



Universiteit
Leiden
The Netherlands

La nacionalización del arte. Manuel B. Cossío y la entrada de El Greco en el canon artístico español
Storm, H.J.

Citation

Storm, H. J. (2018). La nacionalización del arte. Manuel B. Cossío y la entrada de El Greco en el canon artístico español. In *No sólo cívica. Nación y nacionalismo cultural español* (pp. 151-171). Valencia: Tirant Humanidades. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/66749>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/66749>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de
la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

**NO SÓLO CÍVICA.
NACIÓN Y
NACIONALISMO
CULTURAL ESPAÑOL**

FERRAN ARCHILÉS (ED.)

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

tirant humanidades

Valencia, 2018

Copyright * 2018

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier **almacenamiento de información** y sistema de recuperación sin permiso escrito del autor y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

Este libro ha recibido una ayuda para su publicación de la Generalitat Valenciana en el marco del proyecto GV2016-117.

Director de la colección
JOAN ROMERO GONZÁLEZ
Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València

Foto de la portada: Gala Vañó Ferrer

© Ferran Archilés

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-2229-2018
ISBN: 978-84-17203-11-5
IMPRIME: Guada Impresores, S.L.
MAQUETA: Tink Factoría de Color

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: MÁS ALLÁ DE UNA DICOTOMÍA.....	9
Ferran Archilés	
EL DISCRETO ENCANTO DEL CENTRALISMO O LOS LÍMITES DE LA DIVERSIDAD EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA	25
Ferran Archilés	
NACIÓN Y EMOCIÓN PATRIÓTICA EN EL REPUBLICANISMO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX.....	63
Ester García Moscardó	
INVENCION Y REINVENCIONES DE LA IDENTIDAD FLAMENCA.....	93
Diego Farnié	
DE AUTÉNTICAS A MODERNAS: MUJER, ESPECTÁCULO Y NACIÓN EN EL <i>FIN-DE-SIÈCLE</i>.....	131
Isabel Clúa	
LA NACIONALIZACIÓN DEL ARTE. MANUEL B. COSSÍO Y LA ENTRADA DE EL GRECO EN EL CANON ARTÍSTICO ESPAÑOL.....	151
Eric Storm	
“NOS DA A LUZ NUESTRA MADRE, Y SALIMOS A LUZ EN NUESTRA PATRIA”. EL DISCURSO NACIONAL ESPAÑOL DEL PSOE (1931-1936).....	171
Aurelio Martí Bataller	
NUESTRO LUGAR EN EL MUNDO: LÓGICAS TRANSNACIONALES, <i>DISEMI-NACIÓN</i> Y RELATOS DE LO NACIONAL EN LA CULTURA POLÍTICA COMUNISTA DE LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA.....	197
José Carlos Rueda Laffond	

LA ÚNICA “LENGUA COMÚN” Y “DE ENCUENTRO”: EL NACIONALISMO ESPAÑOL Y EL CASTELLANO (1978-2018)..... 241

Vicent Flor

ENSEÑAR NACIONALISMO: LA BANALIZACIÓN DEL RELATO NACIONAL ESPAÑOL EN LAS AULAS 267

Jorge Sáiz Serrano

NEGOCIANDO CON EL PASADO: HISTORIA Y RELATO SOBRE LA NACIÓN ESPAÑOLA EN *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* (TVE)..... 293

Àlvar Peris Blanes

LA NACIONALIZACIÓN DEL ARTE. MANUEL B. COSSÍO Y LA ENTRADA DE EL GRECO EN EL CANON ARTÍSTICO ESPAÑOL

ERIC STORM
Universidad Leiden

La belleza no conoce fronteras. Y lo mismo ocurre con el arte. La ventaja que tiene el arte —al igual que la música— sobre la literatura es que no necesita palabras para expresarse y, por lo tanto, no está vinculada a un país específico o a una zona lingüística. Aunque parte de la infraestructura artística —como las escuelas de arte, los museos y las academias de arte— se suele organizar a nivel nacional, en general el mundo del arte es y ha sido internacional. Pintores, escultores y arquitectos se dejan inspirar por obras maestras de otros tiempos y lugares. Muchos se desplazan a otro país para su formación, en busca de encargos o para realizar una obra. Objetos artísticos también circulan por el mundo, ya sea porque cambian de propietario o porque se exhiben (temporalmente) en otro lugar. Las conexiones entre artistas de diversos lugares, países y continentes, por lo tanto, han sido frecuentes y productivas.

No obstante, el arte ha sido categorizado en gran medida por nacionalidad. El primer dato que solemos dar de un artista —incluso si se trata de un pintor contemporáneo que forma parte de un mundo globalizado— es su nacionalidad, como si fuese muy relevante para comprender su arte. Además, en casi todas las grandes pinacotecas del mundo se enseña el arte según escuelas nacionales, como la italiana, la española, la holandesa, la francesa y la alemana. Aunque desde los años setenta el postmodernismo y el posestructuralismo pusieron en duda los cánones existentes y las jerarquías establecidas, la mayoría de los manuales de historia de arte todavía dividen el pasado artístico según categorías nacionales¹.

¹ Eric STORM: "Art History", en Diana MISHKOVA y Balázs TRENCSENYI (eds.): *European Regions and Boundaries: A Conceptual History*, Londres, Berghahn, 2017, pp. 372-394.

El nacionalismo, por lo tanto, ha tenido un impacto enorme sobre el arte y su historia. Durante el siglo XIX los nacionalistas —y casi todos los historiadores del arte lo eran— proyectaron la nación hacia atrás, reescribieron la historia en clave nacional. Y como enseña Thomas DaCosta Kaufmann en un reciente estudio, de esta manera también ignoraron o incluso borraron de la historia muchísimos artistas de talento. En uno de los capítulos de su libro sobre la geografía del arte, el autor analiza los numerosos pintores, escultores y arquitectos holandeses que durante los siglos XVI y XVII trabajaron en el Centro de Europa. Como en general seguían los gustos (barrocos) de sus patronos, sus obras no se conforman a la imagen que tenemos del arte holandés del Siglo de Oro (como austero y realista). Y, por lo tanto, estos artistas no figuran en los manuales sobre la escuela holandesa. Pero, como eran extranjeros, salvo alguna excepción, tampoco fueron incorporados en los trabajos sobre el arte checo, austriaco, húngaro o polaco. Por lo tanto, la interpretación del pasado artístico según líneas nacionales los ha eliminado de la vista. Han sido borrados casi enteramente del pasado².

En España pasó lo mismo. Aunque el concepto de la escuela española surgió algo antes³, era en el siglo XIX cuando se reescribió la historia del arte español según las nuevas pautas nacionalistas. Los estudios ilustrados del siglo XVIII, que desde una perspectiva proto-nacionalista quisieron hacer un inventario del patrimonio de la nación, todavía incluían todos los artistas —por lo tanto, también extranjeros como Tiziano, Rubens, El Greco y un gran número de pintores, escultores y arquitectos menos conocidos— que trabajaron dentro de las fronteras de España, mientras que artistas españoles que trabajaron en el exterior fueron ignorados. En los repases del pasado artístico español que se publicaron en el siglo XIX los extranjeros y sus obras ya no estaban incluidos. Ahora Tiziano, Rubens y la gran mayoría de extranjeros fueron borrados de sus páginas. Además, clasificando ahora el arte por escuelas naciona-

² Thomas DaCosta KAUFMANN: *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 114-135.

³ Pierre GÉAL: "L'invention de l' école espagnole de peinture aux XVIII e et XIX esiècles", *Cahiers du GRIMM*, 1 (1999), pp. 293-304; Javier PORTÚS: *El concepto de la Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

les, también había que definir el carácter idiosincrático de cada una de ellas. Y en general los artistas que menos se parecían al canon clasicista y renacentista —que todavía era dominante en el siglo XVIII— tenían más probabilidad de ser seleccionados como los más característicos de la nueva escuela nacional. De esta manera, en España, imitadores de Rafael como Juan de Juanes y Pablo de Céspedes, fueron expulsados del panteón nacional, mientras que otros como Zurbarán y Velázquez ocuparon las sillas vacantes⁴.

En este capítulo queremos estudiar el impacto del nacionalismo sobre la construcción del canon artístico español y quizá el caso más fascinante sea el de El Greco (1541-1614), un pintor cretense que tuvo su educación artística en Italia y solamente llegó a España cuando tenía unos 35 años. En el Museo del Prado Domenikos Theotokopoulos, que era su verdadero nombre, era clasificado como miembro de la escuela veneciana, ya que había sido alumno de Tiziano. Durante el siglo XIX observadores extranjeros, sin embargo, le veían como un pintor español, porque solo conocían las obras que pintó después de su llegada a Toledo. En este trabajo, por lo tanto, analizamos en qué medida el nacionalismo influyó en el ingreso de El Greco en el canon de arte español.

El espectacular redescubrimiento de El Greco, que se produjo sobre todo gracias al interés que tenían en su arte pintores modernos, como los impresionistas franceses y los expresionistas alemanes —y críticos e historiadores de arte que a grandes rasgos compartían sus innovadoras ideas estéticas— ya es sobradamente conocido. En estudios de historiadores de arte y en catálogos de exposiciones de varios grandes museos se analiza este proceso sin prestar atención al nacionalismo. La revalorización de El Greco, según estos autores, era causado por el surgimiento del arte moderno y desembocó en la aceptación de su obra en el canon artístico occidental⁵. Nuestro objetivo, sin embargo, es enseñar que el

⁴ Eric STORM: *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, trad. José CUNI BRAVO, Madrid, Marcial Pons y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 19-57.

⁵ Jonathan BROWN: "The Redefinition of El Greco in the twentieth century", *Studies in the History of Art*, 13 (1984), pp. 29-34; José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos*,

nacionalismo tuvo un papel crucial convirtiendo al pintor de un forastero extravagante en un genio de la pintura española. Para ello nos fijamos sobre todo en la primera biografía científica de El Greco, que todavía se considera como un clásico y que fue escrito por el destacado pedagogo y historiador de arte Manuel Bartolomé Cossío.

LA BIOGRAFÍA DE COSSÍO

La publicación de la biografía en 1908 significó quizá el intento más claro de convertir al pintor en un miembro de honor en la escuela española. En este libro, titulado simplemente *El Greco*, también queda patente el papel del nacionalismo en la construcción, o quizá más bien, la parcial reformulación de la escuela española. Partiendo de sus ideas políticas progresistas hizo una interpretación del pasado artístico en clave nacionalista y convirtió al Greco en un héroe nacional español. Sin embargo, Cossío no era un nacionalista cerrado; era un intelectual cosmopolita de primer rango, asociado con la Institución Libre de Enseñanza. Además era un republicano moderado que confiaba en el poder de la razón y la educación, y en el papel directivo de una elite intelectual⁶.

Aunque hasta hace poco El Greco era visto como un pintor extranjero con un estilo extravagante, Cossío le presentó como un gran héroe nacional, utilizando un esquema interpretativo de talante nacionalista. Representó a El Greco como un genio independiente que, aunque siendo

documentos y bibliografía, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987; Veronika SCHROEDER: *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Vonder Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Fráncfort, Peter Lang, 1998; Nicos HADJINICOLAOU: "Demonicos Theotocopolous 450 years later" en: *El Greco of Crete*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1990, pp. 57-112; José MILICUA (ed.), *El Greco. La seva valoració pel Modernisme català*, Barcelona, MNAC, 1996; Beat WISMER y Michael SCHOLZ-HÄNSEL (eds.), *El Greco and Modernism*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast y Hatje Cants, 2012; Javier BARÓN: *El Greco y la pintura moderna*, Madrid, Museo del Prado, 2014.

⁶ Salvador GUERRERO (ed.): *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución Libre de Enseñanza y el Greco*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2016.

forastero, mejor que nadie reflejaba el espíritu popular de España. En un ambiente adverso, logró alejar las nocivas influencias extranjeras del arte español, reorientándole hacia sus raíces indígenas. Con sus esfuerzos personales puso el fundamento principal para la Edad de Oro de la pintura española en el siglo XVI. Además, fue un espíritu original y aunque sus experimentos no siempre dieron un resultado feliz, en el fondo se adelantó en más de dos siglos a las innovaciones revolucionarias de los impresionistas franceses⁷.

Un análisis detallado de la biografía de Cossío nos muestra como este esquema determina en gran medida su interpretación del arte de Theotokopoulos, empezando por el principio. Ya en los primeros capítulos, describe a El Greco como un artista con una personalidad muy fuerte. Durante su estancia en Italia aprendió mucho de Tiziano, absorbió la impronta de Tintoretto y Miguel Ángel, pero nunca fue un imitador; hizo suyas las lecciones de sus mayores. A estas alturas, es decir los primeros años del siglo XX cuando estaba redactando su biografía, Cossío todavía ignoraba la fecha de nacimiento de El Greco y creía que era entre cuatro o nueve años más joven. Por lo tanto, pensaba que era un adolescente cuando estudió en Venecia. Sin embargo, afirma: 'El Greco fue discípulo material de Tiziano, pero, como Velázquez lo fue de Pacheco y de Herrera. Con él adquirió la técnica, sin duda; a su lado conoció los secretos del arte, oyó sus consejos, tal vez copió sus obras... Mas el verdadero espíritu tizianesco no encarnó en él, ni pronto, ni tarde⁸. Como otros genios artísticos convertidos en héroes nacionales, Cossío presentó a El Greco como un espíritu independiente que ni siquiera en el principio de su carrera imitaba a nadie.

Ya en sus años italianos empezó a desarrollar su estilo propio inspirándose en la realidad circundante. Durante su estancia en Roma, por ejemplo, sintió como muchos de su generación la fuerte atracción del arte de Miguel Ángel. Sin embargo, según los comentarios del biógrafo, no se dejó llevar por la corriente: 'Peligroso escollo en que el Greco pudo naufragar, éste del influjo miguelangelesco, y que le hubiera

⁷ Eric STORM: *El descubrimiento del Greco...*, pp. 57-75.

⁸ Manuel B. COSSÍO: *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, pp. 55-56.

llevado derechamente, como a tantos otros, al manierismo, a no haber tenido, como contrapeso, su veneciana educación realista y sus propias condiciones personales, que le hicieron inspirarse de continuo en la verdad que le ofrecía el medio ambiente⁹. Su carácter independiente y su inclinación de dejarse inspirar por la realidad le alejaron de una manera natural del clasicismo teatral y afectado —que ahora conocemos como manierismo— que entonces estaba tan en boga. Ni ‘sus violentos escorzos... ni los tipos de extravagante proporción y anatomía... son, ni pretenden ser, fingidos modelos clásicos, sino seres vivos, reales, de perfecta actualidad’¹⁰. Ya en esta época prefiere la vida, el sentimiento íntimo y la sobriedad austera al ‘falso sabor clásico’, ‘el artificio teatral’, ‘la declamación’ y ‘la pompa vana’¹¹. Se podría decir que, según el relato de Cossío, el carácter personal de Theotokopoulos ya concordaba con el espíritu austero español incluso antes de haber pisado jamás el suelo de la Península Ibérica. Y, quizá justo por esto sabía interpretar como nadie el alma española. O, como lo explicaba hacia el final de su libro: ‘Aquí [en España] halló un mundo para él nuevo, que había de ser forzosamente visto en alto relieve por ojos extranjeros, penetradores siempre de algo más, y de algo más típico, que quizá escapa a los ojos de los naturales, que nunca salieron de su tierra, y que había de ser traducido con el intenso carácter... como el suyo, de otra raza y pueblo, no embotado por el hábito de la diaria contemplación de aquel medio’¹² (511).

Este carácter independiente también le predispone a liberarse en gran medida de la influencia italiana que entonces estaba teniendo consecuencias adversas para la cultura española. Cossío presenta a la España de las décadas finales del siglo XVI como una colonia artística de Italia. El dominio de la pintura italiana era tal que casi todos los artistas españoles intentaban imitar a los grandes genios del país vecino y su idealismo clasicista, perdiendo así el contacto con sus raíces indígenas. No había en España más que ‘romanistas y manieristas de

⁹ *Ibid.*, pp. 69.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 87 y 93.

¹² *Ibid.*, p. 511.

segundo y tercer orden’, y los reyes, por colmo, preferían generalmente a artistas extranjeras. Berruguete, Juanes, Ribalta, Morales y Céspedes eran ‘inferiores todos a sus modelos italianos, refractarios, en común, al idealista heroísmo de aquéllos, que adoptan, sin sentirlo, por puro influjo del medio y de la época’. Sin embargo, estos contemporáneos de El Greco también se sentían inclinados a seguir las tradiciones nacionales, pero abrumados por el impacto italiano no sabían traducirlas de manera feliz en sus obras. Según Cossío, estos pintores estaban apegados a ‘la observación directa de la vida familiar y diaria, y amigos de traducir sus intimidades sinceramente; camino por donde el arte había de salvarse... pero que entonces, como siempre que no se ha sabido dar con ella, conducía derecho, por falta de idea, a la vulgaridad y a la insignificancia’¹³. Así era la situación artística del país, y el nivel de los pintores trabajando en aquel entonces en Toledo todavía era más deplorable.

Y en esta situación de dependencia lamentable llega El Greco, que como genio sensible se encarga de reorientar la pintura española hacia sus propias raíces, inaugurando así una nueva época de resplandor artístico. O, como lo escribe Cossío: ‘Toledo necesitaba un pintor de genio y de maestría que penetrara su carácter, que se identificase con su historia, que tradujera con sinceridad el melancólico estado de los espíritus en aquella época, el ambiente pesimista que se respiraba y hasta el frío color local, y cuyas obras rivalizasen en hermosura con tanta joya artística allí acumulado. Este fue el Greco’¹⁴. El artista no solamente adopta el realismo español, sino este realismo también le permite retratar la sociedad española de su época tal como era. De esta manera, se convierte en un pintor nacionalizado que inicia una nueva época gloriosa de la pintura española. ‘El elemento realista... constituye el carácter del Greco *español* por oposición al *italiano*. Y ese realismo, que en último término procede de la fiel traducción del nuevo ambiente, en que el artista se mueve, y del cual abierta y sinceramente se impresiona... es en el fondo la carta de naturaleza, que obliga a considerar al Greco como el

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

primero, en orden del tiempo, entre los pocos grandes pintores del siglo de oro de la escuela española¹⁵.

Ya por el solo hecho de elegir a El Greco como padre de la Edad de Oro de la pintura española el autor deja claro que no defendía un nacionalismo cerrado. Como Francisco Giner de los Ríos y demás institucionistas, Cossío quería modernizar a España, inspirándose en las innovaciones útiles que venían de fuera. Sin embargo, no había que copiar servilmente las instituciones, ideas y prácticas del extranjero, sino adaptarlas a la situación específica del país, tomando en cuenta las tradiciones y peculiaridades nacionales. Estas ideas sobre el futuro del país, también determinaron su interpretación del pasado. No abogó por cerrar el país por influencias extranjeras como hacía Ángel Ganivet, ni por una reorientación hacia el pasado católico como quería Marcelino Menéndez Pelayo¹⁶. Veía a España como un crisol de pueblos, culturas e influencias. Y justo en esta mezcla, en esta fecundación mutua se encontraba el origen de su mayor esplendor.

Por lo tanto, no existía otro sitio mejor que Toledo para reiniciar esta tradición gloriosa. La ciudad representaba para Cossío un compendio de la historia, de los pueblos y las culturas de la patria. Escribió: 'Toledo, en efecto, era entonces y continúa siendo la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que han sido la tierra y la civilización genuinamente españolas; el resumen más intenso, brillante y sugestivo de la historia patria. Toledo expresa de un modo perfecto la compenetración de los dos elementos capitales de la cultura nacional, el cristiano y el árabe... Ninguna otra ciudad de la península posee en tan alto grado la inagotable serie de monumentos arquitectónicos, que hacen de ella un museo, donde poder investigar los rasgos originales del arte español en todas las épocas. En ninguna tampoco, como en Toledo, llegó a acumularse y se conserva tan enorme masa de joyas artísticas de los siglos medios y del Renacimiento... Difícil es encontrar ciudad más

¹⁵ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶ Eric STORM: *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, trad. José CUNI BRAVO, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 75-76 y 147-177.

pintoresca que Toledo, donde a una excepcional situación topográfica ... se junta el espectáculo de cien civilizaciones apiñada, cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudéjares y platerescas, empinado y estrechos callejones moriscos, cuadro real, casi vivo y casi intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu¹⁷.

Pero la ciudad no era solamente el resultado de un cruce de culturas y pueblos, también era un resumen perfecto del suelo, el paisaje y la naturaleza del país: 'Y, todo ello, en medio de un paisaje que resume los accidentes geográficos más característicos de las altas mesetas castellanas: la vasta despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la roja tierra de labor, finamente modelada por los cenicientos, grises, cerros terciarios y suavemente surcada por el río...; y la abrupta y dura sierra arcaica con sus piedras caballerías, sus encinas, su tomillo y romero, sus colmenares, sus huertos de frutales en las laderas soleadas, y a la cual, en llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más soberbias del relieve de la península¹⁸. Por consiguiente la decisión de El Greco de asentarse en Toledo era muy afortunada. Donde mejor que aquí podía empaparse con el ambiente colectivo de su nueva patria. Y aunque no lo decía abiertamente, incluso parecía sugerir que la actual regeneración de España, tan necesaria después del desastre del 98, también tenía que salir de Castilla, que encarno mucho más que las regiones periféricas, la esencia de la historia, las culturas y los habitantes de España¹⁹.

Según Cossío, ya en sus primeras obras toledanas, como el altar del Santo Domingo (1577), el pintor genial sentía la influencia de su entorno. Por ejemplo, cuando el autor compara la *Asunción* de El Greco con la de Tiziano, no solamente habla de los dos cuadros, sino los interpreta como productos de su entorno geográfico, afirmando: 'En Venecia, todo el interés es celestial y se reconcentra en la Madona; en Toledo, lo que

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹⁹ Javier VARELA: "El mito de Castilla en la generación del 98"; *Claves de la razón práctica*, 70 (1997), pp. 10-16, Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ: "Paisajes nacionales, turismo y políticas de la memoria (1900-1950)", *Ería* (2009), pp. 193-212.

importa es la tierra, lo humano, y lo que atrae las miradas son los dos naturalistas grupos de aquellos honrados vecinos de la ciudad, disfrazados de apóstoles²⁰. Todavía no todas las figuras en sus cuadros son toledanas. Sin embargo, los primeros pasos hacia la españolización de la obra de El Greco se han dado.

El *Espolio* (1577-1579), que pinta para el altar mayor de la sacristía de la catedral de Toledo, es un claro paso más en este proceso. No solamente vuelven a aparecer los toledanos como sus modelos predilectos, sino también el estilo está influido por el medio: 'Acento más enérgico, emoción más íntima y familiar, espíritu más impregnado de la realidad, tipos más naturalistas, otro ambiente local, en suma, que deberá llamarse español'²¹. El Greco, por encima, también adapta su paleta a su nuevo entorno vital, o como lo dice Cossío: 'Acentúa el Greco, vigorosamente, desde sus primeros cuadros toledanos, el tono *frío*, que originariamente le ha sido predilecto, y tuvo el valor de pintar como veía, cuando en todas partes se pintaba con entonaciones *calientes*. Abandona la serie de las tintas rojas y doradas, base de la coloración veneciana, y adopta principalmente la serie del azul y del carmín, inundando, a veces, sus obras de los grises cenicientos'²². Justo por adoptar el realismo nato de su país adoptivo El Greco se hace un gran pintor. Nacionalidad, ciertamente si se compara con sus colegas españoles que se dejan arrastrar por las modas extranjeras, es un sello de calidad.

Antes de seguir con su siguiente gran obra, el *San Mauricio* (1580-1582) —el único encargo que recibió de Felipe II para su nuevo palacio, El Escorial— Cossío resume los pasos hechos por El Greco en el espacio de pocos años. 'Ofrece nuestro Dominico uno de los raros ejemplos que pueden señalarse en la historia del arte, no sólo de más rápida adaptación al medio, sino de más profunda e íntima compenetración con la naturaleza y el alma castellanos. Griego de raza y nacimiento, formado en Venecia y Roma, lo hemos visto llegar a Toledo ya con personalidad imborrablemente esculpida; y, sin embargo, dentro de ésta, que seré en

²⁰ Manuel B. COSSÍO: *El Greco...*, p. 137.

²¹ *Ibid.*, pp. 167-168.

²² *Ibid.*, p. 174.

él indeleble, los cuadros de Santo Domingo y el *Espolio*, pintados antes de que hubiera tenido siquiera tiempo para entender la lengua del país, están ya impregnados de puro españolismo, por la firma y honda interpretación de la psicología y de los tipos regionales²³. Según el autor, este nuevo cuadro no fue un éxito total, pero sí lo era su siguiente encargo importante: *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-1588).

Comparando los dos cuadros, Cossío escribe: 'El mismo naturalista regional espíritu, que inspiró aquel extravagante grupo de mártires... aplicado ahora con superior acierto, y en condiciones menos desfavorables, dio por resultado, para gloria del pintor, el *Entierro*, si no la más correcta, la más sustancial y penetrante página de la pintura española'²⁴. Sobre todo el retrato de los caballeros y clérigos toledanos en la parte baja del cuadro convenció al autor, y en este cuadro es donde el artista supo plasmar sus nuevas ideales realistas. 'El *Entierro del Conde de Orgaz* es, en efecto, una de las páginas más verídicas de la historia de España, y tengo por muy difícil poder imaginarse de otra suerte que como en él aparece, ni con más auténtico realismo, el alma y el cuerpo de la sociedad castellana, en los últimos años del reinado de Felipe II'²⁵.

Para Cossío, este cuadro no es solamente una obra maestra de primer rango, sino también un punto de inflexión para la cultura española. Es el momento en que se acaba una época, caracterizada por la desmesurada influencia extranjera, y en el que se inicia otra, mucha más gloriosa, porque verdaderamente nacional. El autor, por tanto, compara el cuadro de El Greco con el *Don Quijote* de Cervantes, que acabó con los artificiosos libros de caballería para iniciar una nueva época dorada de la literatura española: '... de igual suerte, el íntimo, familiar y espiritual realismo del *Entierro* fue, no sólo la precursora y más clara protesta contra las falsas y pomposas composiciones manieristas, postmiguelangelescas —verdaderos libros de caballerías de la pintura— sino el dechado cristalino de ese perenne castizo naturalismo hondamente penetrado de idealidad, que

²³ *Ibid.*, pp. 197-198.

²⁴ *Ibid.*, pp. 224-225.

²⁵ *Ibid.*, p. 236.

toda sana inspiración ha perseguido siempre²⁶. Incluso hace una referencia a otro cuadro de un entierro que estuvo al inicio de una época de esplendor, la del realismo e impresionismo francés. 'Pues, el *Entierro*... significa, a fines de siglo XVI, lo que otro *Entierro* de menos valor y altura, pero análogo al de Orgaz en tendencia. *L'Enterrement à Ornans*, de Courbet, representó a mediados del siglo XIX: la protesta contra todo falso heroísmo y romanticismo de segunda mano, y la vuelta a la concepción naturalista y al a honda e inagotable poesía de la vida diaria²⁷.

Aunque Cossío presenta a El Greco como el iniciador de la escuela española, también especifica su posición exacta dentro de las diversas corrientes que la componen. Lo hace conectando su obra con el misticismo español de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Contrariamente a Velázquez, Murillo y Goya, El Greco no utilizó la 'ironía humorista', sino igualmente como Ribera y Zurbarán concibió 'siempre y solamente en serio sus representaciones'. 'Y así, apartándose de la intencionada picaresca novela, cae el *Entierro del Conde de Orgaz* en la psicología ardiente y conceptuosa, pero sobre todo austera, de la castiza mística española del siglo XVI, en medio de la cual se fraguaba²⁸.

Parece que al fin de cuentas, Cossío prefiere el realismo sereno de Velázquez en cuya obra culmina el Siglo de Oro. Según el autor queda fuera de duda que el maestro toledano influyó en el pintor de Felipe IV. No puede 'concebirse a Velázquez... sin el Greco'²⁹ escribía. Lo que pasa es que el primero rechaza los residuos italianos que quedaban en la obra de El Greco, como también su estilo personal, aprovechándose de la pintura de su antecesor en cuanto le es útil. Así, hablando de Velázquez Cossío confirma que: 'con el supremo talento que le caracteriza, sabe sustraerse a todo lo que del Greco podía dañarle. Elimina lo que, agotado ya y destinado a morir, no podía dar fruto para la nueva era: las reminiscencias épico-heroicas, que atan al cretense con Italia, con el Renacimiento y con su educación clásica; y rechaza aquellas cualidades

²⁶ *Ibid.*, pp. 239-240.

²⁷ *Ibid.*, p. 279.

²⁸ *Ibid.*, p. 244.

²⁹ *Ibid.*, p. 518.

que, por personalísimas, son inasimilables o se transforman en corrupción decadente, al pasar, con forzado artificio, a otro temperamento... En don Diego sólo hallamos reposada y serena contemplación, fino humorismo, ausencia de pretensiones intelectuales, ánimo ponderado, justa medida ... el más perfecto equilibrio que, infundiendo vida al lienzo, han visto las edades³⁰.

Cossío admite que El Greco tuvo una personalidad fuerte con una cierta inclinación nerviosa, que se fue acentuando durante su vida y en esto también tuvo un papel su estancia en Castilla. De la misma forma que el pintor supo penetrar en el carácter colectivo de España, el ambiente natural y cultural de Toledo también calaba en él y esto no siempre era positivo. Ya a la hora de trabajar en el *San Mauricio*, cuando en su obra empezó a triunfar el influjo local, también le empezó a influir la naturaleza, la población y la cultura circundante. 'Coincidió... en que llegaba a hacerse sobradamente sensible la progresiva acentuación del peligroso exacerbamiento, que llevaban dentro las espontáneas cualidades del maestro. Probable es que este aspecto hubiera continuado desarrollándose en Italia, pero creció en España tal vez con más vigor, no sólo por la independencia en que el artista se encontró para dar rienda suelta a sus naturales impulsos innovadores, sino quizá merced también al favorable terreno, que, para abandonarse a su característica violenta intensidad de expresión y de movimiento, ofrecíanle los violentos contrastes de la alta meseta castellana, tan radicalmente diversos de las suaves orillas del Tirreno y del Adriático; la asimismo violenta y agria luz del cielo sobre el monótono y frío gris ceniciento de la tierra; la dureza y angulosidad del cuerpo y del espíritu de una raza nerviosa, excitada, a veces, hasta la exageración por dentro y por fuera, y la tendencia general al énfasis y rebuscado retorcimiento de la literatura y el arte castellanos³¹. Y esta 'intensidad nerviosa' quizá era visible en la parte superior del *Entierro* —que definió como 'una especie de áspero y

³⁰ *Ibid.*, pp. 522-523.

³¹ *Ibid.*, p. 206.

desabrido juicio final— como en las obras más exaltadas que produjo hacia el final de su vida³².

Parece claro que Cossío apreciaba en menor grado a los cuadros del último estilo, como por ejemplo los cuadros del retablo de doña María de Aragón (1596-1599), que actualmente se encuentran en el Museo del Prado, o los del Hospital de Tavera en Toledo (1608-1614). Sin embargo, incluso estos experimentos febriles tenían su valor, ya que anticipaban en más de dos siglos las innovaciones revolucionarias de los impresionistas franceses. Los términos que utiliza para describir estas obras tardías no son muy halagadores, sabiendo que Cossío se tomaba por un intelectual racional y medido: 'La intensidad nerviosa de la expresión llega ahora al paroxismo. Las aberraciones de dibujo parecen intencionales... Las figuras... son... más descoyuntadas...; los gestos, ademanes y actitudes, tienen afectación, no ya intensiva, sino extática y delicuescente.... La ejecución no es rápida, sino calenturienta; la pincelada no es suelta, sino furiosa; las manchas... aparecen sin fundir en el lienzo; el conjunto, abocetado'³³. Sin embargo, dentro de este 'algo vaporoso, fantástico o simbólico' ... 'aparece, como preocupación fundamental, casi única, el influjo del color en los circundantes; las inundaciones de unos en otros, y el estudio del valor de las luces arrojadas, en contraste violento con las oscuridades'³⁴. Concluye, por lo tanto: 'Es la época, que bien puede llamarse del impresionismo en el artista'³⁵. Después de esta observación no es de sorprender que al final de su libro reflexione ampliamente sobre la relación entre El Greco y el arte moderno³⁶.

Hemos visto que Cossío presenta al Greco como uno de las grandes figuras del patrimonio artístico nacional, sin embargo, también es evidente que su nacionalismo no era neutro. Ya había dejado entrever su actitud cosmopolita y sus ideas avanzadas en la descripción de Toledo como un crisol de culturas, en su intento de convertir un extranjero en

³² *Ibid.*, p. 277.

³³ *Ibid.*, p. 342.

³⁴ *Ibid.*, p. 342. Véase para pasajes similares donde parece definir el estilo impresionista de la pintura del Greco páginas 305-306.

³⁵ *Ibid.*, p. 343.

³⁶ *Ibid.*, pp. 485-497 y 535-538.

un héroe nacional española y en su aprecio por el pintor toledano como precursor de las innovaciones artísticas modernas. Sin embargo, en algunos pasajes su postura ideológica de republicano se puso de manifiesto más abiertamente. Por ejemplo, cuando en el capítulo tres describía el ambiente en Toledo a la llegada de El Greco sugiere al lector que la intolerancia religiosa, las supersticiones y la falta de espíritu científico y emprendedor —todas ideas opuestas a los suyos— estaban al origen de la decadencia política y económica del país. Menciona como 'por orden del rey, del cabildo y del corregidor, se borraban las inscripciones árabes de las puertas y puentes de la ciudad, sustituyéndolas con otras piadosas'. El Greco, además, 'vio al devoto monarca volver de Madrid con toda su corte a acompañar procesionalmente y llevar en sus hombros las reliquias de San Eugenio y Santa Leocadia; vio al Concilio provincial en 1580 prohibir a los moriscos hablar su lengua... vio a los procuradores de Sevilla oponerse al proyecto del ingeniero Antonelli para hacer navegable el Tajo hasta Toledo, y al pueblo entero burlarse del intento... y las obras y trabajos abandonados a los pocos años de empezarse; vio a la Inquisición funcionar de continuo... presenció las disputas de jesuitas, franciscanos y dominicos y las milagrosas supercherías inventadas sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen, y si no le alcanzó la vida para ver cómo el ayuntamiento, la universidad y las corporaciones civiles y eclesiásticas, reunidas solemnemente, en 1617, en San Juan de los Reyes, juraban defender aquel misterio, sóbrele para participar en la vertiginosa y desconsoladora ruina del país'³⁷.

De la parte baja del *Entierro del Conde de Orgaz* decía que era un fiel retrato de la sociedad de los tiempos de Felipe II, que no era más que una sociedad en plena decadencia: 'Un castizo milagro español, un lúgubre oficio de difuntos, y un austero coro de enlutados caballeros neuróticos, entre clérigos, de una parte, y frailes de otra; ... figuras arrancadas de la realidad... que graban profundamente en el espíritu la melancólica impresión de aquellos postreros, miserables días españoles del siglo XVI, en que el monarca más genuinamente representante de su pueblo... descomponíase lentamente en su estrecha y lóbrega estan-

³⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

cia del Escorial, debajo de su propio mausoleo, cubierto el cuerpo de úlceras y de reliquias, y maniáticamente obsesionado el cerebro con la intangible pureza del dogma y los aterradores misterios de ultratumba. El cuadro, prosigue el autor, 'provoca un estado de ánimo, en consonancia con lo que debieron ser entonces la raza y la esencia de la vida castellanas. ... nadie se figura a España, al morir el siglo decimosexto, más que vestida de luto, y entonando a sus pasadas glorias, benéficas o perniciosas, un triste *de profundis*. El piadoso Señor de Orgaz... llevado a enterrar por santos, encubiertos con aquellos espléndidos brocados de oro, rico producto de las todavía entonces florecientes y pronto muertas, industrias nacionales, en medio de sacerdotes, monjes y caballeros, tan sombríos como sus negras uniformes ropillas, parece la encarnación de la dorada andante caballerisca edad española, que... comenzaba, por aquellos años, con paso veloz, a bajar al sepulcro'³⁸. Aunque el autor pretende dibujar la sociedad como era, y no proporciona un análisis detallada de las causas de la decadencia, está claro que la intolerancia, el fanatismo religioso, la falta de una política razonable y emprendedora, y una sociedad dominada por un rey, el clero y la nobleza ineptos llevaron al país a la ruina. Implícitamente, también da la receta. Lo que era necesario para sacar el país adelante, entonces y en la actualidad a principios del siglo XX, era tolerancia, una sociedad laica, ciencia, productividad y una política racional.

LA CONSTRUCCIÓN TRANSNACIONAL DEL CANON ESPAÑOL

La interpretación de Cossío no era totalmente nueva. Muchos de sus ideas acerca de El Greco y su rápida adaptación al entorno español ya se habían expresado por autores anteriores. Curiosamente, los principales precursores de Cossío fueron autores extranjeros. El historiador británico William Stirling, en su *Anal of the Artists of Spain*, publicado en 1848, por ejemplo escribió a raíz del *Entierro del Conde de Orgaz*, que los nobles toledanos del cuadro miraban 'con gravedad y flema verda-

³⁸ *Ibid.*, pp. 236-237.

deramente castellanas'. Aunque también encontró defectos en el cuadro, sobre todo en la parte superior, alababa al cuadro como 'el mejor en Toledo, y ... una las más nobles producciones del pincel castellano'³⁹. El libro de Stirling era el primer repaso estrictamente histórico de la pintura española. Y aunque incluía todavía a muchos pintores extranjeros, queda claro que para él El Greco se había convertido en español, y más precisamente como uno de los grandes maestros de la escuela castellana del siglo XVI⁴⁰. Y al contrario que otros pintores de fuera, que estaban meramente de paso, El Greco tuvo una honda influencia en el desarrollo de la escuela española. Afirmó, por ejemplo, 'a pesar de su estilo y opiniones excéntricas, la escuela de Theotocopuli produjo a Maino, Tristán y Orrente, que figuran entre los mejores pintores castellanos'. Además, algunos de sus mejores retratos anticipaban la obra genial de Velázquez⁴¹.

Dos décadas más tarde, el autor francés, Paul Lefort, escribió en el capítulo sobre El Greco en el volumen dedicado a la escuela española de la influyente serie *Histoire des peintres de toutes les écoles*, editado por Charles Blanc, que desde muy joven el pintor cretense tuvo un carácter independiente. En vez de imitar a sus maestros, aprendió por su cuenta los secretos de los mejores cuadros que encontraba en Venecia y Roma. Anticipa a Cossío cuando afirmó que ya durante sus primeros años se liberó de las influencias italianas, convirtiéndose en 'el iniciador de una escuela nueva, una escuela verdaderamente nacional y verdaderamente española' y como el biógrafo español también distingue entre varias corrientes dentro de esta escuela, asignando el Greco, igual como Zurbarán, Ribera y Valdés Leal, a 'la escuela ascética y realista'⁴². Otra vez es el ambiente español de su época que provoca la transformación. 'Era en este ambiente de exaltación mística y de naturalismo religioso que El

³⁹ William STIRLING citado en: José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío...*, p. 212.

⁴⁰ William STIRLING citado en: *Ibid.* p. 209.

⁴¹ William STIRLING citado en: *Ibid.* p. 213-215 (cita en 215).

⁴² Paul LEFORT: "Dominico Theotocopuli, surnommé le Greco", en Charles Blanc (ed.), *École Espagnole. Histoire des peintres de toutes les écoles VIII*, Paris, Jules Renouard, 1869.

Greco se transforma hasta despojar enteramente toda su bella armonía veneciana⁴³. Además a través de sus alumnos El Greco tuvo un impacto directo sobre el Siglo de Oro de la pintura española.

En los años noventa del siglo XIX, uno de los primeros catedráticos de historia de arte, el alemán Carl Justi, escribió en su libro sobre Velázquez y su siglo que el mayor problema del arte español en el siglo XVI era que estaba infiltrado profundamente por el idealismo italiano que desviaba a los pintores de aquel entonces de sus tendencias naturalistas innatas⁴⁴. El Greco, sin embargo, rápidamente adopta el 'naturalismo' español; sus apóstoles vienen directamente de los montes de Toledo⁴⁵. Y como tal se convirtió en el precursor de los grandes maestros del siglo siguiente, y en particular, de Velázquez, a quien caracterizó como 'el más español de los pintores españoles'⁴⁶.

Este breve repaso, pone de manifiesto que la construcción de la escuela española, e indirectamente la definición de la identidad nacional, no fue un proceso en que participasen solamente autores españoles. También tuvieron un papel destacado escritores de otros países, y sobre todo ingleses, franceses y alemanes, que en aquel entonces dominaron el panorama cultural europeo. En algunos instantes expresaron juicios acerca del desarrollo y el carácter de la escuela española, y en este caso el papel de El Greco en su nacimiento, que solo más tarde fueron adoptados por autores autóctonos. Podemos concluir, por lo tanto, que la construcción, o la invención de la escuela española fue un proceso transnacional, en que autores españoles y extranjeros intercambiaron ideas, imágenes e interpretaciones. En algunos casos los del interior tomaban la delantera, pero en muchas otras ocasiones la iniciativa venía de fuera⁴⁷.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Carl JUSTI: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 2ª ed., Bonn, Max Cohen, 1888, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 118 y 5.

⁴⁷ Eric STORM: *El descubrimiento del Greco...*; ÍD: "Nationalism Studies between Methodological Nationalism and Orientalism: An Alternative Approach illustrated with the Case of El Greco in Toledo, Spain", *Nations and Nationalism*, 21-4 (2015) pp. 786-804.

Sin embargo, no todos los autores estaban de acuerdo con la interpretación de Cossío. Casi al mismo tiempo que la interpretación realista del biógrafo, se publicaron otras, que en muchos aspectos se opusieron a la de él. Por ejemplo, el pintor Ignacio Zuloaga, los escritores de la generación del 98 y el famoso literato francés Maurice Barrès presentaron a El Greco en primer lugar como un idealista, quien mejor que nadie sabía descifrar la psicología de sus modelos y el espíritu popular. Según ellos, el rasgo esencial del pueblo español no era su realismo, sino más bien su espiritualismo, o en el caso de Barrès su fidelidad a las tradiciones nacionales y la fe católica. El pintor barcelonés Santiago Rusiñol, por otro lado, interpretó a El Greco como un profeta cosmopolita de la belleza, utilizando su memoria para su proyecto de modernizar la cultura catalana. El famoso crítico alemán Julius Meier-Graefe también consideraba la nacionalidad de El Greco y de su pintura como irrelevante. Lo que valoraba sobremanera era sus innovaciones coloristas, lo que según él, le convirtió en uno de los principales precursores del desarrollo glorioso de la pintura moderna en el siglo XIX. Una visión que tuvo un eco excepcional entre los expresionistas alemanes. Finalmente, existía también una interpretación conservadora, que sobre todo salió a la superficie durante el tercer centenario de la muerte de El Greco en 1914. Críticos e historiadores españoles aceptaron la interpretación de Cossío de El Greco como un gran precursor del realismo de la escuela española del Siglo de Oro, pero rechazaron su visión de la España de finales del siglo XVI como un país decadente. Al contrario, durante el reinado de Felipe II, cuando España todavía era católica, el país conoció su época de mayor esplendor⁴⁸.

CONCLUSIÓN

Estas interpretaciones diversas y a veces incluso opuestas, dejan claro que la imagen de El Greco, e indirectamente de la escuela española, cambiaba constantemente. Entonces, no era un hecho, algo que objeti-

⁴⁸ Eric STORM: *El descubrimiento del Greco...*; ÍD: "El fracaso de la construcción nacional en una ciudad de provincias. La conmemoración del Greco (1914) en Toledo", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-1 (2012), pp. 251-271.

vamente se podía deducir del pasado, sino una construcción a posteriori. Y como toda interpretación histórica, cada visión daba énfasis en algunos aspectos en detrimento de otros. Sin embargo, hay dos objeciones particulares en contra del uso del concepto de una 'escuela nacional de arte' o de 'un canon nacional'. Primero, en el fondo es un anacronismo. Cuando se aplica al periodo antes de finales del siglo XVIII, cuando el concepto de nación si se utilizó era un término muy vago ya que todavía no correspondía a una realidad jurídica, política o cultural sustancial. Y segundo, es un término reductivo. Generalmente, solamente se admiten artistas que viven en el país donde nacieron, excluyendo la gran mayoría de los inmigrantes y los emigrantes, y entre ellos se prefiere a los que conforman a las ideas predeterminadas sobre lo que debe ser el arte nacional. De esta manera, un forastero como El Greco solamente entró en el canon español cuando empezaba a convertirse en un artista internacionalmente reconocido, cuyo arte además parecía conformarse a lo que se considera un estilo típicamente español.