

## La valoración del Greco por los críticos del '98

Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ  
María Victoria GÓMEZ ALFEO  
Universidad Complutense de Madrid

Introducción: ALCÁNTARA, MADRAZO.

Con el advenimiento del siglo XX las producciones e ideas del «mundo artístico» comienzan a necesitar de la prensa. La relación público-artista ha quedado profundamente alterada y más que fijar una evolución en la relación podemos establecer que una profunda mutación es detectable. En paralelo a los cambios institucionales las ideas se ven sometidas a confrontaciones y la praxis artística inicia, no sin oposiciones, un camino lleno de conquistas de nuevos horizontes estéticos y de destrucciones del legado adquirido. **Realmente lo que se inicia es el asalto al pasado.** En relación con el mundo actual, la obra de arte ya no es una descripción o una ilusión de esta actualidad, sino que, más bien, **es en sí y por ella misma su propia realidad, una cosa real**, sujeta más a las leyes del arte que a las de la naturaleza, imponiéndole a ésta su propio sistema de relaciones.

La idea de crisis del arte, del pensamiento y de la cultura es empleada por críticos y pensadores<sup>1</sup>. Para unos, crisis de crecimiento, para otros, de renovación y, los más, crisis de valores. Giusti, desde el **Diario de Barcelona** escribe un artículo que titula, *El sentido del gusto y el gusto artístico*, en el que aborda desde la ideología del diario este importante tema<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Francisco Alcántara, *Los cuadros de Joaquín Sunyer en los Amigos del Arte*, en **El Sol**, Madrid, 22 de Enero de 1925: Crisis que se extiende más allá de nuestras fronteras, «(...) por primera vez en la Historia, la tierra entera se siente aquejada de una misma y sola crisis, la artística (...); **EL SOL**, Madrid, Martes 2 de febrero de 1926: *Clausura de una Exposición: Discurso de D. José Ortega y Gasset*: «(...) Europa está en un momento de crisis. En arte, como en ciencia, como en política, todo está en crisis. Conviene orientarse, averiguar qué va a ocurrir, porque —según la certera frase del Dante— «el dardo que se ve venir viene más despacio (...)».

<sup>2</sup> Giusti, *El sentido del gusto y el gusto artístico*, en **Diario de Barcelona**, sábado 21 de marzo de 1908, núm. 81, pp. 3567-68: «(...) En la obra feroz de demolición que hemos visto llevar a cabo en todos los ordenes del humano conocimiento, hemos tenido que presenciar como la ignorante piqueta de los revolucionarios filosóficos era blandida sobre la estética tradicional, cuyos cánones habían sido formulados por grandes genios intelectuales y consagrados por no menos grandes genios artísticos y literarios. Para ciertos pretendidos críticos es ya de mal gusto alegar los cánones estéticos y especular sobre la belleza artística. Saben los tales que la belleza no existe fuera de nosotros(...)».

La estética normativa e idealizante, de la que esta crítica es un ejemplo, está vigente en este periodo aunque las nuevas ideas pugnan por encontrar su lugar y función. Esta es la misión del crítico, acercar al público las nuevas realizaciones artísticas que el tiempo presente produce, acercamiento que debe tener dos niveles unidos y diferenciados, la comprensión y el goce de lo que el artista propone<sup>3</sup>.

De acuerdo con los circuitos y barridos que la información cubre podemos establecer que con el advenimiento de la cultura de masas la prensa va a desempeñar un papel cada vez más importante a la hora de crear estados de opinión sobre aspectos que antes quedaban reservados al libro y a la revista especializada y, por consiguiente, restringidos a un público que definimos como micromedio científico-cultural por contraposición al macromedio de difusión cubierto por la prensa.

En lo anteriormente expresado queda implícito que hay una nueva función, la crítica<sup>4</sup>, a la que hay que prestar atención. Con la separación del arte de la religión, del mito, del rito, se ha vuelto más necesaria su vinculación a algo que afirmara y confirmara el valor de la obra a través de especulaciones de carácter estético y crítico. El crítico ha de enfrentarse a manifestaciones artísticas que no participan de las categorías tradicionales a las que estaba habituado. Se corre el riesgo de permanecer anclados en posiciones tradicionales ignorando la sugestiva, nueva y quizá peligrosa, para algunos, apertura que ha venido gestándose<sup>5</sup>.

**Rehabilitación del Greco.** Uno de los temas, apasionante, más debatidos en la historia de la crítica de arte ha sido el de la rehabilitación del Greco. Todos quieren aportar un dato nuevo y, a ser posible, hacer retroceder en el tiempo las fechas de este nuevo posicionamiento crítico. Se cita, algunas veces muy fragmentariamente, una frase, un dato, una simple expresión. No criticamos estas actitudes, las más de las veces producto del amor a la obra del cretense, simplemente las constatamos.

Desde el principio de nuestra investigación queremos dar toda la importancia a la crítica de arte vehiculada en la prensa, que es en las sociedades modernas uno de los principales configuradores del «gusto» en la línea expresada por Lionello Venturi<sup>6</sup>, y esta información y crítica de arte alcanza inclusive el exponer el nuevo posicionamiento que se registra en torno al Greco.

Nuestra investigación sobre El Greco se centra en dar a conocer la crítica que escritores y artistas en el comienzo del siglo XX expresaron en torno a la poética del cretense que anuncia, de una parte, su revalorización y, de otra, los nuevos modos y gustos en el sentir y en el pensar que se están abriendo paso en Europa y, con cierto retraso y mucha oposición, en España.

Azorín en 1901, como exponemos más adelante, resume la línea ascendente del Greco. Cossío escribe, amplia y documentadamente, en 1908 la fama del Greco que

<sup>3</sup> El Sol, Madrid, martes 2 de febrero de 1.926: «Clausura de una Exposición: discurso de D. José Ortega y Gasset», O.c.

<sup>4</sup> Camón Aznar, José, *La crítica de arte, nuevo género literario*, en ABC (La Tercera de ABC), Madrid, 27 de junio de 1962.

<sup>5</sup> Cif. Dorfles, Gillo, *El devenir de la crítica y El devenir de las artes*, México, F.C.E., 1982.

<sup>6</sup> Venturi, L., *Storia della critica d'Arte*, Turín, 1964. V.e. *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

ha experimentado a través del tiempo. En vida, el triunfo indiscutido en Toledo a todos los niveles sociales, así lo atestiguan los encargos y obras realizadas. Esta fama se extiende por España y Felipe II le encarga diversas obras, una de ellas no aceptada para ocupar el sitio para el que fue contratada, «Martirio de San Mauricio y de la Legión tebana». El padre Sigüenza, y todos los historiadores lo han aceptado, dice que no gustó al Rey, nosotros ponemos en duda esta afirmación y corroboramos esta toma de posición con los cuadros que posteriormente entran en el Real Monasterio. A quien no gusta es a Sigüenza que se escuda en la opinión que atribuye al Rey. Pacheco expresa ciertas reservas. El neoclasicismo rechaza abierta y expresamente el «gusto» del cretense y sobre todos Palomino, seguido de Ponz y Ceán. Son los románticos ingleses y franceses en sus viajes por España en busca de lo pintoresco y exótico los que ponen de actualidad su figura. La frase de Imbert, que Azorín traduce al español, la ofrece en francés.

Todos los historiadores citan la obra de Gautier y dejan la de Gustave Doré y el Barón Ch. Davillier un poco en olvido. Son veinticinco años de diferencia a favor del texto de Gautier, pero conviene advertir que las valoraciones de Davillier vienen avaladas por la compañía de Gustavo Doré, y que nos dejan uno de los textos admirativos hacia el que dice que es un innegable pintor, nunca vulgar al que califica de genio:

*«(...) Notons enfin un **Apostolado** du Greco et un grand tableau du même peintre, qui passe pour son **chef-d'oeuvre**, le «Partage de la tunique du Christ», où la préoccupation d'imiter la couleur du Titien est évidente (...)»<sup>7</sup>.*

En la catedral de Toledo, en la sacristía, ante los cuadros del Greco escribe que El Greco se representa, en esta obra, a sí mismo y que la palabra «Apostolado» es el nombre con que se conoce en España al conjunto de cuadros que representan a Cristo y a los apóstoles. Cuenta diversas anécdotas sobre su vida de pintor renacentista y cita a Lefort, Palomino y Jean (*sic*) Bermúdez y finaliza con una valoración auténticamente admirativa del Greco que difiere de los autores citados:

*«(...) est un peintre inégal, il n'est jamais vulgaire, et parfois un éclair de genie vient illuminer ses bizarreries et ses extravagances (...)».*

El calificativo de genio es un término caro al romanticismo<sup>8</sup> así como el triunfo de los sentimientos o, en expresión de Diderot, las pasiones. Ortega y Gasset nos

<sup>7</sup> Gustave Doré et Barón CH. Davillier, *Voyage en Espagne (Le Tour du Monde, 1862-1873)*; Edición facsímil: Valencia, Albatros, 1974. La edición se realizó con grabados sobre apuntes de Gustave DORÉ y texto del Barón CH. Davillier; sobre la iconografía de las representaciones de Cristo nos remitimos a: Azcárate Ristori, J. M.<sup>3</sup>, *La iconografía del «Expolio» del Greco*, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1954, tomo XXVIII.

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset, *Para un Museo Romántico, II*, en *EL SOL*, Madrid, viernes, 16 de diciembre de 1921: «(...) *El romanticismo, germinado en las postrimerías del siglo XVIII, significa en la Historia el triunfo del sentimiento. Hasta entonces había solido el hombre avergonzarse de sus emociones, demasiado orgulloso de sus ideas, y las mantenía prisioneras en una cárcel de razón (...)*».

recuerda que nuestra idea del artista sigue teniendo la significación que le dio el romanticismo y que proviene de la idea del «genio» que aparece en Kant y en los ingleses, se nutre en Herder y Goethe y se exaspera en Chateaubrian y las siguientes generaciones románticas<sup>9</sup>.

Cossío en su magnífica obra, que toda la crítica española del momento alaba, centrándose en la evolución de la crítica en España escribe que «*la crítica profesional, la que con más frecuencia se exterioriza en catálogos, libros y discursos académicos, ha seguido las fluctuaciones de la extranjera con respecto al Greco*».

Aceptamos en su totalidad la frase del maestro Cossío y adelantamos que el romanticismo español sigue la tendencia anterior del rechazo o el olvido del Greco. Xavier de Salas<sup>10</sup>, apoyándose en la valoración crítica que hace Cossío pretende rebatir ese juicio, pero estimamos, y pese a la introducción, que solo aporta dos críticas en las que aparece muy tangencialmente una valoración positiva. La primera cita es de Ramón López Soler: «*Sorprenden en los cuadros del Greco aquellas figuras de líneas colosales, que sin guardar proporción con las demás las prestan algo de su propio espíritu y energía por el maravilloso efecto de una contraposición bárbara o sublime*». La otra cita procede de una crítica sin firmar a la obra de Victor Hugo, «*María Tudor*», publicada en la revista «*El Vapor*» de Barcelona en la que califica de «*pintura valiente*» la del Greco por comparación con una descripción que se hace en ese texto, aunque la frase, de la obra de Victor Hugo sea muy extensa, sólo esa afirmación corresponde a la obra del Greco. Después cita la conocida carta de Larra en francés pero no aporta ningún contenido y, por último, una obra inédita e inacabada de Gustavo Adolfo Bécquer titulada «*La locura del genio*» y que Rodríguez Correa estima como un «*estudio sobre el Greco*», sin tampoco aportar contenidos. Que esto nos muestra que había una atmósfera positiva en ciertos artistas no lo dudamos, pero la relevancia hay que tomarla en relación con otros datos que aquí aportamos.

Creemos que estas citas, algunas irrelevantes, no constituyen una posición de los románticos ni contribuyen a configurar un estado de opinión. Frente a esta tímida posición podemos aportar la valoración y el rechazo frontal de Federico de Madrazo.

Federico de Madrazo es pintor y prácticamente su personalidad domina el panorama artístico de dos tercios del siglo XIX español. En 1835 con la muerte de Fernando VII funda, con Eugenio de Ochoa la revista «*El Artista*»<sup>11</sup> a través de la cual se van a vehicular los ideales artísticos del romanticismo. Pertenece a una saga de artistas, hijo del todopoderoso don José de Madrazo, su «*gusto*» va a dominar

<sup>9</sup> Ortega y Gasset, J., *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 25.

<sup>10</sup> Salas, Xavier de, *La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses*, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1940-41, n.º XLVI, pp. 397-406.

<sup>11</sup> La posición de Federico de Madrazo como introductor de las ideas y la nueva estética del romanticismo nos remitimos a nuestro estudio: García Rodríguez, F., *El Artista (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX*, en *Comunicación y sociedad*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

desde 1835 hasta su muerte en las capas sociales burguesas. Dirigió el Museo del Prado, puesto de excepcional relevancia en el siglo XIX y de clara influencia en la configuración de las tendencias dominantes. Rodeado de importantes personalidades artistas, pintores, escritores, críticos, fue un auténtico generador del «gusto» de su tiempo. El rechazo frontal al Greco lo manifestó y trató de transmitir incluso a los alumnos, es decir, fue beligerante en este aspecto.

Su posición vagamente conocida la aportamos documentalmente aquí a través de una cita directa de uno de los críticos de final del siglo XIX y primer tercio del siglo XX que más influencia tuvo en la cultura artística de ese momento, Francisco Alcántara, amigo personal de Ortega y Gasset y crítico de los también influyentes diarios madrileños «El Imparcial» y «El Sol».

Francisco Alcántara, desde las páginas de **El Imparcial**, califica a Domenico Theotocópuli de «*pintor múltiple y genialísimo*», y añade que es de sumo interés porque «*se muestra en cada obra siempre nuevo*». El atractivo de ésta crítica es que añade la anécdota por él vivida como alumno de Federico de Madrazo y nos transmite, de primera mano, las opiniones de éste sobre El Greco:

*«(...) Un grupo de muchachos respetuosos solíamos oír al sapientísimo D. Federico de Madrazo abominar de las obras del Greco. Sólo hallaban gracia ante su conciencia académica las que más se parecen a las de escuelas consagradas, pero nosotros, respetuosísimos con el caballero y delicado maestro, al quedarnos solos, protestábamos en delirantes y apasionadas charlas, que eran un himno al Greco en todas sus obras, hasta en las más irregulares (...)»<sup>12</sup>.*

Francisco Alcántara<sup>13</sup> después de relatar la anécdota del rechazo de don Federico de Madrazo a la estética del Greco, dice que entre los alumnos del sapientísimo maestro se formó un núcleo inicial de admiración y anuncia la publicación, en 1902, de la investigación de Cossío que se hará en inglés, no llevándose a feliz término y demorándose su publicación en España seis años después:

<sup>12</sup> Francisco Alcántara, *Exposición de «El Greco»*, en **El Imparcial**, Madrid, 19 de Mayo de 1902.

<sup>13</sup> Francisco Alcántara, cordobés de nacimiento y madrileño de adopción. (Pedro Abad, Córdoba, 1858-Madrid, 1930). Abogado y crítico de arte, colaborador de **El Globo**, en la época de Castelar, con quien le unió una estrecha amistad; redactor y crítico de arte de **El Imparcial**, 1896-1917; colaborador de *La Ilustración Española*, 1902; crítico de arte de **El Sol**; de la asociación de la prensa de Madrid desde 1896. Firmaba con los seudónimos: «Explandían» y «El Estudiante Españolito». Sus primeras colaboraciones las realizó en **El Globo**, después pasó a la redacción de **El Imparcial**, 1896-1917, en la que se encargó de la crítica de arte y donde permaneció hasta la fundación de **El Sol**, 1917-1930, diario en el que publicó quizá sus mejores trabajos como crítico de arte. Fue gran amigo de José Ortega y Gasset, con el que compartió sobre la belleza... femenina. Colaboró en **La Ilustración Española**, 1902, **Blanco y Negro**. Fue director de **El Porvenir de Martos**, 1909-1910. Fundó la Escuela de Cerámica de Madrid en 1911, y fue profesor de «*Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas*» de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Fue jurado en las Exposiciones Nacionales de 1892, 1897 y 1899 y secretario de la de 1895. Francisco Alcántara, por sus enseñanzas, por sus críticas y, especialmente, por su entusiasmo y bondad, influyó positivamente en la educación artística de varias generaciones. Murió en Madrid el 8 de mayo de 1930 asesinado por un estudiante suspendido.

«(...) *Aquel tallito, nuestros inconscientes sentimientos, y hablo por lo que se de mis camaradas y de mí, es hoy un árbol no muy crecido, pero bastante para que todos lo distingan. D. Pedro de Madrazo concedió al Greco importancia al biografíarle bastantes años ha. Cossío, en una breve historia de nuestra pintura, anunció poco después el movimiento presente; artículos en periódicos y revistas ayudaron algo, a pesar de los pocos que aquí leen de estas cosas. Sempere y Miguel ha publicado recientemente en **Hispania** un avance de su obra importantísima sobre el Greco. Cossío prepara otra que verá la luz en inglés. Rusiñol erigió hace tiempo una estatua al Greco. Esto, sin contar lo que fuera de España se ha hecho sobre el precursor de Velázquez (...)*».

### 1894, MARTÍN RICO. «EL LIBERAL»

**Plutarco del pueblo.** De esta sección se encarga a prestigiosos escritores, críticos de arte y artistas —pintores o escultores— del momento. El Liberal, muy en consonancia con su cabecera, quiere extender la cultura y el conocimiento a amplias capas sociales del país. El título de la serie de artículos que se publicaron parece que alude a la recuperación de la memoria colectiva y a colocar como héroes populares a las grandes figuras de la historia, la literatura y las artes, idea que después expresaría Giovanni Papini en su comentario del Quijote (¡Cuan divinamente grande es mi héroe D. Quijote!).

Por circunscribirnos a las bellas artes y a los héroes populares españoles se encarga al conocido crítico Jacinto Octavio Picón, de la biografía de Velázquez; el pintor Vicente Palmaroli realiza la de Rosales; el famoso escultor y diputado maurista Agustín Querol presenta a Donatello; Emilio Castelar nos deja el recuerdo de Gutenberg; y el pintor Martín Rico aborda la biografía del en esos momentos todavía mítico y legendario El Greco.

Como hemos citado no se limita a prohombres españoles y como muestra tenemos el de Emilio Castelar. Todo ello está dentro del ambiente impulsado por el regeneracionismo de Costa y de la educación preconizada desde la prestigiosa Institución Libre de Enseñanza que periódicos y críticos difunden. Dentro de este clima citamos a Shepherd, cronista cultural en el madrileño **El Globo**<sup>14</sup> comentando la gran afluencia de público a la Exposición del Greco que diversos críticos, entre otros Cánovas y Vallejo en el conservador diario **La Época**, estiman en

<sup>14</sup> Shepherd, *Entre paréntesis. El público del Museo, El Globo*, Madrid, lunes, 2 de Junio 1902: «(...) *Nada tan educativo como la contemplación de la belleza artística. La emoción estética es lo más eficaz para la educación social. Pueblo que se congrega en las galerías de un Museo o en la sala de un concierto, para sentir la belleza plástica o la belleza musical, es indudablemente pueblo en camino de su regeneración y capaz de arduas empresas. Adonde el libro no alcanza, adonde no penetra la cultura literaria, llegan las artes con su llamamiento, nunca desoído por el alma de las multitudes. Hablan las lecturas a la inteligencia; pero el estudio es patrimonio de los intelectuales, mientras tanto que la pintura y la música ejerce su benéfica sugestión sobre el espíritu de los hombres cultos y de los incultos, de los sabios y de los ignorantes. Por los ojos y los oídos hay que hablar al corazón enfermo de la sociedad contemporánea (...)*».

10.000 personas algunos días, dice que no hay *nada tan educativo como la contemplación de la belleza artística*.

El artículo de Martín Rico<sup>15</sup> (1833-1908), dentro de esta sección citada de **El Liberal, Plutarco del pueblo**, sitúa brevemente al Greco como «Hombre misterioso, filósofo, gran artista, apenas si fue conocido de los historiadores contemporáneos, todos los que hablan de él en España, están conformes en decir que era un gran talento, sin dar más detalles, solamente Pacheco dice que le visitó en Toledo».

---

<sup>15</sup> J. Parada y Santín, Martín Rico, en **EL GLOBO**, Madrid, jueves 16 de abril de 1908: «(...) *Ya tiene noticia nuestros lectores de la muerte de este notable pintor que largos años ha llevado en triunfo su talento por toda Europa* .

*Últimamente vivía en Venecia.*

*Hermano de Bernardo Rico, director de La Ilustración Española y Americana, y conocidísimo como grabador, cultivó también este arte, pero sin dar su nombre a sus notables obras de buril.*

*Algunos paisajes granadinos grabados en madera y cuya pintura revelaba una mano de artista de primera fuerza, eran hechos por Martín Rico y en ellos está graficado su estilo.*

*Empezó pintando con gran brío y carga de color con verdes jugosos y cálidos y de este tiempo son sus obras más sinceras y hermosas.*

*En unas oposiciones a pensiones en el extranjero obtuvo, en unión del distinguido pintor Avendaño, el primer puesto, y viajó mucho, evolucionando hacia las tonalidades épicas y creando un género de paisajistas bellos y delicados con oscuros, carminosos y acobaltados y con claros que parecían dados con polvos de arroz.*

*Todo ello fino y agradable y lleno de suma poética distinción, le abrió los mercados del mundo.*

*Esta labor es, como arte sincero y esencia, muy inferior a la de sus primeros triunfos, de cuyos trabajos se conservan varios en el Museo Moderno.*

*También pintó varios cuadros de figuras como Las lavanderas, La salida de misa y La lección de música.*

*Fue discípulo en la Escuela de Pintura de Madrid, del eminente maestro D. Federico Madrazo, y conservó siempre una estrecha amistad con su familia y con Fortuny.*

*Obtuvo varias medallas en las Exposiciones de Madrid de 1848, 60, 64 y 66 y más tarde algunas recompensas en Francia. Era artista cultísimo, galante y de agradable trato.*

*Tuvo grandes aficiones a la música y era un consumado guitarrista, no sólo tocando el género llamado flamenco, sino obras de los clásicos de la guitarra como Aguado, Sous, Carully, etcétera.*

*Nosotros hemos tenido la fortuna de oírle tocar y aun recordamos con placer la perfección con que interpretaba reducciones de los maestros más grandes del arte como Beethoben, Schubert, etc .*

*A más de un artículo que recientemente publicó la prensa, escribió diversos trabajos, entre ellos uno muy curioso sobre prehistoria, relativo al célebre dolmen del Pilar, en la provincia de Granada, de cuyo sitio hizo un hermoso cuadro. Su escrito fue publicado en El Museo Universal y reproducido en el número correspondiente al día 13 de Julio de 1858 por la Gaceta de Madrid .*

*Rico, tenía mucha gracia e ingenio en la conversación y era (cosa rara entre artistas) respetuoso con las opiniones y los estilos distintos del suyo.*

*En uno de sus últimos viajes a España fue a un pueblecito muy pintoresco, que no he de citar, de la provincia de Sevilla. Iba muy recomendado a casa del alcalde, la mayor del pueblo, y ajustaron su estancia en ella en un duro diario.*

*El primer día salió a pintar y volvió con una tablita empezada, a la gente de la casa le escamó aquel oficio que daba como resultado obras tan chicas..., tan insignificantes... y el posadero preguntó a Rico si no tenía otro oficio o profesión . Rico respondió que no era más que pintor y que vivía de la venta de aquellas tablillas... Entonces el posadero le dijo... que no era por desconfianza... pero que con aquel oficio sólo... en fin, que le adelantase los 8 duros de 8 días. Rico contaba la escena de modo admirable.*

*Con Rico acaba otro de los grandes artistas de la época más floreciente del arte español en los modernos tiempos (...).*».

El pintor Martín Rico ante el «Expolio», pintura que el barón Davillier<sup>16</sup> considera obra maestra, plantea dos interrogantes que después todos los que nos hemos ocupado del Greco nos hemos hecho:

- 1.º «¿Cómo el Cabildo de la catedral de Toledo encarga a un desconocido extranjero obra tan importante de pintura, como el cuadro del altar mayor de la sacristía, habiendo como debía de haber pintores en el país de algún mérito?».
- 2.º «¿Como un hombre que hacía un cuadro semejante había podido trabajar y estudiar en Venecia sin que se le conociera?».

La primera pregunta, la crítica histórica con Cossío como primer investigador, ha ido formando la serie de obras desde su llegada a Toledo y encuentra respuesta en esas pinturas que El Greco venía realizando, que eran conocidas en la ciudad imperial y estaban cimentando su fama. Estos dos interrogantes los plantea un pintor que conoce la importancia técnica del cuadro y lo valora implícitamente en grado sumo con las dos cuestiones que plantea; explícitamente cuando dice que «el cuadro gustó mucho al cabildo» y añade que los canónigos lo tenían en gran aprecio. Según su testimonio, por los años 73 o 74, por supuesto del siglo XIX, lo que muestra su temprano interés por la obra del Greco, conoce, a través del archivero y bibliotecario Sr. Foradada, el documento del pleito entre el cabildo de la catedral y El Greco en torno a la veracidad histórica de la representación de «El Expolio»:

*«(...) Me dio la copia del pleito que tuvo el Greco con el cabildo de la catedral; fue para mí tal hallazgo motivo de suma alegría, y lo lleve a **La Ilustración**, con su retrato y la reproducción de uno de sus cuadros; pero desgraciadamente era director literario interino el Sr. Frontaura, y sin duda por tratarse de un proceso y de un cabildo, dijo, esto no pasa: y quemó el proceso sin leerlo sin duda, y con él, mis esperanzas de sacar a luz tan curioso documento (...)*».

**Valoraciones de Martín Rico, comentarios de Viniegra, Azorín y Ramón Pulido.** Hay tres obras que mantienen el debate abierto sobre la estética tan discutida del Greco, dos, por los problemas surgidos en el primer momento de su presentación: «El Expolio», y el «San Mauricio». El primero, la disputa surge con el cabildo por la inadecuación histórica; el segundo, por la distinta concepción entre las formas escurialenses y el cuadro y el consiguiente rechazo. El «Entierro del conde de Orgaz, por la creencia generalizada de la falta de unidad estética en el cuadro.

El «**San Mauricio**» de El Escorial. La valoración de Rico es, en general, desfavorable, siguiendo la línea establecida por el rechazo que tuvo en su presentación en el Real Monasterio:

<sup>16</sup> Davillier. Gustave Doré et Barón CH. Davillier, *Voyage en Espagne (Le Tour du Monde, 1862-1873)*; Edición facsímil: Valencia, Albatros, 1974. La edición se realizó con grabados sobre apuntes de Gustave Doré y texto del Barón CH. Davillier.



«(...) Desgraciadamente no le gustó al Rey... el cuadro no es de los buenos suyos, y en él comienzan a advertirse síntomas del estilo estrafalario, que siempre con trozos admirables, como son las cabezas de los mártires, fue, hasta la muerte del artista, la característica de su última época (...).»

Considera, sin embargo, que el rechazo del Rey a su obra fue **«una verdadera desgracia para el arte, porque ahora tendríamos la mayor parte de los altares de aquel templo con pinturas de su mano... este cuadro está firmado en griego»**, lo que muestra, para Martín Rico, **«de donde era originario»**.

Viniegra comenta del San Mauricio que es el **«cuadro en el que Theotocopuli inició desenfadadamente su evolución»**. Culpa del rechazo, no al Rey, sino a los **«celos y enemistades que se manifestaron francamente cuando pintó por encargo de Felipe II El Martirio de San Mauricio»**.

Años después, Ramón Pulido rebate la interpretación de Martín Rico sobre esta importante obra:

«(...) El pintor Martín Rico, que ha escrito sobre el Greco, dice **«Que el cuadro no es bueno y que se advierten manifestaciones estrafalarias»**, Ceán dice que **«el tal cuadro de San Mauricio es duro, desabrido y extravagante»**. Dios me perdone el atrevimiento de no opinar como el gran Felipe II, así como Martín Rico, ni mucho menos como Ceán. Considero que el cuadro el martirio de San Mauricio es una de las obras pictóricas más bellas y sugestivas que se han podido crear en el mundo, y asombra pensar que la imaginación de un artista puede concebir valoraciones tan extrañas y vigorosas y al mismo tiempo tan armónicas e ideales. Greco no era loco, ni enfermo de la vista; Greco pintaba de esa forma porque tenía un sentimiento especial en el modo de concebir el arte religioso, sentimiento que respondía a la época en que vivió su fe (...)»<sup>17</sup>.

**«Entierro del conde de Orgaz»**: Para Martín Rico es **«El más maravilloso de todos los suyos y fundamento de la escuela española»**...para aseverar esa afirmación dice que **«hasta él nadie había pintado con esa ejecución y desenvoltura, que fue lo que caracterizó después nuestra pintura»**. La relación entre uno y otro dato no parece muy clara. Azorín recogerá la idea de ser «El Greco» uno de los fundadores de la escuela española.

Conoce las críticas negativas que se centran, fundamentalmente, en las diferencias estéticas, que no estilísticas, que presenta el cuadro entre la parte terrenal y la parte celestial y rebate estas posiciones, como después haría Cossío en una de las páginas más logradas de su libro. La posición de Martín Rico, en este aspecto de la cuestión tiene importancia por venir de un pintor:

«(...) Se ha criticado el citado cuadro diciendo que la parte alta, la que representa la Gloria, es muy inferior a la parte baja. Con perdón de los críticos, me parece la parte alta admirable; no hay más que algún nubarrón de los que El Greco solía

<sup>17</sup> Ramón Pulido, *La pintura religiosa*, en *El Globo*, Madrid, jueves 21 de octubre de 1915.

*hacer para unir lo terrestre con lo celestial, que ofusca un poco la vista, a los que no miran con detención aquel Cristo. La Virgen y los santos que le rodean son una maravilla de color y de espíritu; no hablo del conde de Orgaz ni del obispo y diácono que le sostiene, ni de los caballeros que rodean la escena, porque el que quiera encontrar el verdadero tipo de la distinción y caballerosidad españolas de nuestra gran época, no verá otra página más sublime; época de la cual tenemos algunos retratos, pero que no la evocan tan completamente (...)*».

Dejando de lado la retórica decimonónica, y la apelación, muy del momento, a esa gran época a la que siempre se recurre para olvidar los males que aquejan a la sociedad contemporánea, la valoración que hace de la parte superior creemos que es una de las primeras y que sentaría las bases de lo que luego serían las posteriores críticas positivas.

Azorín, cita y acepta esta interpretación de ser una obra unitaria salida de un mismo pincel y producto, como dirá Camón Aznar, de una interpretación cósmica del hombre y del alma:

*«(...) Hasta ahora aun los más decididos admiradores, aun los que más fervorosamente se extasían ante el sepelio de D. Gonzalo Ruiz, establecen en este cuadro una división ilógica.*

*La parte baja —dicen— es maravillosa; la parte alta, en cambio, es una locura. Martín Rico es el primero —aparte de lo ya sentado por Imbert— que rompe, con este arbitrario modo de ver la colosal pintura: «Se ha criticado —escribe en **El Liberal**— se ha criticado el citado cuadro, diciendo que la parte alta, la que representa la gloria, es muy inferior a la parte baja. Con perdón de los críticos, me parece la parte alta admirable.» Y ¿por qué no ha de ser así? ¿Acaso la gloria no está pintada con el mismo pincel peculiarísimo, coloreada con los mismos colores, dibujada por la sutil manera que esta ringla de píos hidalgos que extienden sus manos suplicantes y alzan estáticos sus ojos?(...)»<sup>18</sup>.*

El texto que venimos citando de Ramón Pulido es totalmente admirativo hacia el cuadro, pero no debemos olvidar que Cossío ha publicado su obra y que el análisis del «Entierro» deja totalmente fuera de discusión la unidad de la obra:

*«(...) Cuando Greco deseaba expresar el realismo dentro de la más justa precisión, lo hacía tan admirablemente como Velázquez, Holbein o Rembrandt y es posible que hasta de una forma más sugestiva. Cuando se contemplan esos señores graves que tiene retratados en el Museo del Prado, se maravilla uno de la verdad y vida que tienen.*

*Cuando se contempla su famoso cuadro **El Entierro del Conde de Orgaz**, que tiene en la iglesia de Santo Tomé, en Toledo, sucede lo mismo; nada más expresivo ni mejor visto en el natural que la parte baja del cuadro; el dibujo es admirable, imposible llegar a realizar nada mejor. El color responde a la sencillez de tonalidades*

<sup>18</sup> J. Martínez Ruiz, *El museo. Una sala para «El Greco»*, en **La Correspondencia de España**, Madrid, miércoles, 18 de diciembre de 1901.

por su sobriedad que asombra, y la expresión de los personajes que toman parte en la escena tiene tanta verdad, que difícil es olvidarlos después de haberlos visto; penetran en lo más profundo del alma del espectador. Lo mismo sucede con el Santo Tomás del Hospital de la Caridad de Illescas.

Si del cuadro «**El Entierro del Conde de Orgaz**» examinamos la gloria que corona la parte alta, el efecto es completamente diferente. El artista varía por completo en procedimientos, técnica, color y dibujo. El Greco pinta y discurre con un sentido muy extraño cuando crea sus obras religiosas. Sus santos, vírgenes y cristos no se parecen en nada a los pintados por otros artistas. Las glorias que crea tienen una luz extraña y sobrenatural; basta ver «*La Ascensión de la Virgen*» que tiene en la iglesia de San Vicente Mártir, y *El Entierro del Conde de Orgaz*. La luz de «*La Ascensión de la Virgen*» es plateada de transparencias exquisitas y de un ambiente sobrenatural, y en *La Coronación de la Virgen* es de tonalidades calientes y soñadas.

Sus cuadros religiosos parecen estar concebidos en momentos de delirios místicos. La forma humana tiene tendencia a espiritualizarse; la materia desaparece por completo, dando lugar a santos, mártires, vírgenes, ángeles y cristos, que tienen algo sublime que emociona profundamente. ...el que las contempla se queda estupefacto ante ellas porque ve algo extraño que le hace reflexionar y no sabe si achacarlo al grado de sublimidad de la obra o al sentimiento místico, que se manifiesta de un modo muy expresivo y sumamente original (...)»<sup>19</sup>.

Volviendo al importante texto de Martín Rico, valorado por Azorín por su temprana aparición en la prensa, denuncia la mala conservación de los cuadros, disseminados por la ciudad imperial, por la ignorancia que se tiene en el valor artístico de los mismos y, como buen liberal, añade que por la incultura y desidia de algunos curas, doliéndose también como otros muchos viajeros por las dificultades que encuentra para su contemplación.

En San Lorenzo, el cuadro de la «Ascensión» que lo califica «*de lo bueno suyo*» relata que tiene delante una talla de madera de tamaño natural que se apoya en la tela, «*de manera que el cuadro está sufriendo*», lo que provoca la respuesta del señor cura, «*no si apenas se apoya*». El espíritu liberal encuentra también su expresión en el comentario que hace sobre «Santiago(*sic*)<sup>20</sup> el antiguo» donde existen otros cuadros que no se pueden ver porque la iglesia siempre está cerrada, «*y la razón es muy sencilla: no entra nadie más que alguna vieja que quiere confesarse a las cinco de la mañana para poder pecar el resto del día*».

El conocimiento de la situación en que se encuentran los cuadros así como la falta de cultura de los que tienen su custodia le hace adelantarse a los tristes acon-

<sup>19</sup> Ramón Pulido, *La pintura religiosa*, en *El Globo*, Madrid, jueves 21 de octubre de 1915.

<sup>20</sup> Las erratas de imprenta son una constante pues se trabaja con tipos móviles. Se está refiriendo a Santo Domingo en el que según la relación de un famoso crítico, en nuestro poder y que daremos a conocer, había las siguientes obras: «*Convento de Santo Domingo de Silos* (vulgo el Antiguo). En el retablo mayor: El Nacimiento del Salvador.- San Pablo.- San Juan Bautista.- San Bernardo.- San Benito; En un medallón del mismo altar: La Santa Faz; En los dos altares del crucero: El Nacimiento.- La Resurrección; Hasta hace poco, cerca del coro a bastante altura, sobre una pilastra había una Verónica al claro oscuro. Se dice que la Comunidad lo hizo trasladar a clausura.

tecimientos de los continuos «expolios» que la obra del Greco va a sufrir alegrándose de que éste gran pintor no tenga fama:

*«Afortunadamente para nosotros, los cuadros del Greco no tienen valor en el extranjero, por ser un pintor conocido de muy pocos; pero el día que lo empiecen a conocer y valorar ¡adiós cuadros! Tomarán el camino de la frontera. Hoy por hoy si se ofrece a sus poseedores un precio serio dudo que lo reusen.»*

El juicio crítico que hace del arte del cretense queda reflejado en las valoraciones individuales de sus grandes obras maestras que hemos citado y en la síntesis que hace de su «manera» de pintor que no duda en calificar de moderna por la libertad de ejecución y expresión que contiene:

*«El estilo de Greco es moderno, es decir, lo que se busca ahora. Cuando acierta llega a lo sublime, interpreta la natural de una manera franca y con una finura de color y de modelado que nadie le iguala; rara vez se ven retoques en su pintura, que siempre es de primera intención, así parece que sus figuras y retratos viven. Theotópuli es el fundador de lo que llamamos escuela española.»*

El debatido tema de la locura del Greco es abordada por este pintor que lo sitúa en sus justos términos y dentro del concepto que se tiene sobre los artistas en este final de siglo aún con resonancias románticas:

*«Se dice que en cierta época de su vida estuvo loco; es posible; pero ya se sabe que los genios están muy cerca de la locura; tan solo las medianías, están siempre a la misma altura. Cuadros suyos hay que, efectivamente son verdaderas locuras; pero que importa, si los tiene sublimes!».*

Termina con una llamada, invocación, a todos aquellos que tienen responsabilidad en el mundo del arte para que se preserve de su destrucción «lo que se pueda de cuanto bueno produjo El Greco» y se conserve, dice, en el Museo, refiriéndose al del Prado: «Un poco de buena voluntad, Sres. D. Pedro Madrazo, Beruete, Ceferino Araujo, director del Museo y demás personas que se interesan por las glorias del arte español». La invocación al Museo del Prado debemos situarla en unos momentos en los que la conservación de las obras en los lugares para los que fueron creadas no tenían garantía alguna. Hoy esta posición podría resultar anacrónica y contraria a las corrientes culturales. En 1909, Toledo entero pedirá la inmediata devolución del «Apostolado» del Greco, costeadada su restauración por el marqués de la Vega Inclán, y expuesta en la Academia de Bellas Artes, ante el temor de que se quede en Madrid.

#### 1897. LOS MODERNISTAS, RUSIÑOL, «CAU FERRAT», REYNÉS, GANIVET, CASELLAS.

Dicen la mayoría de los que estudian al Greco, y entre ellos Cossío, que entre el romanticismo y la generación del '98 hay un periodo en el cual la pintura del

Greco es incomprendida. De lo que no hay duda es de que son los escritores llamados del '98, y, sobre todo, Baroja y Azorín, sin olvidar a Maeztu, los que ponen, con el comienzo del siglo XX, los fundamentos de lo que se ha venido considerando como la recuperación crítica de la pintura del cretense. Junto a los escritores, artistas como Rusiñol forman o configuran un nuevo paisaje en torno a esta figura con las suficientes dosis de enigma para hacerla atractiva.

Antes de este momento auroral en los grandes escritores es un artista, Rusiñol<sup>21</sup>, y un movimiento artístico, el Modernismo, quien enaltece la figura de El Greco en la finisecular ciudad de Sitges y en especial en el «Cau Ferrat», núcleo activo del modernismo español. Ángel Ganivet, que hoy conoce horas bajas en la crítica y repercusión de su obra, está colaborando en **El Defensor de Granada**, pasa el verano de 1897 en Sitges y escribe crónicas para este diario entre las que destacamos la referida al «Cau Ferrat» donde muestra su sorpresa por el ambiente que allí se ha generado en torno a la figura del Greco y que culmina en la decisión de levantar a este pintor una estatua. La cita es importante porque refleja el ambiente y dinámica artística que el «Cau Ferrat» ha generado y porque la crónica, para un periódico de Granada, es firmada por un periodista que fue, en determinados momentos, exaltado hasta señalar su figura como la del «precursor» del '98, que dice de Rusiñol que «es el pintor de nuestros cipreses, el devoto de la melancolía de nuestra ciudad»:

Ganivet, que ha pasado el verano en Sitges, en este artículo publicado en **La Vanguardia**, comenta algunos acontecimientos. El literato se muestra sorprendido por la conmemoración de la figura de Domenico Theotocopoulos y la erección de un monumento a El Greco, que nada tiene que ver con la población. Dice que esa idea nació del grupo Cau, el grupo artístico más activo y vigoroso de Cataluña, el santuario del modernismo español. El Cau Ferrat también proyecta una exposición en la que se recogen todas las obras del pintor.

Ganivet reflexiona sobre el Cau Ferrat y la sugestión que ejerce sobre Sitges. Habla de Rusiñol como artífice del grupo y menciona su casa con rasgos de gótico catalán, en la que se contienen numerosas obras. El Cau Ferrat es un estudio donde Rusiñol y otros artistas guardan sus cosas. Hay en este grupo impresionismo, simbolismo, decadentismo. Las obras de El Greco: «**San Pedro**» y la «**Magdalena**» se guardan en este salón.

Se habla de la obra «Oraciones», ilustrada por Utrillo y de su próxima obra: **Impresiones sobre arte**. Ganivet comenta en este artículo que el «Cau» no es un mu-

<sup>21</sup> **La Vanguardia**, *Desde Sitges*, Barcelona, domingo, 8 de agosto de 1897: «*El escultor Reynés ejecutará el monumento dedicado a «El Greco»; este será ubicado en el paseo de La Ribera»*; **La Vanguardia**, *La estatua de «El Greco» en Sitges*, Barcelona, jueves, 26 de agosto de 1897: «*Se ha celebrado una ceremonia en Sitges para la verificación del emplazamiento que debe ocupar la estatua de Domenico Theotocopuli. A la ceremonia asistieron el alcalde, la comisión del monumento y un grupo de artistas, entre ellos Santiago Rusiñol.*»; **La Vanguardia**, *La estatua de El Greco en Sitges*, Barcelona, viernes, 27 de agosto de 1897: «*Se insiste en la ceremonia que aconteció en Sitges para ubicar la estatua de El Greco. Se incluye el discurso íntegro de Santiago Rusiñol en catalán.*»

seo, ni una exposición, es el lugar donde Rusiñol guarda sus cosas, y las de Casas, el Cau Ferrat, en suma, es una atmósfera:

*«(...) «Cau Ferrat». Entre estas diversiones populares, sencillas por el sentimiento que las inspira y abigarradas por los colorines con que se adornan los músicos y danzantes, y entre varios festejos más o menos convencionales y de relumbrón, sorprende al forastero una inesperada ceremonia: la de señalar el sitio en que ha de emplazarse la estatua del gran artista Domenico Theotocopuli «El Greco». Comprenderíase sin esfuerzo una estatua de algún personaje que se hubiera inmortalizado trabajando por la concesión de un trozo de carretera; más no deja de sorprender que un pueblo de cuatro mil habitantes haya reunido cerca de dos mil duros para erigir un monumento a un artista que nunca pasó por Sitges, ni siquiera nació en España. Ocurre pensar que «ese garbanzo no se ha cocido en este puchero»; y así es la verdad, puesto que la idea ha nacido en el «Cau», que aunque está en Sitges es el núcleo artístico más activo y más vigoroso de Cataluña entera, el santuario de «Modernismo» español.*

*A poco que estéis en Sitges sabréis, si ya no lo sabíais, que el «Cau Ferrat» organizó en tal fecha una representación de «La Intrusa» de Maeterlinck; en tal otra una procesión para recibir con palmas y olivos dos cuadros del Greco; o bien una representación de la ópera «La Fada» del maestro Morera o una fiesta literaria a la que concurrieron los mas notables literatos de Cataluña y de la que quedó un libro precioso.*

*Y ahora, para la inauguración de la estatua del Greco, en la que trabaja un escultor de talento, Reynés, proyecta una Exposición de todas las obras del insigne pintor que puedan reunirse y la representación de una tragedia griega con coros. Para estos nobles empeños Sitges presta su cuerpo gracioso, su playa luminosa, su airoso paseo de palmeras, sus calles blancas como la espuma del mar; pero el espíritu viene de fuera y anida en el «Cau Ferrat».*

*¿Cómo se ha llegado a este curioso fenómeno de sugestión de todo un pueblo por un grupo de artistas y más que por un grupo por un sólo hombre de arranque, por Santiago Rusiñol? Acaso entre por mucho o por algo de interés, el ansia de prosperar, el convencimiento de que estos artistas trabajando por el arte trabajan indirectamente por el pueblo donde han buscado asilo, pero también hay algo y mucho de entusiasmo desinteresado, como lo hay siempre por todos aquellos que trabajan mucho y no piden nada».*

*El «Cau Ferrat» no es un Museo, ni una Exposición; es un estudio, donde Rusiñol guarda sus cosas y las de Casas y demás amigos que con el comulgan. Y estos amigos no están obligados a someterse a ningunas reglas de perspectiva; están obligados a hacer las cosas bien y a hacerlas solo por el arte, con amor y entusiasmo.*

*El «Cau Ferrat» acude a todas las artes y raro es no encontrar en Sitges al lado de pintores y literatos, músicos, escultores, actores y cantantes. Rusiñol en particular es un espíritu inquieto y capaz de acometer todo género de empresas. Es algo músico, es pintor notabilísimo (y en este aspecto es en el que se le concede más en España), es escritor fecundo y autor dramático.*

*Entre diversas obras se encuentran «Las obras de Santa Teresa sobre un atril de hierro y en el lugar de honor dos cuadros del Greco: «San Pedro y la «Magdalena». Al lado de cuadros o apuntes que son «le dernier cri» del arte parisién, hay muchas*

*joyas viejas y venerables de los grandes maestros. Y la impresión clara que de todo se desprende es que el «Cau» intenta dar un nuevo impulso a nuestro arte, utilizando los procedimientos de las nuevas y varias tendencias que por todas partes despuntan y apoyando los pies para hacer este esfuerzo en lo mas genuinamente español: en el misticismo (...)»<sup>22</sup>.*

Raimundo Casellas<sup>23</sup>, uno de los críticos con más prestigio dentro del movimiento artístico e intelectual de la Barcelona de fin del siglo XIX, comenta extensamente, en 1898 en **La Vanguardia**<sup>24</sup>, la decisión de los modernistas encabezados por Rusiñol de levantar en Sitges una estatua al Greco. Queremos resaltar la importancia del artículo por su extensión, el tratamiento informativo con reproducción de un dibujo de la estatua, y por la influencia que tiene este diario en las capas de la burguesía catalana. Sus comentarios se extienden, tanto sobre el proceso de creación de la obra escultórica, la obra misma en su terminación, así como sobre la estética del Greco, haciendo de este artículo un estimable documento por venir de uno de los escritores crítico de arte con más influencia en la Barcelona finisecular del XIX. Desde el principio exalta la personalidad enigmática y genial, al estilo de los artistas del Renacimiento, del Greco:

*«(...) ¡Personaje más interesante y más novelesco que este Greco!. Un hombre sin patria, sin familia, sin lugar de procedencia conocidos; un maestro ilustre, a quien se supone nacido en Oriente, educado en España y que en España florece; un artista de ignorado maestro, de filiación ignorada (...)»*

La descripción de la estatua es muy del estilo minucioso de la época que hemos detectado en las informaciones y críticas de este periodo:

*«(...) Representado en edad proveyta, pero fuerte todavía, con el pincel en la diestra y la paleta en la otra mano, el pintor se ofrece gallardo y de pie, junto a un grupo accesorio de trofeos formado por un capitel plateresco, un mazo, un cincel, un libro, que alegorizan sumariamente los oficios de escultor, de arquitecto y de literato que, además de su personalísimo arte de pintar ejerció Theotocopuli, como un*

<sup>22</sup> Ángel Ganivet, «Cau Ferrat», en **La Vanguardia**, Barcelona, sábado 18 de septiembre de 1897.

<sup>23</sup> Casellas i Dou, Raimón: (Barcelona, 1855-San Juan de las Abadesas, 1910): Escritor miembro de las academias de Bellas Artes y de Buenas Letras de Barcelona. Corresponsal de «**Les Tendances Nouvelles**» de París y de «**L'ancien art flammand**» de Bruselas. Redactor y crítico de arte de «**L'Avenç**», 1899 y de «**La Vanguardia**» y de «**La Veu de Catalunya**», redactor-jefe de la revista ilustrada **Hispania**; «Historia documental de la pintura catalana», 1905 y «Les multitudes», 1909. Dejó inédita una historia documental de la pintura catalana, premiada por la sociedad económica barcelonesa en el concurso de 1905. Sobresalió principalmente como crítico artístico e historiador del arte catalán, y su obra como crítico, encauzó desde las columnas de los periódicos en los que colaboró, el movimiento artístico de Barcelona, preparando la evolución que introduce en el arte de cada país las enseñanzas de los primitivos, armonizándolas con las tendencias modernas.

<sup>24</sup> R(aimundo) Casellas, *La estatua del Greco por Reynés*, en **La Vanguardia**, Barcelona, martes 30 de agosto de 1898.

**verdadero artista universal, de los que se estilaron en los días del Renacimiento. El traje espléndido, con que aparece ataviada la figura, corresponde en un todo a la vida suntuosa que, según los biógrafos, llevó el bizarro pintor... Una imagen esculpida solamente a tenor de semejantes reseñas, sería la de uno de tantos artistas del Renacimiento, la de un ilustre pintor cualquiera, italiano o español, perteneciente al tiempo de los felipes; podría ser todo lo más la estatua de El Greco del primer estilo, de El Greco discípulo de la escuela veneciana, del pintor fastuoso del Cristo despojado... pero nunca, nunca, la del patético pintor español del Conde Orgaz (...).**»

En la forma y en el fondo, cuando habla del Greco, y sobre todo de la época de Felipe II, no podemos dejar de evocar el poema de Quintana al Panteón del Escorial, donde el latido romántico encuentra su inicial formulación. Lo literario prima sobre el rigor histórico y contribuye a formar una opinión del Greco un poco distorsionada, por eso cobra interés al contrastarlo con los otros documentos aquí expuestos:

*«(...) Ni místico ni loco. Si en la obra pictórica del Greco palpita una exaltación rayana a veces en el delirio del visionario, es que el pintor apeló a enérgicos acentos, a violentos rasgos, para traducir con el máximo de relieve el mundo sombrío e imponente de fines del siglo XVI. Su calidad de extranjero le consintió disponer de la distancia moral que era precisa para abarcar en su conjunto la rara visión que había de fijar en sus pinturas. Hubo de quedar sorprendido ante la fúnebre grandiosidad del espectáculo social que se abría ante sus ojos, y abandonando de golpe las técnicas aprendidas, tan suaves y ordenadas, y los transparentes coloridos, tan brillantes y armoniosos, pensaría que lo mejor para el caso era improvisar un arte enérgico y osado que exteriorizara fuertemente el desfile de reyes misántropos, de príncipes enfermos, de caballeros pálidos, de monjes lacerados y de capitanes sangrientos que, como sombras angustiadas, pasaban y traspasaban por glaciales palacios y por lóbregas iglesias.*

*Su arte fue paradójico como era paradójico aquella España poderosa por fuera y débil por dentro, plétórica y enfermiza, gloriosa y funeraria, brillante y lúgubre, omnipotente como un cesar y andrajosa como un mendigo. Veía una humanidad extraña que, apartada del ideal de vida y divorciada de las leyes de la naturaleza, se entregaba delirante al culto de la muerte; se hallaba entre gentes que se sometían como alocadas a las exaltaciones interiores, que sacrificaban el alma y el cuerpo a todas las orgías espirituales, a todos los paroxismos del pundonor, a todos los excesos de la dignidad, a todas las exacerbaciones de la fe, a todas las fiebres del ascetismo... el pintor quiso ser excesivo, como era excesiva aquella humanidad. En aras del espíritu alargó el diseño de sus figuras hasta tomar formas espectrales, torció la cabeza de sus personajes en penosas inflexiones, y una vez hubo vestido de luto y de encomiendas a sus héroes todos, los instaló en un escenario apropiado, que unas veces aparece en apizarrado color y otras chocante por su áspera armonía... Y no contento aún con recargar con siniestros toques los espectáculos humanos, acentuó todavía más el aspecto imponente de las visiones suprasensibles. Las personas divinas, los santos, los mártires, los ángeles tomaron bajo su pincel formas más escuálidas, no probablemente por que se los hubiese de representar de tal modo sino porque creería que así debían de aparecerse, como en los días del terror milenarista al exaltado*



*espíritu de la sociedad española. ¿Divago? Acaso no, porque todas estas cuestiones las ha levantado en mi mente la hermosa estatua que ha labrado Ranas a la memoria del hombre misterioso que fue el pintor por excelencia de la España sombría de Felipe II, en sus alucinantes cuadros de caballeros enlutados, de éxtasis regio y de tierras señoriales... (...)*»

## 1900. PÍO BAROJA

Los tres artículos que presentamos, el segundo no recogido en sus obras completas, creemos que son importantes por tratarse del pórtico que abre el siglo XX en torno al Greco, por venir de uno de los escritores más relevantes de ese siglo y, por marcar una línea, en la recuperación del pintor que ya se mantiene, salvo los casos de la visión defectuosa que al final, con las intervenciones de un gran escritor, Azorín, un crítico y artista, Torres García, el Dr. Sánchez Mosquera y, por último, la autoridad y el prestigio del Dr. Marañón refuerzan la figura del gran Theotocopuli:

- 1.º Pío Baroja, «*Cuadros del Greco, I. Los retratos del Museo del Prado*», en *El Globo*, Madrid, martes, 26 de junio de 1900: Notas de Arte.
- 2.º Pío Baroja, «*Cuadros del Greco, II. Asuntos religiosos del Museo del Prado*» (Falta en las O.C.), en *El Globo*, Madrid, domingo, 1 de julio de 1900.
- 3.º Pío Baroja, «*Cuadros del Greco. Tierra castellana - En Santo Tomé*», en *El Globo*, Madrid, lunes, 9 de julio de 1900: Notas de Arte.

¿Cual es la tendencia crítica de Baroja? ¿Tiene una línea metodológica definida? Nos contentamos con expresar aquí lo que rechaza. En un mundo dominado por el positivismo sociológico, y por la crítica científica Baroja se decanta por la línea de Kant y escribe, dentro de su hasta en el tono simpático escepticismo, que en la crítica de arte, «(...) **Puede haber una crítica objetiva, es evidente; una crítica puramente científica; pero esta llega a poco en sus conclusiones. En general la crítica es subjetiva, impresionista, intuitiva (...)**»<sup>25</sup>; recordemos, no es ocioso, que Kant había defendido que «(...) *El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, y por tanto no es científico sino estético, con lo que quiero decir que es un juicio cuyo fundamento sólo puede ser subjetivo (...)*»<sup>26</sup>, y que unos años después sería la posición defendida por Ortega: «(...) *yo coincido, fortuitamente, más que otros amigos contemporáneos, con las valoraciones de la crítica artística tradicional... El juicio estético es en sí mismo irracional (...)*»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Esta cita está mal recogida en las obras completas y cualquier lector avisado lo podrá comprobar al haber en su formulación contradicciones en los términos.

<sup>26</sup> Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar* (1970), sección 1.ª Libro 1.º, § 1.

<sup>27</sup> José Ortega y Gasset, *Teoría del clasicismo*, I, en *El Imparcial*, Madrid, lunes, 18 de noviembre de 1907:

Pío Baroja en 1900, se destaca entre los escritores del '98, con tres importantes artículos en **El Globo** madrileño, escritos en el más puro estilo del escritor, describiendo y viviendo, haciendonos vivir las obras con las que se enfrenta; después J. Martínez Ruiz, aun no es Azorín, en el popular diario madrileño **La Correspondencia de España**, apellidado «un gorro de dormir» porque nadie se iba a la cama sin llevar consigo este periódico el que continúa en la idea de resaltar, desde la literatura, la figura del Greco. El tono es muy distinto a los artículos de su amigo Baroja, no hay descripción de obras en particular, en Azorín prima la erudición, el conocimiento sobre los que han escrito y elogiado al cretense, pidiendo, o reivindicando, como colofón del artículo, en el Museo del Prado, **Una sala para «El Greco»**, que es el título del artículo. En Baroja, la actitud del escritor es la de encontrarse con esos personajes que viven una existencia fuera del tiempo y del espacio, aunque con el deseo de encontrarse con unos espíritus que en Baroja parece que son superiores al mundo que los contempla. Esta actitud es crítica con su tiempo presente y, de lo que para entendernos, se ha llamado generación del '98, aunque el mismo don Pío rechace el término y diga que el invento es de su gran amigo Azorín<sup>28</sup>. Los contenidos y la evocación de su tiempo y de los hombres o espíritus que lo poblaron es el tema de Baroja. Venimos manteniendo que desde el mundo del arte, desde su apreciación, hay dos Baroja muy distintos. El Museo del Prado, en 1900, no tiene sala dedicada al Greco y sus cuadros cuelgan de sus paredes sin nombre, con el frío número de catálogo. Baroja los sitúa en su estilo peculiar, preciso y se enfrenta a este inicial silencio y olvido:

*«(...) Se encuentran colocados estos retratos en la antesala que precede al gran salón del Museo. Son ocho, cinco de ellos están a la izquierda de la puerta de entrada; a la derecha los otros tres. Les designo por nombres que no tienen. Señalarles por su número solamente, me parece frío y sin expresión. Un nombre, aunque no sea completamente justo, da siempre un viso de personalidad a lo que indica (...)»<sup>29</sup>.*

Pío Baroja se pregunta por estas almas que le atraen fuertemente y que contrapone al positivismo «sin nervio» de la masa que les contempla, «sin pulso» calificaría después un político a España. La actitud regeneracionista está en el texto barojiano:

*«(...) ¿Quiénes son? ¿Qué hicieron? De esos hombres retratados por el Greco, apenas se tienen datos; de algunos no se sabe nada. ¿Qué existencia viven en el mun-*

<sup>28</sup> En torno a «**La influencia del 98**», Pío Baroja escribe: «(...) Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. El invento fue de Azorín y aunque no me parece de mucha exactitud, no cabe duda que tuvo gran éxito (...)». Parece que esta idea ha presidido las conmemoraciones del centenario de ese grupo: ABC, Madrid, martes 20 de agosto de 1996. Crónica desde Santander por J. Fernández: «Diálogos en la U.I.M.P.». Víctor García de la Concha: «**No hubo generación del 98**»: A la pregunta del periodista: —¿Qué cree usted que merece la pena conmemorar en 1998?, responde: «(...) **Quizá la mejor conmemoración del centenario sería volver a replantearse el estudio de estos autores en toda su complejidad. O, simplemente, leerlos con los ojos limpios (...)**».

<sup>29</sup> Pío Baroja, *Cuadros del Greco, I. Los retratos del Museo del Prado*, en **El Globo**, Madrid, martes, 26 de junio de 1900.

*do de las ideas? ¿Piensan? ¿Sufren? Hay algo de indescifrable en su expresión; un nimbo de pensamientos y de dolorosas angustias late y vibra alrededor de sus cabezas. Entre sí, se conocieron sin duda; aún ahora, en la soledad, al anochecer, en la sala desierta, deben comunicarse sus espíritus. Esos retratos fueron hechos para adornar las austeras salas de nuestros antepasados. Hoy esos hombres, esos caballeros protestan de la exhibición a que están sometidos, y en sus ojos se lee el desprecio que sienten sus almas fuertes por la masa imbécil, por la masa sin nervio de nuestros miserables días (...)*<sup>30</sup>.

Algún crítico importante a estos miserables días barojianos, los ha llamado tristes, mezquinos y pedagógicos. Aceptamos el paralelismo. Ortega, años después, buceará en estos paisajes humanos en busca de una España verosímil tomando para su reflexión el retrato que Baroja nombra como «El Caballero de la mano en el pecho» y que dos años después el Museo del Prado, en el catálogo de la Exposición que en 1902 se celebra, sigue nombrando por su número:

*«(...) El Caballero de la mano en el pecho (242).*

*No está pintado, vive; se asoma a la ventana del marco, desde el fondo del lienzo, como la evocación de un mundo de dolor, de tortura y de tristeza. Es un caballero joven, de bello rostro pálido, con grandes ojeras negruzcas. Su mano derecha, lívida y pizarrosa, se apoya delicadamente en su pecho; el dedo índice señala una cadena de oro que cruza la negra ropilla y termina en un medallón que se oculta casi completamente entre la ropa.*

*Al lazo izquierdo, en la cintura, aparece el puño cincelado de una espada, una de aquellas joyas de los grandes artífices toledanos del siglo XVI.*

*El traje es negro, la gorguera y los puños, de finísimo encaje. A corta distancia ya, los detalles de la indumentaria se pierden; no se destaca en la figura más que la cabeza y la mano pizarrosa sobre la negra ropilla. Los ojos del caballero son grandes, tristes, llenos de resignación; miran de frente, a un punto del vacío; son ojos de alucinado o de sonámbulo, que miran y no ven, absortos en la contemplación del mundo interior. Sus pupilas parecen buscar con un anhelo doloroso algo que calme la angustia de su espíritu, y deletrean en las sombras los grandes y extraños misterios que nadie ha descifrado, que nadie descifrará, en los dominios del Espacio del Tiempo... (...)*»

Una nueva leyenda, esta vez en torno a una obra del Greco, acaba de nacer, la de «El caballero de la mano en el pecho», que el pensador Ortega con sus reflexiones sobre Renan ampliará. A partir de aquí, la crítica situará al «Caballero de la mano en el pecho» en un puesto preeminente. Todos, sin embargo se han olvidado que tiene nombre porque Baroja se lo dio.

El debate sobre la estética del Greco en este período es algo que no ofrece dudas. Estos artículos de Baroja sobre «El Greco» suponen una innegable revalorización de su obra; en ellos, Pío Baroja hace una descripción de las personas y un

<sup>30</sup> Pío Baroja, *Cuadros del Greco, I. Los retratos del Museo del Prado*, en *El Globo*, Madrid, martes, 26 de junio de 1900.

análisis valorativo de cada una de las obras indicando implícitamente que el valor de las realizaciones del cretense está en transcribir los sentimientos, el alma del retratado, superando un realismo de la materia. Cuando el asunto es religioso, contenido del segundo de estos importantes artículos, Baroja establece una gradación en la calidad al compararlos con los retratos y distinguiéndolos de estos: «(...) *A pesar de que estos cuadros no son de los buenos del Greco, hay en todos ellos algo muy sutil y metafísico que sorprende y que cautiva. Hay una mezcla de realidad e idealismo asombroso (...)*»<sup>31</sup>. En otra ocasión hemos calificado las figuras idealistas del Greco como un **naturalismo del espíritu**. Alcántara nos lo hubiera aplaudido.

*«(...) Al ver estos lienzos, se me figura encontrar en ellos algo de lo que informaba íntimamente las obras de Dominico Theotocopuli, y siento, claramente, el absurdo de los que creen que este pintor era un fanático, que era hombre que encarnó las ideas religiosas del tiempo de Felipe II.*

*En esos lienzos yo veo más que un espíritu ortodoxo, el espíritu de los herejarcas griegos, que durante cientos de años conmovieron el mundo con sus sutilezas metafísicas.*

*Me represento al Greco queriendo arrancar de las cosas con su pincel la Esencia, esa misteriosa esencia que exalta las facultades de todos los que han querido bañar en espíritu en el éter de la sustancia única.*

*Se adivina en el pintor ese fondo idealista de los herejarcas griegos, egipcios y persas, el rastro de esa estela luminosa que dejaron en la inteligencia humana los nestorianos, los gnósticos, los arrianos y los maniqueos.*

*Yo me figuro al Greco, cuando pintaba estos cuadros, no ya preocupado por el color ni por la línea, sino pensando en la consustancialidad o en la coeternidad del Verbo; en si la Trinidad la componen tres personas distintas, o si estas tres personas son solo hipótesis de una misma sustancia. Creo que el espíritu del Greco no es el de un fanático ni el de un ortodoxo, sino el de un metafísico, artista, sutil, genial, tan admirador de la fe ardiente de sus contemporáneos, que dejó en la mística Toledo con sus obras, enigmáticas como esfinges, sus grandes sueños de poeta (...).*

Para completar esta trilogía, Pío Baroja documenta el comentario con una visita a Illescas y Toledo en el más puro estilo vital barojiano. Para hablar, para escribir sus novelas, analiza el entorno, ve, estudia la época, conoce como paso previo para dar a conocer. Se demora ante el espectáculo que se ofrece a su vista, la Castilla de Azorín tiene en Baroja una visión de una realidad que deslumbra:

*«(...) Al detenerse el tren, fui al único viajero que bajó en Illescas cuya estación estaba completamente abandonada y desierta. Tomé por el camino y fui acercándome al pueblo, que parecía dormido profundamente bajo un sol de justicia; las puertas de las casas estaban cerradas; sus paredes reflejan una luz deslumbradora; entre los hierros de los balcones y de las rejas, terminadas en la parte alta en cruces, brillaban rojos geranios y pálidas hortensias.*

<sup>31</sup> Pío Baroja, *Cuadros del Greco, II. Asuntos religiosos del Museo del Prado*, en **El Globo**, Madrid, domingo 1 de julio de 1900.

*Atontado por el calor, que caía como un manto de plomo, seguí andando hasta llegar a la Iglesia, en donde entré, una Iglesia que es una alegría el verla, en donde las exaltadas líneas de las ojivas se mezclan con los voluptuosos arcos de herradura, de los árabes, y con los dibujos complicados y chabacanos de los altares platerescos.*

*Allí dentro hacía un fresco delicioso. En el presbiterio se veían cinco curas vestidos de sus casullas. Estaban celebrando una fiesta. Había poca gente en el templo; cerca del altar mayor, unas cuantas señoritas con sombreros vistosos; en la parte de atrás de la iglesia, debajo del coro, se veían algunas viejas, de rostro tostado por el sol, vestidas con trajes negros, y refajos de bayeta, y a la luz tamizada y dulce que entraba por una vidriera de cristales amarillos y verdes, aquellas figuras tenían la simetría y el contraste de claro oscuro de algunos cuadros impresionistas...*

*Al concluir la función, y al salir a la calle pregunté por el Hospital de la Caridad<sup>32</sup>, obra de arquitectura del Greco; me indicaron el camino para llegar a él, y por una puerta, en cuya parte alta hay un letrero en el que se lee «Beneficencia Municipal», pasé a un patio con árboles y de aquí al interior de una iglesia, no muy grande, suntuosa, y fría, del estilo pobre y triste empicado por los arquitectos españoles del siglo XVI y XVII.*

*La iglesia estaba desierta; me senté en un banco a descansar. En frente, en el altar mayor, ardían dos lamparillas de aceite, una muy alta, otra junto al suelo. Había un silencio de esos que parecen sonoros; del patio llegaba a veces un piar de los pájaros; al paso de alguna carreta por la calle, retumbaba el suelo. De la bóveda central colgaban, suspendidas por barras de hierro, dos lámparas grandes envueltas en lienzos blancos, como dos enormes lagrimones helados; de vez en cuando crugía por el calor alguna madera.*

*Me acerqué a una gran verja central, pintarrajeada, de estilo plateresco, que divide la iglesia, y vi al fondo una mujer que andaba colocando algo en el altar, y me pareció también una de las figuras blanquinegras del Greco...*

*Por la tarde después de comer un cocido, con gusto a yerbabuena y de dormir, deslumbrado por el reflejo de la pared frontera que se veía por entre las cortinas del cuarto, vinieron las largas horas de aburrimiento y de fatiga.*

*A la caída de la tarde salí al campo y sentí al contemplar el paisaje, una punzada en el alma de brutal melancolía. Bajo un cielo de un azul turbado por vapores blancos como salidos de un horno, se extendía la tierra, una tierra blanca, y luego campos de trigo y campos de trigo de una entonación gris pardusca, que se extendían hasta el límite del horizonte, a lo lejos alguna torre levantada junto a un pueblo tendido como una nubecilla gris; los olivos en los cerros, alineados como soldados en formación, llenos de polvo; alguno que otro chaparro, alguno que otro viñedo verde...*

<sup>32</sup> La idea que se tiene del Greco es la de un artista que hace valer su arte. Davillier se hace eco de la anécdota sobre su vida de pintor renacentista y cita a Lefort, Palomino y Jean (sic) Bermúdez en torno a la exigencia de valoración de su arte que extiende a su discípulo. Sobre este asunto, **La Vanguardia**, Barcelona, viernes, 7 de mayo de 1897, publica una noticia que recuerda la defensa del Greco de su arte y su negativa a pagar arbitrios a la ciudad de Illescas por la entrada de sus cuadros en la ciudad como si fueran normal mercancía: «(...) El parlamento francés tiene la intención de hacer pagar una contribución a los artistas galos. Esta problemática ya se mantuvo en España a principios del siglo XVII. Primero «El Greco», y luego Vicente Carducho tuvieron sendos litigios en los que se les reclamaba el pago de una alcabala por trabajo realizado. No obstante, el litigio fue ganado por los pintores (...)».

*Y a medida que avanzaba la tarde calurosa, el cielo iba quedándose más blanco y junto al horizonte se doraba en unos sitios y se enrojecía en otros. Sentíase allí una solidificación del reposo, algo incommovible, que no puede admitir ni la posibilidad del movimiento.*

*Filas de mulas pasaban a lo lejos levantando nubes de polvo, y un hombre montado encima de una de las caballerías, agrandado al destacarse en un cielo rojizo del crepúsculo en la atmósfera ratificada, parecía algún gigante de edad prehistórica cabalgando sobre un megaterio...*

*Y al volver hacia el hogar, me pareció que en aquel paisaje y en aquel anochecer estaba también el espíritu del Greco (...).*»

Después Toledo, la iglesia de Santo Tomás, la lápida, el color, la inscripción, Baroja en cada línea, en cada palabra. Su estilo no ha pasado:

*«(...) todo es irreal en este cuadro, dentro de su realismo, las luces de los cirios tienen tanta alma como los hombres, parecen llamas de otro mundo, las cabezas, todas sus admirables de color y de expresión, encima de ellas se ve la gloria llena de nubarrones crudos, sostenida por un ángel. Las figuras de la parte de abajo no son alargadas ni tienen colores amarillentos, en cambio, las de la gloria son todas alargadas, extrañas y de actitudes violentas, lo cual prueba que no hubo decadencia en el Greco al pintar como pintó en su última época, sino la idea de que no debía representarse lo sobrenatural como lo real ... El cuadro del Enterramiento está colocado en una capilla de la iglesia, a la derecha de la puerta de entrada; tiene un marco dorado muy sencillo, y su estado de conservación es perfecto (...)*»<sup>33</sup>.

## 1901. AZORÍN

**José Martínez Ruiz**, aún no es «Azorín», en 1901 defiende una sala especial en el Museo del Prado para El Greco, y después de recordar que Velázquez tiene una, y adelantar que la tendrán Murillo y Ribera, se hace la pregunta «¿Domenico Theotocopuli, El Greco, ¿merece tenerla?»

La pregunta sólo puede encontrar contestación en la historia. Cada época tiene una «manera» de mirar, de ver, y el arte, a finales del siglo XIX y principios del XX, está conociendo una revolución que hace que el pasado se contemple bajo nuevas perspectivas. El texto, y el posicionamiento de José Martínez Ruiz, tiene un valor añadido por la fecha de su publicación. Las formulaciones teóricas sobre la interpretación de la obra de arte unida a su época van a ser constantes desde los campos de la historia del arte, la crítica y la filosofía. La crítica de una obra de arte debe ser efectuada, nos dice Antal<sup>34</sup>, de acuerdo con las coordenadas culturales de su época,

<sup>33</sup> Pío Baroja, *Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomás*, en *El Globo*, Madrid, lunes, 9 de julio de 1900.

<sup>34</sup> ANTAL, F., *Clasicism and Romanticism with other studies in art history*, Londres, 1966. V.e. *Clasicismo y romanticismo* Madrid, A. Corazón, 1978. Seguido de: *Comentarios sobre el método de la historia del arte*; una reflexión sobre los principios y fundamentos del método sociológico: «(...) la ta-

ya que cada visión artística corresponde a una perspectiva óptica particular. Aplicar a una obra una escala distinta de valores a los que sustentaron su creación es una perspectiva crítica errónea. Wölfflin llamará la atención sobre el error que esto supone<sup>35</sup>; en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, expone que una visión artística corresponde a una perspectiva óptica particular. Ortega, hablando en presente, observa la correspondencia entre las artes de una misma época<sup>36</sup>. Heinrich Wölfflin, desde la teoría y la historia del arte constatará que este principio, que él coloca en sus análisis como una exigencia, es difícil de llevar a cabo<sup>37</sup>. Desde el campo de la crítica de arte, Rafael Doménech, teorizando ante las obras de arte lo expresa desde el lado de la creación: «(...) **cada época tiene un criterio artístico; a él sujeta la visión y las ejecuciones el pintor o dibujante (...)**»<sup>38</sup>; en expresión de Lionello Venturi, en «Historia de la Crítica de Arte», es el «gusto», término conceptual que en él encuentra su formulación más acabada en su obra sobre *El gusto de los primitivos*<sup>39</sup>. Finalmente recordar que d'Ors une, en una misma formulación, pensamiento, arte y crítica: «**A tal saber, tal arte. A tal arte, tal crítica**»<sup>40</sup>. Worringer, en «*El arte gótico*» ha insistido sobre esta noción y lo ha elevado a categoría de axioma «*que el artista ha sabido hacer todo lo que ha querido y sólo no ha sabido hacer lo que no estaba en sus intenciones*». Esta idea de que toda visión artística corresponde a una perspectiva histórica lleva a Azorín a buscar la respuesta, a la evolución de la crítica en torno al arte del Greco, en un repaso a la fortuna crítica del Greco. Primero coloca al lector ante las obras del cretense y ante la visión propia del pintor y la adecuación a su pensamiento, después, las valoraciones que esta obra ha suscitado en el curso de la historia:

«(...) *Es curiosa la evolución de la fama del Greco. ¿Estaba realmente loco? En su auto-retrato, aquellos grandes ojos angustiados que aletean misteriosos en la huesosa cara exangüe, parecen que hablan de luchas ímprobas, de profundos desequi-*

---

*rea fundamental del historiador de arte no es aprobar o desaprobar una obra de arte desde su punto de vista, sino tratar de entender y explicarla a la luz de sus propias premisas históricas; no existe la contradicción entre el cuadro como obra de arte y como documento de su época, ya que las dos son complementarias (...)*», pág. 307-308.

<sup>35</sup> Wölfflin, H., *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, p. 83. Contiene: «*Principios fundamentales de la historia del arte*»: *Una revisión*, publicada con el título: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision*, en *Logos*, vol. XXII, 1933, pp. 210 a 218: «(...) *Continuamente sucumbimos a la tentación de juzgar según el gusto asociado a nuestra época y de interpretar representaciones antiguas a partir de nuestro modo de entender la representación (...)*».

<sup>36</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte. Impopularidad del arte nuevo*, en *El Sol*, Madrid, 1 de enero de 1924.

<sup>37</sup> Wölfflin, H., *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, p. 83: «(...) *Ver e interpretar las obras de arte tal como corresponde a su sentido original parece una obligación evidente, pero el examen mostrará que es más fácil formular la exigencia que cumplirla (...)*». Contiene: «*Principios fundamentales de la historia del arte*»: *Una revisión*, publicada con el título: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision*, en *Logos*, vol. XXII, 1933, pp. 210 a 218.

<sup>38</sup> Rafael Doménech, *Exposiciones de arte*, en *ABC*, Madrid, Jueves, 3 de febrero de 1921.

<sup>39</sup> Venturi, L., *Il gusto dei primitivi*, Bolonia, 1926. V.e. *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza, 1991.

<sup>40</sup> D'Ors, E., *Introducción a la Crítica de Arte*, Madrid, Aguilar, (nuestra edición es de 1963).

librios, de visiones tormentarias, de esfuerzos supremos por conseguir un ideal inalcanzable. Ello es la crítica ha sido implacable con esos desmadejados personajes que en sus cuadros se retuercen entre verdes agresivos y rojos furibundos, violentos, extáticos, sobre nubes que son témpanos de hielo, bajo celajes que son rígidas planchas metálicas. ¿Cuál era la estética del Greco? ¿La tenía realmente?

¿Perseguía algún ideal misterioso, impenetrable, hermético? De sentir es que sus escritos preceptivos no aparezcan. Y de todos modos es lo cierto que de Pacheco a Madrazo, todos los críticos, todos los tratadistas, todos los historiadores reputan a Theotocopuli por un loco o por un extravagante. «Y no es tanto de maravillar —escribe en su versado estilo Pacheco— como oírle hablar con tan poco aprecio de Miguel Ángel (siendo el padre de la pintura), diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar.»

Si bien a quien comunicó este sujeto, no le parecerá nuevo el sentimiento de los demás artífices, por ser en todo singular como lo fue en pintura. «Contenta a pocos», dice Sigüenza. «Extravagante», le apellida Jusepe Martínez. «Extravagante», repite más tarde, en 1774, Georgio Mayans, en su póstumo *Arte de Pintar*. Y ya en nuestros días, Pedro Madrazo cierra la serie de los críticos condenatorios con la siguiente despiadada anatema: «No parece sino que de todo punto perdió el juicio».

¿Como este hombre menospreciado, vejado, denigrado durante tres siglos ha podido llegar a ser el ídolo de las flamantes generaciones impresionistas? La rehabilitación data de poco. El primero que habla con entusiasmo del Greco es Gautier; y sorprende como el poeta francés, que sólo vio dos o tres cuadros y de los más desbaratados, pudo adivinar en sus dislocadas figuras y en su colorido nefando, el pincel de un grande y original artista...

A Gautier sigue un compatriota suyo, Imbert, que recorre España en compañía de un pintor. El libro de Imbert es fragmentario, caótico, caprichoso injusto; pero tiene el mérito —y acaso se deba al compañero del autor— de acertar en los juicios de pintura. Así, al hablar del Entierro del Conde Orgaz, escribe Imbert en *L'Espagne, ses splendeurs et ses miseres* (1875): «**La parte superior... es de una composición extraña, pero magistral. La parte inferior, admirable de carácter acusa una extraordinaria personalidad. Cada cabeza es un retrato de una factura fácil, de una pincelada atrevida y sabia, de una ejecución digna de los mejores cuadros del Tiziano. Los negros de los trajes son de una cualidad armoniosa, siempre hallada en los maestros españoles; los blancos son firmes, notorios, transparentes**».

Las simpatías hacia El Greco van creciendo: en 1883 un hispanófilo entusiasta, Zacarías Astruc, no se cansa, en su *Romancero de L'Escorial*, de nombrar y renombrar al pintor toledano entre elogios efusivos. «Greco, luz de Toledo —escribe— desconocido más allá de la vieja ciudad». Y más tarde la crítica se levanta ya a calurosa admiración: en Sitges se le erige una estatua por obra de los impresionistas catalanes, y una ilustre escritora —Pardo Bazán— califica, en 1891, de «**página divina**» el «Entierro del Conde de Orgaz». Tres años después, en 1894, un pintor, **Martín Rico, da el último y decisivo paso.**

Hoy Theotocopuli, definitivamente admitido a la admiración, es un insigne artista, inaugurador de la serena y firme escuela castellana. Dos libros se preparan sobre él: uno de un catalán distinguido; otro —encomendado por un editor inglés— del puro y erudito crítico D. Manuel Cossío. Y como si todo esto fuera poco, acaba el Greco de lograr un éxito entusiasta en la *Exposición de Maestros españoles*, celebrada en Londres. «La verdadera revelación aquí es la obra del Greco: es un maes-



tro», escribe Henri Franz en *La Plume* de 1.º de diciembre. «Jamás —añade, hablando del Retrato de su Hija— jamás un artista penetró más profundamente, como en este diminuto lienzo, el enigma de la belleza femenina, ni jamás ningún pincel interpretó con más emoción una forma más exquisita (...)»<sup>41</sup>.

La resistencia oficial a la aceptación del Greco se muestra que en 1918 todavía se sigue pidiendo esa sala en el Museo del Prado: «(...) *Al Greco se le debe una sala. Hay que dársela. ¿Será mi voz un grito en el desierto? (...)*»<sup>42</sup>. Por la expresión parece deducirse que desconoce el artículo de Azorín que es escrito diecisiete años antes. Entre estos dos artículos ha habido una Exposición en el Museo del Prado (1902) y otra en la Academia de Bellas Artes (1909) de uno de los «Apostolados» más personales del Greco. Se argumentará que esta última es una muestra del cambio de actitud, pero debemos anotar que el marqués de la Vega Inclán ha costeado la restauración de estas obras y que es conocida la posición de este gran misántropo ante el rey.

## 1902. VINIEGRA

La noticia de prensa sobre la Exposición que se quiere realizar es bastante expresiva del estado de la cuestión sobre El Greco, en esos momentos, en los ámbitos oficiales:

«(...) *El pintor Villegas, director del Museo del Prado, ha propuesto al ministro de instrucción pública que con ocasión de la fiesta de proclamación del rey D. Alfonso XIII, se celebrara en aquel centro artístico una Exposición de cuadros del Greco. El conde Romanones ha aceptado en principio la idea por ser el Greco uno de los pintores menos estudiado entre nosotros (...)*»<sup>43</sup>.

Salvador Viniegra, en el *Catálogo ilustrado de la Exposición de la obras de Domenico Theotocopuli, llamado «El Greco»*<sup>44</sup>, acepta en el estado de la cuestión, en 1902, que «El Greco» fue discípulo de Ticiano aunque no es citado por la ma-

<sup>41</sup> J. Martínez Ruiz, *El museo. Una sala para «El Greco»*, en *La Correspondencia de España*, Madrid, miércoles, 18 de diciembre de 1901. Años después, contestando al doctor Beritens sobre el posible astigmatismo del Greco vuelve a incidir en las interpretaciones adversas que ha tenido: «(...) *La fama de su nombre como pintor podemos trazarla esquemáticamente del siguiente modo: primero, fama de hombre genial, extraño, raro; luego, oscurecimiento, olvido; más tarde (primera mitad del siglo XIX), alguna mención, alguna cita acá y allá; posteriormente, iniciación de resurgimiento entre artistas y literatos (1880-1897); finalmente, plena luz, pleno renacer, estudios, exaltación, apoteosis. Sin embargo, el Greco, aun en los momentos en que más adoración se le ha rendido —durante estos últimos años— no ha cesado de causar la inquietud y la preocupación de los críticos (...)*», Azorín, *La Cuestión Greco*, en *ABC*, 23 de Mayo 1913.

<sup>42</sup> Fernando López Martín, *Hay que honrar al Greco*, en *El Fíguro*, Madrid, 29 de diciembre de 1918. Esta crítico, desconocemos las causas personales, recibe un rechazo total de Gaya Nuño en su obra sobre la historia de la crítica de arte en España.

<sup>43</sup> *La Época*, *Exposición de cuadros del Greco*, Madrid, jueves 13 de Febrero de 1902.

<sup>44</sup> *Diario de Barcelona*, martes, 10 de junio de 1902: «(...) *La Dirección del Museo Nacional de Pintura ha publicado un excelente catálogo ilustrado de las obras del pintor Domenico Theotocopuli*

yoría de los escritores italianos como discípulo del gran maestro veneciano, que su pintura se cimenta en Ticiano, Tintoretto y en otros artistas venecianos sobre los que levanta su manera «original y personalísima» de tal manera que una obra de «el Greco», no puede ofrecer dudas para su atribución»; rechaza como pura leyenda que esta manera sea para diferenciarse de Ticiano<sup>45</sup>.

Podríamos continuar la frase y la intención de Viniegra y escribir que el Greco busca su armonía, lo que años después dejará explícito Azorín en la disputa que mantiene con el oftalmólogo Beritens a raíz de la presunta enfermedad del Greco y que Azorín rebate desde el espíritu y la forma de la obra artística y la unidad creada por el pintor. Las tesis de Azorín serán apoyadas por escritores y artistas, iniciándose un interesante debate.

El Caballero de la mano en el pecho.- Siendo todo esto importante, lo es más la reproducción en la página 9 del «catálogo ilustrado» de una de sus obras con el título o pie de foto, «Retrato de hombre, n.º 242 del Catálogo de este Museo». Es una de las obras que Pío Baroja, cumpliendo el mandato que Dios hizo a Adán, ha puesto nombre en el año 1900, título que hará fortuna. Dos años después el Museo sigue con un título genérico, más el n.º de catálogo. Ortega acepta el título de su amigo Pío y toma la imagen del cuadro como pretexto para su reflexión sobre lo verosímil<sup>46</sup>. Una nueva leyenda, la de este cuadro, se incorpora al legendario «Greco».

Destaca Viniegra, la suntuosidad del Greco en el vivir y refiere algunas anécdotas para situar su temperamento artístico. Dice como otros muchos, y es una manera de elevar y valorar al Greco, que ejerció influencia sobre muchos destacando a «el más eminente de todos, nuestro gran D. Diego Velázquez». Afirmar, y es importante destacarlo, que «su época le hizo justicia», después el olvido; queda claramente implícita su crítica al academicismo dominante contrario a las innovaciones, conoce la oposición que su pintura ha tenido en determinados círculos y lo estima porque «algunos timoratos del arte temblaron al

---

que figuran en la exposición instalada en aquel edificio. Aparecen treinta y siete cuadros. Numerosas personas han enviado cuadros para la exposición. El Sr. Viniegra, subdirector del Museo del Prado, opina como distinguido pintor, que es falsa la afirmación hecha de que el Greco estuviese loco (...).

<sup>45</sup> Viniegra, Salvador, *Catálogo ilustrado de la Exposición de la obras de Domenico Theotocopuli, llamado «El Greco»*, Madrid, Museo del Prado, 1902. (Subdirector y conservador de la pintura de este Museo): «(...) El Greco nunca estuvo loco: es una creencia vulgar», sus obras, no son las obras de un loco; en su primera manera, su dibujo era correcto; su colorido caliente y transparente; después, evolucionó, «no por desmentir la opinión de que imitaba a Ticiano», sino como evolucionan siempre y en todas las épocas los grandes talentos, buscando en el ¡más allá! La perfección. En las largas figuras de éste, no se ve el dibujo de un loco o un extravagante; se ve el sentimiento de un artista» que no concebía a Cristo-Dios, a su Santísima Madre y a los ángeles, de igual forma e idénticas proporciones que un pobre ser humano, pero que al mismo tiempo no podía sustraerse al sentimiento del realismo, profundamente arraigado en él, viniendo a crear con esta su segunda manera, una escuela ascética y realista, mezcla de exaltación mística y de naturalismo religioso que le hizo abandonar la armonía veneciana (...).

<sup>46</sup> José Ortega y Gasset, *Renan. Teoría de lo verosímil*. A Enrique Díez Canedo, en *El Imparcial*, Madrid, lunes 1 de marzo de 1909.

*pensar en la peligrosa influencia que en nuestros días podían ejercer sus obras»<sup>47</sup>.*

Viniegra, en 1902, denuncia el miedo de algunos a la influencia que la pintura del Greco puede representar en un panorama dominado por el más rancio academicismo, y esta idea de ruptura, de innovación de modos y maneras es lo que resalta años después Miguel Pérez Ferrero<sup>48</sup>, aceptadas las vanguardias por ciertos sectores críticos, situando al Greco como el origen de la agresividad artística contemporánea a la que considera convenientísima y que salta de los campos del arte a lo extraestético, valorándola como fuerza renovadora de extraordinario carácter vital. Y termina con una frase apropiada que asumimos con nuestro trabajo: **«Pero «Domenico Theotocopuli», abriéndose paso triunfalmente por sus solos méritos, ve llegado hoy para él, el momento solemne de su rehabilitación».**

---

<sup>47</sup> Gustavo de Maeztu, pintor de fama, mimado por todos, destacado por la crítica, hermano del periodista y crítico de arte Ramiro de Maeztu, pone nombre a esta actitud de falta de curiosidad y espíritu conservador y dice que *«son las dos plagas que simultáneamente azotan al país amenazando destruirle».*

<sup>48</sup> **EL SOL**, Madrid, sábado 19 de abril de 1930. Título: *Conferencias y otros actos: En la Exposición Planes Climent*: En la Exposición Planes-Climent tuvo lugar la conferencia de Miguel Pérez Ferrero acerca de « El arte nuevo como agresión», explicando en ella el conferenciante los orígenes de la agresividad artística, que él comienza a apreciar en **«el Greco»**, examinando después las diversas tendencias de última hora, en las que ya la agresión se da plenamente y sin ningún paliativo. Estimó convenientísima el señor Pérez Ferrero dicha agresividad, que salta de los campos del arte a lo extraartístico, considerándola como fuerza renovadora de extraordinario carácter vital.