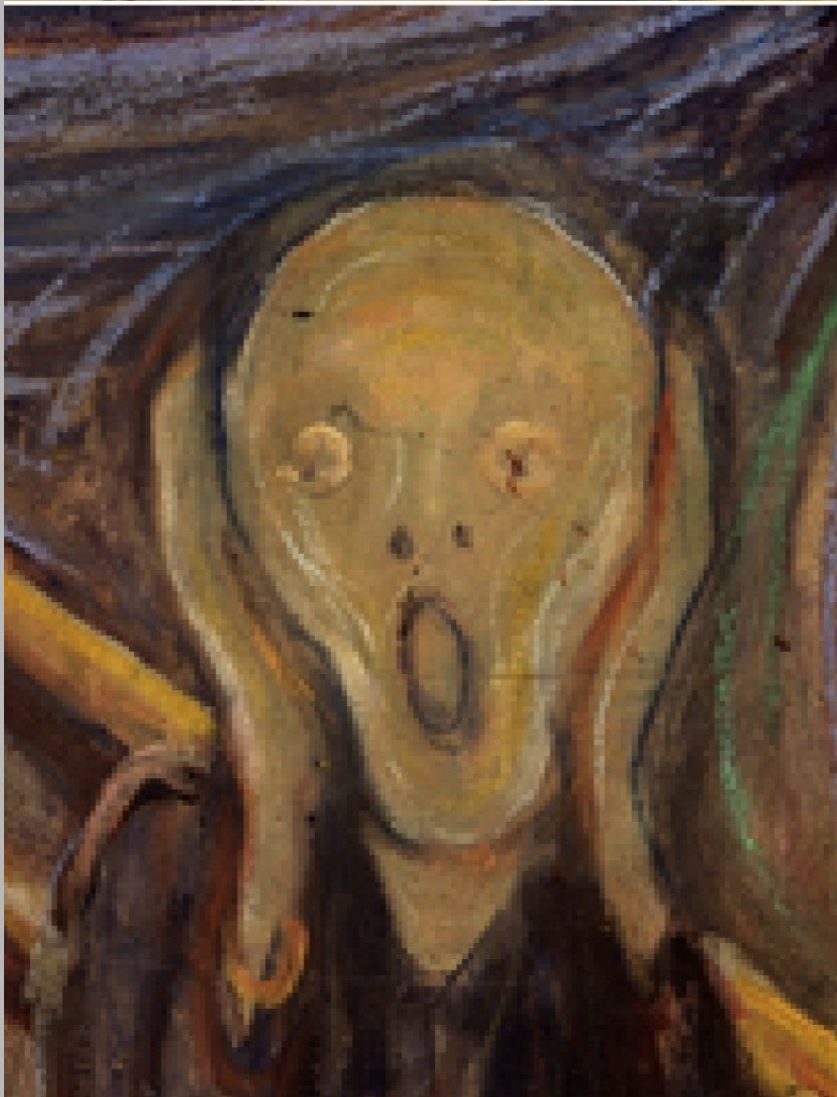




ALONSO BERRUGUETE,  
EL GRECO,  
MANIERISMO  
HISPÁNICO Y LA  
MODERNIDAD



*Carlos Herrero Starkie*





## ALONSO BERRUGUETE, EL GRECO, MANIERISMO HISPÁNICO Y LA MODERNIDAD

Carlos Herrero Starkie Director IOMR

La coincidencia temporal de las exposiciones de Alonso Berruguete en la National Gallery of Art en Washington y de El Greco en el Grand Palais en Paris debiera despertar en nosotros el sentimiento de buscar los puntos de conexión y disentimiento de estos dos grandes genios del Renacimiento español, propiciando un enriquecedor ejercicio comparativo.

Si la consagración de El Greco como uno de los genios mas revolucionarios de la pintura europea solo se alcanzó a principios del siglo XX en paralelo a la eclosión del arte moderno <sup>(1)</sup>, la de Alonso Berruguete todavía está por llegar, tal y como señala Jonathan Brown <sup>(2)</sup> que lo califica como el último artista importante del renacimiento cuyo crédito falta por recobrar. A esta inexcusable tarea de redescubrir Berruguete debiera contribuir lo mucho que se ha avanzado en el estudio del carácter vanguardista de la obra de El Greco como pilar del arte moderno porque ambos responden a un tronco común, el que se aparta de lo natural e interpela al espectador apelando a su alma y le sorprende por su anti- academicismo. La búsqueda del paralelismo existente entre ambos genios, hasta el punto de que muchos estudiosos consideren a Alonso Berruguete como su precedente español mas inmediato, debiera guiar nuestros pasos hacia la profundización de la seña de identidad común a ambos: su extravagancia. Un carácter distintivo que solo puede valorarse plenamente a medida que su obra se ha ido haciendo mas

**Alonso Berruguete**, *La Transfiguración*, detalle del Coro, remate del trono arzobispal ,1543-1548, Catedral de Toledo.

contemporánea, mas acorde a la concepción moderna del Arte. Esta singular modernidad, que en el caso de Berruguete precede en dos generaciones a la del Greco, es sin duda la asignatura pendiente que debemos superar cuando estudiamos su obra, porque solo actualizando su conocimiento bajo el prisma del bagaje artístico de nuestra época su figura alcanzará el justo crédito que merece.

En este orden de ideas me propongo señalar en primer lugar cuales fueron las coincidencias entre estos dos genios, y en que medida sirvió la obra de Berruguete de caldo cultivo para el indudable éxito que tuvo El Greco en Toledo. En un segundo término iré desgranando las diferencias que conforman la singularidad de la obra de cada uno y como, partiendo de un mismo eje, cada uno se proyecta en el arte moderno con carácter distinto.

El conocimiento de la obra de Berruguete por parte de El Greco viene corroborada de antiguo. Ya el mismo El Greco subrayaba varias veces la palabra Berruguete en su libro *Vite de piu eccelenti pittori ,scultori ed architettori* de Giorgio Vasari, segunda edición 1568, aunque sin señalar anotación alguna. Este sobrio laconismo pudiera bien extrañarnos ,si no fuera reconocido el carácter envidioso de El Greco en relación a los dotes artísticos ajenos, como lo demuestra su aparente desprecio hacia los frescos de la Capilla Sixtina que sin embargo tanto le influyeron a lo largo de su carrera. Tristán, al contrario, sí se explaya con frases laudatorias a Berruguete que anota en dicho ejemplar <sup>(3)</sup>. Este aparente desapego por parte de El Greco se explica por el hecho de que Berruguete tuviera obra justo en Toledo, su centro de actividad y, sobretodo, que se le anticipase casi cincuenta años, lo que le pudiera restar originalidad. Algo parecido lo encontramos en Picasso quien se refiere en muy pocas ocasiones a la obra de Goya, aunque esta pueda considerarse como su inmediato precedente.

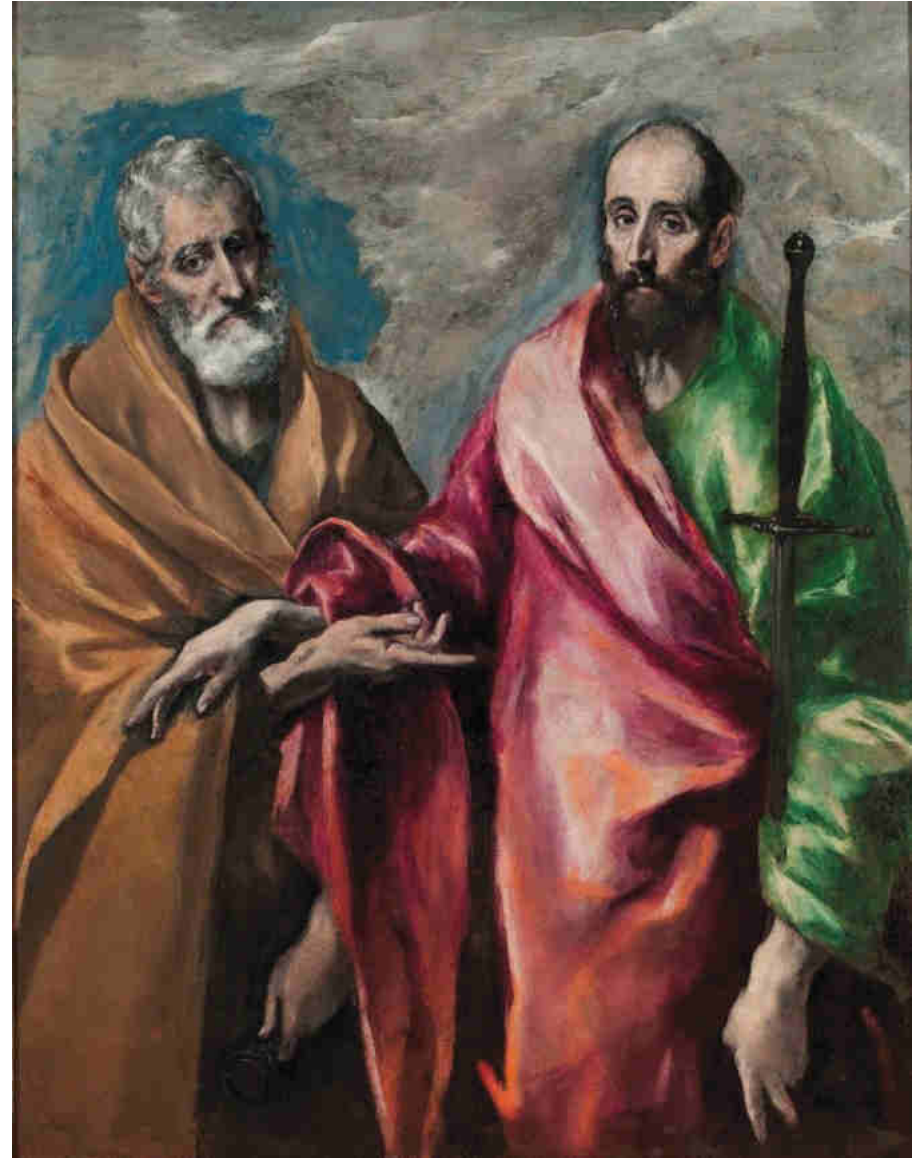
Los paralelismos tanto en carácter y temperamento como en circunstancias vitales y desarrollo de su actividad artística son sin embargo palmarios. La creatividad de Alonso Berruguete anida en un ambiente castellano judeo-cristiano, todavía en contacto con el islam donde el ambiente de tolerancia cultural alcanzada siglos atrás había dejado paso a un ambiente dominado por el fanatismo entre los cristianos

nuevos y los viejos, consecuencia de la imposición del modelo religioso católico. Algo parecido vivió El Greco en Creta, enclave veneciano incrustado en el Mar Egeo, donde el componente bizantino contenía una fuerte carga oriental inmemorial, todo más que la amenaza de invasión del Turco pudiera haber sido una causa de su emigración en 1567 a Venecia. La formación de ambos artistas es algo tardía pero muy ecléctica y sobretodo volcada en la asimilación de las nuevas tendencias artísticas del momento tras su paso por Italia. Berruguete bebe en Miguel Ángel, pero sobre todo en los maestros florentinos, mientras que El Greco se inspira en Miguel Ángel y los Venecianos, muy especialmente en Tintoretto, sin embargo ambos, dotados de una fuerte personalidad, coinciden en ser la punta de la lanza de una decidida voluntad de ruptura con las formas canónicas italianas, creando nuevos modelos que llamen la atención al espectador. Ambos tienen en común un carácter contestatario y conflictivo que les hace resolver sus disputas mediante litigios, teniéndose en muy alta estima y concediendo una especial importancia al status y a la ascensión social como lo atestiguan las casas solariegas donde vivieron. Por otro lado, ambos practican el arte de la escultura y la pintura, descollando cada uno en el género que su genio les hizo universales. Berruguete, en la escultura que concibe como un arte completo donde alcanza una simbiosis entre el diseño, la talla y la pintura <sup>(4)</sup>; el Greco en la pintura inspirada en el efecto que la luz produce sobre sus modelos escultóricos, creando figuras fantasmagóricas, donde la materia y el sentido de la gravedad de las cosas desaparecen. En ellos hallamos una similar capacidad emprendedora que se traduce en la formación de un taller con claras aspiraciones económicas aunque, si bien Berruguete crea escuela, El Greco se mantiene como un genio inimitable. Por último, ambos fueron grandes incomprendidos por el círculo real, fracasando El Greco en su presentación del *San Mauricio* a Felipe II en 1582 y Berruguete sintiéndose desairado por ser incomprensiblemente apartado como pintor de la corte de Carlos V, tras sus encargos en la capilla real de la catedral de Granada en 1520. Sin embargo los dos triunfaron por el entusiasmo que puso en su obra la Iglesia y la cultura popular del momento anidada en los círculos culteranos de los cristianos nuevos. Todas estas analogías a nivel personal nos conducen a una obra con un halo común que rebosa modernidad y que adquiere una singularidad por el enfoque particular de ambos genios.





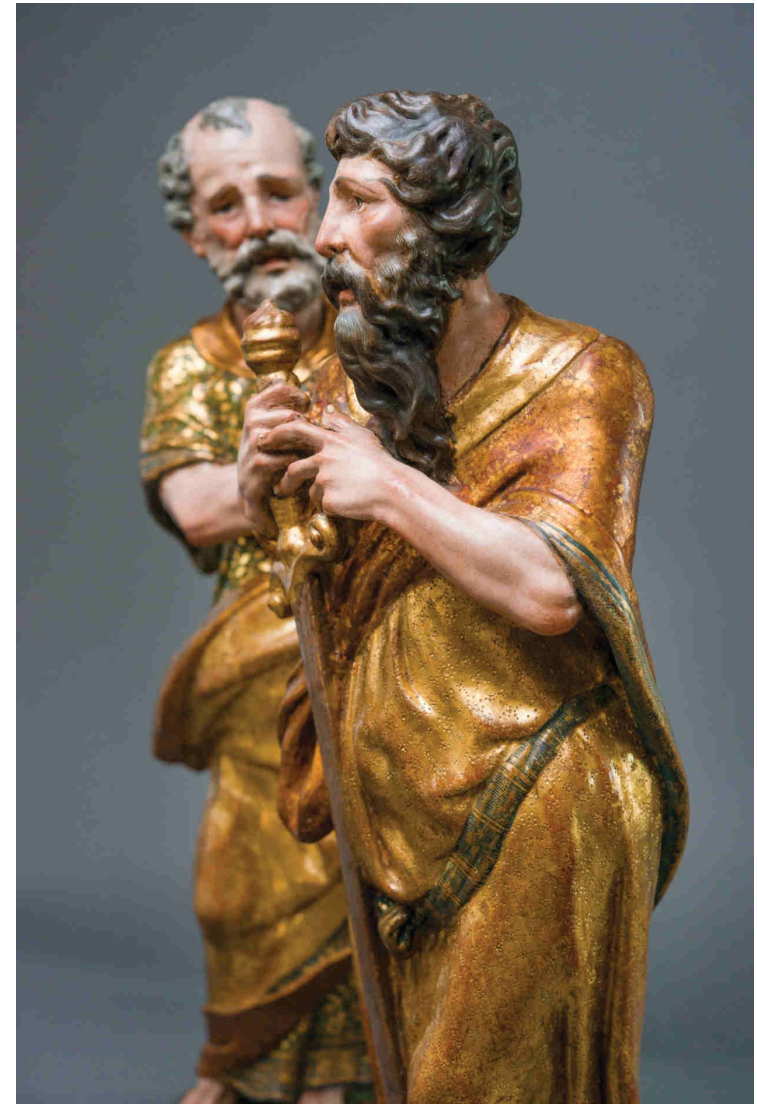
**Alonso Berruguete**, *Ecce Homo*, circa 1525, Monasterio de Mejorada de Olmedo, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid



**El Greco**, *San Pedro y San Pablo*, circa 1590-1600, Museo Nacional d'Art de Catalunya.



Alonso Berruguete, *San Bartolomé*, 1610-1614, Museo del Greco, Toledo.



Alonso Berruguete, *San Pedro y San Pablo*, 1529-1532, Colección IOMR.

Cuáles son los elementos de la obra de Berruguete que pudieron sorprender a El Greco? Tuvo alguna influencia la obra maestra de Berruguete, La sillería del coro de la Catedral de Toledo, en el salto cualitativo que desarrolla El Greco en Toledo? En qué medida influyó la obra de Alonso Berruguete en la modernización del gusto de las clases intelectuales toledanas para que estas acogieran con un interés desmedido una obra tan avanzada e iconoclasta desde el punto de vista artístico como la del Greco?

Todas estas preguntas merecen una respuesta en la medida que servirán para valorar a Alonso Berruguete y para explicar mejor una de las eclosiones artísticas con mayor trayectoria en el arte moderno, como es la de El Greco en Toledo. El éxito en nuestra respuesta va a depender de nuestra capacidad para demostrar ese elemento común que podríamos definir como el manierismo hispánico del cual Berruguete tendría la gloria de ser su fundador y El Greco su principal difusor por la transcendencia que ha tenido su obra en la cultura artística moderna.

Lo que entendemos hoy en día por manierismo <sup>(5)</sup> nace en Italia como un movimiento consecuencia del declive cultural del modelo Renacentista y de la crisis de valores que se internacionaliza en 1527 a raíz del saqueo de Roma por la diáspora de sus ideas, resultado de la emigración forzada de sus artistas a Francia, Holanda y Alemania. Es pues un movimiento paneuropeo que surge de la crispación, de una sensación de caos y abismo, común a Rosso, Pontormo y Berruguete. De este éxodo de artistas surge en los años 30 en Francia sobre la base de un sustrato gótico tardío, *l'école de Fontainebleau* iniciada por Pontormo y Rosso Fiorentino que pone al servicio de la monarquía, un arte, decorativo, melancólico, desenraizado de sus orígenes clásicos, intelectualizado, pero vacío de toda espiritualidad, al tiempo que en España brota otra desviación de esta corriente representada por Alonso Berruguete que dota a su obra de una actitud totalmente opuesta, cargada de pasión y rebeldía frente a ese sensación hueca propia del manierismo, donde el artista por primera vez descarga su catarsis interior.

El manierismo hispánico se configura como el fenómeno artístico que se proyecta en España en la primera mitad del siglo XVI sobre la base de una

tradición gótica preexistente, ya de por sí muy expresiva, que sintoniza con el arte dramático que desde el siglo XV llegaba de los países nórdicos. Una corriente que españoliza las nuevas formas clásicas italianas recibidas a principios del siglo XVI, dotándolas de un descoyuntamiento y un desgarro capaz de expresar los sentimientos más excesivos, al tiempo que se aleja de lo natural y de la armonía clásica para cargarse de una sonoridad espiritual protobarroca, donde prima lo conceptual, lo interno, lo subyacente frente a las formas externas. Esta concepción brota de una forma explosiva en la obra de Alonso Berruguete cuando retorna a España en 1518 tras sus experiencias artísticas vividas en Roma y Florencia. Por ello puede considerarse como el máximo exponente de esta corriente propiamente española que disiente del manierismo internacional de corte italiano, en España desarrollado en el ámbito escorialense años más tarde, y que, como corriente escultórica, feneció a mediados del siglo XVI, coincidiendo con la aparición de las formas romanistas, fiel imitadoras de Miguel Ángel, perviviendo, sin embargo, bajo la forma de un sesgo común que une a los grandes genios de las artes plásticas y literarias españolas. No es por casualidad que este fenómeno se repita en varias ocasiones y España dé a luz en la pintura a otros genios como Velázquez, Goya o Picasso, todos ellos creadores de hitos en el Arte por su capacidad de ruptura con lo establecido, genios que se distinguen por la fe ciega en sí mismos y por encima de todo por su talante moderno. Este manierismo hispánico, está impreso en nuestro acerbo, y actúa como una divina locura que brota en determinados artistas Españoles para explotar lo establecido, intuir lo ininteligible, anticipar el futuro, porque responde a una forma de ser exagerada; un rasgo definitorio del Alma español que nos lleva a emprender gestas, todas ellas escenarios conflictivos y que aflora de forma sublime en ese desvarío clarividente de Don Quijote, en la exageración de Calderón, en el tremendismo de un Valle Inclán o en el sentimiento trágico de Unamuno.

Alonso Berruguete se empapa de Arte en Italia donde permanece de 1508 a 1517, participa en 1510 en el concurso para copiar el Laocoonte presidido por Bramante, colabora con Filipino Lippi en su cuadro la *Coronación de la Virgen* en 1516 y con Rafael muy probablemente en la decoración pictórica de logias del Vaticano, entra en contacto en Florencia





Juan de Valmaseda, *San Jerónimo*, circa 1530, Colección IOMR.

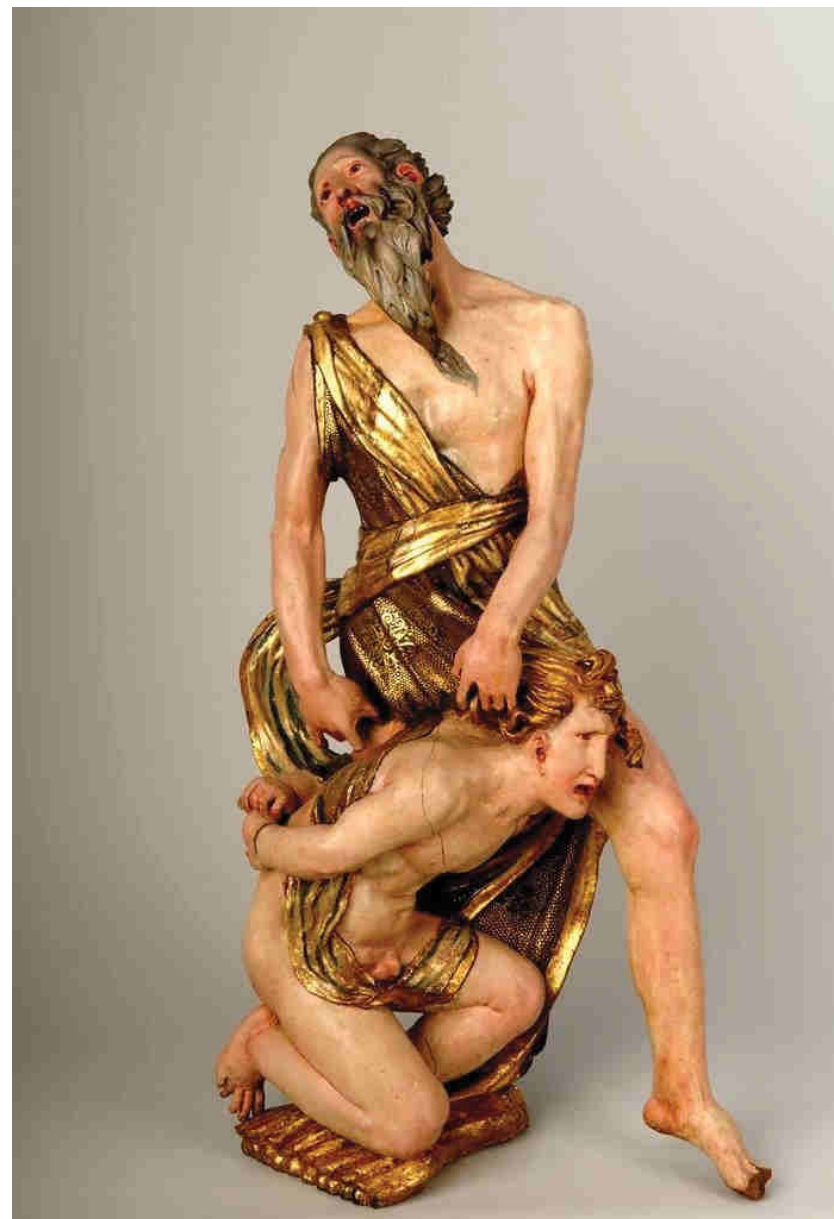


El Greco, *San Jerónimo*, circa 1610-1614, National Gallery of Art, Washington

con los *enfants terribles* del momento, Rosso Fiorentino y Pontormo en el Chiostrino dei voti de la Basilica de la Santa Annunziata, contempla la capilla Brancacci y el cartón de la batalla de Cascina. Miguel Ángel se refiere a él en tres cartas con cariño y Vasari lo menta en varias ocasiones como uno de los artistas extranjeros del momento. Berruguete vive a principios del siglo XVI el inicio del cuestionamiento de las formas renacentistas. Su carácter fundamentalmente contestatario le hace unirse a los movimientos más vanguardistas, al punto de ser considerado como uno de sus fundadores, tal y como indica Arnold Hauser (6). Sin embargo no dejaría de ser un artista más de los españoles que visitaron Italia a principios del XVI, ni se le consideraría hoy como el genio que imprime nuevos derroteros en el arte, si no fuera porque cuando retorna a España, entra en ebullición artística, como le ocurre a El Greco años más tarde, configurando una obra que se distingue por su carácter transgresor, por su singularidad y su ímpetu creativo; una obra que rompe con las formas clásicas y de la que emana un espíritu que ya podríamos denominar como propiamente español (7). La frase de Malraux *El Greco se liberó de Italia* es plenamente aplicable a Berruguete con el añadido de que se anticipa 50 años al Cretense.(8)

Qué circunstancias propiciaron en Berruguete un cambio de tal naturaleza para llegar a expresarse artísticamente de forma tan personal a su vuelta a España?

Fue el contacto con sus raíces, con el español del momento, aquel que lejos de sentir un vacío existencial está henchido de sus propias convicciones, de una visión unidimensional del mundo volcada en la fe como única verdad existente. Una verdad teñida de pasión, de fanatismo que el pueblo español mimetiza por haber alcanzado la gracia divina por la fuerza de las armas y por confluir en él tres culturas eminentemente teocéntricas, la hebrea, la islámica o morisca y la gótica cristiana, donde se diluyen los límites entre la realidad y la ficción, entre lo natural y lo milagroso. Una verdad que hace al Español protagonista del devenir de Europa, no por su capacidad intelectual sino por la fuerza que emanan de sus convicciones. Esta fé ciega en Dios se traduce en términos artísticos en un increíble entusiasmo creador, en una seguridad en sus propios



Alonso Berruguete, *Sacrificio de Isaac*, 1526-1532, Retablo de San Benito, Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.



planteamientos y sobretodo en una ausencia total de complejos a la hora de poner en cuestión el canon clásico renacentista con la misma fuerza y sinrazón que los comuneros ponen en jaque a Carlos V, protagonizando la primera revuelta del pueblo llano. El español tiene tal confianza en sí mismo que, al sentirse tocado por la gracia divina, pierde todo criterio de autoridad en términos artísticos, sustituyéndolo por otro de orden espiritual.

Sin embargo en Alonso Berruguete, como en todo genio, su psique actúa de una forma más compleja. El, siendo un español en esencia, no puede dejar de estar influido por sus circunstancias vitales, muy especialmente por su educación artística tan relacionada con Italia; él sintió el hechizo renacentista y participa en el cuestionamiento de su modelo desde su inicio por su carácter iconoclasta típicamente español. De aquí que su genio responda a un conflicto de orden interno, entre lo humano asimilado en Italia y lo religioso inserto en su gen español, que exterioriza cuando vuelve a España. Entonces su personalidad artística adquiere entidad propia, como reacción explosiva ante la deriva del mundo Renacentista que él ahora cuestiona por ser causa de su ansiedad y desasosiego, algo que él relaciona con la pérdida de la gracia divina por el enfrentamiento del Hombre con Dios. Si artistas españoles del momento, como Juan de Valmaseda, Diego de Siloé, Damián Forment parecen expresar en su puridad el fervor religioso del pueblo y estar guiados por la fe cuando interpretan modelos italianos con la intención de despertar sentimientos religiosos, Berruguete interioriza esa fe para solo extraer de ella la fuerza que le infunde la confianza en si mismo, a fin de expresarse de forma absolutamente personal, dotando a su obra de un contenido fundamentalmente humano. En esta imperiosa necesidad de expresarse a si mismo como hombre radica la modernidad del Arte de Berruguete, porque al sentir el vacío, al tomar conciencia de la levedad de su ser e incluso del abandono de Dios, brota en él ,con una intensidad desorbitada, sentimientos universales eminentemente humanos como son, la angustia, la melancolía, la furia, la impotencia, relacionados con su crisis existencial y con hechos históricos concretos , como el saqueo de Roma en 1527 por las tropas imperiales y la derrota de los comuneros en su tierra, batalla de Villalar, 1521. En su *Sacrificio de Isaac* 1532 del retablo de San Benito o en su *Job*, 1539, de la sillería del coro en Toledo se percibe



Alonso Berruguete, *San Sebastián*, 1526-1532, Monasterio de San Benito, Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

el abismo que siente el hombre ante su propia existencia. El *San Sebastián* de Berruguete sufre la impotencia propia de quien no puede reaccionar, atenazado por algo de orden superior, como lo está el *Laocoonte*, creado en otro mundo convulso como fue el Helenismo. En esta lucha interior encuentra Berruguete su inspiración para crear un arte que supera los límites de lo plástica para aventurarse en los confines de la poesía, pero, a diferencia de otros que se pierden en una sofisticación de las formas sin contenido, su ruptura esta imbuida de una especial clarividencia propia de quien no duda en sus planteamientos, de quien está convencido de su verdad artística, tan válida como la de Miguel Ángel, en cuanto esta responde a lo mas profundo de su alma y es una translación de su ego. Berruguete no prioriza la perfección técnica, ni la belleza material, ni la complacencia de la Iglesia como comitente, sino plasmar algo auténtico, algo intensamente personal, sin las ataduras que las formas tradicionales requieren; él busca nuevas maneras de definir artísticamente lo que no se ve y solo se siente. En este alejamiento de lo natural y por ende de lo racional, en este intento de plasmar el espíritu mediante la desfiguración de la forma y la exageración de la expresión, encontramos al Berruguete mas manierista, el que interroga, el que plantea problemas insolubles afin de plasmar lo oculto, lo indescriptible.

En este contexto de exacerbación religiosa en el transcurso del siglo de XVI surge en España *el misticismo* como aquel sentimiento de contacto con Dios que siente el pueblo español de forma exaltada y que Santa Teresa de Jesús, San Juan de La Cruz y Fray Luis de León definieron magistralmente en sus textos. Así mismo se propaga *el iluminismo*, un movimiento considerado hereje por la inquisición, aunque muy cercano al misticismo, propagado por los judíos y moriscos conversos, muchos de ellos mayordomos, secretarios, médicos, de los grandes aristócratas como el Marqués de Villena o el duque del Infantado a los que sutilmente influían. De aquí que pueda mantenerse que los principios de la contrarreforma en muchas ocasiones fuesen interpretados en España por cristianos nuevos, judíos y moriscos conversos, dotándolos de su inherente fanatismo y de un componente oriental que sirvió de caldo de cultivo para que aflorase en todo su esplendor un arte como el de EL Greco, síntesis del formalismo Bizantino y la creatividad occidental.<sup>(9)</sup>

Este es el escenario socio cultural que se encuentra El Greco cuando llega a Toledo, el cual promueve en él un salto cualitativo a nivel de creatividad, otorgándole la confianza para evolucionar hacia planteamientos pictóricos de lo mas personales. Un ambiente de rigidez iconográfica al cual se adapta El Greco perfectamente, por su origen bizantino siguiendo escrupulosamente los dictados de Trento, pero dotándolos de un frenesí creativo desde el punto de vista compositivo y técnico. Sus desafíos no son de orden teológico sino estéticos. De aquí que, aunque pueda considerarse a El Greco como la mejor expresión pictórica del misticismo de Santa Teresa de Jesús, no podamos tener certeza alguna que el sintiese a Cristo en igual forma. Sin duda fue un intelectual, un rebelde, un vanguardista pero fue acaso también un místico? Yo me aventuraría a decir que no lo fue, como sin duda no lo fue Berruguete. Ambos fueron hombres demasiado apegados al mundo terrenal. Por ello la obra de El Greco es susceptible de múltiples interpretaciones al dotar a las formas y a los colores de un valor expresivo autónomo que sirven de vehículo para avivar almas en estado de trance cuyo origen puede tener causas bien distintas. A nivel artístico solo Berruguete estaba a la altura de poder impactarle porque solo él tenía la fuerza, el ímpetu para impresionarle. Las obras de Berruguete que sin lugar a dudas contempla el Greco en Toledo fueron *la sillería del coro de la Catedral* (1539-1548) y *el sepulcro del cardenal Tavera* (1554-1561). No tenemos la certeza de que hubiese contemplado el retablo del monasterio de San Benito en Valladolid o el de Mejorada de Olmedo ni otras obras de Berruguete, Salamanca o Úbeda; aunque encontramos una conexión estilística, también adivinamos diferencias de planteamiento.

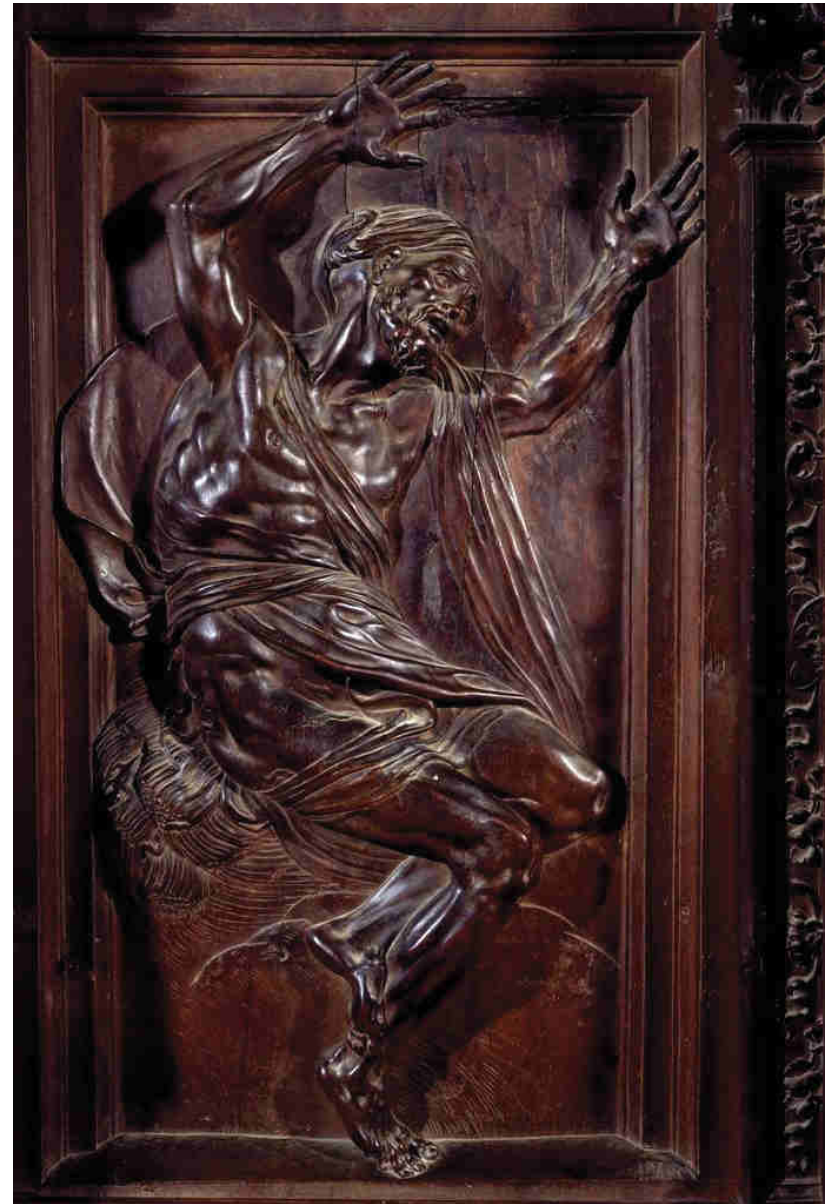
La obra de Alonso Berruguete anterior a su periodo Toledano en la que se inscribe su obra maestra, *el retablo del monasterio de San Benito en Valladolid* (1526- 1532), es aquella donde expresa con mayor autenticidad su foro interno y se percibe mejor ese conflicto interior que hacíamos mención. Obras como el *San Sebastián*, el sacrificio de Isaac o su *San Jerónimo* pertenecientes al banco de dicho retablo son la mejor expresión de su ebullición artística. Aunque quizás sean las obras de los cuerpos altos con sus calvarios que contienen esculturas de diseño de lo más vanguardista, en ocasiones casi cubistas y el propio carácter eminentemente



Alonso Berruguete, *Juicio Final*, 1543, detalle de la sillería del Coro, Catedral de Toledo.



El Greco, *Laocoonte*, 1610-1614, National Gallery of Art, Washington.



Alonso Berruguete, *Job*, 1539, coro de la Catedral de Toledo



escenográfico de estos grandes conjuntos, lo que parece estar más presentes en la obra de El Greco.<sup>(10)</sup> La simplificación y alargamiento de las formas, el desequilibrio, la pérdida del sentido de la gravedad de sus figuras, la asimetría de sus rostros, el horror vacui, la frontalidad, el movimiento en espiral, la falta de una perspectiva en profundidad en favor de un sentido ascensional de sus composiciones cuyas figuras descoyuntadas se precipitan cual llamaradas, son todos ellos recursos artísticos empleados por Berruguete y El Greco. Sin embargo no podemos dejar de mencionar una diferencia fundamental: en la pintura religiosa de El Greco, no percibimos la angustia, piedra angular de la obra de Alonso Berruguete del periodo vallisoletano, si no todo lo contrario, un estado de plenitud existencial expresado por el movimiento, el color y la disolución de las formas; sus santos y ángeles aparecen como cegados por la luz divina, privados de su naturaleza humana tanto material como psíquica. Su pintura religiosa describe un rosario de figuras en estado de éxtasis, donde no cabe el rictus de dolor berruguetesco. Por decirlo de alguna manera, la locura pictórica de El Greco es de orden celestial, la de Berruguete, es por encima de todo terrenal, enraizado con el origen animal del hombre y su trágica toma de conciencia, como ser inteligente, de su trágico destino. Ahí empezamos a entrever el matiz fundamental que diferencia a ambos genios.

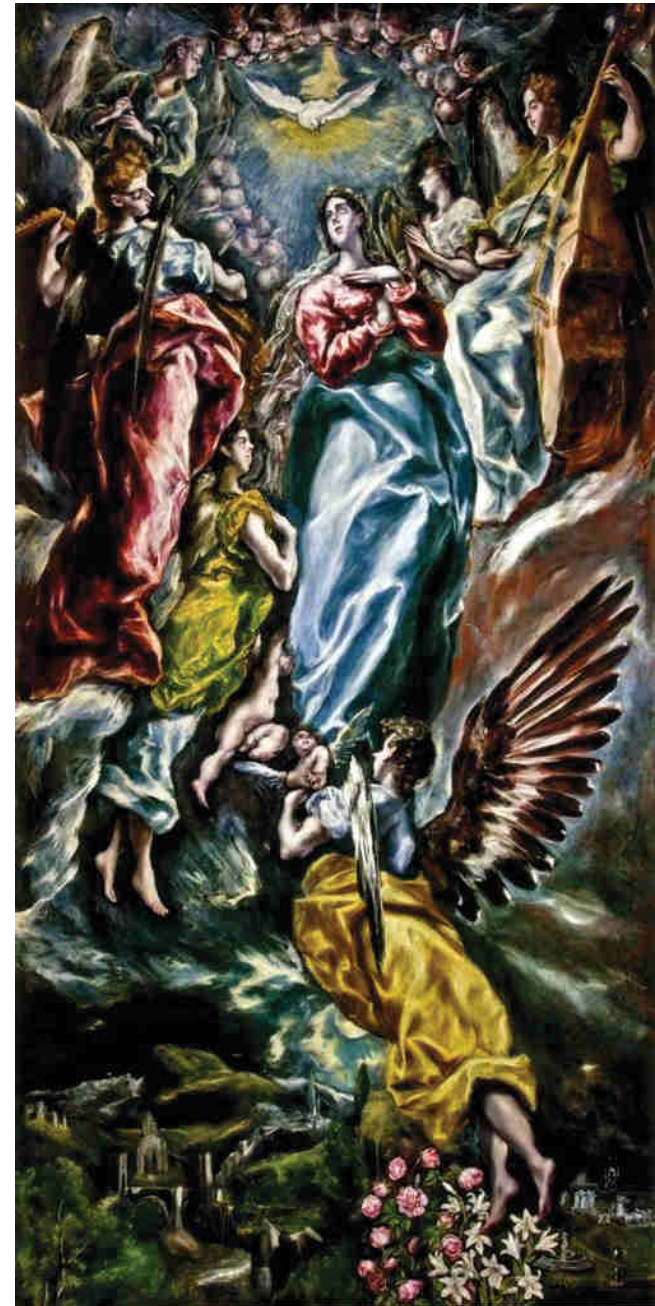
La obra toledana, aquella que seguro impacta más a El Greco, es donde Berruguete culmina sus concepciones artísticas al tiempo que pierde autenticidad y de alguna forma algo de su intrínseca modernidad. Berruguete evoluciona hacia un arte menos dramático, menos expresivo, más grandilocuente, con un ritmo, más acorde a los primeros dictados del concilio de Trento (1545-1563) y a los nuevos tiempos, pero sin perder un ápice de su originalidad compositiva. Un arte que se anticipa claramente al Barroco, que pretende fundamentalmente sorprender al espectador con una composición anticlásica. El remate de la silla episcopal del coro de la catedral de Toledo, *la transfiguración* (1543-1548), de una gran opulencia escultórica, supone un derroche escénico solo comparable con las obras de Bernini. Una estructura escultórica monumental de la que dimana un ritmo vertiginoso que reposa sobre una frágil logia vitruviana, rompiendo con los principios tradicionales de la proporción, el equilibrio y la lógica, renacentistas. En esta obra Berruguete ensaya su estructura más original,

una máquina que asciende a los cielos desde la más pura fragilidad de una arcada, aquella que esconde unos relieves en madera de nogal, esos sí, expresión viva del alma auténtica de Berruguete, por su nerviosismo, su carácter crujiante y su drama; unos relieves que simbolizan al Hombre oprimido por los dictados divinos, enfrentados a la gloria del creador, escultóricamente representada con un carácter mucho más mayestático y solemne, en *la transfiguración*. Sin embargo va a ser en la efigie cadavérica del cardenal Tavera (1554-1561) que nos estremece por su realismo donde el Greco va a dejar un testimonio documentado del conocimiento de Berruguete al pintar un retrato de su mecenas más apreciado que nos es más que una copia fidedigna de la obra en alabastro del maestro palentino, dándole, quizás un toque más espectral y fantasmagórico.<sup>(11)</sup>

La sillería del coro de la catedral de Toledo es sin duda el precedente español más evidente de El Greco. La dicotomía entre lo terrenal y lo celestial, tan presente en este conjunto, la apreciamos en su máximo esplendor y diafanidad en *el Entierro del señor de Orgaz* (1586-1588). La ingravidez de las figuras, piedra de toque en Berruguete y uno de los elementos que más definen la pintura de El Greco, El horror vacui, especialmente presente en los tres pequeños lunetos que decoran la silla episcopal, una constante en la obra del cretense, el ritmo compositivo un tanto desatado, basado en el contrapuesto de las posiciones y el movimiento serpenteante de los personajes, las glorias ascendentes como aposento de lo divino contrapuesto al mundo terrenal, pero sobre todo la demencia compositiva del conjunto que asciende a los cielos desde la más absoluta incongruencia física, todo ello nos recuerda fielmente a El Greco. Su *Inmaculada Concepción de Oballe* (1607-1613) no responde acaso a una similar sin razón compositiva. La torsión de los santos de El Greco sin duda conectan fielmente con la figura en serpentinata berruguetesca; la ingravidez de su *Laocoonte* (1610-1614) o de los soldados de *la Resurrección del retablo del colegio de Doña María de Aragón*, (1596-1600), tienen un paralelismo casi palmareo con el relieve *el Job* de la sillería del Coro, 1539, que levanta los brazos apesadumbrado y con el pequeño relieve del Juicio final que decora la silla episcopal, éste dando cuenta de una modernidad que nos evoca los bañistas de Cézanne.



Alonso Berruguete, *Sillería del Coro*, 1526-1532, Catedral de Toledo.



El Greco, *La Inmaculada Concepción*, 1607-1613, Museo de la Santa Cruz, Toledo.

Los santos del Greco todos ellos flotan superando en anticlasicismo a los de Berruguete que parecen todavía mantenerse a duras penas en el mundo terrenal, deslizándose de las composiciones o adoptando posiciones antinaturales y sus fisionomías son muy similares a la de los santos de Berruguete. El *San Bartolomé del Apostolado del Museo del Greco*, con su rostro alargado, su barba húmeda, su mirada un tanto enloquecida, todo en él corresponde al físico castellano que Berruguete recoge para sus Santos. Las líneas alargadas, un tanto quebradas y simples, con las Berruguete talla las formas de los ropajes de los personajes coinciden con aquellas que el Greco configura mediante la utilización de las transparencias de color. Incluso el único *San Francisco y hermano Leo* que conocemos de Berruguete, *el relieve del retablo de Santiago el Mayor de Caceres*, 1557, se asemeja en su originalidad a las composiciones que hace años después El Greco<sup>(12)</sup>. Ambos juegan a su antojo con las proporciones, las posiciones y el movimiento de la escena. Aunque todas estas concepciones procedan sin duda en última instancia de la Italia renacentista y del manierismo internacional que las cuestiona, tanto Berruguete, como el Greco infunden un ritmo nuevo mucho más vertiginoso, donde el movimiento convierte las formas humanas en fulgores de luz.

Berruguete abre la caja pandora, trae el desorden, la incongruencia, el desasosiego como Goya lo hará con sus disparates y como Picasso romperá en mil pedazos el escenario pictórico tradicional. Lo profundamente innovador en Berruguete y paradójicamente lo que más le diferencia de El Greco radica en cómo su obra es expresión de su alma y sin embargo lo que más les acerca es su concepción total del arte y su común actitud iconoclasta desde el punto de vista estético que brota de dos espíritus libres que se explayan en su obra con improvisación, sin censuras. Ambos cuando diseñan, contraponen planos, enfrentan escenarios, difuminan formas, en su voluntad de captar el movimiento como forma de expresar el misterio de la vida y cuando lo trasladan a la escultura pintada o a la pintura escultórica, lo hacen guiados exclusivamente por la inspiración, de forma intuitiva, refutando la tradición de las formas finitas que imitan lo natural y aventurándose en soluciones nuevas mucho más expresivas que tratan de describir lo imperceptible; en el caso de Berruguete aquello que el mismo siente: la

angustia, la impotencia, la furia. Berruguete es uno de los primeros que dota de un significado a como se desenvuelve la línea independiente de la forma natural, como El Greco lo hará años después con los colores que adquieren significado propio. En todo ello Berruguete demuestra ser uno de los primeros románticos, algo que percibimos, si cabe con mayor énfasis, en sus dibujos y en las esculturas de sus cuerpos altos que podrían interpretarse como esbozos. Su obra escultórica es por lo tanto inimitable y muestra grandes altibajos en su ejecución por la participación en muchas ocasiones del taller, por eso, cuando nos enfrentamos a una obra ejecutada por el Maestro, nos subyuga ese palpito de vida que emiten sus santos, piedra de toque de su autografía. Berruguete se alza como un precedente paradigmático del genio moderno, aquel que necesita expresarse a sí mismo, que innova por su voluntad de ruptura con la tradición, que se deja arrastrar por su ímpetu creativo, dejando libre su subconsciente. En él encontramos analogías con las pinturas negras de Goya y la veta brava española, con Delacroix, con el expresionismo alemán, con Munch, Picasso e incluso con Pollock. Un arte que lejos de describir el mundo externo expresa el universo de lo ininteligible, aquello que solo se siente.<sup>(13)</sup>

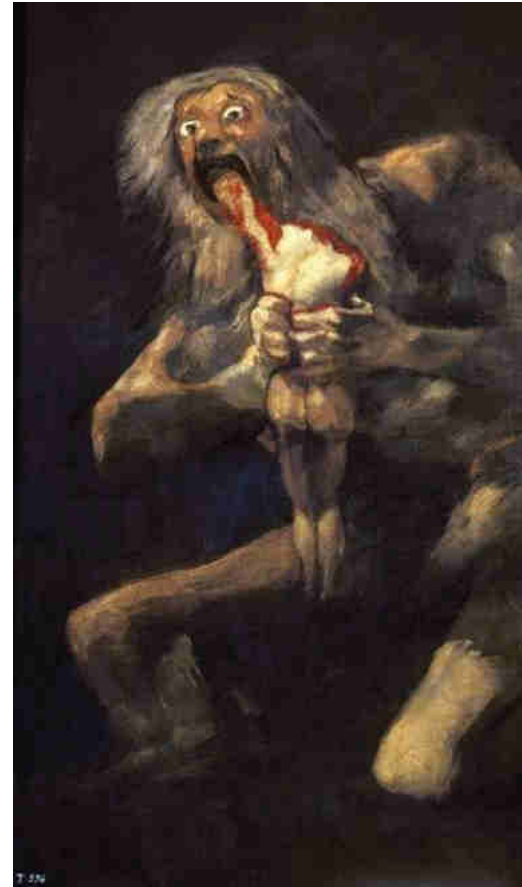
Por todo ello, salvaguardando las evidentes paralelismos entre ellos, lo que parece más evidente es que El Greco pudo inspirarse en esa vorágine creadora de Alonso Berruguete, cautivándole todavía más el espíritu que emana de su obra que las formas o modelos concretos, todos ellos de origen clásicos y por él reconocibles en otras fuentes. El Greco pudo sentir un proceso de identificación con el ímpetu que aflora en la obra de Berruguete para configurar ese alarde pictórico completamente nuevo. Algo que habría querido mantener para sí mismo dado que no hace mención alguna en sus escritos.

La proyección en el mundo moderno de ambos genios nos lleva igualmente por caminos paralelos, el del subconsciente, la simplificación y descomposición de las formas, de la expresividad del movimiento, el significado autónomo de la línea y el simbolismo de los colores. Sin embargo, cuanto más valoramos la incalculable transcendencia de estos dos artistas, se hacen si cabe más evidentes sus diferencias de planteamiento. La modernidad de El Greco<sup>(14)</sup> transcurre por dos





Edward Munch, *El Grito*, Galería Nacional de Noruega, Oslo.



Francisco de Goya, *Saturno*, 1820-1823, Museo Nacional del Prado



Alonso Berruguete, *San Jerónimo* 1526-1532, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

caminos, como si de dos planos diferentes se trataran, perfectamente identificados en su obra maestra, *El entierro del Conde Orgaz*.



El Greco, *Entierro del Conde de Orgaz*, 1586-1588, Iglesia de Santo Tomé, Toledo

Por un lado, en la pintura religiosa de El Greco y, muy particularmente, cuando describe el universo divino, percibimos una revolución de un orden fundamentalmente técnico y de reconfiguración del lenguaje artístico, equiparable a lo que representó Picasso y el cubismo en el siglo XX. De hecho su *Visión del Apocalipsis*, donde alcanza su apogeo de modernidad, es un palmario motivo de inspiración para *les Demoiselles d'Avignon* que también contienen ecos de los grupos escultóricos más vanguardistas de Berruguete. En la representaciones de lo divino de El Greco percibimos en toda su extensión una voluntad para expresar pictóricamente de una forma diametralmente diferente los contenidos estipulados por el concilio de Trento, que él sigue de manera ortodoxa, sin pretender en forma alguna expresar el estado anímico del hombre, el cual aparece como ajeno a la realidad terrenal. Los glorias de El Greco, sus santos en éxtasis, sus calvarios, no expresan dolor; su sangre no espanta; todo en El Greco celestial se convierte en un ejercicio casi experimental de como las formas figurativas pueden transformarse en espectros lumínicos, perdiendo toda conexión con la materia, para proyectar, en el espectador devoto un estado de ánimo de advocación hacia lo divino, y, hoy en día, en el ateo, un sentimiento de inefable belleza. Sus cielos imbuidos de un inherente sentido de la gravedad casi claustrofóbico, en fino contraste con el carácter etéreo y ascendente de los santos y sus paisajes meramente esbozados, llenos de expresividad y de simbolismo, contribuyen a generar ese misterio propio de lo inexplicable. Por todo ello, El Greco no podía ser comprendido en su época más que por místicos, iluminados e intelectuales y pasase su obra por un auténtico purgatorio durante dos siglos hasta su revelación en el siglo XX. El Greco entonces adquiere un carácter contemporáneo y casi intemporal con el que coinciden todos los genios pictóricos que han buscado en el arte transformar y no imitar la naturaleza. En esta pulsión de crear un arte nuevo que en su puridad se contraponga al tradicional, radica toda su iconoclasia. El Greco supera en audacia a otros grandes revolucionarios de la técnica pictórica como Velázquez y los impresionistas que, aunque se alejan de pintar las cosas en sí, siguen encorsetados en la acción de describir lo que se ve bajo la acción de la luz que transforma las formas y configura el espacio. Ellos son los grandes observadores del mundo natural. El Greco los supera como innovador porque, al igual que los pintores más vanguardistas de hoy en día, busca apartarse no solo del canon, sino de la exigencia de



tener que describir lo externo tal y como se nos aparece, llevándolo a cabo, en honor a su origen griego, con una cierta frialdad, sin intervenir él anímicamente, valorando las formas y los colores en sí mismos, vaciándolas de los sentimientos humanos de dolor y angustia que no tienen cabida en los arquetipos divinos. El Greco en su pintura religiosa convierte el Arte en algo autónomo susceptible de ser independiente de su significado figurativo, una creación del hombre sin más sumisión que aquella que viene de su mente y no tanto del corazón como surge en Berruguete; una extraordinaria concepción de cómo pueden transformarse las formas naturales y combinarse los colores con el fin de atraer al espectador, apelando a su subconsciente. En ese alejamiento de lo terrenal y acercamiento a un mundo celestial encuentra El Greco el ámbito ideal para recrear sus fantasías y, el hombre sensible, espacios donde explayar, su libertad de pensamiento, sus sentimientos más irracionales, o la pura contemplación de la belleza. La obra de El Greco, más que un grito de protesta como en Berruguete, Münch o Pollock, es un canto a la libertad, por la ruptura con el canon y por lo etéreo de sus formas, sí, pero, sobre todo, por no pretender adoctrinar, ni convencer, ni imponer al espectador una idea preconcebida, le deja total libertad de pensamiento. Por eso El Greco fue un gran incomprendido a lo largo de una historia tan centrada en el posicionamiento de ideales religiosos culturales y tuvo que esperar a que surgiese la tolerancia, la libertad para interpretar las obras artísticas fuera de sus contextos y que aparezcan las corrientes más vanguardistas para alcanzar ese punto de contemporaneidad que le ha hecho por fin inteligible. (15)

Sin embargo hay una cuestión, aún en su pintura religiosa, que mantiene su genio conectado con el mundo real y por ende con la tradición, algo que marca un límite a su modernidad y la ancla todavía al mundo figurativo: el estudio de las sombras. Algo definitorio en su proceso creativo de ruptura, disociación y construcción de una nueva realidad. La sombra como algo independiente que procede de la materia y que a la vez se opone a ella en términos físicos, donde encontramos esa dualidad, tan de El Greco y de los místicos, entre el cuerpo y el Alma, entre la materia y el espíritu, entre el mundo celestial y el terrenal. La sombra como un efecto óptico de la acción de la luz sobre la materia, con la que él juega para distorsionar la realidad. El Greco encuentra en las sombras su

salvación para seguir siendo un artista figurativo, experimentando con ellas al aplicar luz a sus esculturas, jugando a deformar la materia, experimentando con lo que se ve pero no es tangible, con lo que es fugaz, para trasladarlo a su pintura y crear un nuevo lenguaje. Porque a El Greco, aunque sea un gran intelectual, no le basta con la idea. El Greco todavía sigue siendo un bizantino que necesita modelos, sigue siendo un pintor a la antigua aunque con concepciones ultramodernas. (16)

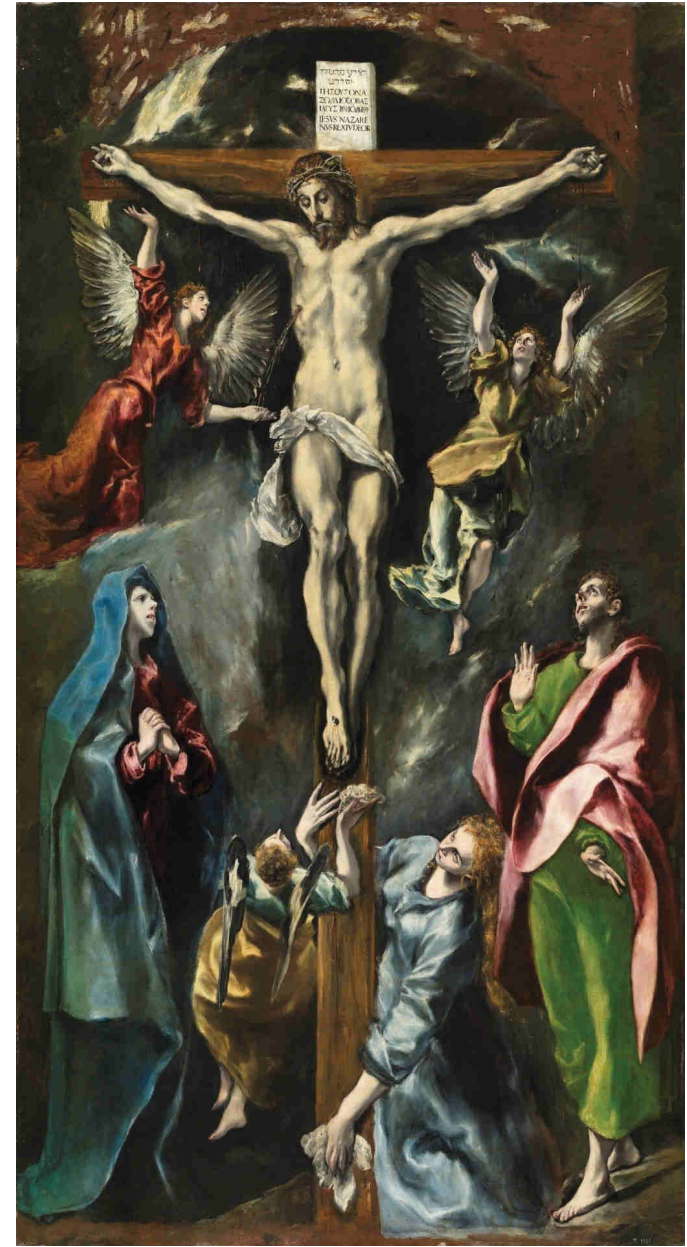


El Greco, *Una Fábula*, circa 1580, Museo del Prado, Madrid.





El Greco, *La Resurrección de Cristo*, circa 1597-1600, Museo del Prado, Madrid.



El Greco, *La crucifixión*, circa 1597-1600, Museo del Prado, Madrid.



El Greco, *El licenciado Jerónimo de Cevallos*, 1613, Museo Nacional del Prado.

Por otro lado El Greco se desdobra, y en alguna medida se reinventa, cuando aborda sus retratos que proyectan un segundo plano de modernidad. Aquí El Greco describe el mundo terrenal, en particular el que vive en Toledo, el de los clérigos, escribanos, poetas e intelectuales, la mayoría amigos, pero también grandes personajes de la Iglesia, expresando como muy pocos el Alma interior del hombre Español de su tiempo y lo hace, a diferencia de Berruguete, con la frialdad de quien observa, sin trasladar su propia personalidad al cuadro, sin opinar y sin querer expresar tampoco la individualidad de cada retratado. Por eso hay un halo repetitivo en sus retratos que representan más tipos de hombres que individuos. En ello se anticipa a Velázquez que culminará este elogio artístico al sentir del pueblo español. Su retrato del *Caballero de la mano en el pecho*, 1579, representa el paradigma del Hidalgo español. Con ecos de los pantocrátor bizantinos, sorprende la naturalidad con que posa su mirada sobre el espectador, su integridad, la nobleza de espíritu que exhala, y la seguridad de estar en posesión de una verdad superior.. El del *licenciado Jerónimo Cevallos*, 1605, es quizás uno de sus mejores últimos

retratos, en cuanto simplifica el proceso pictórico, empleando una economía de colores y una técnica ligera, tremendamente hábil con el pincel donde la imprimatura juega un papel fundamental, para presentarnos el rostro de un hombre en meditación, inserto en una soberbia gorguera que inevitablemente nos trae a la memoria las efigies que Frans Hals pintará años después.



El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, circa 1580, Museo Nacional del Prado, Madrid.





El Greco, *El Cardenal Niño de Guevara*, circa 1600, Metropolitan Museum of Art, New York.



Paul Cézanne, *Mme Cézanne*, Metropolitan Museum of Art, New York.





El Greco, *Fray Hortensio Palavicino* 1609, Museum of Fine Arts, Boston.

En otros retratos encontramos además la forma tan particular que sitúa al personaje en el espacio, otorgándole un halo de tormento, como en *el retrato del Cardenal Niño de Guevara* al posicionarlo en una perspectiva oblicua. En él también percibimos la importancia que da El Greco a las manos, al igual que Berruguete, esas manos que lo definen todo, que por su contrapuesto gesto, nos muestran la templanza y fuerza de la Iglesia. Así mismo nos hiela la mirada, en este caso enigmática e inmisericorde del Cardenal. En el retrato del *Fray Hortensio Palavicino*, 1611 El Greco juega con los mismos recursos: el espacio, para darnos un efecto claustrofóbico en sincronía con la mente de poeta inmerso en su mundo, las manos en posición contrapuesta muy forzada para que intuyamos un cierto histerismo y la mirada desenfocada y un tanto estrábica de un clérigo imbuido en una divina locura. Todo ellos nos recuerdan sobre todo a Cézanne, en especial al *retrato de Mme Cézanne*, hoy en el Metropolitan Museum, pero también a Van Gogh, a Bacon, a Soutine y a los expresionistas rusos. Todos ellos rebosan una modernidad que se intuye sobretodo en la escasez de recursos y en la inmediatez de su mensaje.<sup>(17)</sup>

Berruguete y El Greco, son hijos de ese ambiente de semi locura que se vivió en el Renacimiento español. En esas figuras de Berruguete pletóricas de dolor y de angustia y en aquellas de El Greco, imbuidas de un estado de perplejidad interior, encontró el pueblo español una identificación natural con ese estado de divino desatino, la mejor expresión del modelo de misticismo próximo al paroxismo que embargaba a sus santos, auténticos héroes del momento, aquellos que sentían el contacto con Dios.

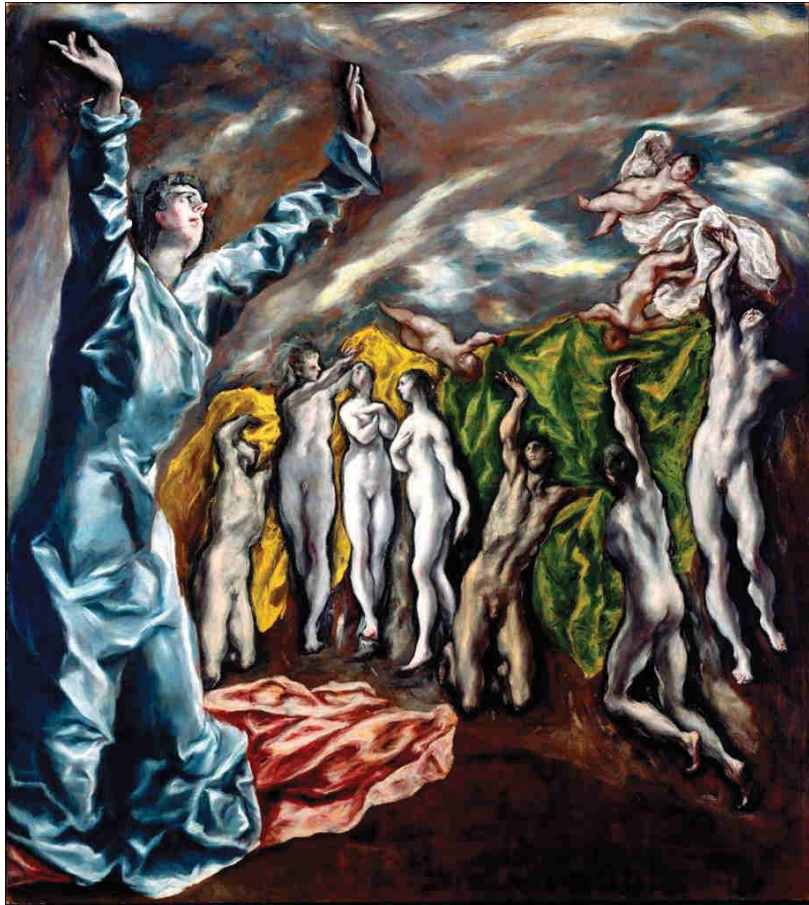
Su contemporaneidad viene dada por la modernidad del lenguaje que ambos emplearon, por su voluntad de ruptura y por haber percibido, antes que ningún otro, que el arte iba por la senda de la simplificación de las formas, de la disociación de lo natural, y la configuración de nuevos modelos artísticos cada vez más autónomos, menos cautivos de lo natural.

La particularidad de cada uno hay buscarlas en las razones que les llevaron a la ruptura con lo tradicional. En Berruguete, una imperativa necesidad de expresar su desazón, en El Greco, coincidiendo con Leonardo y Miguel Ángel, el resultado de un ejercicio intelectual. Para ellos el Arte es el desarrollo de un concepto, de un pensamiento; para Alonso Berruguete la expresión de un profundo sentimiento y de una irrefrenable necesidad de manifestarlo.

En ello estriba sus dos diferentes enfoques de Modernidad. Dos caras de la misma moneda, dos eslabones que se suceden en la cadena hacia una nueva concepción del Arte. Su enfrentamiento nos trae ecos de la dialéctica entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco que tanto influye en el despertar del pensamiento moderno de Antonin Artaud, Nietzsche y las corrientes vitalistas.

Berruguete representa, la voz más auténtica y rebelde, la expresión volcánica de las entrañas del hombre que agrieta los cimientos del efímero parnaso Renacentista, El Greco, la configuración de un nuevo lenguaje pictórico y de un nuevo ideal de belleza que profetiza el futuro: Un arte totalmente desvinculado de lo natural.

Carlos Herrero Starkie.



El Greco, *La visión del Apocalipsis*, 1608-1614, Metropolitan Museum of Art, New York.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, MOMA, New York.

## NOTAS

(1) J.Meier-Graefe ,Spanische Reise, Berlin 1910.

(2) Jonathan Brown, Introducción al catálogo de la exposición "Alonso Berruguete, first sculptor of Renaissance Spain ", National Gallery of Art 13 Sept - 2019.

(3) III, 425, V-M, VI, 137, Giorgio Vasari. "Vite de piu eccelenti pittori, scultori ed architettori".En la vida de Baccio Bandinelli al mencionar a Alonso Berruguete , Tristán escribe: "*Berruguete fue el que hizo las sillas del coro de la Iglesia de Toledo con otras obras que hay ahí así de escultura como de pintura y arquitectura en la que fue no solo excelente pero insigne...*"

(4) Payo Hernanz René, "Alonso Berruguete: symbiosis of design, carving and painting", "Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The origin of Spanish Manner" ed Carlos Herrero Starkie, IOMR, Madrid, 2019.

(5) M. Dvorak. "Ueber Greco und den manierismus", Vienna, 1920, kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Munchen, 1924.

(6) Arnold Hauser "El Manierismo". Madrid, 1965.

(7) Arias Martínez, M, "Alonso Berruguete, El Prometeo de la escultura". Diputación provincial de Palencia 2011.

(8) Santiago Amón recoge esta frase en su libro, "Picasso" pág. 150 .Visor Distribuciones. Madrid, 1989.

(9) Gregorio Marañón, "El Greco y Toledo", Madrid Espasa Calpe, 1960 pág. 229- 232.

(10) Orueta R. "Alonso Berruguete y su obra", Madrid, 1917.

(11) Gaya Nuño JA, "Alonso Berruguete y Toledo", Barcelona 1944

(12) Parrado del Olmo JM "La estigmatización de San Francisco de Alonso Berruguete": Me gustaría sacar a colación en este apartado el esclarecedor artículo de Parrado del Olmo "La estigmatización de San Francisco", de Alonso Berruguete y una pintura desaparecida de "San Pietro in montorio" por la especial proximidad que a mi entender tiene este relieve del primer cuerpo del retablo mayor de la Iglesia de Santiago de Cáceres con la iconografía de San Francisco y su hermano Leo del Greco y muy especialmente a las que pintó en Italia. Parrado no entra en esta cuestión, pero si defiende su autografía como obra tardía de Berruguete. La composición muy original, con San Francisco con los brazos abiertos formando una diagonal y ligero giro del cuerpo. El hermano Leo en posición de serpentinata y en escorzo, creando espacio donde no lo hay. Como indica Parrado, Berruguete aporta un mayor dinamismo y una grandiosidad espacial que transforman el boceto eminentemente de composición clásica en una versión plenamente manierista que no sería aventurado pensar pudo inspirar al Greco.

(13) Herrero Starkie Carlos, "Alonso Berruguete: a modern genius blossoms forth in the Spanish Renaissance", "Treasures of Spanish Renaissance. The origin of the Spanish Manner" pag 21-37, IOMR, Madrid, 2019.

(14) Eric Storm, "El descubrimiento del Greco ", CEEH, Madrid, 2011.

(15) VVAA, Catálogo de la exposición "El Greco y la pintura moderna" ed Javier Barón, Museo del Prado, 2014.

(16) Gregorio Marañón, "El Greco y Toledo", pág. 258 - 262. Madrid, 1960.

(17) VVAA, ed Guillaume Kientz, catalogo de la exposición "El Greco", Grand Palais, Paris 2019.