El pintor fascinante

Posted on 1 de julio de 2004 by Vicente Lleó

Recoge el presente volumen las conferencias pronunciadas en el año 2002 dentro del ciclo *El Greco. Obras maestras* , organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado, que contó entre sus participantes con algunos de los más distinguidos especialistas sobre el tema, tanto españoles como extranjeros.

Los últimos años han sido especialmente pródigos en estudios sobre el cretense; por citar sólo algunos de los más relevantes, se pueden destacar las actas del congreso internacional *El Greco of Crete*, editadas por Nicos Hadjinikolaou (Iraklion, 1995), la monografía de Fernando Marías *El Greco, biografía de un pintor extravagante* (Madrid, 1997) o el catálogo de la exposición *El Greco. Identity and Transformation: Crete-Italy-Spain* , coordinado por José Álvarez Lopera (Milán, 1999), a lo que habría que añadir el catálogo de la presente exposición *El Greco*, a cargo de David Davies, exposición que a la hora de escribir estas líneas cuelga todavía en la National Gallery de Londres y que no he tenido ocasión de ver.

Con la excepción de Velázquez, con motivo de cuyo cuarto centenario en 1999 se desató una auténtica furia editorial, no hay otro artista antiguo español (?) que cuente con un despliegue de esfuerzos comparable, sólo que en el caso de El Greco éste ha sido más sostenido en el tiempo. Se han escudriñado los oscuros años en su Creta natal, cuando El Greco no era todavía El Greco, se han seguido sus andanzas por la Roma farnesiana, se han reconstruido los interminables litigios que mantuvo en España con sus patronos; en fin (y quizás esta sea la aportación más notable de los últimos tiempos), se han analizado sus reveladoras anotaciones manuscritas a un Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro y a un tomo de las *Vite* de Vasari (Marías y Bustamante, 1981; Salas y Marías, 1992). Con todo ello, ¿estamos más cerca no ya de *comprender* al Greco, sino de comprender nuestra propia fascinación por este «pintor extravagante»?

Es sin duda cuestión difícil de responder: en primer lugar, porque de toda la literatura reciente sobre el tema se desprende un cierto aire de *déjà vu*, al que seguramente no es ajeno el hecho de que en casi todas las publicaciones encontremos a los mismos autores; por no mencionar, en algunos casos al menos, la tendencia de éstos a decir cada vez más sobre cada vez menos, es decir, a producir elaboradísimos discursos sobre aspectos francamente menores.

Ahora bien, esta situación no es desde luego fruto de la casualidad, sino que responde a la

perplejidad que aún suscita el artista entre nosotros y al peso aplastante que, a pesar de ciertas apariencias de modernidad, mantienen aún algunas tradicionales «visiones» sobre la pintura española en general y sobre este pintor en concreto.

Un ejemplo sacado del libro que reseñamos puede servir de ilustración a este general desconcierto. Una misma obra, el denominado *Tríptico de Módena* (Módena, Galleria Estense), obra generalmente considerada de los inicios de la etapa veneciana del Greco, puede servir para dos interpretaciones no ya distintas, sino contrapuestas: para la gran mayoría de los investigadores se trata de una obra de calidad desigual, porque precisamente mostraría las dificultades de un *madonnero* impregnado de bizantinismo para asimilar el moderno lenguaje pictórico veneciano, lo que aparentemente concuerda con otros factores externos. Brown, en solitario, *a sensu contrario* , piensa que las torpezas del tríptico demostrarían que *no* puede tratarse de una obra suya, ni tan siquiera juvenil. Simplificando abusivamente, podríamos decir que unos piensan que el genio se hace, en un proceso lento y trabajoso, mientras que el otro cree que nace, de modo que aun en obras inmaduras, esa genialidad se haría sentir. ¿Evolucionismo frente a creacionismo quizá?

Curiosamente, las bases documentales y catalográficas del Greco no se han alterado radicalmente en las últimas décadas: las obras de Francisco de Borja San Román, Manuel Bartolomé Cossío (pese a su sesgo ideológico) o Harold Wethey (injustamente calificado por algunos americanos como «the Lawrence Welk of art historians») siguen proporcionando un cimiento sólido para su estudio, como lo demuestran las constantes referencias de los autores a las mismas. Desde luego, esas bases se han ampliado y consolidado, pero no se han visto sustancialmente modificadas. Entonces, ¿cuál es la razón del desconcierto que produce El Greco?

De la lectura de las presentes conferencias parece deducirse que el «problema» del Greco no es ya, al contrario que con otros artistas, una cuestión de *connoisseurship* , de fijación de un *corpus,* sino de interpretación de sus obras, un terreno notoriamente resbaladizo y en el que, además, siguen pesando las visiones tradicionales del pintor. El Greco como expresión de un supuesto misticismo español, o de la propia *españolidad* , planea aún, a veces subliminalmente, sobre buen número de las contribuciones. El problema es que este tipo de juicios apodícticos funciona a menudo en sentidos contrapuestos; así, podríamos argüir que los retratos de caballeros mayoritariamente anónimos que pintó el cretense son tan reflejo del «alma» española como los de Van Dyck de la inglesa, pero igualmente podríamos sostener, y quizá con más razón, que en realidad tanto españoles como ingleses buscaron parecerse a las imágenes ideales forjadas por ambos pintores, es decir, que éstos *crearon* una realidad más que reflejarla. Las posturas mitificadoras y desmitificadoras de Davies y Álvarez Lopera sobre el *Caballero de la mano en el pecho* ejemplifican claramente esta

disyuntiva, que puede extenderse a muchas otras obras del cretene. Doménico Teotocópulos el Greco.

En general, puede afirmarse que los autores se dividen entre «materialistas» (Marías, Bustamante, Kagan y otros) e «idealistas» (Calvo, Davies, Schroth y otros), con algunas contribuciones de difícil ubicación, como las dedicadas por Hadjinikolau a la *Crucifixión* del Prado o la de Manuela Mena sobre la *Fábula* recientemente adquirida por el mismo museo (ambas contribuciones, por lo demás, muy distintas entre sí).

Hadjinikolaou, al que muchos españoles aún recuerdan por su *Iconografía de un cuadro* , que causó cierto impacto en los años setenta, retoma aquí el perverso método de Sydney Freedberg (su famosa conferencia sobre la *Natividad* Allendale), que consiste en bombardear al auditorio con imágenes (y sobre todo fragmentos de las mismas) hasta que el espectador ya no sabe de qué está hablando; faltando éstas en el texto impreso resulta difícil formarse un juicio. Por su parte, la exposición de Mena sobre la Alegoría ofrece interesantes apreciaciones sobre fisionómica, gestualidad, indumentaria, iconografía e iconología, e incluso teología de la época, pero en ocasiones tenemos la sensación de que este elaborado discurso tiene sólo una tenue relación con la imagen a que se refiere.

Curiosamente, una tendencia historiográfica que en los últimos años ha adquirido notable predicamento –el estudio de las condiciones de recepción de la obra–, parece escasamente representada aquí; esto es sorprendente porque seguramente la primera pregunta que nos hacemos cuando contemplamos las obras del Greco, sobre todo del tardío, tan distintas de todo lo demás, es: ¿a quiénes y por qué les gustaba?, ¿qué veían en ellas y cómo las veían?

Las contribuciones de Bustamante y Kagan se enmarcan dentro de esta tendencia. El primero a propósito del rechazo del *San Mauricio* del Escorial por Felipe II. Bustamante, siguiendo a Sigüenza, deja claro que el cuadro fue rechazado para su ubicación por falta de *decoro* (en el sentido trentino del término), no por falta de calidad. Felipe II buscaba para la basílica un *grado cero de la pintura* en términos barthesianos, una especie de Pulzone pasado por Tiziano y la ostentosa «artisticidad» del cretense se hallaba en las antípodas de tal exigencia.

La contribución de Kagan, por su parte, se centra en lo que él denomina el «entorno humano» del artista en Toledo, ampliación y parcial revisión de su ensayo en el catálogo *El Greco de Toledo* (1982). En cierta medida, Kagan completa la visión que del pintor dio Marías en su biografía de 1997: un artista mal integrado en la sociedad en que vivió, de temperamento bastante intratable y que nunca consiguió hablar bien el español. Kagan nos muestra la otra faceta: un reducido grupo de «fieles», procedentes mayoritariamente de la meritocracia toledana –burocracia eclesiástica, administración civil, profesionales– que

supieron ver en él otras cualidades, que supieron apreciar esa «extravagancia» que lo distinguía de sus compañeros de profesión. De algunos de estos clientes y amigos se han publicado interesantes documentos, como los inventarios de sus bibliotecas y colecciones, pero sin duda es un terreno que puede deparar aún mucho más y que quizás abra una vía para comprender la recepción de sus obras.

Un par de contribuciones afrontan el tema de la influencia del Greco sobre el arte del siglo XX ; aunque el término *influencia* constituye todo un monumento a la imprecisión, el tema de las relaciones de la vanguardia con El Greco ofrece sin duda grandes posibilidades. En el caso de Pollock, sin embargo, es difícil precisar esa relación, más allá de un interés genérico; por otro lado, lo que aquí se nos muestra es la formidable manipulación *agit-prop* que la Internacional supo hacer de los artistas e intelectuales occidentales, mientras Stalin pactaba con Hitler, por cierto. El caso de los pintores españoles del siglo XX es, sin duda, más rico pero también más complejo: qué duda puede caber de que, para los años finales del siglo XIX y primeros del XX , las imágenes del Greco formaban parte del bagaje *cultural* de cualquier artista; rastrear, sin embargo, sus préstamos formales resulta más complicado, aun en aquellos casos más aparentemente evidentes (Zuloaga, Solana, etc.).

El libro está ilustrado con una selección razonable de imágenes, pero es una pena que no se hayan incluido los números de las mismas en los textos, porque en ocasiones –*Retrato de anónimo*, Museo del Prado– resulta difícil averiguar a cuál de las varias obras que responden a esta descripción se refieren.

Autor: AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Titulo: El Greco