



EL DESCUBRIMIENTO
DEL GRECO



ERIC STORM

ERIC STORM

El descubrimiento del Greco
Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)

ELGRECO2014


CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

 Marcial
Pons

Con la colaboración de Pryconsa

Índice

11	AGRADECIMIENTOS	
13	INTRODUCCIÓN	
19	I. UN FORASTERO EXTRAVAGANTE	
	Un vago recuerdo	
	La nueva visibilidad	
	El conocimiento del Greco	
	Un primer historiador	
37	II. EL FUNDADOR DE LA ESCUELA ESPAÑOLA	
	El realismo de Manet y sus amigos	
	Historicismo y nacionalismo	
	La velazquezmanía de los historiadores del arte	
57	III. UN HÉROE NACIONAL	
	Manuel Bartolomé Cossío	
	La biografía	
75	IV. EL PROFETA DE LA BELLEZA	
	El bohemio de Barcelona	
	El camino de Rusiñol al simbolismo	
	El modernismo catalán	
	De nuevo el Greco	
	El sumo sacerdote se retira	
95	V. EL PINTOR DEL ALMA	
	Ignacio Zuloaga	
	Una nueva generación madrileña	
	La vieja guardia reacciona	
	Barrès y el secreto de Toledo	

121	VI. EL PATRIARCA DEL ARTE MODERNO Coleccionistas y exposiciones El camino de Meier-Graefe al Greco El viaje a España
143	VII. EL EJEMPLO DE LA VANGUARDIA Partidarios: Rilke, Tschudi y Nemes Los críticos <i>Der blaue Reiter</i> y otros jóvenes salvajes La reacción de Meier-Graefe Nuevas síntesis
167	VIII. PATRIMONIO DE ESPAÑA La Casa del Greco El carácter de la nación La vanguardia: Picasso
191	IX. UN REALISTA SENSATO Una batalla de retaguardia El centenario de 1914
203	CONCLUSIÓN
217	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA
229	ÍNDICE ONOMÁSTICO

I

Un forastero extravagante

Gran parte de la vida del Greco sigue sumida en la oscuridad. Sólo se conocen unos pocos datos. Por ejemplo, se ha podido averiguar que vino al mundo en Candia (Creta) en 1541 con el nombre de Domenikos Theotokopoulos, y que probablemente recibiera en esta isla griega una formación como pintor antes de partir hacia Venecia en 1567 o 1568. En esta ciudad siguió su aprendizaje con Tiziano, ya muy mayor; no hay duda de que *il Greco*, como se le llamaba, también conoció la obra de Tintoretto, Veronés, Bassano y otros maestros venecianos de aquella época. A continuación, en 1570, partió hacia Roma, donde conoció numerosas obras de Miguel Ángel y Rafael, que ya habían fallecido. Sin embargo, no logró demasiados encargos. Con la esperanza de tener más éxito en la corte de Felipe II, viajó a España en 1576 o 1577. En aquellos años se estaban haciendo muchos encargos, sobre todo para el Monasterio de El Escorial, cuyas obras se acercaban a su fin. No obstante, se estableció en Toledo, donde se quedaría a vivir el resto de su vida. La forma italiana *il Greco* pasó al español, y, aunque siguió firmando sus obras como Domenikos Theotokopoulos, se le conocería como *el Greco*¹.

En Toledo, donde se encontraba la sede del arzobispado y que hasta hacía poco tiempo era uno de lugares en los que se asentaba la corte, el Greco logró convertirse en el pintor más importante de la ciudad. Sus primeras obras, muy influidas por sus predecesores y contemporáneos italianos, encontraron gran aceptación. Ya en los primeros años de estancia pintó cuadros para el altar del convento de Santo Domingo el Antiguo, y *El Expolio* para la sacristía de la catedral. En 1580 vio recompensados sus esfuerzos con un encargo real. Felipe II le pidió que representara *El martirio de san Mauricio y la legión tebana* para un altar lateral de la basílica de El Escorial, pero el resultado no gustó al rey, quien, aunque pagó la cantidad acordada, no colgó la pintura en el lugar previsto, sino en otra ubicación del enorme complejo, y encargó una nueva versión al pintor italiano Romulo Cincinnato. Probablemente a Felipe II no le gustó la inter-

pretación intelectualista del Greco, y es que éste había pintado en primer plano la deliberación entre el comandante romano que se había convertido al cristianismo y sus oficiales —que precedía a la decapitación de san Mauricio y sus 6.666 soldados—, dejando en un segundo plano la escena del martirio en sí. Como la obra estaba pensada para la iglesia, la escena también tenía que ser inteligible para legos, y no era el caso.

Aquella fue la última vez que al Greco le pidieron un cuadro de la corte, pero aun así no le faltaría trabajo. Por ejemplo, tuvo más éxito con *El entierro del conde de Orgaz*, un cuadro de casi cinco metros de altura para la capilla funeraria de la iglesia de Santo Tomé de Toledo. Siguió recibiendo encargos, principalmente para retablos, escenas religiosas y retratos, y poco a poco fue desarrollando un estilo absolutamente personal: las figuras se fueron alargando cada vez más y haciéndose más expresivas; sus composiciones tenían un mayor movimiento y su técnica era más suelta. Esto se puso de manifiesto por ejemplo en las pinturas que realizó para el altar del Hospital de la Caridad de Illescas, el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid y el Hospital de Tavera de Toledo. El Greco también diseñó altares e hizo esculturas, y durante mucho tiempo se creyó que había trabajado como arquitecto. Sin embargo, probablemente le confundieran con su hijo Jorge Manuel, que nació en Toledo y sí practicó la arquitectura.

Un vago recuerdo

Aunque cayó en gran medida en el olvido tras su muerte en 1614, el Greco fue muy apreciado por sus coetáneos. Muestra de ello son por ejemplo los numerosos encargos que recibió. Asimismo, destacados poetas como Paravicino y Góngora compusieron sonetos en su memoria; incluso sus enemigos reconocieron sus cualidades. El cronista de los jerónimos —la orden que residía en el Monasterio de El Escorial— afirmó que era comprensible que Felipe II hubiera rechazado *El martirio de san Mauricio*: un cuadro de un santo debía invitar a la oración, y esa pintura no lo hacía en absoluto. A pesar de ello, fray José de Sigüenza admitía que el Greco había hecho «cosas excelentes»².

El pintor Francisco Pacheco, el maestro de Velázquez, tampoco era un gran partidario de la obra del Greco. En su tratado *El arte de la pintura* de 1649, un libro repleto de recuerdos y anécdotas, le describió como un gran pintor erudito. Sin embargo, Pacheco también habló de su visita al Greco en 1611, durante la cual éste dejó clara su preferencia por el colorido frente al dibujo. El sevillano era un gran admirador de la claridad del dibujo de Miguel Ángel y, por lo tanto, se mostró conmovido cuando el Greco señaló que Miguel Ángel «era un buen hombre y no supo pintar». La aversión del Greco a las normas estéticas clásicas y la teoría derivada de su preferencia por la prác-



1. El Greco, *La Trinidad*. Hacia 1577-1579. Óleo sobre lienzo, 300 x 179 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.



2. El Greco, *La dama del armiño*. Hacia 1577-1580. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 48,9 cm.
Stirling Maxwell Collection. Glasgow, Pollok House.

II

El fundador de la escuela española

Con el creciente número de obras españolas en el mercado del arte, la inauguración del Prado, del Museo de la Trinidad y de la Galería Española (los dos primeros en Madrid y el último en París) y la publicación de los *Annals of the Artists of Spain* de Stirling, el conocimiento internacional de los antiguos maestros españoles se había incrementado de forma considerable. Al mismo tiempo, se empezaba a perfilar un cambio en las preferencias artísticas que resultaría ser muy positivo para el arte español. En torno a 1800 la pintura italiana de los siglos XVI y XVII marcaba la pauta, considerándose a Rafael como cima indiscutible. Muchos pintores españoles, con su cruda representación de algunos aspectos menos hermosos de la realidad y una técnica que solía ser tosca, no se amoldaban al canon de belleza idealizada. Aunque los tipos populares que habían servido de modelo a Murillo para muchas de sus obras religiosas resultaban a menudo muy desagradables, era el pintor español más valorado a escala internacional. Sus encantadoras vírgenes y sus retratos sensibles de niños y mendigos gustaban mucho, algo que seguiría siendo así por unas décadas; de hecho, en 1852 el Louvre todavía pagó el precio récord de 615.000 francos por la *Inmaculada Concepción* de Murillo de la colección del mariscal Soult¹. En la colección real de Madrid se consideraba el número uno indiscutible *La Sagrada Familia* de Rafael —llamada también *La Perla*—; además, se tenía una opinión muy elevada de empalagosos seguidores de Rafael, hoy en día casi olvidados, como Juan de Juanes y Pablo de Céspedes.

En los años posteriores a 1830 empezaron a producirse cambios en este escalafón, anteponiéndose cada vez más un estilo nacional original a la fidelidad a los modelos clásicos. La reproducción directa de todo tipo de escenas de martirio, la fuerte carga religiosa de numerosas pinturas españolas y sus figuras, a menudo atormentadas y muy poco idealizadas, ya no se tildaban de indecentes, patéticas y poco armoniosas, sino que empezaban a encontrar cierta aceptación. Esto es lo que ocurrió sobre todo con las obras de Zurbarán

—muy bien representado en la Galería Española—, a la vez que aumentaba también el interés por Velázquez y Ribera. Murillo, con esos contrastes tan acentuados que tenía, también se benefició de este nuevo gusto por el arte español del siglo XVII. En cambio, el Greco seguía siendo —a los ojos de la mayoría de los entendidos en arte— un pintor desequilibrado, si bien salió de alguna manera del anonimato gracias tanto a las ocho obras suyas que había en la Galería Española como a los escritos de Gautier y Stirling.

El estatus del Greco como artista de segundo o, más bien, de tercer orden se ilustra a la perfección si nos fijamos en aquellos que, aun estando interesados en los viejos maestros, obviaban por completo al pintor toledano: por ejemplo, hubo numerosas descripciones de viajes y libros sobre tesoros artísticos de Toledo que no decían ni una palabra sobre el Greco hasta bien entrado el siglo XIX. Además, también llama la atención que los autores católicos no nombraran ni reivindicaran a este pintor, cosa que no ocurrió ni siquiera en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el Greco fue situándose cada vez más en el foco de atención. Sólo a principios del siglo XX empezaron a elevarse algunas voces afirmando que el Greco también era uno de los pintores cristianos o católicos por excelencia. A diferencia de la obra de Murillo —por poner un ejemplo—, al parecer la del Greco no movía a la devoción. Fray José de Sigüenza ya se había quejado a este respecto, y esa misma crítica se pudo oír en 1913, cuando otro eclesiástico dio una conferencia en Vitoria sobre el Greco. Mendoza se preguntaba quién iba a atreverse a molestar a los santos del Greco para invocarlos. Nadie, respondió: «afables y humanos, no esquivos y sombríos los queremos»². Sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que los católicos no reivindicaran al pintor toledano, cuando la mayor parte de su obra se situaba en el marco de la Contrarreforma.

Además, ni los pintores de historia y ni los artistas académicos mostraban prácticamente ningún interés por la obra del Greco, al igual que sus predecesores del siglo XVIII. Además, cuando lo hacían era sobre todo por las vestimentas, los cuellos y los personajes, que aprovechaban para sus propias escenas históricas³. Por ejemplo, el crítico de arte Gregorio Cruzada Villaamil, vinculado a estos círculos, afirmaba en el catálogo del Museo de la Trinidad de 1865 que la escuela de Toledo no era importante por su fundador —el Greco—, sino por sus discípulos, de modo que se debía considerar como el principal representante de esta escuela a uno de ellos, Luis Tristán⁴. Por eso no nos puede sorprender que cuando se cerró el Museo de la Trinidad en 1872 y la colección se traspasó al Prado, la mayoría de los Grecos terminaran en una sala apartada o desaparecieran incluso en el depósito. En 1881, cuando el director del Prado —Federico Madrazo— le estuvo enseñando el museo al historiador alemán del arte Carl Justi, le confesó que lamentaba «no poder arrojar del museo caricaturas tan absurdas». Probablemente el famoso pintor académico se estuviera refiriendo a los retablos que procedían del Museo de la Trinidad, pero el caso es que algunos años más tarde logró que se



13. El Greco, *La Asunción de la Virgen*. Hacia 1577-1579. Óleo sobre lienzo, 403,2 x 211,8 cm. Chicago, The Art Institute.

IV

El profeta de la belleza

Hasta finales del siglo XIX, el redescubrimiento del Greco había sido fundamentalmente cosa de autores y pintores a los que les gustaba una parte de su obra como ejemplo temprano del realismo español. Gracias sobre todo a su técnica pictórica y al empleo del color se le veía como el precursor más importante de Velázquez, al cual se admiraba, a su vez, como uno de los patriarcas del arte moderno realista. La biografía de Cossío era en gran medida un desarrollo de esta interpretación, aunque introducía algunos matices propios: defendía una combinación de idealismo y realismo frente a un naturalismo puramente materialista, con lo que daba preferencia a las representaciones realistas con cierto calado psicológico. Cuadros como *El entierro del conde de Orgaz* eran la expresión perfecta de un realismo espiritual que armonizaba con el carácter nacional español y en el que el Greco proporcionaba un retrato certero tanto de los individuos retratados como del «espíritu nacional» de aquella época.

Como ya había indicado Cossío, para entonces la parte más extravagante de la obra del Greco también había pasado al primer plano. Esta nueva valoración iba pareja a la fuerte reacción que se produjo a finales del siglo XIX contra el naturalismo, el positivismo y el materialismo. Desde su punto de vista, artistas, escritores y pensadores reconocían que la realidad no se podía reducir únicamente a lo visible, lo aparente y lo medible. En su opinión, los sentimientos irracionales, los temores y otras cosas inmatrimales constituían una parte esencial de la existencia. Esta revalorización de lo subjetivo también se puso de manifiesto en el advenimiento de corrientes como el simbolismo, el vitalismo y el neoidealismo, cuyos representantes descubrieron al Greco —en este caso también las obras que más se desviaban de la norma realista— como un gran artista que sabía interpretar el fuero interno de sus retratados y que sabía plasmar sus sentimientos en un lienzo.

La nueva interpretación surgió en París, el centro más importante del arte y la cultura de aquel entonces. Sin embargo, el verdadero descubrimiento del Greco como



18. El Greco, *Las lágrimas de san Pedro*. Hacia 1595-1614. Óleo sobre lienzo, 100 x 88 cm.
Sitges, Museu Cau Ferrat.



23. El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*.
Hacia 1580. Óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

del Prado, admirados habitualmente por su realismo. Sin embargo, Baroja hizo hincapié en la capacidad del Greco de ponerse en la piel del otro. En su opinión, después de trescientos años todavía era posible penetrar en el alma de los personajes retratados. Por ejemplo, el político *Rodrigo Vázquez* era un hombre altivo y severo, mientras que *El caballero de la mano en el pecho* (fig. 23) era una persona triste y resignada, en cuyos ojos se podía leer el temor al vacío, al misterio insondable de la vida. Además, el autor distinguió a un epicúreo, un misántropo y un matón²³.

Baroja también dedicó mucha atención a los retablos del Prado. Es probable que estas obras hubieran estado guardadas en el depósito o se encontraran expuestas en algún lugar apartado, porque en las descripciones de viajes y en los artículos sobre la obra del Greco jamás se las había tenido en cuenta hasta entonces. Aunque Baroja también admitía que no eran las mejores obras del pintor, no dejaba de impresionarle su gran