

El Greco (Doménikos Theotokópoulos)
Anunciación (1608-14, Óleo sobre tela, 291 x 205 cm)

P. Rodrigo Miranda, IVE

Al menos en 8 ocasiones conocidas Kiriakos Theotocopuli (1541-1614), el Greco¹ pintó el tema de la anunciación. Este evento central de nuestra fe ha nutrido el arte por siglos. Del encuentro, diálogo y entendimiento entre lo trascendente e inmanente revelado en el anuncio de la encarnación del Verbo en las entrañas de María, se desprenden consecuencias muy importantes y que de algún modo fundan el arte mismo, entendido como signo de lo invisible, como relación entre una paupérrima materia que manifiesta bellamente lo inmaterial, como expresión plástica de realidades misteriosas, etc.

Ríos de tinta corren para «interpretar» lo que se supone que nos dice una obra. Una tendencia habitual es dar una serie de datos tipo «wikipedia» que no sirven necesariamente para descifrar el mensaje de la obra en cuestión, sino que es solo «info» marginal para llenar papel. Algunas veces leemos explicaciones que son obvias descripciones de lo que estamos evidentemente viendo o que ya sabemos porque el contenido es claro y conocido. Por ejemplo, sería descarado decir ante la anunciación del Greco, que «el artista representó bellamente una anunciación en donde el celestial mensajero a la derecha anuncia a la Virgen la encarnación del Verbo», porque esto es rotundamente obvio;

¹ Hasta el final de sus días el Greco firmó sus obras en griego con el nombre de *Domenicus Theotocopuli*. *Domenicus* era el nombre italianizado de *Kiriakos*. Quizás la persistencia en el uso del griego podría corresponder a la afirmación de su origen, identidad y modo de obrar técnico y teórico. Algunos también lo atribuyen a esa presunta vuelta al helenismo que se verifica desde el Renacimiento en Adelante, y que en las cortes de Felipe II era signo de prestigio y profesionalismo.

NUESTRA TAPA

otras veces leemos «poesía superpuesta» más que un acercamiento hacia lo que realmente quiso expresar el artista. En este sentido, estamos hablando de literatura creada con ocasión de una obra artística en particular, pero que vive de modo independiente a dicha obra que inspira esas líneas. Es legítimo hacerlo (por otros motivos), pero esto no es precisamente una aproximación iconológica de la obra de arte en cuestión. Y por último, nos encontramos con todas las prejuiciosas interpretaciones de la obra, para justificar las más absurdas teorías, movimientos, comportamientos e ideologías posteriores. Y en esto, el Greco ha sido muy vilipendiado, como si fuera el responsable de estas esquizofrénicas creaciones. Se ha dicho de todo del pobre cretense para justificar o descifrar la particularidad de su obra y encontrar entonces un antecedente de las tendencias modernas, que era loco, miope o tenía astigmatismo, rebelde, místico, esotérico, hereje, avaro, y un largo etcétera.

Y sobre todo respecto del arte religioso o sacro, a veces se escriben sermones «magistrales» sobre lo que se supone que el artista hizo pero que están muy lejos del contenido concreto de una obra o elucubrando pseudo místicamente sobre la misma, para motivar al espectador a encontrar algo que en realidad no se haya en la obra en sí. Nada impide sacar de la obra el material para una hermosa meditación, pero esto tampoco es estrictamente un análisis cercano al significado de la obra artística. O bien, se trae a colación una transcripción «ilustrativa» de una antigua enseñanza religiosa con motivo del tema, pero que no estaba necesariamente en el horizonte concreto del artista, y por lo tanto no se verifica en la realidad de la obra. La relación entre texto y obra es puramente casual. Y por último, a partir de la época de los «revivals», se interpretan las obras remitiéndose a la «única fiel y gran tradición bizantina» que nos descifra todos los códigos plásticos -y nos petrifica en una única manera jamás querida por la Iglesia Católica-, aun cuando la investigación histórica sería nos dice que dicha «superpuesta tradición» ha sido una creación de los padres ideólogos de la Grecia moderna del siglo XIX-XX, impregnados de romanticismo,

DIÁLOGO 70

hegelianismo, kantismo y esoterismo medieval y que no nos traen las noticias originarias del lenguaje representativo de la Iglesia unificada.

El sentido literal de la obra es el fundamento para todas las otras posibles conclusiones, válidas o no, de acuerdo que se funden más o menos en dicho sentido. Habría que preguntarse si las conclusiones e ideas de lo escrito, por más artístico y poético que sea, se sostienen y manifiestan por la técnica, el lenguaje visual y patrimonio cultural del artista. Si acaso estaban en el horizonte ideológico e histórico, y al fin y al cabo en la visión de mundo en la que la obra se originó y en la que el artista vivió. Recordemos que la representación plástica no es una ilustración servil de contenidos. Por ser un lenguaje específico dice cosas con medios técnicos propios y no siempre subordinados a otro lenguaje. «Todo lo que está más allá de los límites del lenguaje verbal no puede ser formulado verbalmente sino sólo mostrado»² dice Kitaura en su libro sobre el Greco. Por ejemplo ¿Por qué el Greco ocupa el «empaste» o el «pincel suelto» y que al mismo tiempo expresa, comunica, contribuye y dice?

Por ejemplo, si al ver una pintura de una anunciación digo que el misterio divino se revela delante de María o que el Trascendente se hace carne, aunque sean conceptos profundísimos, ¿Vemos concretamente que la técnica del artista ha sido capaz de expresar tales maravillas divinas?, ¿o nos encontramos con un escrito sobre la obra, supuesta interpretación, pero que es una mera justificación piadosa o en ocasiones ideológica, de lo que trató de ejecutar el artista pero a lo que no llegó debido a diversas dificultades o simplemente que no quiso hacer aquello? Si la pintura es ya un lenguaje determinado y específico, ¿Por qué le superponemos otro? ¿Acaso su modo de ejecución no nos indica ya su contenido? ¿Acaso debemos justificarla

² YASUNARI KITAURA, *El Greco, génesis de su obra*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2003, 75.

NUESTRA TAPA

siempre con bellos escritos? ¿Necesitamos un manual de instrucciones siempre que vemos una obra de arte? Y si necesitamos una guía escrita orientadora, ¿Por qué no nos conduce por medio de la instrucción en el lenguaje específico del arte hacia el significado primigenio y esencial de la obra en vez de darnos recetas de cocina para aplicarlas a una obra? Si reconocemos que nos hace falta un texto que nos guíe para adentrarnos en el significado de una obra, ¿porque no se hace éste, con mayor rigurosidad científica y honestidad, y sobre todo acercándose lo más posible a lo que sí podemos conocer de la obra? Y última cuestión, ¿Por qué se nos da o nos contentamos con recetas o guías simplistas o comerciales de una obra, en vez de aproximarnos a la verdad de la misma reconociendo que esto es una investigación metadisciplinar? Es decir que, por una parte, se realiza un trabajo mancomunado de diversas ciencias y por otra, se trata de dar una verdadera unidad de los saberes, para aproximarse lo más posible al sentido literal de la obra. De este modo la investigación metadisciplinar nos sirve también, durante la búsqueda y por las conclusiones, para adentrarnos en cuestiones mucho más complejas que realicen eso tan propio de las artes, como es ponernos en contacto con las preguntas más profundas del ser humano, la realidad que lo rodea y en definitiva respecto a la trascendencia y Dios.

Nos proponemos entonces, aproximarnos metadisciplinarmente al significado de la obra de la mano del lenguaje pictórico propio. En absoluto pretendemos llegar a lo más acabado del discurso sobre esta imagen, ya sea por la extensión del análisis como por el objetivo del mismo, sino más bien, como un ejercicio práctico de lo dicho arriba y para ayudar al lector a realizar ese esfuerzo metadisciplinar que lo lleven al conocimiento de algo de la obra y su autor; y así, que el contenido lo haga adentrarse en cuestiones más íntimas y trascendentales.

Interrogaremos a la obra para que nos indique lo que quiso manifestar el artista, su contenido y visión de mundo. Y verificaremos constantemente si la técnica (término usado en sentido amplio) ha sido capaz de darnos a conocer tal contenido. En definitiva, queremos saber

DIÁLOGO 70

si la obra artística del Greco ha sido capaz de manifestarnos algo del insondable misterio de la Encarnación del Verbo, y de este modo hacernos progresar en la consideración existencial del mismo.

Lo primero que debemos decir es que la llamada anunciación de la fundación Santander, es una de las últimas obras del Greco y por eso posee rasgos bien particulares. Fue proyectada para el Hospital de san Juan Bautista, llamado de Tavera de Toledo, entre 1608 y 1614. Con esto indicamos el contexto histórico cultural, es decir del barroco español que posee características determinadas y que aparecen en la obra. Aparentemente fue terminada por su hijo Jorge Manuel y por lo tanto «contaminada» con una mano e inteligencia diversas a las del maestro. Se nota una cierta inmadurez y falta de pericia. Posee ciertos elementos extraños y trabajados con dureza que nos parecen que no concuerdan con un artista ya consagrado. Por este motivo, hay que hacer un recorrido por las demás anunciaciones y obras en general para dilucidar el lenguaje propio del Greco y al mismo tiempo ver qué es lo que ha conservado como propio del artista. Hay que preguntarse, por ejemplo, ¿Qué quiso acentuar y exponer el Greco de este evento salvífico; qué agregó en esta nueva versión pintada del misterio; porqué pone coros y virtudes en el cielo; porqué el arcángel Gabriel se viste de dorado?, etc.

La anunciación, por ser un acto único y principal, era un tema bastante desarrollado en los talleres de los grandes artistas de todos los tiempos. El Greco conocedor de los grandes, se vincula en línea de continuidad, a este patrimonio artístico y religioso. Recoge la especulación pictórica intensiva de este tema y la re-presenta en las distintas versiones que realiza. Por eso hay muchos elementos visuales que reaparecen en sus versiones y otros que se desarrollan aún más.

NUESTRA TAPA

A fines de la Edad Media, dice Émile Mâle³, «la anunciación tomaba carácter de intimidad conmovedora. En Flandes, la Virgen reza en un cuartito immaculado, en el que los cobres brillan como oro; donde un lirio florece en bello vaso: el ángel sin ser visto, ha entrado por la puerta entreabierta y está de rodillas. En este silencio, entre los objetos más humildes y familiares, va a decidirse el destino del mundo. Italia embellece la pieza con una guirnalda antigua, o la abre a veces a los laureles de un jardín, o al horizonte apacible de Umbría, pero conserva el carácter íntimo de la escena. La anunciación del siglo XVII contrasta vivamente con su antecesora». Aunque el Greco se encuentra en el periodo de transición entre manierismo y barroco, y por tanto, asume en su obra características de los dos periodos, la presente obra se haya en el tiempo en el que las directrices del concilio de Trento ya se hacían notar. «Los postulados generales emanados del Concilio de Trento se cumplen en la pintura del cretense, pues éstas se inspiran tanto en textos canónicos como no canónicos, pero aceptados generalmente por asumir la tradición de la Iglesia. (...) Las escenas tienen un sentido didáctico, pues ninguno de los temas tratados por El Greco tiene una interpretación ambigua o poco clara. Además tienen carácter narrativo, es decir cuentan hechos concretos y fácilmente reconocibles por personas analfabetas»⁴. Es un momento en donde el lenguaje artístico va adquiriendo una consolidada especificidad, debido básicamente a dos polos antagónicos, el protestantismo y el catolicismo. Son muy diversas las expresiones artísticas que surgen de estas dos visiones contrapuestas del mundo y de la fe. En estos años el Cretense ya poseía y usaba una gran gama de saberes y medios⁵ que se conjugan para dar

³ ÉMILE MÂLE, *El arte religioso*, Fondo de cultura económica, Mexico 1952, 176.

⁴ FRANCISCO JAVIER CABALLERO BERNABÉ, *Algunos temas contrarreformistas de la pintura del Greco*, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 12, Madrid 1999, 101.

⁵ En el libro dedicado a la investigación sobre la biblioteca del Greco se nos dice que «¿Acaso se puede decir algo relevante sobre la *forma mentis* de un arquitecto, de un escultor o de un pintor sólo a través de una mera lista de libros que, por lo general, suele ser bastante escueta? ¿Cómo puede vincularse la presencia de un

libro determinado en una biblioteca determinada con el perfil intelectual de su propietario, en esta ocasión un artista determinado?

»Fue un lugar común en la época considerar que el conocimiento de las letras y el contacto directo o a través de la lectura con personas letradas eran muy beneficiosos para un artista.

»A su muerte el Greco tenía 130 libros, es decir, poseía una biblioteca mediana desde el punto de vista cuantitativo aunque podría situarse por encima de la media entre aquellos de sus colegas que llegaron a tener una.

»Lo que a primera vista destaca [en la biblioteca, según el catalogador San Roman] es la variedad lingüística y temática de su biblioteca, ya que el Greco tenía libros en griego, italiano y “de Romanze” y, además de algunos relacionados con las artes, sobre todo de arquitectura, clásicos antiguos como Homero (cat. 3), Aristóteles (cat. 4), Flavio Josefo (cat. 5), Jenofonte (cat. 1), Luciano, Plutarco (cat. 6) o Esopo, y modernos como Petrarca (cat. 12) o Ariosto (cat. 13), junto con textos de santos como Justino (cat. 34), Dionisio, Juan Crisóstomo (cat. 36) o Basilio (cat. 35), hagiografías (cat. 40) y los decretos del Concilio de Trento (cat. 39), libros que consideraría esenciales para afrontar la representación de los asuntos religiosos con decoro y ateniéndose a la doctrina. Entre los volúmenes sobresalen la edición de Bárbaro del tratado de Vitruvio (cat. 22) –que sería uno de los “[tr]es bitrubios italianos” del inventario de 1621– y la segunda edición de las Vidas de Vasari (cat. 9) –no registrada en los inventarios–, pues en sus márgenes el Greco fue anotando las reflexiones que la lectura le motivaba.

»En España adquirió la traducción de *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti por Francisco Lozano (véase cat. 25), el Teatro de los instrumentos y las figuras matemáticas y mecánicas de Jacques Besson (cat. 32), Le due regole de Vignola (cat. 20) y la traducción de la Regola por Patricio Cajés (cat. 31), el Trattato de Giovanni Paolo Lomazzo (cat. 16), las aritméticas de Oronce Finé y Pérez de Moya (cat. 17 y 18), las Estampas de Juan de Herrera y Pedro Perret (cat. 29), el Flos sanctorum de Villegas (cat. 40), las Relazioni de Giovanni Botero y las Historias prodigiosas de Pierre Bouistau, Claude de Tessierant y François de Beleforest.

»Hay que afrontar el hecho, además, de que en los documentos faltan libros que el Greco probablemente conoció y leyó: no hay ninguna edición de la Teogonía de Hesíodo, la Historia natural de Plinio o la Eneida de Virgilio, entre otras, en las que se inspiraría para esculpir Epimeteo y Pandora (Museo del Prado, E -483 y E -937) o para pintar las distintas versiones del Soplón, la Fábula o el Laocoonte. »El Greco reunió en su casa una numerosa colección de pinturas que constituiría una especie de museo de cuadros pintados por él mismo, y por este detalle, “así como por los libros conocidos que poseía y que formaban parte de su biblioteca, podemos asegurar que fue [...] un hombre de buen gusto y refinada cultura [...],

NUESTRA TAPA

a luz obras de gran nivel. Sus pinturas han requerido un trabajo complejo, disciplinado, técnico, analítico, teórico, conceptual y simbólico, aunque se manifiesten con aires de bravura, virtuosismo y simplicidad de ejecución e ideas. Posee capacidades técnicas únicas, gran imaginación y creatividad y un conocimiento del color y los efectos de luz adquirido a través de los años⁶ y en distintas metrópolis y escuelas. Su aprendizaje artístico técnico y teórico comenzó en Grecia (1555–68) como iconógrafo, continuó en Venecia (1568–70) y Roma (1570–77) y se consolidó en Toledo (1577–1614), España. En este momento de su vida, «las radiografías de las pinturas del Greco ponen de manifiesto, a pesar de que su técnica es cada vez más rápida y suelta, (...). El aspecto “descuidado” y poco elaborado que revelan algunas de sus obras, especialmente las de sus últimos años, es sólo apariencia, incluso cuando estas han quedado sin terminar»⁷. Se percibe constantemente esta técnica suelta de entramado de las pinceladas y textura de la materia cromática en todas sus obras y también aquí, en los rostros, mantos, nubes y paloma con sus rayos. Y no vemos lo mismo en los demás elementos aparentemente añadidos. A tal claridad de conceptos y doctrina llega el maestro que ya ni siquiera hace trabajos previos, sino que se lanza audazmente al trabajo sin hacerse problemas de reconsiderar compositiva y espacialmente las figuras. Se permite los «pentimenti», es decir, cuando se corrige a sí mismo si hay algo que replantear en el cuadro. En las radiografías de la obra se ve que a la Virgen y al Ángel le ha cambiado proporciones, ubicación y postura para expresar más rotundamente el mensaje. Hace descender al Ángel

un pintor que unió, a su potente virilidad artística, un copioso caudal de conocimientos, difícil de encontrar en los pintores españoles de su época. No es, pues, extraño que fuese, como dice Pacheco, ‘gran filósofo, de agudos dichos’, y que hasta escribiese sobre las bellas artes». La Biblioteca del Greco, a cura de Javier Docampo y Jose Riello, Museo Nacional del Prado, Madrid 2014, 41–47.

⁶ ALBERT F. CALVERT AND C. GASQUOINE HARTLEY, *El Greco. An account of his life and works*, F. Calvert, Edinburgh 1908, 160.

⁷ CARMEN GARRIDO, *El Greco pintor, estudio técnico*, Ed. Museo Nacional del Prado, Madrid 2015, 437.

DIÁLOGO 70

más por debajo del Espíritu Santo y quedar más al nivel de la cabeza de la Virgen, al parecer para evidenciar la *sacra conversación*. Lo mismo ocurre con la cabeza de la Virgen que la mueve inclinándola en un reverencial pero íntimo gesto de atención, escucha y sumisión, propios de quien recibe semejante mensaje. Se añade a este el gesto dialogante de la mano alzada, «*interrogatio*» como lo tipifica Michael Baxandall según los sermones de Fra Roberto Caracciola de Lecce⁸.

En las anunciaciones de diversos artistas del barroco y de diversos lugares, el cielo invade de golpe la celda en que reza la Virgen, y el ángel, con un lirio en la mano, penetra arrodillado en una nube. Los artistas de Venecia vierten el cielo dentro del cuadro, por medio de un manejo exquisito de la luz, el color, la «pasta» y la composición. Los «rompimientos de Gloria» son usados abundante y particularmente en la pintura véneta y barroca. Basta recordar las obras de Ticiano y Tintoretto, o las cúpulas barrocas romanas, que quizás el cretense tenía en mente, porque se educó en este ambiente a su llegada de Grecia. El cretense como fiel discípulo de tales maestros conserva durante toda su carrera este lenguaje pictórico. Por ejemplo, la distribución de los elementos compositivos y el «empaste» de los pigmentos expresan vivamente la idea de una verdadera relación entre el cielo y la tierra. Basta observar que el plano superior del cuadro ocupa más de la mitad de la obra. Y el cielo cobra realidad empírica por la pasta y la textura dejada por el pincel.

Agrega E. Mâle⁹ que en el arte de este tiempo, vapores de luz y sombra sucesivos desvanecen el lecho, el hogar y los muros, todo lo que recuerda las realidades de la vida. Parece que dejamos de estar en la tierra para trasladarnos al cielo. El Greco, hombre de fe y aguda in-

⁸ MICHAEL BAXANDALL, *Painting and experience in fifteenth century italy*, Oxford University Press, Oxford 1988, 51.

⁹ Cf. ÉMILE MÂLE, *El arte religioso*, 176.

NUESTRA TAPA

teligencia, transforma la realidad trascendiéndola por medio de soluciones técnicas muy innovadoras. Incorpora muy pocos elementos de la realidad, que domina magistralmente, con el fin de ir paulatinamente manifestando el contenido sacro. Pero no llegar a exagerar ni por extremo simbolismo ni hermético pseudo misticismo. Los contrastes aumentan la intensidad de la expresión sin llegar a ser expresionismo, sino que todo es contenido y controlado por la técnica y la inteligencia del pintor. Lo que nos parece extraño es la vuelta al uso del piso cuadrículado, más bien al estilo italiano o incluso flamenco, podría ser un añadido por Jorge Manuel su hijo que completa la obra. Nos recuerdan los ambientes del Tintoretto. El cretense ya había usado esta solución al inicio, pero la había abandonado por una mayor simpleza y austeridad en la expresión del evento. La superposición para dar idea de espacio, propio de su formación iconográfica¹⁰, en vez del uso tradicional de la perspectiva, y el despojo de elementos accesorios, nos permite centrarnos y profundizar en lo verdaderamente importante, y llegan a convertirse también en símbolos de la sobriedad de los personajes. Eso sí, el artista conserva solo una tarima muy simple y un atril, en donde se apoya la Virgen, para indicarnos que ella posee ya una elevación particular y que tiene una relación con la Palabra como lo demuestra su mano apoyada y tocando el mueble.

La Virgen vestida de los colores tradicionales en su representación, Rojo y Azul. Con un resultado pictórico más débil que el ángel al parecer por la mano de Jorge Manuel o el taller del cretense. El rojo, que en realidad es el «laca de granza» que usaba normalmente, como tantos otros, por ser primario, tiene una intensidad y fuerza particulares. El rojo en la mano del greco es vía de la encarnación, la pasión y camino salvífico. Así lo uso por ejemplo en la magnífica obra del Expolio de la

¹⁰ Su formación bizantina aparece claramente en los códigos simbólicos y técnicos que ocupa. Pero dicha formación va desarrollándose y hasta superándose, por medio de un bien diverso uso de la invención y composición de los temas y, en la distribución y agrupación de las figuras, adquiriendo nuevas valencias semánticas y expresivas.

catedral de Toledo. Aquí, con el mismo valor semántico, además lo emplea con los tornasoles y tonalidades del terciopelo, y suavizado con las luces propias del torneado de la figura. Se percibe la visión escultórica que tenía al momento de crear las figuras. El azul tiende a la profunda oscuridad, pero conserva siempre cierto grado de luz que no atemoriza sino que calma, y sus características minerales de vibración y fulgor de algún modo también cautivan y dejan en el misterio. Se usa especialmente el ultramar o la azurita, «colores nobles y costosos», como necesita la preciosidad del misterio revelado y expresado pictóricamente. Se expande el azul del vestido al Cielo o viceversa. En el área celestial, los contrastes alcanzan su extremo, especialmente por la presencia de nubes vibrantes y vivas ejecutadas por la pincelada ancha, suelta y pastosa.

El arcángel san Gabriel aparece de pie, alas desplegadas, naturalistas, y vestido de un llamativo ropaje amarillo u óxido de hierro/plomo. Ocupa un espacio bien determinado, haciendo un ademán gracioso, del orador divino, y en avance. Se nota como recortado por el intrigante piso cuadrículado y en perspectiva. Como ha sido común en el lenguaje pictórico del cretense, las figuras son realizadas con un canon humano «anormal». Es decir que en vez de usar 8 cabezas de altura para cada figura, ocupa 13. Todo se eleva, todo asume una trascendencia y dignidad especial. No es astigmatismo, ni problemas de percepción o psicológicos, es argumentación y especulación teológica hecha pintura. Algunos estudiosos lo atribuyen al canon que ocupaba al hacer iconos, otros a una mezcla de técnica y misticismo. De todos modos, las figuras del Greco tienen consistencia debido al tratamiento escultórico de la anatomía, como se aprecia en los brazos y pantorrillas del ángel. El amarillo del manto del ángel y su aplicación a «borrones» y «empaste» produce una presencia especial. La aplicación del óleo en gran cantidad y por medio de una pincelada abierta, bosquejada, crean una rica textura propia de los metales y bordados que causan vibración al tiempo que reflejan la luz que les impacta. Este color tiene un determinado grado de luminosidad y llega hasta un cierto grado de oscuridad, imposible de ser traspasado sin perder su esencia, causando

NUESTRA TAPA

que la visión tienda a lo alto/luminoso y jamás a lo bajo/oscurito. El Greco de este modo «resemantiza» su uso. Ya no se encuentra en el fondo de Gloria, de lo divino, sino que como lo propusieron los artistas de Venecia, el dorado reviste las figuras, porque se divinizan. Y es tan real que aparece «corposo», lleno de «peso», textura y verdad.

Casi siempre otros ángeles hacen cortejo al celeste mensajero, y es muy raro que algunos rostros graciosos dejen de aparecer entre las sombras¹¹. Fue todo el Paraíso que descendió a la tierra, dice E. Mâle¹². El Greco ocupó este recurso en muchas de sus obras introduciendo, ángeles en forma de infantes, ángeles representando las virtudes y coros angélicos de voces e instrumentos. Los elementos simbólicos poco a poco van intercambiándose o traspasándose a otros temas por su intrínseca unidad teológica. Por ejemplo, entre la Coronación de la Virgen, el Nacimiento y la Encarnación¹³.

Los coros angélicos¹⁴, con antecedentes bíblicos particularmente gráficos como aquellos del Apocalipsis o más antiguamente en Isaías 6,3 y sus paralelos, coordinan sus voces e instrumentos (arpa, órgano, violoncelo, flauta y hasta el libro de partituras), ejecutando una música

¹¹ Cf. ÉMILE MÂLE, *El arte religioso*, 176.

¹² ÉMILE MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Encuentro, Madrid 2001.

¹³ CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA, *Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación*, Acta / Artis. Estudis d'Art Modern, 1, Madrid 2013, 31: «Es muy posible que la idea de la existencia de ángeles cantores en torno a Dios sea la razón de que las angélicas armonías aparezcan en la multitud de evangelios apócrifos que debieron de gestarse en Oriente entre finales del siglo II y el siglo IV. En ellos, la música de los ángeles, siempre cantada, aparece como testimonio de la presencia de Dios en los momentos claves de la historia de la redención humana: la Anunciación de la Virgen, la Natividad de Cristo y la Liberación de las almas del Limbo. En Música angélica en la imagen mariana».

¹⁴ Parte recortada del cuadro original que se encuentra en la pinacoteca nacional de Atenas.

celeste, el «cántico nuevo», que manifiesta la armonía, misterio y trascendencia del plan de salvación y providencia divinas y, del Gloria que se hace sentir en el cielo por tan magnífico evento, como comentan extensamente los padres de la Iglesia. Nos recuerdan la navidad y el Gloria in excelsis, pero también, la Coronación de la Virgen como anticipada debido a su respuesta afirmativa e inaugurante de la nueva economía de la salvación. La Coronación es el efecto de la Encarnación y por esto el intercambio de elementos simbólicos¹⁵. Candela Perpiñá García en su ensayo sobre los ángeles músicos¹⁶ nos dice de la anunciación del Prado que «sus ángeles músicos conforman un armonioso grupo de cámara con algunos instrumentos muy modernos para su época como es el caso de la espineta y sobretodo la viola de gamba baja. Uno de ellos sostiene un libro de partituras, lo cual indica que la música de los cielos es una música culta. Pero el naturalismo excepcional de esta obra reside en el hecho de que el Greco no capta a todos instrumentistas tocando a un mismo tiempo, como había sucedido hasta entonces, sino que representa un momento concreto en la interpretación musical. Así, el flautista ha dejado de tañer y espera el momento de entrar de nuevo, por lo cual dirige su mirada hacia la

¹⁵ CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA, *Música angélica...*, 32-33: «El acontecimiento fundamental en esta historia es la encarnación de Cristo, a la que quedan supeditados todos los demás momentos del relato bíblico, ya sean anteriores o posteriores a esta. Hildegarda, quien no por casualidad buscó el apoyo de san Bernardo, concibe en sus escritos y en sus composiciones litúrgicas a María como la materia prístina (Symphonia 10, vv. 6; Symphonia 54, vv. 21-23) fecundada por la acción vivificante del Espíritu Santo o primer movimiento circular del cosmos. Esta fecundación tiene como resultado el misterio de la Encarnación y también es expresada en términos musicales: *Venter enim tuus gaudium habuit / cum omnis celestis symphonia / de te sonuit.* (Symphonia 56, vv. 19-21). *O fili dilectissime, / quem genui in visceribus meis / de vi circueuntis rote / sancte divinitatis, / que me creavit [...]* / *et in visceribus meis / omne genus musicorum / in omnibus floribus tonorum constituit.* (Symphonia 71, vv. 1-9)».

¹⁶ CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA, «Los ángeles músicos en el tipo iconográfico de la anunciación», en *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*, Ministerio de Ciencia e Innovación, 683-685.

NUESTRA TAPA

espineta y la viola que ejecutarían el bajo continuo. El cantante también permanece callado y marca el ritmo para quienes están tocando. La composición sugiere, en fin, una cantata de inicios del Barroco, en la que el canto realiza la melodía acompañado por unos pocos instrumentos y con el apoyo rítmico y armónico del bajo continuo». Y agrega en la nota a modo de dato biográfico que «el naturalismo de la composición podría explicarse en parte por el interés personal del Greco hacia la música. Federico Sopeña Ibáñez cita *los Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez para mencionar que el pintor disponía en su casa de “músicos asalariados para, cuando comía, gozar de toda delicia”¹⁷.

En un interesante artículo de la revista *Music in art*¹⁸, dos estudiosos españoles nos ofrecen la génesis de la representación de los ángeles en forma de infantes que retoma ávidamente el arte en la historia. «Paolo Veneciano -de quien, agregamos nosotros, el Greco recibió sus influencias a través de los talleres de Venecia en donde se formó- y otros numerosos artistas italianos pareciera que imaginaron el tema de la Coronación a través de la contraposición de la atónita María y los pequeños y solícitos ángeles, para ilustrar la tesis doctrinal defendida unánimemente por la mayoría de los padres de la Iglesia y teólogos medievales, a saber, la incomparable superioridad de la Madre de Cristo sobre los ángeles y cualquier otra creatura de cielo y tierra, como lo expresa por ejemplo san Atanasio de Alejandría (295–373) cuando proclama: Si dijera que los ángeles y arcángeles son grandes, tu [Virgen María] eres superior a todos ellos; porque los ángeles y arcángeles sirven con temor a Quién habita en tu vientre, sin siquiera

¹⁷ Ver SOPEÑA IBÁÑEZ y GALLEGO GALLEG0, 1972, 93.

¹⁸ JOSÉ MARÍA SALVADOR GONZÁLEZ Y CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA, «Exaltata super choros angelorum: Musical elements in the iconography of the coronation of the virgin in the italian trecento painting», *Music in art*, Vol. 39 (2014), 61-86.

DIÁLOGO 70

atreverse a hablar ante Él, mientras que tú dialogas con Él libremente»¹⁹.

El cretense también agrega las virtudes teologales y morales más representativas del momento y presentes en su máxima expresión en la llena de Gracia. Con la disposición de las figuras ordenadas según el círculo cromático, de primarios y complementarios, consigue una fluidez visual única y armónica. En orden de izquierda a derecha tenemos a la caridad como mujer con niños, la siguiente no sabemos si es la fortaleza o la justicia porque los rasgos son precarios, luego un poco confusa la esperanza, la prudencia con un espejo, la fe con la cruz y la templanza con sirviendo una copa. El cielo y la luz apuntan directa y evidentemente a María. El Espíritu Santo aparece con forma de paloma como dice la escritura y según el canon y postura de toda la tradición pictórica antecedente, especialmente en las escuelas del Ticiano, y el Tintoretto. Se dirige directamente a la Virgen. Magistralmente el Greco nos propone reconsiderar el evento de la Anunciación según lo que dice E. Mâle, «el arte se ha propuesto poner la tierra en relación con el cielo»²⁰. Parecía que la Virgen de antaño, aislada en su celda, no tuvo grandeza y misterio suficientes; era necesario hacer comprender a todos que los ángeles, y Dios mismo, esperaban su respuesta.

¹⁹ Traducción nuestra del original inglés. En nota agrega: «Angelos et archangelos si dixerim magnos, tu illis maior omnibus; angeli enim archangelique cum tremore ei qui in visceribus tuis habitat serviunt, neque in conspectu eius loqui audent, cum tu illum libere alloquaris». (ST. ATHANASIUS OF ALEXANDRIA, *Sermo de Maria Dei Matre et de Elisabeth Ioannis matre*, ed. Sergio Álvarez Campos, *Corpus Marianum Patristicum*, Ediciones Aldecoa, Burgos 1970, vol. 2, 63.

²⁰ Cf. ÉMILE MÂLE, *El arte religioso*, 176.