El Greco, pintor anacrónico

Posted on 22 de septiembre de 2014 by Fernando Checa

La figura del pintor Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614), resulta hoy día especialmente atractiva desde los más diversos puntos de vista. En primer lugar, claro está, por la alta calidad pictórica de la mayor parte de su producción. Calidad unida a singularidad, que hace que sus obras llamen la atención no sólo de los especialistas y de historiadores del arte y de la cultura, sino del público culto en general e incluso del llamado «gran público».

Pero para elucidar el interés al que nos referimos hay otros elementos adicionales que lo explican. En primer lugar, está el hecho de su propia biografía artística: un pintor nacido en Candía (Creta), educado en la tradición de imágenes bizantinas cuya estética, de procedencia medieval, todavía subsistía en la isla en la primera mitad del siglo XVI, y que, a partir de su viaje a Italia en 1567, con estaciones en Venecia (1567-1570) y en Roma (1570-1577), cambia radicalmente para convertirse progresivamente en un pintor a la italiana. Esta metamorfosis de un sistema de representación a otro es un caso único en el arte occidental, como repetidas veces se ha señalado.

En segundo término, está el hecho, igualmente espectacular, del casi repentino fenómeno del cambio de valoración historiográfico en torno a su figura. De ser un artista despreciado, mal comprendido y, en última instancia, casi ignorado durante centurias, se pasó, a principios del siglo XX, a una rápida revalorización, primero en círculos intelectuales, literarios y artísticos, para calar rápidamente en públicos más amplios. Hoy día, la figura del Greco es la de uno de los artistas antiguos más populares, no sólo en España, sino a nivel universal.

Pero no sólo ello, puesto que la repercusión del Greco en las artes del siglo XX ha sido enorme. Sin llamar la atención sobre este fenómeno, no se comprenderían ciertos aspectos del arte de las primeras vanguardias, Cézanne, Picasso y arte expresionista incluidos. No cabe duda de que el «descubrimiento» del Greco al que acabamos de referirnos resultó ser uno de los factores más influyentes en el surgimiento de la modernidad artística a principios del pasado siglo en lo que se refiere a las relaciones de ésta con el pasado.

Todavía podríamos señalar un cuarto factor ligado al interés que despierta su figura en nuestros días. El Greco trajo a España una consideración social y cultural del artista a la que

nuestro país apenas estaba acostumbrado. Doménikos era un artista culto, leído, que había frecuentado en Roma círculos como el de los Farnesio, en los que tal era la consideración de los artistas. Pero, además, y esto fue aprendido de su frecuentación de los ambientes de los talleres (*botteghe*) de los pintores venecianos, como Tiziano o Tintoretto, no le era ajena la figura del artista-empresario y el taller como centro de operaciones y de producción. Allí la figura del maestro, y su mayor o menor grado de implicación en el resultado final de la obra, pone en cuestión asuntos como los de la autoría total de un lienzo, o las nociones mismas de original y copia.

Las cuatro cuestiones que planteamos están, evidentemente, muy interrelacionadas, aunque las trataremos de manera separada, al hilo de las exposiciones que se han celebrado y celebran aún en España para conmemorar el cuarto centenario de su muerte, acaecida en Toledo el 7 de abril de 1614.

Hasta hace relativamente pocos años no se conocían obras seguras de la etapa cretense de nuestro autor. Hoy, sin embargo, sabemos de la existencia de, al menos, tres: *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*, del Museo Benaki de Atenas; *La Dormición de la Virgen*, de la iglesia de la Koimesis en la isla de Syros; y, si admitimos que fue pintado en esta etapa, *La Adoración de los Reyes*, ca. 1567, también conservada en el Museo Benaki. En todas ellas, sobre todo en esta última, aparecen préstamos y citas de estampas y otros aspectos propios del arte occidental, que nos indican el interés de Doménikos por el mismo. Un tema que estalla en el llamado *Políptico de Módena*, conservado en la Galleria Estense de esta ciudad y pintado inmediatamente después de la obra del Museo Benaki. Se trata de seis escenas (*El Juicio Final*, *La Adoración de los Pastores*, *El Bautismo de Cristo*, *La Anunciación*, *Adán y Eva* y *El Monte Sinaí*) en las que, si fundamentalmente en los aspectos cromáticos y en los del brillo de los colores, El Greco delata sus orientalizantes orígenes cretenses, sus composiciones y sentido espacial se basan sobre todo en grabados y estampas de artistas italianos contemporáneos. Esta era, por tanto, una de las maneras en las que El Greco aprendía una tradición pictórica que no era la suya, pero a la que pretendía adaptarse.

En la exposición *El Griego de Toledo*, este tema inicial de su carrera podía contemplarse en toda su plenitud, ya que, además de las obras cretenses (expuestas, algunas de ellas, solamente durante un período de la muestra), se admiraban algunas de las pinturas de su estancia en Italia, como el ya señalado *Políptico de Módena* y otras obras de museos como Washington (*Expulsión de los mercaderes*) o Parma (*Curación del ciego*), en las que se manifiesta con claridad que la vía por la que optó El Greco para integrarse en la pintura italiana fue la del *colorito* veneciano, que había visto en los talleres, iglesias, palacios y *scuole* de la ciudad del Adriático. El tema resulta de especial importancia, ya que de esta manera El Greco optaba por una pintura basada en el color y la mancha, una de las dos

opciones en las que estaba dividida la pintura italiana del siglo XVI. Ni siquiera el posterior viaje y la estancia del Greco en Roma, lugar dominado por la presencia gigantesca de Miguel Ángel y su opción por una pintura basada en el dibujo, logrará hacerle cambiar de manera. Y es muy posible, como veremos más adelante, que fueran sus polémicas afirmaciones sobre Miguel Ángel las que actuaran como uno de los factores de su partida de esta ciudad hacia España.

De todas maneras, la exposición toledana se inicia con dos de las imágenes más contundentes y famosas del período español –el fundamental– del artista: la *Vista y plano de Toledo* (ca. 1600), del Museo del Greco de esta ciudad, y la *Vista de Toledo*, un poco anterior, del Metropolitan Museum de Nueva York. Con ello pretende demostrarse tanto la importancia que la ciudad y su peculiar imagen tuvo en la pintura del cretense, fácilmente demostrable en su casi continua utilización como fondo de multitud de pinturas a lo largo de su carrera, como la singularidad del pintor y de algunos de sus coleccionistas en la búsqueda de iconografías no demasiado extendidas en los medios artísticos españoles del siglo XVI.

La opción expositiva elegida por Fernando Marías ha sido, por tanto, no estrictamente cronológica, ya que la primera obra que se veía era una que se data en torno a 1600, es decir, la mencionada *Vista y plano de Toledo*, para, enseguida, iniciar un recorrido temporal que presentaba las primeras obras hechas en Creta y en Italia mencionadas y algunas de las más espectaculares de las realizadas inmediatamente tras su llegada a España, como la *Magdalena penitente* de Budapest y el *San Sebastián* de Palencia.

Tras estas primeras secciones, aparece el apartado dedicado a los «Retratos», que constituyen, como es sabido, una de las principales aportaciones del artista a un medio artístico –el del Renacimiento español– muy escaso en manifestaciones de este género, si exceptuamos, naturalmente, los ambientes de la corte, que en la época del Greco estaba dominado por artistas como Alonso Sánchez Coello, la italiana Sofonisba Anguissola, los del flamenco Antonio Moro y los realizados por Tiziano para Carlos V, María de Hungría o Felipe II. La opción del Greco, en consonancia con lo que venimos diciendo, fue decantarse por el modelo de retrato a la veneciana, sobre todo la manera retratística de Jacopo Tintoretto, a la que dotó de una mayor intensidad, si cabe, en obras maestras que están en la mente de todos, como el llamado *Caballero de la mano en el pecho* o *el Caballero anciano*, ambos en el Museo del Prado. Una obra tan señera de este género como *El Cardenal Fernando Niño de Guevara*, del Metropolitan de Nueva York, se exhibe, sin embargo, en otro espacio distinto de la exposición, dedicado al retrato y otras obras tardías, mezclando, así, los criterios temáticos y los cronológicos.

Las siguientes secciones importantes de la muestra, «Cuadros de devoción» y «Los retablos y sus lienzos», se centran en una muy amplia y extraordinaria selección de obras maestras en el campo más prolífico de nuestro autor, como lo fue el de la pintura religiosa. En realidad, estas dos secciones constituyen el cuerpo de la misma y en ellas se aprecian distintos apartados iconográficos, uno de los cuales, el dedicado a la «Santa Faz» se hace explícito en el catálogo en forma de epígrafe. Sin embargo, la mayor parte de las agrupaciones se entienden tras la lectura de los textos y las bien escogidas citas de los escritos del Greco instaladas en las paredes del Museo de Santa Cruz. Se explica de esta manera la importancia y el significado no sólo de las iconografías religiosas del Greco, sino la organización y composición de sus retablos, llamando la atención la conocida opinión del comisario en torno al pintado para el Colegio de doña María de Aragón, del que no admite como propias algunas de sus telas habitualmente así consideradas.

Por lo que respecta al tema del montaje de la muestra, resulta una lástima, sin embargo, tanto el color dorado elegido para servir de fondo a las pinturas –en el que se confunden los colores de los cuadros y sus marcos– como el hecho de cortar el maravilloso espacio de las cuatro crujías de la planta baja del antiguo hospital renacentista de la santa Cruz, hoy museo del mismo nombre, con unas enormes pantallas donde se exhiben unas, por otra parte, excelentes fotos de parte de las arquitecturas diseñadas por el maestro griego.

La exposición, que se acompaña de un voluminoso catálogo, en su mayor parte escrito por el propio comisario, constituye una sustancial aportación al estudio del maestro. Fernando Marías analiza de manera pormenorizada todas las pinturas y las inserta dentro de su interpretación general de la obra del Greco, a la que más adelante nos referiremos. En el mismo volumen se incluyen, ya que lo estaban en el programa general de la manifestación, los llamados «Espacios Greco». Se trata de uno de los mayores aciertos de la idea de conjunto: los cuadros del Greco que Toledo conserva en instituciones históricas no se trasladaron al espacio físico de la muestra. Por ello, para entender cabalmente el proyecto resultaba necesario visitar la Catedral, la Iglesia de Santo Tomé, la Capilla de San José, el Hospital Tavera, el Convento de Santo Domingo el Antiguo y, fuera de la ciudad, el Hospital de la Caridad en Illescas. Todos estos espacios encuentran también su estudio y explicación en el catálogo, que de esta manera se convierte en pieza esencial para su comprensión.

No se entiende, por tanto, la inexplicable ausencia dentro de este itinerario (y, por tanto, del catálogo) del Museo Casa del Greco, con su maravilloso *Apostolado* y otras obras. Quedaba relegado, por tanto, de la celebración uno de los hitos en la recuperación contemporánea del artista como es el de la propia existencia –nada menos que desde 1911– del propio museo. Estos «Espacios Greco» servían, además, para resaltar la importancia de la ciudad en la obra del cretense, como se hacía en la primera sala de la exposición.

La extraña carrera del Greco estuvo salpicada de incidentes significativos a lo largo de toda su vida. Una célebre afirmación suya acerca de que Miguel Ángel era un hombre que no sabía pintar y que, si se destruyera su *Juicio Final*, él sabría pintarlo mejor, además de una bravata, si es que alguna vez llegó a pronunciarla, ha de ser interpretada en términos de la época, dentro de la polémica que, como hemos dicho, sostuvo con la pintura romano-florentina de tradición dibujística encarnada, sobre todo, por el propio Miguel Ángel. La polémica «dibujo/colorido» que recorre la teoría y la práctica de la pintura italiana del siglo XVI explica la frase. Cuando El Greco dice que Miguel Ángel no sabía pintar» no quería decir otra cosa que el florentino, obsesionado por el dibujo, abandonaba, en realidad, la pintura, es decir, el color, la pincelada, la mancha, que era lo que él, educado a pintar a la europea en los talleres venecianos, había aprendido en la ciudad de la Laguna.

Lo realmente singular del tema es no sólo lo radical de la opción colorística del Greco, sino que esta misma, que fue uno de los motivos de su éxito en los ambientes artísticos de vanguardia de principios del siglo XX, no fuera comprendida historiográficamente hasta 1967, cuando Xavier de Salas publicó su trabajo *Miguel Ángel y El Greco*, su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1967. Se inicia entonces un proceso de comprensión nuevo en la obra de nuestro artista, en el cual todavía nos encontramos aún inmersos en la actualidad.

La segunda de las exposiciones, *La biblioteca del Greco*, con que se ha conmemorado este año del centenario se celebró en el Museo del Prado y ha sido comisariada por Javier Docampo y José Riello, ambos especialistas en el estudio de bibliotecas antiguas y en teoría artística del Siglo de Oro español. Aunque pequeña en formato, la exposición y su catálogo resultan de interés excepcional, ya que ponen de manifiesto los libros, los posibles saberes intelectuales y la cultura de aquel pintor «de agudos dichos», tan poco comprendido en su tiempo y tan poco estimado hasta el siglo XIX. Basada en los dos inventarios conocidos de su biblioteca, la exposición del Prado encontraba sus puntos culminantes en el ejemplar de las *Vite* de Giorgio Vasari anotado por El Greco (colección de Xavier de Salas) y en el *De architectura* de Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro, también con apostillas del pintor (Biblioteca Nacional).

El primero de los libros mencionados fue encontrado, estudiado y publicado parcialmente por Xavier de Salas en 1967 y fue un hito en los estudios sobre el pintor, ya que mostraba, de propia mano del artista, sus posturas teóricas respecto a la pintura renacentista italiana y su agria polémica con Giorgio Vasari –el autor del libro, acérrimo defensor de Miguel Ángel– acerca de la idea de pintura como dependiente del dibujo y ampliamente reticente con Tiziano y los coloristas venecianos. El posterior descubrimiento, en 1981, por parte de Fernando Marías y Agustín Bustamante, del mencionado ejemplar de Vitruvio en la Biblioteca

Nacional, vino a confirmar la idea del Greco como un artista intelectual, preocupado e interviniente de manera activa en las polémicas estéticas de su tiempo, como lo demostraban estos escritos y la existencia misma de su biblioteca. La exposición, que se acompañaba de unos pocos cuadros del artista (destaquemos la presencia de una obra como *El soplón* (Madrid, Colección Colomer), excelente versión de este tema tan querido por El Greco, que demuestra aquí su interés por la literatura antigua, ya que la obra es una écfrasis de un escrito de Antífilo), es ampliamente explicada en su catálogo, desde ahora pieza esencial para comprender el tema de la cultura del cretense, del que destacamos el trabajo de José Riello, «La biblioteca del Greco».

Los problemas del Greco no sólo surgieron en Italia, sino inmediatamente después su llegada a España. La distinta concepción de la figura del artista entre los medios españoles –que tendían a ver en esta profesión una mera actividad artesanal– e italianos –en los que se había movido el artista, que caracterizaban cada vez más la práctica del arte como un asunto intelectual– enfrentaron al Greco nada menos que con el cabildo de la Catedral de Toledo. La polémica, centrada en el cuadro de *El expolio* (Catedral de Toledo), aparece, en primer lugar, como una cuestión de iconografía y de decoro, ya que las Santas Mujeres que El Greco pintó en la parte inferior izquierda del cuadro no estuvieron presentes, según las Sagradas Escrituras, en el momento del desnudamiento de Cristo previo a la Crucifixión. Estamos en 1579, y estas cuestiones de fidelidad al texto eran muy importantes en el ambiente de la Contrarreforma. Además, el precio que El Greco pidió por su obra, acorde con su idea de pintor intelectual, fue muy superior al que el cabildo estaba acostumbrado a pagar por un cuadro. Este era el auténtico problema de esta discusión, que acabó con el apartamiento del artista de los encargos en uno de los principales centros de mecenazgo artístico de la España de Felipe II, como era la Catedral Primada.

El otro era, y con mayor intensidad aún, la corte. Para ella, concretamente para uno de los altares de la Real Basílica de El Escorial, que por entonces se pintaban bajo la atenta mirada de Felipe II, El Greco pintó su famoso y extraordinario *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, obra que fue rechazada para este lugar por el propio rey, también por razones de decoro y devocionales. No era una pintura, dice el contemporáneo padre Sigüenza, cronista de El Escorial, que sirviera para estimular a la oración, como sí lo eran en su opinión, y seguramente la del rey, las de Fernández de Navarrete, «el Mudo», y otros artistas, españoles e italianos, que decoraron el espacio basilical. La carrera del Greco se iniciaba así en España con dos sonoros bofetones, nada menos que en la Primada toledana y en la corte madrileño-escurialense.
Resulta, por tanto, una lástima que en el coherente ciclo de exposiciones y escritos correspondientes de los catálogos que comentamos, el tema del Greco y la corte haya

quedado preterido, al no haberse integrado, inexplicablemente, en el mismo, la pintura que Felipe II relegó a la Sala de Capas del Monasterio de El Escorial, como sí lo han sido, como ya se ha dicho, y sin necesidad de mover las obras, pinturas de la envergadura de *El expolio* o *El entierro del conde de Orgaz*.

Al principio de esta reseña señalábamos la importancia que el redescubrimiento del Greco tuvo para la sensibilidad artística contemporánea a principios del siglo XX. El asunto va muy ligado a la de la propia historiografía artística del Greco, casi un género literario por sí mismo, como se afirma en uno de los catálogos aquí comentados. Muy en relación, en definitiva, con la muestra *La biblioteca del Greco*, en la que se destaca la figura de Francisco de Borja San Román como descubridor en 1910 y 1927 de los inventarios de la biblioteca del Greco y los de la de su hijo Jorge Manuel, la exposición *El Greco y la pintura moderna*, también en el Museo del Prado, constituye una aportación, sofisticada y de envergadura, tanto al estudio de la figura del artista como al de la pintura del siglo XX.

A comienzos del siglo XVIII, el tratadista y biógrafo de los pintores españoles, Antonio Acisclo Palomino, escribió lo siguiente: «Pero él [El Greco], viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Tiziano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrido del color». Se refería, sobre todo, a sus pinturas para el Colegio de doña María de Aragón, en Madrid, hoy en el Museo del Prado en su mayoría y en el de Bucarest, pintadas en 1600 y que la historiografía actual señala como el inicio de su última y más descoyuntada etapa.

De este modo exponía sus reticentes opiniones la crítica artística y la historiografía tradicional española ante la extraña pintura del cretense, y explicaba el menosprecio y olvido a que se vería sometida a lo largo de varios siglos. Todo empezó a cambiar en el siglo XIX. La colección real española, fuente esencial para la creación del Museo del Prado, apenas poseía pinturas del cretense, tan solo unos retratos, pero las colecciones del museo se vieron enriquecidas en sus inicios por la adquisición de nada menos que *La Trinidad*, pintada para el retablo de Santo Domingo el Antiguo, en la que El Greco mostraba de manera espléndida sus conocimientos de la pintura veneciana, pero también de Miguel Ángel y de Alberto Durero. Hoy sabemos, además, que Fernando VII intentó adquirir para el museo nada menos que *El entierro del conde de Orgaz*. Con la incorporación de los cuadros del Museo de la Trinidad al Prado se añadieron al museo la mayor parte de las mencionadas pinturas del Convento de doña María de Aragón, de manera que hoy en día, y debido a las aportaciones y adquisiciones del siglo XX, el Prado es el principal depositario de obras del artista. Fue allí también donde, en 1902, se celebró la primera exposición en torno al pintor.

Como en los casos de Velázquez y Goya, el Museo del Prado ha actuado como catalizador

imprescindible para el conocimiento nacional e internacional de un personaje clave de nuestra cultura, lo que justifica la celebración de la muestra que ahora comentamos. Fue en los inicios del siglo XX cuando, en torno a los ambientes del modernismo catalán y el joven Picasso, por una parte, y los madrileños de la Institución Libre de Enseñanza y la llamada generación del 98, por otro, empezó a fraguarse la recepción contemporánea del Greco.

La exposición del Prado se abre, lógicamente, por las razones ya expuestas, con la mencionada *Trinidad* del propio museo y el fuerte influjo del artista en dos de los pilares de la modernidad, como fueron Paul Cézanne, del que se contemplan sus *Bañistas* del Musée d'Orsay, la maravillosa *Madame Cézanne con un vestido rojo* del Metropolitan de Nueva York y su versión de *La dama del armiño*, que vemos al lado del original, atribuido a El Greco. Dibujos «modernistas» de Picasso, su *Evocación. El entierro de Casagemas*, del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y varias obras cubistas nos hacen ver con claridad la relación existente entre ambos maestros en los años iniciales de la carrera del malagueño.

Los esfuerzos de la Institución Libre de Enseñanza culminaron en el libro clave de Manuel Bartolomé Cossío de 1908, *El Greco*, en el que, a la vez que se ofrece un inicial catálogo de su obra, se estudia su carrera por primera vez en toda su complejidad y se ofrece una primera interpretación de la misma. Según Cossío, Barrès o Zuloaga, ante El Greco nos encontramos con un pintor de carácter místico, intérprete de lo más profundo del alma española, preferentemente identificada con Castilla. Esta interpretación, con muchos matices, es la que ha llegado prácticamente hasta nuestros días. A ella habría que añadir la más propiamente centroeuropea del artista como punto esencial del Manierismo (Max Dvo?ák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1923) y la de Gregorio Marañón, deudora de las ideas institucionistas, a las que añade sus propias interpretaciones médicas, de carácter psicológico y psiquiátrico, acerca de la mente del Greco y la mentalidad de la época (*El Greco y Toledo*, 1956). Son estas las ideas que se han visto resquebrajadas, sobre todo desde el descubrimiento y análisis de los textos del Greco apostillando a Vasari y a Vitruvio a los que se ha hecho referencia más arriba.

En la exposición, un espacio aparte nos muestra la impronta del Greco en estos ambientes institucionistas (con obras, entre otros, de Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla), en los que se fraguó la recuperación histórica del artista en libros como el ya citado de Cossío sobre el artista o el de Maurice Barrès (*Greco ou le secret de Tolède*, 1911), a quien vemos en el magnífico retrato contemplando la ciudad, obra de Zuloaga, fechado en 1913 y conservado en el Musée d'Orsay.

El Greco, tras alimentar determinadas formas y actitudes estéticas muy de los años iniciales del siglo XX, continuó siendo un factor muy importante en las vanguardias centroeuropeas,

sobre todo las expresionistas, en el surrealismo, en los muralistas mexicanos, en un abstracto como Jackson Pollock, en Alberto Giacometti o en Francis Bacon. De todo ello hay ejemplos en esta densa exposición, de la que podríamos decir que no hay cuadro que sobre. El conjunto culmina en su última sala, en la que, tomando como eje dos pinturas de las ya mencionadas del retablo de María de Aragón, con el que El Greco da comienzo a su última y más expresionista etapa y otras dos cumbres de su período final, el *Laocoonte* de Washington y *La visión de san Juan* del Metropolitan, se explica de manera eminentemente visual el argumento de la muestra.

Su catálogo es una aportación de primer orden al tema, sobre todo los trabajos de su comisario, Javier Barón, y de Javier Portús, en el que quedan claras las sugestiones que la pintura del Greco tuvo en los años treinta del siglo XX para autores como André Masson y Óscar Domínguez, en el contexto histórico del «problema de España» tal como se veía en los años de la Guerra Civil, y, ya más en nuestros días, en autores como Antonio Saura, Francis Bacon o Alberto Giacometti.

El cuarto y último tema que nos propone este ciclo de exposiciones trata de poner de relieve un asunto realmente candente en la historiografía de la pintura renacentista y barroca de estos últimos años: se trata del tema del estudio de las prácticas del taller de los grandes maestros y la siempre debatida cuestión de la autografía de las obras.

Un artista como El Greco, con una obra tan amplia, en muchos momentos repetitiva en cuanto a iconografía y estilo, que se puso rápidamente en boga entre los coleccionistas de pintura antigua de las primeras décadas del siglo XX, constituye terreno abonado para las réplicas, las copias y, naturalmente, las falsificaciones. Como en tantos otros artistas, el establecimiento de un catálogo de este autor tiene que ver tanto con la documentación escrita de las obras, sus contratos conservados o descripciones antiguas, como con el examen de las mismas de manera directa y «a ojo».

Hoy día, sin abandonar la siempre necesaria, aunque peligrosa «teoría del conocedor», se trata de fundamentar cada vez más la autoría o no de una obra, además de en la siempre agradecida base documental, en el marco de las prácticas concretas del taller del artista. Este es el punto de vista de la exposición *El Greco: Arte y Oficio* que, comisariada por Leticia Ruiz, se celebra en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Su autora se encarga de la conservación de la pintura del cretense en el Museo del Prado y ha elaborado el catálogo de las obras del pintor en esta institución.

Sabemos que El Greco dirigía un taller desde al menos 1585, cuando instala su casa en el barrio toledano del Tránsito. De este salieron no sólo las pinturas que hoy

consideramos autógrafas, es decir, «de la mano del Greco», sino otras muchas que, siguiendo los modelos establecidos por el maestro, servían para satisfacer los deseos de una clientela menos exigente en lo que se refiere a la calidad final del producto, si bien deseosa de poseer obras de su estilo que colmaran sus necesidades sobre todo religiosas y devotas. Por ello, en la exposición se nos muestran, al lado de los modelos creados y ejecutados por El Greco, las obras procedentes del taller en modelos tan conocidos y repetidos como la Anunciación, San Francisco, la Magdalena penitente, Cristo con la cruz a cuestas o, sobre todo, los Apostolados. Quien visite Toledo en la época en la que esté abierta la exposición podrá ver en ella, completos, el Apostolado del Marqués de San Feliz, conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y hoy en depósito en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, y el de Almadrones, en parte en el Museo del Prado, que hoy se consideran como obra fundamentalmente de taller, y compararlos con los de la Catedral, considerado esencialmente autógrafo, y el del Museo del Greco, obra tardía sin terminar en algunas de sus pinturas, planteando con él el problema del «non finito» del Greco, un tema que ha sido de amplia y rica discusión durante los últimos años entre los especialistas de Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI. El mundo estético, como sabemos, en el que se formó El Greco.

El asunto de la diferenciación, tan lábil en la pintura salida de los grandes talleres de la Edad Moderna, entre original, copia o réplica; la determinación entre lo que puede ser obra directa del maestro o producto salido de su factoría con su autorización final; la existencia, atestiguada por Francisco Pacheco, de modelos reducidos de sus obras que el maestro conservaba y enseñaba en su taller, y de los que algunos se exhiben en esta muestra, son varios de los temas que suscita tanto su contemplación como la lectura de su catálogo, con varias interesantes contribuciones, entre las que destaca la de la propia Leticia Ruiz, que nos ayuda decisivamente a la comprensión de lo que vemos en Toledo.

Ya hemos indicado lo inadecuado del color dorado en las paredes de la exposición *El Griego de Toledo.* En *El Greco: Arte y Oficio* se ha optado, al contrario, por un azul oscuro que permite la correcta apreciación de las pinturas. No se entiende, sin embargo, su iluminación en exceso dramática ni, mucho menos, lo abrupto del montaje, que oculta en su casi totalidad el ya comentado bellísimo espacio del museo. ¿Por qué llevar exposiciones a lugares históricos, de poderosa fuerza arquitectónica, como es el caso, para después taparlos con efímeras arquitecturas de dudosa belleza? Las exposiciones del Prado, sin embargo, guían al espectador a través de sus argumentos científicos, dejando que sean, naturalmente, las obras las que destaquen. Ello resulta especialmente atractivo en la gran sala final dedicada a El Greco y la pintura moderna, en la que, en discreta composición diagonal, se resaltan cuatro obras maestras del artista ya mencionadas, que sirven de punto de partida

imprescindible a los comentarios grequianos que realizan los pintores contemporáneos.

También referencia aparte merece el empleo de los medios audiovisuales en estas exposiciones. Ya hemos dicho que no debería abusarse de las pantallas en lugares tan espectaculares, pues parece que hoy un espacio expositivo no es tal sin su correspondiente pantalla o, peor, pantallas (algo similar a lo que ocurre en los montajes de las óperas, aunque no sea este el lugar para hablar de ello). Lo que ya hemos criticado en *El Griego de Toledo* vuelve a suceder en *El Greco: Arte y Oficio*, y nos quedamos, otra vez, sin disfrutar de la crujía del edificio.

Merece, sin embargo, especial mención lo elegante y útil que resulta este medio en la muestra *La biblioteca del Greco* del Museo del Prado y, sobre todo, en la instalación visual, obra de Joaquín Bérchez, que llama la atención acerca de la arquitectura del maestro: bella, justa y medida en su conjunto, las fotografías expuestas tienen la calidad acostumbrada en su autor, uno de nuestros mejores, por otra parte, historiadores de la arquitectura.

En su conjunto, estas cuatro exposiciones suponen una notable consolidación de «lo que se sabe» hoy sobre El Greco, afortunadamente mucho más de lo que se sabía en 1908, cuando Cossío publicó su libro pionero. La cosecha bibliográfica de interés histórico ha sido, sin embargo, muy escasa, por no decir nula. Sólo la reedición, aumentada, de *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, de Fernando Marías, publicado originalmente por la editorial Nerea en 1997, destaca en medio del desolador panorama. Se trata no sólo de una puesta al día respecto a los conocimientos sobre el pintor, sino también de la revisión de algunas opiniones anteriores del autor sobre el sentido de su obra, en las que ahora no podemos entrar. Habría que destacar, por tanto, los mencionados catálogos de las muestras y el coloquio celebrado en el Museo Thyssen-Bornemisza hace unos meses. Este casi total silencio de nuestra universidad y otros centros de investigación hacia fenómenos culturales que, como hemos podido ver, atraen no sólo a públicos amplios, sino que comportan también avances en el conocimiento, son una muestra más del estado letárgico, cercano a la «moribundia», de buen número de nuestras instituciones académicas.

Superadas y asimiladas las interpretaciones del Greco que predominaron en el siglo XX tanto en España (Manuel Bartolomé Cossío, Gregorio Marañón) como en Europa (Paul Lefort, Maurice Barrès), sobre todo en Alemania (August Mayer, Max Dvo?ák), y consolidadas las nuevas ideas acerca del carácter intelectual y los intereses predominantemente estéticos de las diversas fases de la pintura del Greco (Xavier de Salas, José Álvarez Lopera, Fernando Marías, Agustín Bustamante), parece necesario proseguir por nuevos caminos.

Las exploraciones en torno a su taller y alrededor de nuevos y matizados conceptos de

autoría; la profundización en torno a la cultura no sólo religiosa, sino también artística, tanto de la corte madrileña como la de la cercana Toledo, en esta época de la Contrarreforma; la búsqueda de soluciones al porqué de la específica, y tan peculiar, respuesta artística del Greco con una imagen que, no lo olvidemos, fue sustancialmente religiosa, en una época en que la religión lo impregnaba todo en la sociedad, son algunos de los caminos para seguir trabajando.

El Greco fue un pintor «extemporáneo», y esta es una de las razones de su éxito entre las vanguardias del siglo XX, «extravagante» al decir de Marías, «anacrónico» diríamos hoy día, o, al menos, probablemente, diría Alexander Nagel. El Greco, pintor, si queremos, «renacentista» (al menos así se nos presenta en sus breves e incisivos comentarios, base de su actual interpretación crítica, en los que participa de lleno en las polémicas italianas de los setenta primeros años del siglo XVI), murió en 1614. Las corrientes que habían sucedido al Renacimiento, convencional e historiográficamente fijadas en el Naturalismo y el Clasicismo, estaban entonces en claro apogeo. Además, sus primeros y más importantes representantes habían ya fallecido: Annibale Carracci, el líder del Clasicismo en 1609, y Michelangelo Caravaggio, el del Naturalismo, en 1610.

De ello, El Greco, que había dejado Roma en 1576, no pudo, por supuesto, tomar nota. Como tampoco de buena parte de la pintura que se desarrolló en esta ciudad desde el pontificado de Gregorio XII –iniciado en 1572– en adelante, es decir, de aquello que, también convencionalmente, llamamos pintura de la Contrarreforma, que encontró en *Le vite de' pittori, scultori et architetti, ed intagliatori. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, de Giovanni Baglione, una de sus mejores y contemporáneas expresiones históricas.

Es cierto, por tanto, que su obra fue extravagante, pero lo que fue es, esencialmente, «anacrónica». Y es desde este punto de vista desde el que hemos de considerarla en nuestros días.