



ARTE

El descubrimiento de El Greco y las raíces bizantinas de su pintura

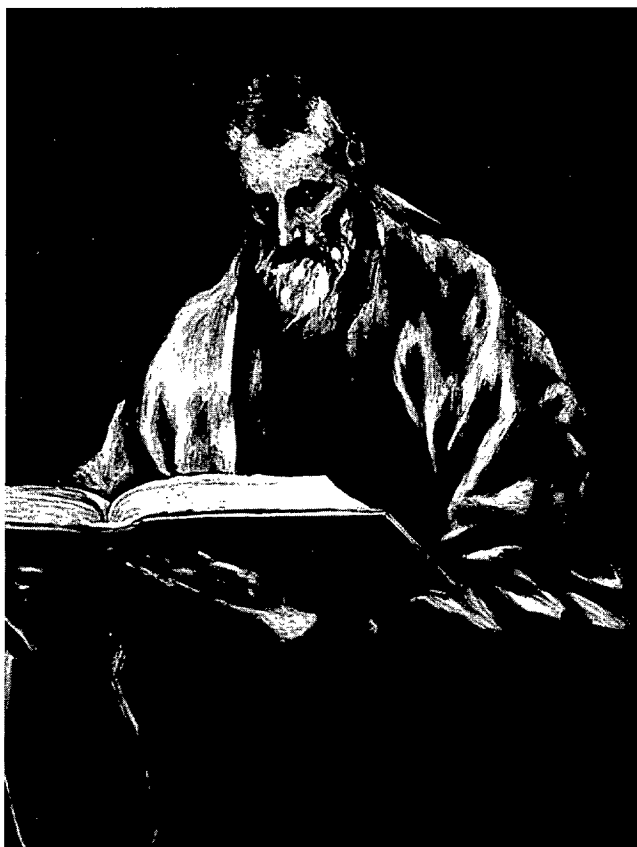
Miguel Cortés Arrese

Universidad de Castilla-La Mancha

El descubrimiento reciente del díptico de la catedral de Cuenca aun cuando estuvo allí depositado durante centurias refleja muy bien que el aprecio de Bizancio por parte de los estudiosos españoles fue lento y necesitó del siglo XIX y el primer tercio del XX para adquirir verdadera carta de naturaleza. El viaje a Oriente de la fragata Arapiles y el informe que, como consecuencia de ello redactó en 1876 el comisionado De la Rada Delgado, el aire bizantino de construcciones como la del Panteón de la Duquesa de Sevillano en Guadalajara o el reconocimiento de las raíces bizantinas de El Greco, son buena prueba de ello. Ha sido recordado recientemente que el descubrimiento de El Greco en España

tuvo lugar a fines del XIX. El Greco fue unánimemente alabado por los "noventayochistas" y de la manera más noventayochista posible: considerando que su valor era, por supuesto artístico, pero, por encima de todo, moral: esto es, que su obra era el mejor trasunto del alma castellana. En este sentido se pronunciaron Ganivet, Azorín, Unamuno, Baroja y Maeztu.

A su recuperación se unieron los modernistas y los institucionalistas, interesados los primeros por sus enseñanzas artísticas y que como cumplido homenaje le levantarían una estatua en Sitges, en 1888, obra de Reynés; atraídos los últimos por El



Domenico Theotocópuli. San Simón. 1610-1615. 97 x 77 cm. Museo del Greco. Toledo.

Greco, Toledo y el paisaje castellano como consecuencia de su ideario pedagógico. Como es bien sabido, sería Cossío quien diese un paso decisivo en el conocimiento y valoración del pintor al publicar su célebre y esperada monografía en 1908. Cabe recordar, en cualquier caso, que Cossío no solo proporcionó al mundo el primer estudio histórico serio, fiable e informativo sobre el artista; también una nueva interpretación que convertía la obra de El Greco en expresión quintaesenciada del espíritu español, llegando a forjar la unión entre El Greco y el carácter nacional español.

El trabajo de Cossío culminaba una aspiración de la Institución Libre de Enseñanza pero, al mismo tiempo, necesariamente, dejaba en segundo plano el llamado "bizantinismo del pintor": las experiencias del artista antes de su llegada a Italia y su pervivencia en su obra posterior.

Tras mencionar a alguno de los eruditos que se habían ocupado de este aspecto, Cossío admitía "como muy probable" la inicial educación cretense del Greco habida cuenta "el constante y decidido empeño que el pintor pone en citar a su patria"; como consecuencia de este empeño, deducía Cossío, El Greco parecía alimentar un sentimiento nutrido "por la nostalgia de los juveniles años de aprendizaje", pero rechazaba algunos rasgos

RESUMEN:

Durante todo el mes de julio puede verse en el Museo de Santa Cruz, de Toledo, una exposición de Iconos bizantinos, procedentes de la colección Vezimelis, de Atenas. A la obra que originariamente conformaba esta exposición se han añadido algunas muy interesantes piezas de El Greco que se conservan en diversos lugares de Cuenca y Toledo y que son las que aparecen comentadas en estas páginas. El profesor de la UCLM Miguel Cortés Arrese, que ha sido uno de los comisarios de la Exposición, hace un recorrido por las raíces bizantinas de El Greco y por el redescubrimiento de su obra entre nosotros a finales del siglo pasado. Por su parte, José Pedro Muñoz Herrera, jefe de sección de Museos y Exposiciones de la Consejería de Cultura, comenta dos obras de El Greco que también se han añadido a la Muestra: un Cristo crucificado y el San Simón, de uno de los apóstolados del pintor cretense afincado en Toledo.

de su pintura tenidos entonces por bizantinos: la desproporción de las figuras, la "desazón" del colorido, la tendencia a destacar las enormes figuras aisladas concentrando en ellas todo el interés sobre un fondo unido, la intensidad expresiva de los personajes o las peculiaridades de su técnica y color. De todos modos aceptaba, en última instancia, como propio del bizantinismo del pintor que "aparte de la afición a repetir una y otra vez sus composiciones, quedaría sólo el sentido despectivo de la frase, es decir, el aire de extravagancia.

Cossío señalaba, por lo demás, que la genial personalidad de El Greco tenía "raíces más antiguas, hondas y universales, que meramente las de un primer e incierto aprendizaje técnico" par terminar diciendo que "de Italia procede el tono ideal de su espíritu, su primer colorido y lo esencial de la composición y el procedimiento. Y España le suministró la atmósfera propicia para su realismo familiar, su tristeza, sus violentas actitudes, la finura de sus carmines y sus grises". Un mundo nuevo que forzosamente tenía que ser visto en altorrelieve por ojos extranjeros como los suyos.

El texto de Cossío "de inmediato" se convirtió en "dictadura" para durar décadas y neutralizar posturas alternativas que quedarían muy en segundo plano. Ahora bien, los defensores del bizantinismo del pintor continuarían la línea inaugurada por Sampere y Sentenach poniendo el acento, entre otras cosas, en las semejanzas mostradas de algunos cuadros de El Greco pintados en España, como el "Expolio" y sus equivalentes bizantinos del tema del "Prendimiento". Coincidencias que, en opinión de Talbot Rice, se extendían a otras composiciones. Estudios como el de Willumsen, de 1927, que realizaba el substrato bizantino del pintor a lo largo de toda su carrera o el de Mayer, dos años posterior, que abogaba por considerar al Greco como un artista oriental y no español habida cuenta su abstracción espacial y el sentimiento mágico de su perspectiva, afianzaron el predicamento de la interpretación bizantina en los años siguientes. Así lo demuestra el "Viaje de Estudios" que con destino a Grecia organizó la Universidad de Valladolid en 1934: incluyó la visita a Fódele, tenido por los expedicionarios por patria chica del Greco y encabezados por los profesores Tormo y Mergelina para ofrendarle una lápida de piedra de Toledo; acogía en relieve una cabeza en bronce del artista, obra de Benlliure, y una breve dedicatoria.

La idea del bizantinismo esencial del pintor continuaría teniendo larga vigencia en las décadas siguientes: Embiricos, Haerman-Misguish, M.A. Elvira o Galavaris han venido insistiendo en esta dirección y en la influencia de sus orígenes bizantinos por lo que respecta al punto de vista compositivo e iconográfico de parte de la producción española del pintor. Hoy en día, recuerda Álvarez Lopera, su etapa cretense y su primera actividad como pintor postbizantino son dos hechos firmemente establecidos. Y añade que, aunque existe cierto consenso a la hora de admitir que durante su estancia en España El Greco siguió usando ciertos procedimientos que formaban parte de la médula misma del arte bizantino, el significado último de sus "recuerdos bizantinos" y las razones que le llevaron a tenerlos cada vez más presentes en su pintura no están suficientemente esclarecidos. ■

Recuerdos bizantinos de dos obras toledanas de El Greco

José Pedro Muñoz Herrera

La presente exposición no ha querido dejar de lado una ilustración que lleve a reflexionar, ante ejemplos existentes en Toledo, acerca de la trascendencia que el rasgo de su formación italooriental alcanzó a lo largo de la carrera artística de El Greco. Y si fuera posible, observar la presencia de este rasgo en obras de sus últimos años, a veces seriadas e incluso obras de su taller, percibiendo dicho alcance en alguna de tantas piezas que en buena parte serían fruto de las enseñanzas del maestro más que de su propia mano.

A este objeto, presentamos en primer lugar el Cristo Crucificado del Museo de Santa Cruz, el cual viene siendo considerada obra del taller de El Greco desde que Halldor Soehner (1957) y Harold E. Wethey (1962) lo excluyeran de sus respectivos catálogos, viendo en él ya la mano de su hijo Jorge Manuel, ya la de la propia escuela y sus procesos de producción, pero datando la obra en los años finales de la vida del pintor, hacia 1610. La publicación en 1997 de una obra de El Greco hasta entonces desconocida, el Cristo en la Cruz subastado entonces en Christie's, Nueva York, y su adscripción en torno a la época romana del artista, 1567-1577, puso de manifiesto esta cuestión, a la vista de la cercanía que ambas obras guardan sobre la concepción esencial de este asunto, y a pesar del lapso de unos cuarenta años que las separan. Cristo muerto en un solitario Gólgota, ante un dramático fondo de paisaje, que en el principio evocaba con grises nubarrones el prolegómeno de una tormenta con Jerusalén representada en la lejanía, y que en Toledo ya es una noche cerrada donde el centellear entre las nubes ilumina semejante ciudad y sus alrededores con sus destellos. El icono vendido en Nueva York no sería la formulación inicial del tema, sino que cultivado éste ya en Creta por el artista, se habría modificado mediante la incorporación del nuevo concepto de la atmósfera y el paisaje por vía de la tradición italiana. Por otro lado, las precedencias existentes en la iconografía de algunos de los temas frecuentados por El Greco y las obras salidas de los talleres de iconos de la ciudad jónica de Zákynthos, la "Florencia de Oriente", en el Heptaneso, donde hubieron de refugiarse numerosos pintores cretenses a la caída de su isla en poder de los turcos, trazan la línea de una tradición en cuyo origen se encontraría un Domenico Theotocopuli pintor de iconos, cuyas obras fueron bien conocidas por sus compatriotas artistas de los siglos XVII y XVIII, y que ahora comienzan a identificarse y a ser investigadas, como el icono de la Pasión de Cristo - La Piedad, centrando el discurso de la exposición de Toledo.

La segunda obra que presentamos pertenece al Apostolado cronológicamente más tardío, hacia 1610-1614, y es a su vez de segura adscripción a sus pinceles, en el Museo de El Greco. La producción seriada de los temas como principio de actividad del taller, no excluía que el propio maestro se reservase con preferencia algunos de ellos, y son las series de retratos de los Apóstoles las que de manera más unánime han venido siendo consideradas como originales de El Greco. Se ha señalado en el carácter devocional de las series producidas por el cretense y su taller, un notable recuerdo de bizantinismo que haría de estas obras verdaderos iconos, y un modelo de producción dado a responder a la demanda de un tipo de obras que la Contrarreforma había popularizado, como era la iconografía del Colegio Apostólico, presidida por la imagen del Salvador tan conectada por lo demás con la tradición bizantina. La posibilidad de servir como elemento mobiliario de devoción privada y de reflexión íntima entre el objeto y su propietario, hacía de los iconos un objeto muy semejante al que informaría la demanda de obras por la clientela de El Greco. Así San Simón concentra en su expresión una serena turbación espiritual tan cercana a la de los ángeles del Icono de la Pasión, y al ser percibido se diría que compone en un plano especular la propia emoción religiosa que suscita. ■



Taller de El Greco. "Cristo Crucificado" ca. 1610. 66 x 38 cm. Museo de Santa Cruz. Toledo.



San Juan Bautista, icono griego de principios del s. xvi.



San Lucas y San Simón, icono griego de 1627/28.

