

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DEL GRECO (PÚBLICO Y CRÍTICA)

1995

Julio I. González Montañés.

La recepción de la obra del Greco (público y crítica).

Indice

Indice.....	p. 1
Introducción.....	p. 2
I- Sus Amigos.....	p. 2
II- La Fama.....	p. 4
III- La incomprensión.....	p. 6
IV- El Olvido.....	p. 8
V- El redescubrimiento de su obra.....	p. 9
Va- Los Románticos.....	p. 10
Vb- Los <i>Amateurs</i>	p. 11
Vc- Los artistas.....	p. 13
Vd- Los Institucionistas y la Generación del 98	p. 14
Ve- La Crítica.....	p. 15
Vf- El Público.....	p. 18
VI- La Canonización.....	p. 19
VII- El Folklore.....	p. 21
VIII- Estado de la cuestión.....	p. 22
Bibliografía.....	p. 25

Pocos artistas han merecido tan dispares juicios como los que, a lo largo de los siglos, se han formulado sobre la obra y la personalidad de Doménico Teotocópuli. Artista genial o loco extravagante, ya entre sus contemporáneos la división de opiniones caracteriza la valoración de su obra. Reconocido y apreciado, aunque quizá no comprendido, por un importante sector del público y la intelectualidad de su época, tuvo también influyentes detractores cuya opinión acabó por imponerse en la centuria siguiente a su muerte. La opinión popular, generalmente favorable al cretense, forjó el mito de su locura, ingenua explicación de sus audacias estilísticas, mientras la crítica erudita, que las explicaba como un intento por diferenciarse de Tiziano, matizaba la locura del Greco calificándola de "extravagancia". Ambos tópicos -loco y extravagante- aparecen inevitablemente en todas las caracterizaciones que del Greco hizo la crítica ilustrada y neoclásica unidos a los reproches sobre su dibujo "*descoyuntado*" y su colorido "*desabrido*". Será la historiografía romántica la que, partiendo de los mismos tópicos pero invirtiendo su sentido negativo, rescate la figura del Greco, calificado ahora de genio, abriendo el camino para la crítica del siglo XX, prácticamente unánime en el reconocimiento de Teotocópuli como uno de los más grandes artistas de todos los tiempos.

I- Sus amigos.

Las primeras menciones laudatorias aparecen en su etapa italiana; J. Clovio en su carta de recomendación al Cardenal Farnesio lo califica de "*pintor excelente*" y se refiere a un autorretrato que habría dejado "*estupefactos*" a los pintores romanos¹. El asombro y la admiración de los artistas contemporáneos del Greco ante su obra es general; los frecuentes peritajes que se hicieron de sus obras abundan en expresiones de excelencia e incluso se le califica, en la documentación relativa a las obras para el Hospital de Illescas, como "*uno de los mejores pintores de todos los tiempos*" y el tasador Alejo de Montoya se refiere a la *Virgen de la Caridad* diciendo "*esta pintura es de las mejores que yo he visto*". Son los propios colegas de Doménico, cualificados sin duda para juzgarle, los más entusiastas admiradores de su obra.

¹ La carta fechada el 16 de noviembre de 1570 figura en el *Carteggio farnesiano* y fue publicada por Ronchini en 1865 (*Atti e memorie della R.R. Diputazione di Storia Patria III*, Módena, 1865) siendo citada desde entonces en la práctica totalidad de los estudios sobre el Greco.

Las críticas vienen de otro lugar; son los tratadistas y eruditos quienes en nombre del "decoro" descalifican su obra y es significativo que Pacheco, que tenía la doble condición de teórico y artista, recele de sus audacias pero alabe su genio y su formación.²

También entre los poetas gozó de estimación; Paravicino y Góngora le dedican versos de alabanza, parcial y apasionada, dada su condición de amigos del Greco, pero significativa, viniendo de quien como Góngora sufrió también incomprensiones en su intento de crear un lenguaje poético completamente autónomo.³

Tampoco el Greco fue entendido por todos y aunque el testimonio de Francisco de Pisa deja bien clara la popularidad del *Expolio* entre los toledanos "*los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella*",⁴ admiración e incomprensión pueden frecuentemente ir unidas. Las apreciaciones del Padre Sigüenza son un buen ejemplo de la perplejidad de quienes, apegados al dogma del arte como suma de naturaleza y razón, no podían comprender la pintura del Greco, pero tampoco dejar de reconocer que "*haze cosas excelentes en Toledo*".⁵

II- La Fama.

En 1614 falleció Doménico Teotocópuli, quizá no en lo más alto de su gloria pero, en todo caso, sin que su popularidad se hubiera agotado. Su hijo continuó con su taller y las numerosas copias y versiones que se hicieron de sus lienzos prueban, lo mismo que la existencia de imitadores, que seguía habiendo un mercado, aunque poco exigente, que demandaba sus obras.

² Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* (ca. 1638), se refiere al Greco, al que conoció personalmente en 1611, en distintos capítulos. La edición moderna del manuscrito la llevó a cabo Sanchez Cantón en 1956. Una recopilación de todos los fragmentos que se refieren a Teotocópuli puede verse en el apéndice que incluye P. GUINARD (1967), pp. 121-122.

³ Fr. H. F. Paravicino le dedica a Teotocópuli varios sonetos en los que utiliza el tópico de la superación de la naturaleza por el Arte. También en sus sermones se refiere al Greco en términos elogiosos (la mayor parte de su obra fue publicada después de su muerte; los sermones en 1638 (*Oraciones evangélicas*) y los sonetos en sus *Obras póstumas, divinas y humanas* (1641). Góngora, por su parte, le dedica un soneto fúnebre (ca. 1614 aunque publicado en 1633) en el que elogia los colores de Iris, las luces de Febo y las sombras de Morfeo. Sobre la interpretación de los pasajes de Paravicino y Góngora relativos al Greco véase CAMÓN AZNAR (1950), pp. 1293-97. Los textos, abundantemente citados, aparecen recopilados en SANCHEZ CANTÓN (1923-41) Tomo V.

⁴ Francisco De Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, Toledo, 1974 (1ª Ed. 1605). Hay también una edición moderna (Toledo, 1976) de los apuntes para una segunda parte de la obra que Pisa no llegó a publicar.

⁵ Fr. José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600-1605, vol. II, IV, 17. Una selección de los párrafos relativos al Greco en SANCHEZ CANTÓN (1923-41), vol. I.

En las décadas siguientes a su muerte aún son abundantes las menciones laudatorias aunque van abriéndose camino los recelos manifestados por Sigüenza y Pacheco. El desdeñoso juicio de Faría y Sousa en 1646:

*... fue el Estacio y el Góngora de los poetas para los ojos, pero vale más una modesta cosa del Tiziano que todo el conjunto de sus extravagancias.*⁶

testimonia la actitud de los eruditos que percibían, sin compartirla, la novedad de su arte. De la misma opinión son Jusepe Martínez (ca. 1673), el cual, aunque reconoce su fama y alaba su agudeza y su elocuencia no oculta su desazón ante la pintura del Greco a la que califica reiteradamente de "*extravagante*" y "*caprichosa*"⁷, o F. M. de Melo, para el cual es "*severo y oscuro*", y J. García Hidalgo quien le tilda de "*desabrido y arrojado*".

Ajena al desdén que manifiestan tales juicios, la fama del Greco se encontraba todavía viva en la memoria popular. Las frecuentes alusiones a su figura en escritos que nada tienen que ver con el arte⁸, muchas teñidas del tópico de la "*extravagancia*", como la de Rojas Zorrilla, son una prueba de la persistencia de su memoria. Fr. Felipe Colombo o Litala y Castelví se refieren a él en términos elogiosos lo mismo que el P. Fco. de los Santos (1657), que entremezcla los elogios (del *San Mauricio* dice: "*obra admirable de mucho arte y excelencia*") con las reticencias por la "*desazón de los colores*"⁹.

Es sin duda difícil rastrear la valoración popular de la obra de arte, y en esto el Greco no es una excepción lo que ha cimentado la explicación de Cossío sobre la evolución de su fama: admirado y aplaudido por los espíritus más avanzados de su época, e incomprendido por el vulgo¹⁰, cayó después de su muerte en el olvido bajo el peso de la crítica académica.¹¹ Los testimonios citados, no "populares" pero indicativos de la valoración de su obra fuera de los círculos artísticos, pueden servir para matizar el tópico. No se olvidó al Greco inmediatamente después de muerto y hasta el más reticente de los juicios que se le hicieron antes de Palomino no deja de manifestar una inconfesable admiración por su obra. El

⁶ M. de Faría y Sousa, *Fuente de Aganipe*, recogido por FRATI (1977), p. 11.

⁷ MARTINEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...*[1675?]. La obra apareció impresa por primera vez en Madrid en 1886 (el párrafo dedicado al Greco pp. 183-84). Lo edita también Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...* vol. 3, 1934. Brown (*Op. cit.* p. 19) apunta la posibilidad de que los calificativos que emplea el pintor aragonés conserven un matiz positivo que más tarde desaparecerá cuando, ya convertidos en tópicos, los utilicen los críticos del siglo XVIII.

⁸ El anónimo relator de una fiesta que tuvo lugar en Burguillos en honor de Carlos II lo califica de "pintor célebre" (la cita en SANCHEZ CANTÓN (1923-41), V, p. 509).

⁹ Véanse los párrafos referidos al Greco en CAMÓN AZNAR (1950) p. 1302.

¹⁰ Incomprensión no significa necesariamente rechazo; Felipe de Mesa, un simple funcionario del ayuntamiento toledano, afirma en la documentación relativa al encargo del retablo de la capilla de D^a Isabel de Oballe que consideraba al Greco como "uno de los hombres más sobresalientes que hay de este arte en el reino y fuera de él" (vid. SAN ROMÁN (1927), p. 150).

¹¹ COSSÍO (1983) pp. 157 ss.

verdadero olvido llegará en la centuria siguiente, cuando se le cita breve e incomprensivamente, llegando hasta el primer tercio del siglo XIX en el que simplemente se le omite. Sin embargo, sus cuadros seguían teniendo un público fiel si atendemos a las numerosas imitaciones de sus obras realizadas a finales del XVII y todavía en el XVIII.

III- La incomprensión.

Si valoramos la fama del Greco a la luz de los juicios de la crítica, el siglo XVIII es el de la incomprensión, cuando no el del olvido, de su obra. Entre 1715-24 publica el pintor Antonio Palomino un tratado de pintura (*El Museo Pictórico y escala óptica*) en cuyo tercer tomo (*El Parnaso español pintoresco laureado*) incluye una biografía del Greco basada en los datos de Pacheco y las apreciaciones de J. Martínez; en ella no oculta su desagrado ante la pintura del cretense a la que prodiga epítetos claramente despectivos, pronto convertidos en tópicos en la literatura artística ilustrada y neoclásica. Así calificativos como "*desabrido*" -refiriéndose a su paleta-, "*descoyuntado*" -al dibujo- o "*ridícula y extravagante*" -para su *segunda manera*- aparecen, inevitablemente en las escasas menciones que de la obra del Greco hacen los escritores dieciochescos. Su afirmación "*Lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor*" resume ingeniosamente su teoría, inspirada en J. Martínez, sobre la existencia de dos estilos distintos en la obra de Doménico. La frase, adoptada sin reservas por la crítica neoclásica, mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XIX tanto en España como fuera de ella ya que las raras referencias que del Greco se hicieron en la bibliografía extranjera del XVIII eran simples traducciones de Palomino.

Nada tiene de extraño que los neoclásicos, empeñados en una fría imitación del arte de la antigüedad, hicieran suyas las tesis de Palomino pero no conviene dejarse engañar por su desprecio. El recuerdo del Greco no había muerto en la conciencia popular: las imitaciones de sus obras continúan y referencias como las de Gregorio de Sala, en sus décimas y en la polémica con el cura de Fruime, prueban que su memoria no se había perdido¹². Incluso en el momento de mayor furor neoclasicista se escapan algunos tímidos elogios en los juicios de Ponz, Caimo o Jovellanos, si bien éstos, siguiendo a Palomino, distinguen siempre sus "*extravagancias*" de las obras "*admirables*" y "*excelentes*" que hizo "*en su mejor tiempo*".

La crítica neoclásica no comprendió al Greco -en realidad, como señala Cossío no podían haberlo comprendido-; es una cuestión de gusto, de "*buen gusto*", lo que les lleva a rechazar la "*segunda manera*" del cretense aunque reconocen su talento y alaban su técnica.

¹² SANCHEZ CANTÓN (1923-41), vol. V, p. 521.

Ceán Bermúdez abre el siglo XIX, y la historia del arte moderna en España, con su *Diccionario* en el que con una actitud crítica intenta depurar lo que de legendario y fabulístico tenían las noticias anteriores; rechaza la difundida opinión de Palomino que explicaba su cambio de estilo por el deseo de no parecerse a Tiziano pero admite la existencia de una "*segunda manera*" a la que juzga "*dura desabrida y extravagante*" y sigue a Palomino, llegando a parafrasearlo en la descripción del *San Mauricio*. Con todo, reconoce la maestría del Greco y alaba su dibujo incluso en obras que le desagradan¹³.

IV- El olvido.

Las opiniones de Ceán, de talante todavía neoclásico, aparecen seguidas de un largo período de tres décadas en el que apenas se nombra al Greco en los escritos de los estudiosos españoles¹⁴ y está casi completamente ausente en los extranjeros. No se le cita, y el hecho es sumamente significativo en una obra que sigue a la letra a Ceán, en el *Dictionnaire des Peintres Espagnoles* de F. Quilliet (1816) y se le confunde -con della Greche- en los de Bryan (1816) y Ticozzi (1818). Tampoco se le menciona, ya en la década de los 30, en las importantes obras de Merimeé y Viardot¹⁵, olvidos que Brown explica por la circunstancia de que las obras del Greco permanecían en su mayor parte en los lugares para los que habían sido pintadas, monasterios e iglesias, de difícil acceso para los estudiosos extranjeros.¹⁶ A ello habría que añadir, como señala Alvarez Lopera, que no figuraba ninguno de sus lienzos entre los que salieron de España durante la guerra de la independencia lo que le convertiría en un desconocido más allá de los Pirineos hasta la inauguración de la Galería Española de Luis Felipe en 1838.¹⁷

V- El redescubrimiento de su obra.

¹³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, Imp. Ibarra, 1800, voz Theotocopuli, T. V, pp. 3-13. Se ratifica en sus valoraciones, reiterando la maestría en el dibujo del Greco, en su obra inédita *Historia del Arte de la Pintura* (1824) (los fragmentos relativos al Greco en ALVAREZ LOPERA (1987), p. 178).

¹⁴ Las escasas y breves ocasiones en que se alude a su figura o a sus obras se mantienen los tópicos y los errores cronológicos de Palomino (Cf. *Paseo por Madrid o Guía del Forastero en la Corte*, Madrid, Imp. Repullés, 1815, p. 35; Conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia*, (14 tomos), Madrid, 1806-1813, t. XI, p. 331; Luis Eusebi, *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, Madrid, 1822, p. 97-98 en ALVAREZ LOPERA (1987), pp. 171-176)

¹⁵ Vid. CAMÓN AZNAR (1950) p. 1308. y ALVAREZ LOPERA (1987) pp. 14-15, textos en pp. 171-76.

¹⁶ BROWN (1982) p. 19. Serán, sin embargo, los viajeros extranjeros y no la crítica nacional los redescubridores del Greco en el segundo tercio del siglo XIX.

¹⁷ ALVAREZ LOPERA (1987), p. 17.

Desde Cossío viene aceptándose que en el cambio de actitud en la recepción de la obra del Greco el movimiento romántico ha jugado un papel fundamental. El romanticismo con su exaltación de lo subjetivo, la identificación de "genio y locura" y la glorificación de la *rebeldía* como actitud vital tenía que encontrar en el Greco rasgos de una personalidad cuyo genio poético estaba sorprendentemente cercano a los ideales de su época. En realidad, como apunta Brown, los escritores románticos no revisaron la calificación que el neoclasicismo había hecho de Teotocópuli sino que se limitaron a invertir el sentido peyorativo que aquellos habían atribuido a su "*extravagancia*" y es de ésta manera como comienza la visión moderna del artista¹⁸.

Va- Los románticos.

Tradicionalmente se ha venido considerando a Gautier como el pionero de la nueva actitud ante la obra del Greco¹⁹. En su *Voyage en Espagne* (realizado en 1840 aunque no se editó hasta 1845) bosqueja un retrato del cretense en el que, partiendo del tópico de su extravagancia y del desmedido afán de originalidad que le habría conducido a la locura, llega a una valoración claramente positiva relacionando su locura con la genialidad y el carácter sublime que el temperamento romántico asociaba a tal estado. Gautier encuentra en el Greco "*Une énergie dépravée, une puissance malade, qui trahissent le grand peintre et le fou de génie*", que justifica, a sus ojos, aquello que habían rechazado sus predecesores en su segunda manera: "... *il y a des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des teintes singulières, des attitudes strapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir...*".

El juicio de Gautier, sin embargo, se basa en un conocimiento parcial de su obra (no menciona los grecos del Prado ni el *Expolio*, el *Entierro* o los lienzos de Santo Domingo) y probablemente estaba predeterminado por lo que había conocido en París (las ocho obras de la Galería de Luis Felipe) más que por lo visto en su viaje por España (El Hospital de Tavera y los cuadros de la Academia de San Fernando). En su admiración hay mucho de la perplejidad que es común a la práctica totalidad de los biógrafos españoles de Teotocópuli. Álvarez Lopera pone de manifiesto como la elevación del Greco a la categoría de héroe romántico es anterior en Francia a la publicación del *Voyage* de Gautier. La reacción que suscitó entre el público la apertura de la Galería Española provocó la aparición de gran número de artículos en la prensa parisina con el común denominador de considerar al

¹⁸ BROWN (1982), p. 20.

¹⁹ Así lo afirma COSSÍO (1983), p.316. y su juicio ha sido aceptado prácticamente sin reservas hasta nuestros días (BROWN (1982), p. 20)

Greco como un genio incomprendido dando tintes heroicos a su extravagancia²⁰. Antes pues de Gautier había comenzado en Francia el proceso de canonización del cretense, no así en España donde se le seguía ignorando o se le nombraba de pasada sin reivindicar su pertenencia a la escuela española (todavía en la segunda mitad del siglo se le clasificaba como veneciano en los catálogos del Escorial y del Prado y se quejaba el director de la pinacoteca, F. de Madrazo, de "no poder arrojar del Museo caricaturas tan absurdas"). La revalorización del Greco en España fue tardía y debida a un efecto de contagio de las críticas extranjeras.²¹ Tan sólo Lopez Soler vierte, en referencias ocasionales, opiniones realmente novedosas e independientes de los juicios extranjeros.²²

Vb- Los amateurs.

Fruto del mismo cambio de sensibilidad que propició la revalorización del Greco por los románticos franceses es el creciente interés que coleccionistas, aficionados y *connaisseurs* muestran por su obra en la primera mitad del siglo. Buena parte de los viajeros extranjeros, sobre todo ingleses, que relataron su viajes por la Península se refieren a él mostrando normalmente una actitud positiva, cuando no claramente encomiástica. Borrow, Roscoe, Cook, Ellis, Ford, Head, Stirling-Maxwell, Robinson... la nómina de referencias es impresionante y la valoración en conjunto positiva, aunque a menudo asomen reservas explicables por su dependencia de los juicios de Pacheco, Palomino o Ceán. Hay sin embargo novedades -la afirmación de su carácter fuertemente español o el intento de explicar sus "extravagancias" a partir de un análisis puramente plástico- que suponen un claro cambio de rumbo en la consideración de su obra abriendo muchos de los caminos por los que discurrirá la crítica posterior.

A pesar de ello, los estudiosos actuales no han prestado excesivo interés a esta corriente de estima minimizando el papel que ha podido desempeñar en el proceso de elevación del Greco hasta situarlo entre los grandes de la pintura. Cossío, aunque no deja de anotar que "*en general, podría, tal vez, notarse cierta superior estimación hacia el Greco, en los escritores ingleses de aquel tiempo con respecto a los franceses. Los primeros suelen acentuar el lado favorable; los segundos, el*

²⁰ ALVAREZ LOPERA (1987), p.16-19. Textos y referencias de artículos en pp. 186 y ss.

²¹ Sobre este aspecto véase ALVAREZ LOPERA (1987) pp. 30-35. Son interesantes también los trabajos de SALAS (1940-41) y (1954) aunque su esfuerzo recopilatorio no le haya servido para demostrar un cambio substancial en la valoración de la obra del Greco por los románticos españoles.

²² Ramón Lopez Soler, *Los bandos de Castilla*, Valencia, 1830 (se refiere al Greco en el prólogo). Se ha atribuido también a Soler la crítica a *María Tudor* de Víctor Hugo aparecida en el periódico *El Vapor* de Barcelona el 21 de Enero de 1832 (SALAS (1940-41), p. 399-400). Pueden verse los textos en ALVAREZ LOPERA (1987), pp. 181-182.

adverso.", considera que es Gautier el que "*comienza la rehabilitación del pintor*"²³ y lo mismo afirman Camón Aznar y Salas²⁴. Aquel siguiendo fielmente las interpretaciones de Cossío y éste intentando matizarlas, aunque preocupado como estaba por demostrar la precedencia de los románticos españoles en la revalorización del Greco, y a pesar de que recopila numerosos testimonios de viajeros ingleses, no les concede especial importancia²⁵.

Tampoco Brown destaca su significación -tan sólo cita a Stirling-²⁶, mientras que Alvarez Lopera aún destacando los tempranos testimonios de admiración de Ellis, Roscoe o Borrow y su influencia en la bibliografía inglesa posterior, piensa que "*A falta de apoyaturas explícitas nos quedamos sin saber si esas frases son fruto de una convicción profunda sobre la valía del Greco o sólo meras afirmaciones retóricas. En consecuencia, creo, no debería otorgárseles una excesiva significación. Sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de casos aislados*"²⁷.

Vc- Los artistas.

Ya en vida del Greco su obra había llamado la atención de sus colegas que no podían dejar de apreciar su maestría técnica. Los artistas, mejor situados que los críticos para valorar sus audacias, mostraron en general gran aprecio por su obra. En el siglo XIX son en primer lugar los románticos franceses (Delacroix, Millet...) los que adquieren y estudian obras del Greco, lo que supone un testimonio más de la influencia que la Galería Española ejerció en los círculos artísticos y literarios parisinos, siendo relevados más tarde por los impresionistas en un momento (década de 1860) en que comenzaba a verse al Greco sin los prejuicios del pasado²⁸.

El pionero de la revalorización de su figura entre los impresionistas fue sin duda Manet. Alentado por su amigo Zacharie Astruc, que había visitado Toledo en 1864, Manet viaja a España al año siguiente quedando fuertemente impresionado por la obra de Velázquez, Goya y El Greco al cual ya apreciaba anteriormente pues había utilizado su pintura como modelo para uno de sus cuadros (*El Cristo muerto con dos ángeles* del Metropolitan). También Degas se mostró interesado por el Greco (tenía dos obras suyas), lo mismo que Monet o Cézanne. Del interés de los impresionistas por la obra del Greco surgió una tendencia historiográfica empeñada en convertir al Greco en un precursor del impresionismo, una

²³ COSSÍO (1983), p. 316-17.

²⁴ SALAS (1940-41); CAMÓN AZNAR (1950), p. 1309-10.

²⁵ SALAS (1954)

²⁶ BROWN (1982), p. 20.

²⁷ ALVAREZ LOPERA (1987), p. 26.

²⁸ Vid BROWN (1982), p. 20.

propuesta que fue acogida con entusiasmo por una parte de la crítica española -empezando por Giner de los Ríos y terminando por Camón Aznar- que hizo de ella uno de los pilares de su teoría sobre la existencia de un impresionismo español que arrancaría del Greco y Velázquez²⁹.

En España, la recuperación del Greco es tardía y camina a remolque de los juicios de los extranjeros, sobre todo de los franceses. Hasta bien entrada la década de los 60 no aparece de forma clara una corriente revalorizadora que, en paralelo a lo que sucede en Francia, reivindique para el Greco un lugar entre los grandes maestros de la pintura. Es cierto que algunos artistas (Rosales, Casado del Alisal, Raimundo de Madrazo o Fortuny) poseyeron obras suyas y las utilizaron como *atrezzo* en sus cuadros de casacón pero, exceptuando si acaso a Fortuny, ninguno de ellos muestra ni la menor sombra de la influencia del Greco en su pintura.

La revalorización del Greco se acelera en las décadas finales del XIX por obra de la Institución Libre de Enseñanza, los integrantes de la Generación del 98 y los pintores modernistas que seguían así los pasos de Fortuny. La actividad propagandista de éstos (la "procesión" de Rusiñol y el monumento que hizo levantar al Greco en Sitges), convertida por algunos en auténtico apostolado (Zuloaga), fue en buena medida responsable del cambio de actitud de la "opinión pública" ante la obra del Greco.

Vd- Los institucionistas y la Generación del 98.

Fueron, como señala Marañón³⁰, dos pintores no castellanos (Zuloaga y Rusiñol) los que con mayor entusiasmo reivindicaron la figura del Greco aunque la reacción castellana no se hizo esperar. Desde mediados de la década de los ochenta, y durante la siguiente, será un grupo de personalidades relacionadas con la Institución Libre de Enseñanza y de integrantes de la Generación del 98 los que asuman la defensa del Greco acabando por situarlo en un lugar de privilegio en la Historia de la Pintura española y universal. Estudiosos como Giner de los Ríos, Navarro Ledesma o Francisco Alcántara; literatos como Baroja, Galdós, Unamuno y Azorín o polifacetas como Beruete abordan al Greco desde distintos -y aun contradictorios- puntos de vista, pero con la común intención de rescatar al pintor del olvido y, sobre todo, de la incompreensión³¹. La fe ciega que los

²⁹ Vid. ALVAREZ LOPERA (1987), p. 55.

³⁰ MARAÑÓN (1956), p. 203

³¹ La nómina de sus obras sería interminable. Si acaso cabría destacar, por su contribución al estudio de la valoración del Greco, el artículo de Azorín: "El Tricentenario del Greco", en *Clásicos y Modernos*, Madrid, 1913, pp. 183-90

miembros de la Institución ponían en la educación, sobre todo la artística, y la relectura que de la historia de España hicieron los noventayochistas -revalorizadora del papel de Castilla y de la monarquía de los Austrias en la configuración del "ser español"- se dieron la mano para convertir la pintura del Greco en la quintaesencia del casticismo. Fueron él y Velázquez, afirma Giner, los dos pintores que mejor representaron el carácter español; es más, continúa Cossío, el Velázquez que conocemos no hubiera podido existir sin el Greco que incluso le supera en poder de expresión, idealidad y vida interior.

Ve- La crítica.

En el campo de la crítica erudita, el sector tradicionalmente más reticente ante la obra del Greco, el cambio de tendencia en la valoración de su obra lo marca la biografía que Lefort redactó en 1869 para la influyente y difundida *Historia de la Pintura* de Charles Blanc³². En ella, reprocha a Pacheco, Palomino y J. Martínez su incompreensión de aspectos esenciales de la pintura del cretense y lo considera "*L'initiateur d'une nouvelle école, vraiment nationale, vraiment espagnole celle-là, qu'il crée en partie et qu'il inaugure à Tolède: l'école ascétique et réaliste*", abriendo así las vías que conducirán a la rehabilitación del Greco a finales de siglo. Sus ideas, recogidas más tarde por Cossío y los escritores de la generación del 98, alcanzaron pronto gran difusión, debida en buena parte al éxito del que gozó la obra en la que se incluían, y sus ecos comenzaron a recogerse en España pocos años después. Todavía en 1872 el *Catálogo* del Prado -redactado por Pedro de Madrazo- clasifica al Greco en la escuela veneciana y se refiere a él con frialdad e indiferencia. Sin embargo, siete años más tarde el mismo autor (en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1880) le colma de elogios y lo sitúa entre los grandes maestros de la escuela española. Entre ambos juicios media sin duda el conocimiento de la obra de Lefort pero también una cierta "esquizofrenia", más que incongruencia o hipocresía como da a entender Cossío, que le lleva a utilizar un doble lenguaje: cargado de recelos cuando escribe como erudito en un catálogo para especialistas, y claramente laudatorio cuando lo hace como artista y en un medio popular.³³

En la década de los ochenta la revalorización del Greco era ya un hecho consumado. La crítica había comprendido por fin que las "*extravagancias*" del cretense no eran fruto de ningún extravío sino, pura y simplemente, de una "*voluntad de estilo*" que ahora podía ser

³² Paul Lefort: "Dominico Theotocopuli, surnommé le Greco", en *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole Espagnole*, por Charles Blanc et alii, París, 1869. Texto en ALVAREZ LOPERA (1987), pp. 257-263.

³³ Sobre este aspecto véase COSSÍO (1983), p. 327 y ALVAREZ LOPERA (1987), p. 50-51.

comprendida a la luz de las transformaciones que habían tenido lugar en el arte de la segunda mitad del siglo. La obra del Greco era una auténtica lección de libertad y así lo entendieron los hombres de un siglo que había hecho de la libertad, tanto artística como política o económica, el estandarte del progreso humano.

Todavía tendría que sufrir el Greco algunos ataques protagonizados por quienes, defensores a ultranza del realismo clasicista, veían en el Greco un enemigo tanto más peligroso cuanto más se le reivindicaba desde posiciones de vanguardia. A las reticencias de un Solvay, que combina un novedoso análisis técnico con prejuicios heredados de la crítica neoclásica, hay que sumar las críticas demoledoras de Carl Justi, modelo, según Marañón³⁴, a un tiempo de erudición y de falta de sensibilidad, y las descalificaciones de A. Xavier de Castro, todos ellos desde posiciones antivanguardistas.

Especial significación tiene la crítica de Justi, tanto por su extraordinaria acritud como por provenir de un profundo conocedor del arte español y europeo, modélico en su metodología y muy bien informado sobre la obra del Greco, o por la gran difusión e influencia que lograron sus opiniones. En sus primeros trabajos³⁵, cuando el Greco no era todavía objeto de especial veneración por los vanguardistas, Justi mantiene una calculada ambigüedad en el tono de sus críticas, en las que alterna los reproches a su trayectoria con los elogios y el reconocimientos de su genialidad. La ambigüedad, que podría pasar por objetividad científica, desaparece bruscamente en 1903 cuando en la revisión de su estudio sobre Velázquez dedica al Greco durísimos reproches haciendo suyos los *cruels borrones* de Palomino y el *degeneró después* de Ponz que completa con recriminaciones a su "*pintura amorfa [...] compendio de las degeneraciones pictóricas*", a su "*soberbia satánica*" y su "*cerebro extraviado*", todo ello, de nuevo, en nombre de "*las reglas de la belleza y el decoro*" y de la "*naturaleza, arte y razón*" para concluir declarándose incompetente para juzgarlo dejando la palabra "*al psicópata y al oftalmólogo*"³⁶. Justi actúa aquí como adalid de los clasicistas pretendiendo conjurar los

³⁴ "es un ejemplo típico, y no el único, de cómo la erudición puede aliarse con la ausencia casi total de sensibilidad estética" (MARAÑÓN (1956), p.20).

³⁵ En 1888 publicó la primera edición de su estudio sobre Velázquez (*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*) en el que incluía una breve biografía del Greco muy interesante ya que depuraba toda la leyenda que se había acumulado a lo largo de los siglos -fue el primero en afirmar su origen cretense- e introducía importantes novedades en el análisis de su obra -bizantinismo-, aunque su valoración final, muy influida por los prejuicios clasicistas de Palomino o Llaguno, resulta negativa, no dejaba de reconocer su genio y le dedicaba algunos elogios. Las mismas opiniones mantiene en sus trabajos de 1897 publicados en España con los títulos: "Los comienzos del Greco" y "El Greco en Toledo", en *Estudios de Arte Español*, Madrid, Imp. La España Moderna, Vol. II, s. a., pp. 199-218 y 235-254. Los textos pueden verse en ALVAREZ LOPERA (1987) pp. 330-333 y 382-406.

³⁶ Carl Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1903. Segunda edición en la que añadía algunos párrafos claramente negativos en sus juicios sobre el Greco. (Hay Ed. española: *Diego Velázquez y su siglo*, Madrid, La España Moderna, s.a.)

peligros del vanguardismo en la persona del que él mismo califica como "*profeta de los modernos*"; la misma virulencia de su ataque demuestra, como ha notado Brown³⁷, que hacia 1900 los admiradores del Greco habían conseguido la victoria y que el de Justi, y algún otro como el de Nicolle, eran tan sólo los últimos coletazos que en la agonía asestaban sus detractores.

Vf- El público.

Fuera de los círculos restringidos de la crítica erudita, la fortuna del Greco seguía su rumbo ascendente. Su obra atrajo el interés de poetas y literatos tanto españoles como extranjeros -Rilke, por ejemplo- rendidos ante su libertad creadora, y pronto también el de coleccionistas y anticuarios. Las oscilaciones de su cotización, lo mismo que la frecuencia de sus falsificaciones, pueden servir de índice indirecto para valorar la evolución de su fama entre aficionados y *connaisseurs*. Sin duda peca de exagerada la afirmación de Gaya Nuño³⁸ de que "*el coleccionismo se anticipó a la crítica*" en la revalorización del Greco, pero lo que sí es cierto es que el alza en la cotización de sus obras había comenzado antes de la publicación de la obra de Cossío que supuso la definitiva aceptación del Greco por parte de la crítica.

VI- La canonización.

El siglo XX comenzaba pues bajo el signo de la victoria de los partidarios del Greco, cuya obra, cada vez más cotizada, era objeto de renovado interés entre un público cada vez más amplio por la difusión que había alcanzado su obra. Sin embargo, persistían numerosos puntos oscuros en su biografía y buena parte de la bibliografía, ignorante de los descubrimientos de Zarzo y Foradada, seguía consignando erróneamente la fecha de su muerte, confundiéndole con della Greche o haciéndole venir a España en su adolescencia. Los trabajos de Justi arrojaron nueva luz sobre su biografía, y, sobre todo, sobre su obra, mientras que en el terreno interpretativo y estimativo las aportaciones de Sampere, Tormo o Domenech en España y las de Lafond, Dick o Lynch fuera de ella completaron el proceso de recuperación de su arte, conocido ahora en todo el mundo y popularizado por las exposiciones que se hicieron de sus obras.

Faltaba, sin embargo, la obra *definitiva*; un estudio histórico riguroso y fiable, un catálogo sistemático de su obra y una síntesis interpretativa que explicase la singularidad de su estilo

³⁷ BROWN (1982), p. 21.

³⁸ GAYA NUÑO (1956)

estableciendo su aportación a la historia de la pintura; el lugar que habría de ocupar entre los grandes maestros. Escribirla fue la labor de Manuel B. Cossío.

Catedrático de Bellas Artes y activo colaborador, desde sus tiempos de estudiante, de la Institución Libre de Enseñanza, Cossío había publicado entre 1885 y 1897 algunos trabajos en obras de divulgación³⁹ en los que se mostraba como un ferviente admirador del Greco y esbozaba algunas de sus futuras tesis. En 1908, después de casi una década de preparación, publicó la que iba a ser su obra fundamental, una monografía sobre el Greco, fruto de años de paciente investigación en los archivos y las pinacotecas, destinada a convertirse en la obra de referencia obligada en todos los estudios serios que se hicieron sobre el cretense. En su libro, Cossío no sólo ofrece nuevos datos sobre la biografía y la obra del pintor sino que, al tiempo, depura toda la leyenda anterior y ofrece una nueva interpretación de su obra⁴⁰.

Cossío se interroga en primer lugar por la causa del original estilo del Greco y llega a la conclusión de que fue España, más aun, Castilla, la que "*lo hizo libre*". En Toledo "*olvida reglas y abandona maestros*" haciendo suyo el "*genio de la tierra y del alma española*" para alumbrar una "*obra original y eterna*". Se invierte así el esquema tradicional, el *degeneró después* de Ponz, situando en primer plano su obra española y minimizando la transcendencia de su etapa italiana. Otros aspectos en los que la interpretación de Cossío fue pionera son sus teorías sobre la relación entre el Greco y los místicos españoles o el papel que le asigna como precedente necesario de Velázquez, temas ambos con notable desarrollo en la bibliografía posterior⁴¹.

La obra de Cossío supuso un notable avance en los estudios sobre Teotocópuli. Su prosa fluida y apasionada conquistó definitivamente para el Greco un lugar en el Olimpo convirtiéndole en una figura reconocida a escala mundial; difícilmente puede ser

³⁹ "La pintura española", en F. Gillman, *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*, vol. IV, Madrid, 1885, pp. 740-804 (se refiere al Greco en las pp. 784-86) y "Preparación para el estudio del arte en Toledo", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XXI, n° 442 (1897), pp. 83-88. Sobre la personalidad y la obra de Cossío el mejor estudio de conjunto sigue siendo el de Joaquín Xirau: *Manuel B. Cossío y la educación en España*, México, 1945 (hay edición española, Barcelona, Ariel, 1969)

⁴⁰ Cossío publicó su obra en España (*El Greco*, Madrid, 1908) siendo inmediatamente traducida al inglés lo que permitió su rápida difusión. Desde entonces se ha hecho una segunda edición definitiva a cargo de Natalia Cossío (Oxford, 1972) y numerosas ediciones de bolsillo que no incluyen catálogo, láminas ni bibliografía (COSSÍO (1983)).

⁴¹ Sobre el misticismo del Greco véase COSSÍO (1983), p. 180-182 y la respuesta escéptica de GUINARD (1956), p. 91. Recientemente FANFANI (1988), especialmente págs. 79-94, ha sintetizado brevemente el estado de la cuestión. También se ha realizado una tesis doctoral sobre el tema (Sánchez Luengo, José, *El Misticismo de Doménico Greco*, Madrid, 1990). Lo referente a la relación con Velázquez, fundamentada en el empleo por ambos de la gama fría, en COSSÍO (1897) y (1983), pp. 332 ss.

sobrevalorada su significación si tenemos en cuenta que, más allá de sus méritos científicos, su importancia radica en que "*adquirió pronto rango de doctrina, especialmente en España*"⁴².

VII- El folklore.

Después de siglos de olvido e incompreensión el Greco se convirtió repentinamente en una figura popular reivindicada por todos desde las más diversas *posiciones*. Ya no era, de modo genérico, "*profeta del arte moderno*", sino "*preimpresionista*", "*protocubista*" y, sobre todo, "*protoexpresionista*". Paralelamente al interés que despiertan sus obras se incrementan los trabajos que intentan llenar el vacío de interpretaciones ofreciendo arbitrarias explicaciones de maravillosa simplicidad.

La primera gran polémica fue la planteada por la denominada "*escuela funcionalista*"⁴³, encabezada por G. Beritens, que pretendía explicar el extraordinario canon de las figuras del Greco como fruto de un defecto de visión: el astigmatismo. Siguió después el absurdo debate sobre si su arte debía ser considerado hispano o helénico y las fantásticas teorías de Marañón sobre la supuesta costumbre del Greco de utilizar, en su última etapa, a los locos del *Nuncio Viejo* toledano como modelos para sus obras⁴⁴, teorías todas que, como señala Brown, por su misma naturaleza fantástica y colorista encontraron pronto sitio en el folklore del Greco⁴⁵.

VIII- El estado de la cuestión.

A lo largo del siglo XX las investigaciones sobre el Greco han ido disipando paulatinamente la nebulosa que envolvía su vida y su obra. Los trabajos de San Román⁴⁶ han dado a conocer los pormenores de su actividad en Toledo al tiempo que sucesivos catálogos han fijado de forma prácticamente definitiva el *corpus* de sus obras⁴⁷. Todavía los

⁴² BROWN (1982), p. 24. Fuera de España, aun sin rango de doctrina, ejerció considerable influencia sobre todo en la bibliografía alemana (Meier-Graefe, Max Dvorák etc.)

⁴³ Así la llama BROWN (1982), p. 26.

⁴⁴ MARAÑÓN (1956), p. 228 ss.

⁴⁵ BROWN (1982), p. 26.

⁴⁶ Véase especialmente SAN ROMÁN (1927) y (1934).

⁴⁷ El catálogo de Cossío fue ampliado, con un criterio muy generoso, por CAMÓN AZNAR (1950) y revisado, con un criterio mucho más exigente, por WETHEY (1969). Analiza Wethey más de setecientas obras que los estudios anteriores (Cossío, Mayer, Camón) habían atribuido al Greco. Considera de su mano 285 y rechaza, como de su escuela o copias, 485 (a ellas habría que sumar otras muchas conocidas sólo por documentos, citas o Inventarios de su casa). El valor de la obra lo pone de manifiesto el hecho de que apenas

archivos pueden deparar alguna sorpresa⁴⁸, pero se dispone ya de datos muy completos, al menos para el período toledano, aunque por ahora nadie se haya planteado una revisión global de los resultados obtenidos por Cossío.

En el terreno de la valoración del Greco el esquema clásico trazado por Cossío (vid. *supra* p. 4) ha mantenido su validez a lo largo del presente siglo y pocas objeciones se le han hecho hasta la década de los ochenta. Los trabajos de Salas no consiguieron modificarlo por lo que Camón Aznar se limita a completar, añadiendo nuevos testimonios, el esquema de Cossío, lo mismo que Marañón⁴⁹.

Las cosas comienzan a cambiar en la década de los ochenta: Un nuevo enfoque aparece en el trabajo que Brown realizó para el catálogo de la exposición de Toledo de 1982⁵⁰. En él aporta testimonios desconocidos e interpreta de una manera nueva el sentido de otros renombrados tratando de "*reemplazar los mitos superados por nuevas ideas de mayor validez*", sigue manteniendo, no obstante, el esquema clásico de Cossío que no quedará substancialmente modificado hasta la aparición del libro de Alvarez Lopera. En su estudio sobre la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX, el más profundo, sistemático y documentado de los publicados sobre el tema hasta la fecha, cuestiona por primera vez la validez del modelo de Cossío. Lopera destaca la importancia que la inauguración de la Galería de Luis Felipe tuvo en la revalorización del Greco aportando una serie de testimonios que prueban que la recuperación del cretense había comenzado en Francia antes del viaje de Gautier, considerado tradicionalmente como el redescubridor de Doménico, y relativiza el papel de los institucionalistas en la formulación de la tesis del hispanismo del Greco (vid. *supra* el testimonio de Lefort).

La obra de Lopera, fundamental por la novedad de sus interpretaciones y por el enorme acopio de textos que realiza, tiene el inconveniente de ser parcial en el período cronológico que abarca (no ha visto aún la luz el volumen dedicado a los siglos XVII y XVIII encomendado a Pita Andrade y no se ha abordado el estudio del siglo XX).

Queda por estudiar el tema de la valoración popular de la obra del Greco, omitido por las dificultades que presenta su análisis en la práctica totalidad de los trabajos. El juicio del presidente estadounidense Carter citado por Brown⁵¹ es una buena prueba de como en el

en una veintena de obras los catálogos posteriores (GUDIOL (1971) y FRATI (1977)) han puesto seriamente en cuestión su dictamen.

⁴⁸ Hace ya algunos años que no se producen nuevos hallazgos; el último ha sido el descubrimiento de unos comentarios sobre arte escritos por el Greco que demuestran su sintonía con las ideas fundamentales de los teóricos italianos del XVI (vid. MARIAS y BUSTAMANTE (1981)).

⁴⁹ CAMÓN AZNAR (1950), pp. 1292-1323; MARAÑÓN (1956), pp. 203-226; GUDIOL (1971), pp.

⁵⁰ BROWN (1982), pp. 15-33.

⁵¹ BROWN (1982), p. 30.

siglo XX los juicios de la crítica calan rápidamente entre el público aficionado al arte, pero está por comprobar que siempre haya sucedido así. No se trata de ir a preguntar, como proponía Marañón⁵², "*a las viejecitas enlutadas*" que rezan ante los cuadros del Greco cuál es su valoración de los mismos, sino de relacionar los juicios de la crítica y los escasos testimonios de la valoración popular con otros indicadores, como la frecuencia de copias e imitaciones o las oscilaciones en la cotización de sus obras, intentando averiguar en que medida los juicios de la crítica han modelado la visión popular de la obra del Greco o, a la inversa, como las preferencias del público han condicionado a los críticos.

⁵² MARAÑÓN (1956), p. 214.

Bibliografía

- ALVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987.
- BROWN, Jonathan, "El Greco, el hombre y los mitos", en *Catálogo de la Exposición "El Greco de Toledo"*, Madrid, 1982, pp. 15-33.
- CAMÓN AZNAR, José, *Domenico Greco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1950.
- COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Madrid, 1983. (1ª ED. 1908)
- FANFANI, Amintore, *El Greco y Teresa de Avila*, Swan, col. Torre de la Botica, Madrid, 1988.
- FRATI, T. y SALAS, X. de, *La obra pictórica completa del Greco*, Col. "Clásicos del Arte", Ed. Noguer-Rizzoli nº 16, Barcelona, 1977.
- GAYA NUÑO, J. A., "Pequeña historia de la valorización del Greco", en *Arx*, 16 (1956),.
- GUDIOL, José, *El Greco, 1541-1614*, Polígrafa, Barcelona, 1971.
- GUINARD, Paul, *El Greco. Estudio biográfico y crítico*, Skira-Carrogio, Barcelona, 1967.
- MARAÑÓN, Gregorio, *El Greco y Toledo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956.
- MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas del Greco*, Cátedra, Madrid, 1981.
- SALAS, Xavier de, "Más valoraciones románticas del Greco y nota al pintor Aparicio y sus plagios", en *Clavileño*, 5 (1954), 19 ss..
- SALAS, Xavier de, "La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 14 (1940-41), 387-406.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, "Documentos del Greco, referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1934) p. 1-13..
- , "De la vida del Greco", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), pp. 139-95/275-339.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols., Madrid, 1923-1941.
- WETHEY, Harold E., *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967.