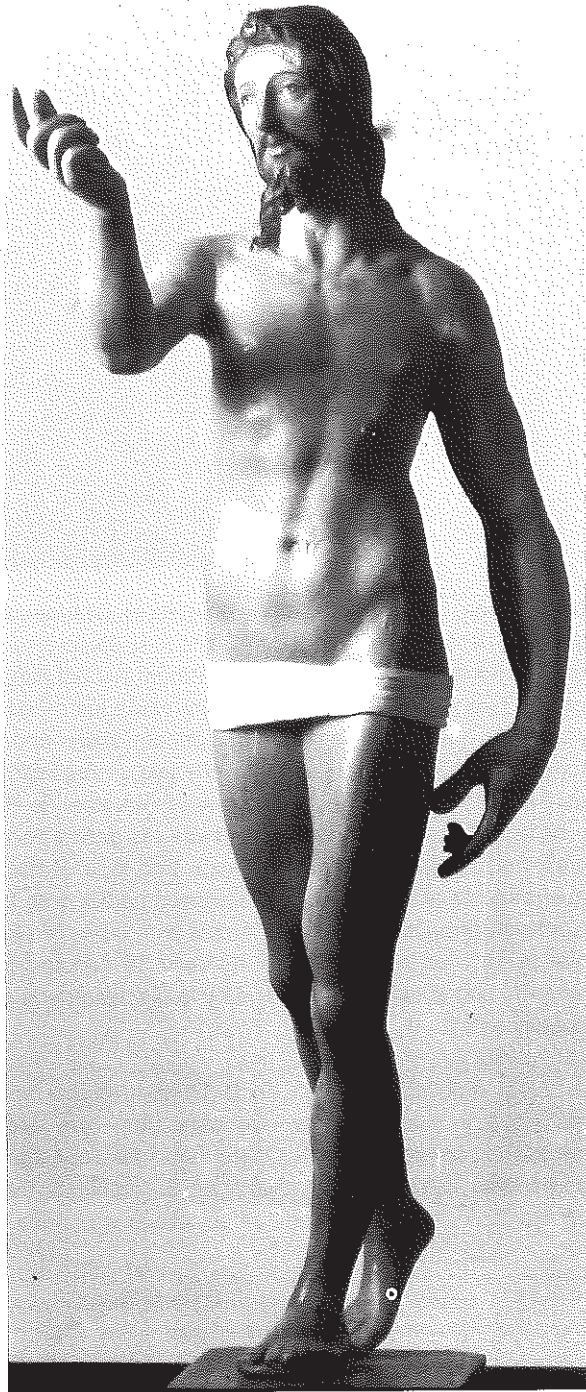
⁶ DOLCE, L.: *Dialogo della pittura intitolato L'aretino*, publicado en Venecia 1557 y recogido por BAROCCHI, P.: *Trattati d'arte del Cinquecento*. Tomo III, Bari, 1960, págs. 143-206.

⁷ GILIO, A.: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istorie*, 1564, recogido igualmente por BAROCCHI, Paola: *Op. cit.* Tomo I, págs. 1-115.

⁸ Para el ámbito español es interesante la figura de N. SANDERO autor de un tratado titulado *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*, publicado en Lovaina en 1569: *Las imágenes de los santos han de presentarse en los actos de su vida y será suficiente cuando se le propone desnuda o casi sin ropa con que tenga motivo...* SANDERO, N.: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*. Libro I, Lovaina, 1569, cap. III, pág. 15.

⁹ Hoy en día, está plenamente aceptado que no se puede dar crédito al testimonio de Mancini acerca del juicio de El Greco con respecto a su ofrecimiento para pintar un Juicio Final mejor que el miguelangelesco. Al menos en el estricto sentido de lo que sus palabras parecen expresar, son fruto más de una actitud pretenciosa, provocadora incluso, con respecto al círculo florentino y romano de los Farnesio, pero en ningún momento refleja la participación de El Greco en ese ambiente de pudor colectivo que ofuscó las mentes de los romanos.

1. *El Greco. Cristo Resucitado. Toledo. Museo Duque de Lerma (Hospital San Juan Bautista Afuera)*



2. El Greco. *Visión apocalíptica de San Juan Evangelista*. Nueva York. Metropolitan Museum

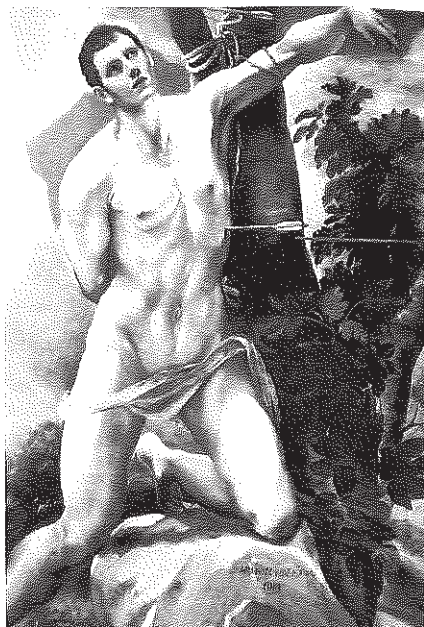


de Módena, a las figuras que rematan el tabernáculo proyectado para la iglesia panteón del Hospital Tavera con *Cristo resucitado*, (FIG. 1), *Epimeteo* y *Pandora* en los que podemos apreciar el ideal de anatomía y del canon propio del Manierismo que usó El Greco. No son los únicos, ahí están los mártires de la *Legión tebana* o los desnudos que incluye en la impresionante *Visión apocalíptica*, destinada también a formar parte de los retablos de Tavera, (FIG. 2). Todo ello sin olvidar que su concepción de *San Sebastián*, (FIG.3), pintado para la catedral de Palencia, es la de un apolíneo y bellissimo cuerpo desnudo, *que quita las ganas de rezar* como hubiera dicho, de contemplarlo, fray José de Sigüenza. Con todos estos casos queda claro que en lo que respecta al *decoro* El Greco tampoco participó de las directrices marcadas por la Contrarreforma sino que se sitúa más bien dentro de la corriente clásica y horaciana que pervivió en el Manierismo, es decir de *adecuación armónica de las figuras de acuerdo con el carácter, la función y la dignidad de lo que resulta una pintura bella y convincente*¹⁰.

Si el ámbito ideológico de la Contrarreforma se le ofrecía como un corpus restrictivo y autoritario del que esta claro que escapa siempre que lo estima necesario, creemos que el Greco hubo de comulgar con otras creencias que le permitieran desarrollar su pintura en un ambiente más libre y menos ajeno a los principios del Arte. No le sería difícil porque la España del siglo XVI fue un hervidero

¹⁰ En cierto sentido coincide con Pacheco para quien el decoro equivaldría a la verdad, entendida como corrección iconográfica, pero su separación es tangencial en el momento en el que el sevillano opone la verdad a la Belleza en detrimento de ésta que queda así supeditada a la exactitud y a la ortodoxia.

3. El Greco. San Sebastián. Palencia.
Sacristía de la Catedral.



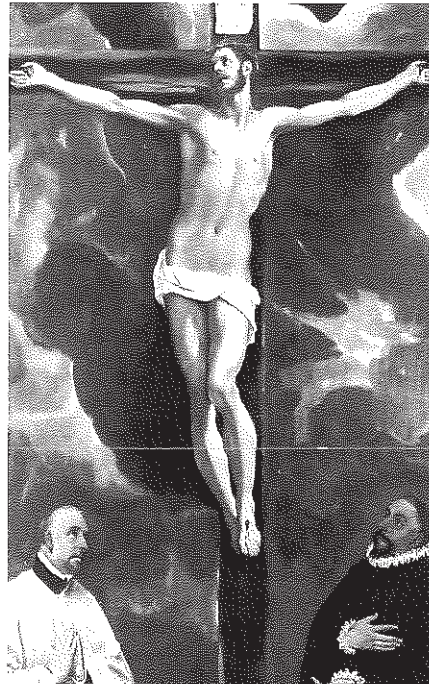
espiritual, y especialmente las últimas décadas en las que se maduran y equilibran las distintas propuestas, pues no en vano se reconoce que nuestro país fue más reformista que contrarreformista. Así, en el propio seno de lo que conocemos como la Iglesia oficial coexistieron, a veces a duras penas, vivencias religiosas de muy distinto signo y de discutible ortodoxia que la Contrarreforma no

llegó a erradicar. A la crisis de los alumbrados, luteranos y erasmistas se le unió la aparición de una mística partidaria de la espiritualidad afectiva enfrentada a los defensores de la tradicional. No fue la única brecha abierta en el debate espiritual en el que se enfrentaron todas las opciones posibles, teólogos contra místicos y claustrales contra observantes, creándose un campo de cultivo apto para la confusión y, en consecuencia, para la censura. Los sucesivos índices de libros prohibidos en los que figuraban autores espirituales de gran relevancia como Francisco de Osuna, Juan de Ávila, Luis de Granada entre otros muchos, permiten tomar la temperatura de un ambiente excepcional. En efecto, son apuntes de una panorama convulso que, sin embargo, desde 1570 en adelante parece tranquilizarse y dar paso a la paz¹¹.

A grandes rasgos son fenómenos que total o parcialmente tuvieron a la ciudad de Toledo como escenario y en la que quedaron sus huellas. El Greco no pudo ser ese personaje extraño y ajeno a esta atmósfera de exaltación religiosa pues entendemos que es en los llamados cuadros de devoción donde deja patente primero, su elección espiritual y después, su implicación personal con respecto al debate de la imagen religiosa que Trento intentó dar por resuelto.

¹¹ Quien mejor y con más profundidad ha retratado estas décadas de revolución espiritual ha sido M. DE ANDRES y en concreto seguimos su obra *Los místicos de la Edad de Oro en España y América. Antología*. Madrid, 1996.

4. El Greco. Cristo crucificado con dos orantes. París. Museo del Louvre



El profesor Álvarez Lopera, al referirse a algunos de estos cuadros, y en concreto señala el *Cristo en la cruz con dos orantes* (FIG. 4), decía que obedecían a *gustos locales*¹² pero creemos que, en efecto, responden más que a gustos locales, a una corriente espiritual que en Toledo estaba plenamente vigente como resultado de todo el largo proceso de renovación religiosa que se fraguó en la ciudad desde los tiempos del Cardenal Cisneros. A este respecto, hay algunos datos concretos que nos gustaría destacar para entender mejor la implicación del cuadro de devoción como género que responde a una demanda religiosa muy concreta.

La presencia en la sede de Toledo del Cardenal Cisneros sirvió de revulsivo para muchas de estas experiencias espirituales y colocó a la ciudad en el punto de mira de una inquietud y renovación religiosa que no dejó de dar muestras a lo largo del siglo. Ya en los inicios de la nueva centuria, concretamente en 1500, se publicaba el tratado *Carro de dos vidas*, del sacerdote toledano Gómez García. Era cura párroco de san Ginés y según noticias de M. de Andrés el libro estaba dedicado a D^a Leonor de Silva, hija del III Conde de Cifuentes, que ocupaba con otras compañeras el convento dominico Casa de la Madre de Dios de la Penitencia. Lo más interesante y la razón por la que lo destacamos aquí es porque el libro está considerado como el primer tratado sistemático de la mística afectiva que va a impregnar toda la centuria y en la que hallamos sus tres bastiones —imaginación, meditación, contemplación. En 1512 y también en Toledo sale una nueva edición del *Contemptus Mundi* de

¹² Propiedad del Museo del Louvre, fue pintado hacia 1580 y refleja la típica imagen que acompaña a la oración mental. En todo caso, el autor habla del *influjo de Toledo*. Ver ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco esencial*. Madrid, 1993. En otras ocasiones se han querido identificar los dos orantes como los hermanos Covarrubias.

Thomás de Kempis y sólo dos años después la ciudad imperial ve la aparición del libro *Sol de contemplativos*, del cartujo Hugo de Balma a quien durante años se identificó indistintamente con san Dionisio y con san Buenaventura. El libro fue mandado traducir por el vicario de san Juan de los Reyes de Toledo, el franciscano fray Antonio de Ciudad Real y al igual que los anteriormente citados, insiste en el AMOR como vía de conocimiento de Dios. Esta mística inicial se prolonga con la aparición de Francisco de Osuna que a través de sus *Abecedarios*, publicados entre 1527 y 1535, formula la mística de recogimiento. No es el único representante pero sí el más conocido en cuanto que sus tratados tuvieron muchas reediciones, lo que da una idea de sus éxitos. En ellos codifica y sistematiza el método del recogimiento, ya frecuente en los opúsculos morales de la Edad Media: recogimiento en lugares oscuros y secretos, recogimiento de los sentidos, recogimiento del alma con Dios y todo un proceso de interiorización y personalización de la fe que entra rápidamente en colisión con otros movimientos no tan claros.

En efecto, alumbrados, erasmistas y protestantes tenían en común el aspecto de interioridad y crítica exacerbada a lo externo y superficial de las prácticas eclesiales y comparten el deseo del hombre nuevo y esencial predicado por san Pablo. Aunque coincidían en objetivos, los caminos eran distintos. El dejamiento de los alumbrados —esto es, sin la preparación ascética— la justificación por la fe sin la mediación de la Iglesia de luteranos y calvinistas, el rechazo a las prácticas externas, la exaltación de la oración mental y de la lectura de la Biblia, sin ceremonias ni imágenes, es decir soslayando el mundo visible de los erasmistas y, finalmente, el proceso y ascenso a la perfección cristiana de los místicos entraron en conflicto, siendo necesario dar los primeros pasos para su clarificación¹³.

El Índice de Valdés y el caso de los alumbrados de Toledo y su proceso inquisitorial en 1525, son los primeros síntomas de esa crisis. El teólogo del grupo, Pedro Ruiz de Alcaraz era desde 1523 predicador seglar en la corte del Marqués de Villena en Escalona y no debemos olvidar que en 1529, Juan de Valdés dedicaba su *Diálogo de la doctrina christiana* al viejo Marqués, don Diego López Pacheco. Algunos especialistas —en concreto Marcel Bataillon— han querido ver en el componente semítico, oriental y judaizante, la causa del éxito y la expansión de estos fenómenos en las tierras de Toledo, pero lo cierto es que tanto la ciudad como los dominios de su diócesis eran un hervidero religioso¹⁴. Algunos de sus arzobispos cobraron especial relevancia por la clarificación de sus posturas. Así el cardenal Juan de Tavera, que ocupó la sede durante los años de 1524 a 1545, convocaba un Sínodo en 1535 del que han quedado unas constituciones que son, sin lugar a dudas,

¹³ Seguimos el trazado espiritual apuntado por ANDRÉS, M. de: *Op. cit.*

¹⁴ Especialmente es el hispanista francés M. BATAILLON quien en su obra *Erasmus y España* — Madrid, 1983— señala la tendencia de una población de muy distinto signo hacia experiencias extra oficiales.

el origen de toda la teoría artística que Trento generó a posteriori y que será repetida literalmente por los sínodos posteriores, tanto el de 1566 de Gómez Tello Girón como el de 1584 de D. Gaspar de Quiroga. En todos están presentes las pautas que contiene la Constitución sinodal de Tavera publicada en 1536:

(...) Instituímos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos... sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinen si convienen que se pinten allí... y mandamos que las historias que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar ... y pongan en su lugar otras como convenga a la devoción...¹⁵.

El texto sigue en recomendaciones igual de importantes por la trascendencia que cobraron posteriormente y que se convirtieron en fórmula impositiva. Si Juan Pardo Tavera supone la presencia en Toledo de la ortodoxia reformista ¿contrarreformista en 1536?, uno de sus sucesores, Bartolomé de Carranza, personificó desde el primer momento el enfrentamiento entre mística y teología. Ya en su sermón solemne de entrada en la archidiócesis de Toledo en 1558, hizo una apología sin resquicios a favor de la oración mental: *Así agora no quede infamada la oración mental, que es más excelente que la vocal. La una es buena, la otra mejor...*

La polémica estaba servida y no se hizo esperar. No se trató de una disputa interna en la orden de los dominicos entre Melchor Cano y Carranza, amén de sus seguidores como el muy leído fray Luis de Granada, pues como ha quedado demostrado, se enfrentaban en definitiva, la tradición y la renovación, la vía teológica y la vía afectiva, íntima, "mística", que había surgido como respuesta a todo un fenómeno sociológico en torno a 1550 gracias a hechos como la conversión de san Francisco de Borja o el retiro de Carlos V al monasterio de Yuste.

La dramática suerte corrida por Carranza no fue la última palabra, Gaspar de Quiroga en los años setenta inicia, también en Toledo, la rehabilitación de su figura y de su doctrina. Ante todos estos hechos cabe hacer la reflexión de que nos hallamos ante una sociedad conocedora y familiarizada con la vía afectiva y de interioridad. Una sociedad que bien de forma heterodoxa —alumbrados, protestantes— o de manera ortodoxa —*devotio moderna*, erasmistas, místicos— sabe del mucho estudio, de la meditación y de la oración mental, así como del rechazo a las manifestaciones sencillas, tales como ritos, procesiones y demás ceremonias. En esta sociedad destaca el círculo de personajes que con sus encargos o con su

¹⁵ El contenido y alcance de la constitución sinodal ha sido estudiado por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P: "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio provincial de Toledo de 1536" en *Ensayos humanísticos. Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca, 1997, págs. 285-302.

amistad rodearon a El Greco desde el mismo momento de su llegada a Toledo. A través de sus estudios, David Davies ha retratado las afinidades ideológicas y espirituales de este círculo compuesto por hombres que intelectualmente compartían la admiración hacia Erasmo, el conocimiento de la lengua hebrea y el interés por las antigüedades¹⁶. Comparten asimismo, el estudio y lectura de la Biblia y en particular la comunión con la doctrina de san Pablo. Judíos conversos en su mayoría y linajes compuestos por los Castilla, Alvar Gómez de Castro, Martín Ramírez, el propio Marqués de Villena de quien fuera inquilino, Juan de Vergara y tantos otros, participaban del neoplatonismo que El Greco también profesaba. Es decir, coincidían en el rechazo de la belleza material y tangible de las cosas, mientras que aspiraban a su esencialidad y, en consecuencia, a la primacía de lo invisible frente a lo visible, de la espiritualidad frente a la materia.

No sólo la biblioteca del Greco da fe de estas preferencias y afinidades, también los cuadros de devoción se inscriben dentro de esta corriente de humanismo cristiano que en el seno de la Contrarreforma se desarrolló de forma paralela, a veces opuesta a la línea más ortodoxa del catolicismo. Definido por Cilveti, el humanismo cristiano sería la opción defendida por Erasmo, por Vives, por Arias Montano y tantos otros que aspiraban a una renovación sincera por la vía interior, por la lectura directa de las Escrituras y de los Padres de la Iglesia, relegando el uso de imágenes a un segundo plano al ser consideradas sólo como un estímulo para la oración, previo a la meditación.

Muchos de estos contenidos espirituales son los que nos pueden ayudar a explicar la alternativa pictórica, ¿o más bien especialización?, del cuadro de devoción como respuesta a un ambiente afectivo y profundamente emocional de acercamiento a Dios. Si nos remontamos a sus orígenes, la pintura de devoción deriva directamente de la Teoría de los afectos, definida por Hugo de san Víctor como aquella donde la fe tiene dos componentes básicos y a partes que iguales que serían *cognitio et affectus*. Este último, la experiencia afectiva o "empatía", según otros autores, es la verdadera raíz que explica y define el origen de la pintura devota, con la que se persigue crear un estado psicológico determinado. Desde los primeros momentos del cristianismo se exploró esta vía de acercamiento reconocida por el propio san Gregorio cuando en una de sus epístolas decía que ... *deseáis contemplar la imagen del Salvador y así vuestra alma arde de amor por aquel... yo se que mientras observáis su imagen vuestra alma se inflama en el recuerdo del amor del Hijo de Dios...*¹⁷.

¹⁶ DAVIES, D.: "La ascensión de la mente a Dios" en *El Greco. Identidad y transformación*, (Catálogo de la Exposición). Madrid, 1999.

¹⁷ Cita contenida en RINGBON, S.: *De l'icône a la scène narrative*. París, 1997, cap.1, págs. 11 y ss. Es en este capítulo donde define lo que él llama la "empatía" como tercera vía de aproximación a las imágenes en la que además se desprecia lo pedagógico y dogmático.

5. *Círculo de Dierik Bouts. Cristo Varón de Dolores. Toledo. Convento de San José*

Por lo demás, es obvio que el cuadro de devoción entra de lleno en una espiritualidad de fuerte componente místico y acusa un planteamiento que deriva a su vez de la *devotio moderna*, es decir, que responde a una piedad íntima a la vez que ilustrada, metódica y afectiva cuyos orígenes se remontan a los místicos alemanes y flamencos del siglo XIV. En consecuencia, y dado que se trata de favorecer el cara a cara con la divinidad, el cuadro de devoción, al igual que la estampa devota, exige unos requisitos previos. El primero de ellos afecta al aspecto de la "invención" pictórica frente a la "historia" ya que esta última pasa a un segundo lugar. La economía de medios, esto es, renunciar a la narración en favor del tratamiento icónico de la imagen, convertida entonces en verdadero arquetipo de culto, es el rasgo más característico.



El segundo es la modalidad del formato. Su tamaño, generalmente el medio cuerpo o los tres cuartos, deriva de la tradición de aquellas imágenes clasificadas como *thoracicula* o *medietas imagines* que habían surgido con enorme fuerza en el arte de Occidente en el siglo XV aunque en Bizancio existieran desde siempre. Siguiendo las fuentes bizantinas, Panofsky dice que es así porque allí —en Bizancio— se ajustaban a las prohibiciones bíblicas y *los griegos pintan las imágenes por encima del ombligo y no por debajo para no dar lugar a vanos pensamientos*¹⁸.

Desde Bizancio el Occidente medieval las fue reinterpretando y es a finales del XV cuando las recuperó con toda su carga devocional y emotiva. Tanto en Italia como en Flandes se entendió que era precisamente el tamaño lo que favorecía el

¹⁸ PANOFSKY, E: *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*. París, 1997, cap. 1.

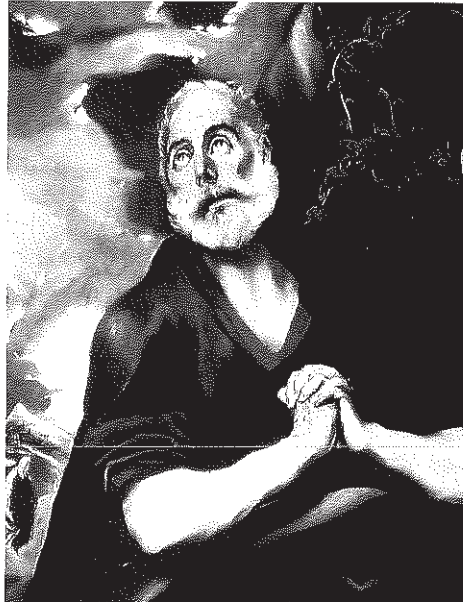
encuentro íntimo, el cara a cara entre el fiel y la divinidad manteniéndose en la más rigurosa tradición de la imagen de devoción de medio busto. Fue sobre todo la *pietas* flamenca la que creó prototipos devocionales de gran éxito y de fácil consumo por toda la geografía española. Van Eyck, Roger Van del Weyden y Dierick Bouts especialmente, nutrieron la necesidad espiritual de un amplio sector de la clientela castellana, (FIG. 5). El Greco mismo conserva una fórmula de compromiso intermedio entre el medio busto de los apostolados y los tres cuartos con los que presenta otros temas. Posiblemente sea esta necesidad devocional, de gabinete y oratorio privado, lo que le lleva a modificar el formato de las distintas versiones que hiciera del *Expolio* como la que pertenece a la colección Masaveu.

En cuanto a la demanda, y a juzgar por los inventarios de nobles, por los documentos testamentarios o por la lectura de los diversos *Libros de entregas* que registraban la entrada en El Escorial de todo tipo de objeto, la *imagen de devoción* está siempre presente y casi siempre asociada a la religión de oratorio, al *locus orandi* privado, tanto seglar como religioso¹⁹. A santa Teresa la sorprendemos reiteradamente orando en lugares *apartados y solitarios* trayendo a la memoria imágenes *a la manera como pintan la Quinta angustia* y de san Ignacio sabemos que *miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento* y también hemos consignado los consejos de buscar el lugar secreto en fray Luis de Granada.

Dentro de este contexto la imagen de devoción se define y distingue porque permite a la consciencia individual del espectador una inmersión contemplativa en el contenido meditado, de tal manera que invita a que el alma del sujeto se funda con el objeto. La aceptación de estas prácticas sólo se puede explicar si nos remontamos a la complejidad del contexto espiritual donde también actúa el fenómeno de la *devotio* moderna, corriente de vida espiritual que fomentaba la vida interior personal e individualista frente a la liturgia de aparato oficial y se centraba preferentemente en una piedad afectiva, desvinculada de cualquier discusión especulativa. La *devotio* moderna favorecía asimismo las asociaciones de ideas fácilmente comprensibles, creando un clima de percepción psicológica favorable al tono afectivo. Porque no olvidemos que, preferentemente, la imagen devota de la Contrarreforma se especializa en los temas pasionales, aquellos que recupera de la fe medieval como el culto al costado de Cristo, instituido por san Bernardo y difundido por el Císter o el de las Cinco llagas, promovido por san Pedro Damiano en el siglo XII y que fue rápidamente propagado por los franciscanos a partir de la estigmatización de su santo patrón. Igualmente las devociones a la Santa Sangre o

¹⁹ En los citados libros de entregas se constata la llegada a El Escorial o el reparto por los palacios de Felipe II de las llamadas "pinturas de devoción" a las que en ocasiones se refieren también como "pintura flamenca", apostilla que sirve para clasificar obras como la *Crucifixión* de Van der Weyden, retablos y pinturas del Bosco y de otros artistas nórdicos. Ver CHECA, F y MORÁN, M.: *El Coleccionismo en España*. Madrid, 1985, cap. VII.

6. El Greco. *Lágrimas de San Pedro*. Reino Unido. Durham, Bernard Castle



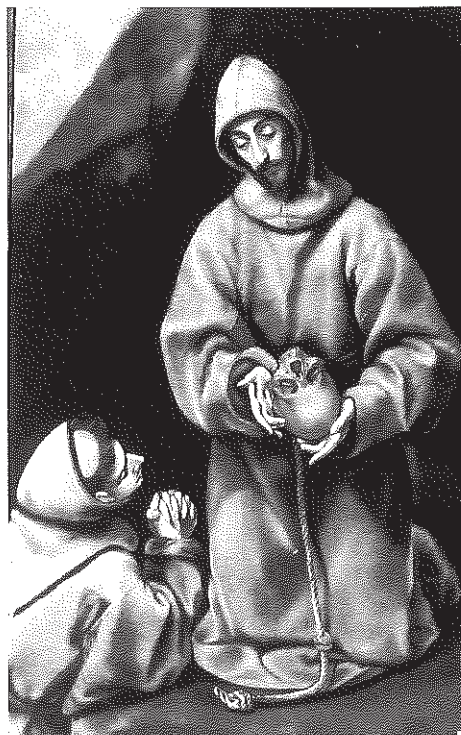
al llanto de María, dan un cierto sentido dionisiaco a la religión contrarreformista que se refuerza en los textos.

Dado que el ámbito para el que queda reservada el uso de la imagen de devoción es el privado y puesto que se trata de crear las condiciones para que se plantee una conversación íntima entre ella y el fiel, lo que se busca es la **llamada directa a los sentidos** creando esa **retórica de la persuasión**, pues no debe olvidarse que en el terreno de la pintura devota se da un maridaje perfecto entre ésta y la literatura espiritual destinada a la meditación y contemplación. Cuando fray Luis de Granada inicia el relato de la pasión del jueves santo ya se nos invita a un estado de ánimo determinado. En sus páginas se le sugiere al fiel a que entre *pues con el espíritu y lleva las lágrimas aparejadas, que será bien menester para lo que allí oirás y verás...*, lo que nos muestra la insistencia en el llanto, en el dolor o en la piedad emocionada en la que se especializó la imagen de devoción. Las diversas versiones que El Greco realizó de las *Lágrimas de San Pedro*, (FIG. 6), o las de María Magdalena, se inscriben dentro de esta vivencia patética, intimista y tierna que nadie como él supo plasmar en verdaderos arquetipos de este "llorar de amor" de gran consumo devocional.

La retórica gestual y visual, —nos son carísimos los ojos acuosos mirando al infinito—, conforman un teatro religioso donde, efectivamente, la intensidad emocional se mide por las lágrimas y la facilidad para entrar en éxtasis. Pero los penitentes de El Greco, como el resto de los imaginados por los artistas del siglo XVI, no hacen más que traducir una fórmula piadosa que quedará convertida en reclamo visual. De hecho E. R. Curtius afirma que esta *fórmula de devoción*, surgida en el ámbito protocolario del mundo pagano, era resultado de las convenciones de la sumisión cortesana utilizada en el imperio romano. Definida como *aquella fórmula en la que el otorgante expresa su propia inferioridad o dependencia respecto de un superior particularmente de Dios* pasó a ser usada en el cristianismo primero por san Pablo y luego en el siglo IV, fruto del movimiento ascético²⁰. Pero fue en el contexto religioso donde

7. *El Greco. San Francisco y el hermano León meditando sobre la Muerte. Madrid. Museo del Prado*

se reforzó la posición de humildad, de flaqueza o de confesión. Así, la *humilitas cristiana* que san Pablo sugería con los epítetos *servus Dei* o similares, pasa a la pintura de devoción traduciéndose en unos ademanes, miradas y composiciones codificadas que revelan ante todo, sumisión y acatamiento. Como señalara Wittkower, El Greco manejó como pocos la mano elocuente²¹. Cruzada sobre el pecho era, ya en Bizancio a juicio de san Juan Damasceno, símbolo de salu-



tación, sumisión y adoración; entrelazadas, como las que muestra el hermano León que acompaña a un San Francisco amorosamente extasiado ante la calavera (FIG. 7), hacían referencia desde el mundo clásico al sobrecogimiento. Las manos unidas del afligido san Pedro, además de oración, parecen tener una profunda carga expresiva y emocional.

Es más que evidente que nos movemos en el terreno de la piedad privada e íntima, que tiene por finalidad favorecer y ayudar la meditación. No interesa, por tanto, la narración y, visto el tono afectivo, hay una clara inclinación hacia los temas pasionales, aunque en este punto volvemos a destacar la peculiar interpretación que El Greco hace de la historia sagrada. Así, y en paralelo al capítulo de la pasión que veremos más adelante, El Greco amplía la temática del cuadro de devoción

²⁰ CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomo II. Madrid, 1984, págs. 582 y ss. Otra de las definiciones de la fórmula de devoción recogida por el autor es *la de la idea de que el otorgante debe su misión en el mundo a la gracia de Dios*.

²¹ WITTKOWER, R.: "El lenguaje gestual de El Greco" en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*. Barcelona, 1979, págs. 363-376. También, y aunque no referido a la pintura del cretense pero válido para el entendimiento del significado gestual, ver BARASCH, M.: *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, 1999.



8. El Greco. Estigmatización de San Francisco. Nápoles, Col. particular



9. El Greco. Estigmatización de San Francisco. Madrid. Museo Lázaro Galdiano

incorporando el aspecto de la oración, del método o del "camino", ejemplificado en los santos penitentes. A través de ellos no sólo incide en un aspecto de máxima importancia para la ortodoxia católica, sino que adoctrina sobre las diversas etapas de la preparación ascética, desde el recorrido simbólico de la mortificación, el arrepentimiento, la oración, la meditación hasta llegar a la contemplación. Su adaptación al contexto espiritual se rastrea especialmente en las imágenes de san Francisco. Los primeros, pintados en Italia entre 1567 y 1570, obedecen a un claro afán narrativo, por lo que recrean paisaje, anécdotas, personajes y demás pormenores afines, para dar paso en los siguientes a la eliminación paulatina de los elementos que distraen de la oración, (FIG. 8). Estos últimos se resuelven con una mínima referencia al *locus*, aunque siempre es el retiro, la soledad, la búsqueda y plasmación del lugar secreto lo que predomina (FIG. 9). Igualmente, podemos sentir la preferencia por las horas crepusculares y nocturnas, las de mayor sosiego y por ello aptas para el encuentro con Dios, tal como aconsejaba fray Luis de Granada en su *Tratado sobre la Oración y Meditación*²².

10. *El Greco. Santo Domingo en penitencia. Madrid. Biblioteca Nacional, Estampa de Diego Astor*



Respecto a la serie de penitentes siempre se han tenido como el mejor ejemplo de la identificación de El Greco con la Contrarreforma quien se vio obligada a reforzar los sacramentos desestimados en el pensamiento protestante. Es cierto, y en este sentido, la obra de El Greco no hace sino ajustarse a una demanda generalizada, pero su reiteración tiene un alcance mayor y no exclusivamente contrarreformista. Al menos, desde los postulados oficiales no se explica la inclusión de santo Domingo como penitente retirado en la soledad del yermo eremítico, según lo interpreta en varias ocasiones y cuya imagen sirvió de modelo para una estampa de devoción grabada por Diego Astor, alcanzando una rápida difusión (FIG. 10). Nos inclinamos a pensar que su aparición en la iconografía de El Greco obedece a un deseo particular del pintor por demostrar su personal adhesión a Bartolomé de Carranza. En efecto, entre las doctrinas carrancistas una de las que cuajó especialmente entre sus compañeros de orden, y también en otros círculos renovadores de la Iglesia, fue la de sustituir la Inquisición por la *correctio fraterna* en el seno de las órdenes religiosas. Es decir, se intentó dar un impulso al arrepentimiento y penitencia ejercida por las autoridades eclesiásticas en los casos de errores con la doctrina. Esta *correctio fraterna*, impuesta a través de la confesión, era un uso legítimo reclamado por un sector de la Iglesia para prevenir, castigar y perdonar sin la necesidad de la intervención de un tribunal inquisitorial. Se trataba de *otra Inquisición* como lo ha llegado a denominar el historiador Jaime Contreras, ejercida no por la burocracia administrativa y punitiva sino por la figura del obispo en su libre ejercicio de guiar, cuidar y procurar el bien de los

²² GRANADA, L. de (fray): "De los afectos que el Espíritu Santo obra en el alma", en *Tratado de la Oración y la Meditación*. Tomo I, Madrid, FUE, 1999, cap. V.



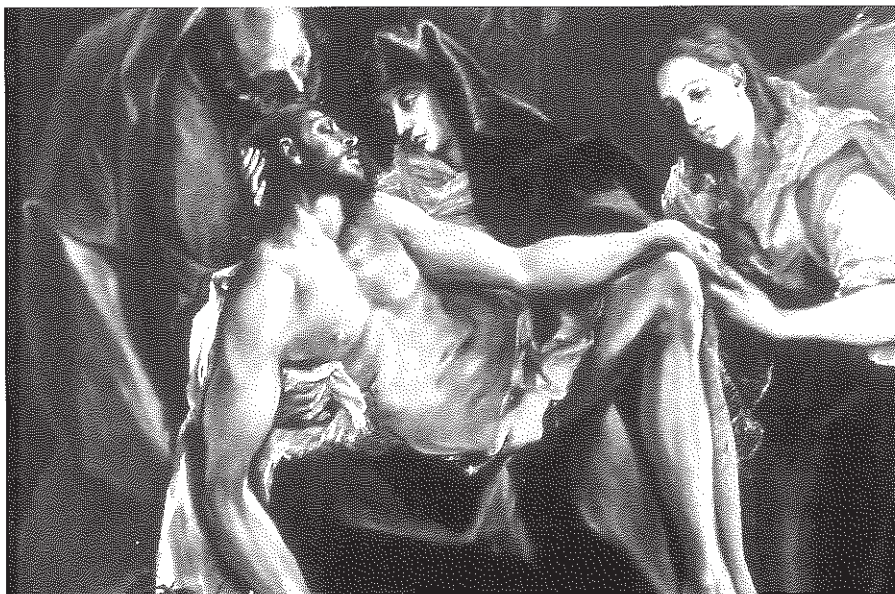
11. El Greco. La Santa Faz. Toledo. Convento de las Capuchinas

fieles²³. Eran precisamente la confesión y la penitencia lo que proponían los renovadores con Bartolomé de Carranza entre ellos. Y es esta *otra inquisición* lo que parece plantear El Greco en su santo Domingo penitente. ¿Por qué no entenderlo entonces, no sólo como un asunto contrarreformista, sino como una llamada de atención a los dominicos, especialmente, para superar la herida abierta en su seno por el enfrentamiento Cano-Carranza?. Las simpatías de El Greco con Carranza parecen cada vez más confirmadas si admitimos con L. Puppi que en Roma El Greco conoce al fraile dominico, entonces preso en el castillo de Saint Angelo, poco antes de su muerte en 1576. Y la impronta de Carranza se intuye en la concepción de las obras para el Hospital Tavera, en especial en la *Visión del Apocalipsis*²⁴.

A través de las numerosas versiones que realizó de todos los penitentes, podemos deducir que le fue un tema querido con el que manifestaba su compromiso per-

²³ CONTRERAS, J.: "La Inquisición: ¿auge o crisis?. Realmente 'otra' Inquisición" en *La Monarquía. Recursos, organización y estrategias*. Tomo II, págs. 153-190. *Las Sociedades ibéricas y el Mar a finales del siglo XVI*. Madrid, 1998.

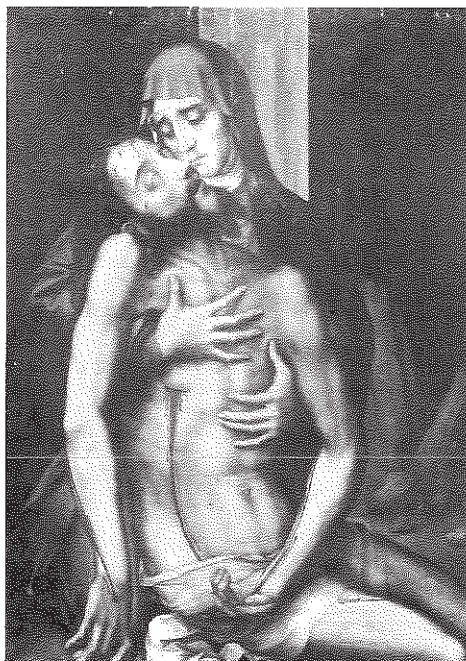
²⁴ Respecto a la visita de El Greco a Carranza, es PUPPI, L. quien mantiene con más firmeza esta hipótesis en "El Greco en Italia y el arte italiano" en *El Greco. Identidad y transformación...* *Op. cit.*, págs. 97-118. Respecto a la vinculación entre la iconografía desarrollada en los retablos de Tavera y la ideología carrancista ver, entre otros, MANN, R. G.: *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. Madrid, 1994.



12. EL Greco. *Piedad*. París. Col. Niarkos

sonal con el humanismo cristiano. En cambio, el otro de los grandes ejes que polarizó sus cuadros de devoción fue todo el apartado de la Pasión de Cristo, y en esto participa de la corriente común a otros contemporáneos suyos. Al igual que la *imago pietatis* que Felipe II encargara a Tiziano para sus aposentos privados —el *Ecce-Homo* y las *Mater Dolorosas*—, al igual que esos verdaderos iconos que creara Luis de Morales para una clientela que participaba de una forma común de oración, El Greco dio su particular versión de la Pasión, iniciada con las diversas versiones del *Expolio*. Llama la atención que, a diferencia de los citados, en la obra de El Greco no haya ninguna representación del *Ecce-Homo* o Varón de dolores, tan querido de la piedad flamenca y, en cambio, concibe el *Cristo con la cruz auestas*, de enorme éxito, o las impresionantes imágenes de la *Santa Faz* con o sin la Verónica, que participan de la fuerza que posee una imagen representativa, al margen de la narración o de la representación, (FIG. 11). En estos casos sigue muy de cerca la concepción del icono, o *imago pietatis* bizantina, en el sentido de que aísla la narración permitiendo crear un suspense aproximativo. El mismo sentimiento de cercanía y la misma economía de medios se vuelca en la *Piedad Niarkos*, pintada en 1586, (FIG. 12), muy semejante en planteamiento al *Entierro de Cristo* de Tiziano o a la *Piedad* de Morales de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (FIG. 13), pues todas participan del mismo enfoque en el que se elimina el plano intermedio con respecto al espectador. Se trata, sin duda, de un recurso muy habitual del Manierismo y el resultado es un tipo de composición resuelto en un espacio angosto e inexistente. Un primer plano

13. *Luis de Morales. Piedad.*
 Madrid. Academia de Bellas
 Artes de San Fernando



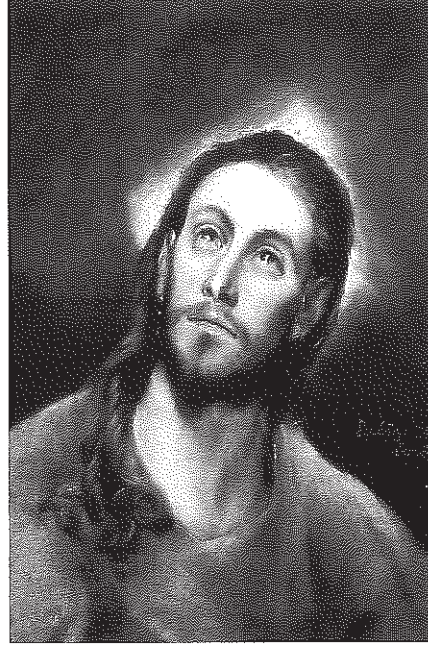
que se nos hecha encima con tan violenta proximidad que dejamos de ser testigos para participar directamente. Comparando el ejemplar Niarkos con la que pintara en Roma diez años antes está claro que ésta refleja una espiritualidad distinta que ha dado paso a la quietud, a la interiorización y al drama callado.

Intentamos con esto demostrar que la paulatina interiorización, como respuesta de acomodación al medio espiritual en el que se desenvuelve, es muy clara en los cuadros de devoción producidos especialmente desde 1580 en adelante, al que pertenecen la mayoría de los que hemos citado. Es en estos años donde crea la mayoría de los *San Francisco* que tanto alabara Francisco Pacheco; también los temas marianos con idéntica tendencia al drama, tanto en composiciones aisladas —Cabeza de la Virgen del Museo de Estrasburgo, (FIG. 14)²⁵— o en las composiciones más narrativas como la premonitoria *Sagrada Familia con san Juanito* en clave pasional. Es en estos años también cuando formula su particular concepción del cuadro de devoción como tipología devocional en donde ensaya por un lado, la reducción de elementos ya señalada con lo que tiende cada vez más claramente hacia la vía icónica en detrimento de la narrativa, y por otro, da la entrada en su pintura a la *Teoría de los afectos* —recordemos otra vez los emocionantes Cristos portando la cruz, o la *Cabeza de Cristo* de Praga, (FIG. 15), en la que tanto se insiste desde los tratados de *Retórica eclesiástica* que el pintor conocía, pues sabemos que poseyó el ejemplar de fray Luis de Granada. En él, el dominico afirmaba que el hombre no peca por desconocimiento de la doctrina, sino por la inclinación de la naturaleza humana a los afectos *desabridos*, por lo que la función del predicador no es instruir, sino *mover los ánimos, inflamar en amor* expresa literalmente. Francisco Pacheco asumiría semejante argumento pero llevándolo a la pintura cuando afirmaba

²⁵ Una versión similar se halla en el Museo del Prado.



14. *El Greco. Cabeza de la Virgen María. Museo de Estrasburgo*



15. *El Greco. Cabeza de Cristo. Praga. Museum of Art*

que si tanta eficacia tienen las palabras que se oyen y leen para mudar nuestros afectos, con mucha mayor violencia penetraran dentro de nosotros aquellas figuras que respiran piedad, devoción, modestia y santidad²⁶.

En cuanto a la iconografía, es obvio que entra de lleno en las tendencias de la Contrarreforma, pero también es obvio que de toda la temática que ofrecía la pintura religiosa de este período El Greco hizo su propia selección. Así, y salvo la excepción del San Mauricio o San Sebastián, se aleja del tema del martirio tan querido de la pedagogía contrarreformista. Contra todo pronóstico, tampoco le seduce el aspecto de la visión que sólo tratará ocasionalmente de forma narrativa como lo hizo al pintar la *Visión de San Lorenzo* (FIG. 16). En cambio, los santos de este período son básicamente ascetas, recogidos, arrepentidos y visionarios, pero estos últimos más en la línea de las visiones *intelectuales*, aquellas que el entendimiento percibe sin que haya imágenes de por medio²⁷. Es excesivamente simplista llamarlos "místicos", sobre todo después de haber visto que la mística participaba de unas connotaciones

²⁶ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Libro I, Madrid, 1956, cap. XI, pág. 221.

16. *El Greco.*
Visión de San
Lorenzo.
Monforte de
Lemos

muy semejantes a otros movimientos igualmente renovadores surgidos en el seno de la Iglesia oficial y más próximos a las inquietudes del pintor.

Respecto a su piedad, la que parecen reflejar los cuadros devocionales, no responde a la *pietas flamenca* en la que se inscribe la *devotio* moderna y de la que participan

muchos textos espirituales, muchos sermones, muchos artistas como el propio Luis de Morales, y gran parte de la espiritualidad del siglo XVI contaminada por este componente flamenco y medieval con el que comulga la Contrarreforma. A pesar de ello, hemos de reconocer el éxito de la fórmula de El Greco con la que supo llegar por igual al hombre culto, humanista y neoplatónico como al cliente religioso de fe más arcaizante, hierática y dolorosa, seguidor de la *devotio* moderna. Pero la *pietas griquiiana* sólo tiene en común con ésta el deseo de interiorización ya que se aparta en cuanto a la obsesión por el detalle visual, pormenorizado, descriptivo y patético. En su construcción de la imagen opta por la alternativa más intelectual y abstracta propia del humanista que es, es decir, propia del hombre que conoce por igual la filosofía neoplatónica como los textos de san Pablo. Pero, del mismo modo que consideramos evidente su faceta de hombre filósofo y esteta, reconocemos en él las ideas del humanismo cristiano, reformista y "oriental" enraizadas en la atmósfera judaica y orientalizante de la ciudad que lo arropó, Toledo.



²⁷ Sta. Teresa de Jesús las clasificó en sensitivas e intelectuales. Ver TERESA DE JESÚS, Santa: *Libro de la vida*, B.A.C., cap. XXXVII y ss.