

Fernando Marías

«El Greco, historia de un pintor extravagante»

Sobre «El Greco, historia de un pintor extravagante», el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid Fernando Marías impartió en la Fundación Juan March, del 23 de enero al 1 de febrero pasados, un ciclo de conferencias, dentro de los Cursos universitarios de esta institución. En cuatro sesiones, el profesor Marías trató de los siguientes temas: «El Greco: entre la historia y la ficción»; «Creta e Italia: la vida y los pinceles»; «Toledo ¿mejor patria?»; y «España: velas y eternidades».

A continuación se ofrece un resumen del ciclo.

El Greco (Doménikos Theotokópoulos, Candía, 1541–Toledo, 1614), artista que fue capaz de transformarse de pintor bizantino de iconos en Creta a moderno y occidental artista en Italia y España, es una de las figuras más originales e interesantes del siglo XVI europeo. Ello es así tanto por su propia biografía de emigrante o por su propia y plural obra, plena de originalidad, como por haberse convertido a lo largo del tiempo en campo de pruebas donde ejercerse la imaginación «romántica» más desbordante de los historiadores del arte y la cultura; su caso constituye uno de los ejemplos más curiosos de oscilación del gusto y, sobre todo, de los cambios interpretativos a los que puede someterse la producción de un artista. Las biografías del pintor cretense han dependido, como pieza inexcusable pero a la postre prescindible de una monografía (vida y obra como entidades independientes), del estudio de su producción pictórica; ésta se ordenaba y se hacía inteligible a partir de una trayectoria vital que se construía –o se destruía por omisión– de manera que se adecuara a la interpretación final y global de su quehacer artístico. Faltos de datos algunos de los períodos de su vida y con exceso de documentos –de sesgo parcial– otros, la narración de su vida se ha

adaptado a lo que a priori se buscaba, soslayándose toda la información que pudiera perturbar una imagen «oficial», preestablecida; y ello a pesar de que en los últimos quince años ha salido a la luz un enorme caudal de informaciones relativas al candiota, desde documentos básicos para perfilar su primera actividad hasta el testimonio de sus propios juicios acerca del arte y los artistas de su tiempo.

Historia y ficción de El Greco

La recuperación de un género olvidado y despreciado por la más variada historiografía artística como el biográfico, al considerarse la vida del artista como «taller» y la propia obra como un producto vital y no autónomo, debiera ser un instrumento de primera magnitud para narrar su historia y fijar su contribución al proceso artístico español del siglo XVI: primer artista verdaderamente plural (pintor, escultor y arquitecto) y al mismo tiempo capaz de aunar en sus obras las «tres artes del diseño», primer teórico de un arte concebido como investigación, primer inventor en nuestro suelo de la obra de arte moderna y del modelo de artista moderno.

Toda historia del arte es producto de

su tiempo y de sus intereses. En el caso de El Greco, el siglo XIX y las primeras décadas del XX produjeron su reinención —más que su descubrimiento al haber sido uno de los escasísimos artistas que desde el XVI al XVIII había permanecido vivo como arquetipo de la extravagancia— como artista; desde entonces, frente a la imagen que el pasado más remoto nos había legado, los historiadores han elevado a su conveniencia un abanico de claves interpretativas: artista medieval o decadente moderno; cretense oriental, italiano, español castizo; griego ortodoxo, insincero nicodemita, tráfuga since-ro de la ortodoxia al catolicismo, católico de corte místico a la manera de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, neoplatónico y erasmista, judío secreto o converso; genio, pintor anárquico, loco o astigmático, devoto y espontáneo artista místico y expresionista *avant la lettre*; incluso autor secreto del Quijote o al mismo tiempo personaje de la ficción y la realidad como cervantino Cide Hamete Benengeli. Todavía hoy existe una imagen «oficial» del artista, forjada en torno a 1900, que nos presenta al Griego de Toledo como a un español por antonomasia y al más conspicuo representante pictórico del misticismo religioso de la época de Felipe II, en íntima identificación con la imagen de una ciudad como Toledo, transformada para el imaginario colectivo en arquetipo de ciudad sagrada, medieval, abierta y oriental.

La imagen reconstruible a partir de los testimonios históricos es, sin embargo, aparentemente muy distinta: pintor griego que se reconvierte en artista occidental en Italia y España, aunque se desinteresara por la cultura española y despreciara sus productos artísticos; modernista a ultranza que se coloca al margen de las preocupaciones religiosas que atentaran contra su libertad artística; aislado individualista que rechaza los vínculos de grupo; orgulloso y provocador; reflexivo y científico «filósofo» a contracorriente de los usos

artísticos, cuyo pensamiento teórico condicionará la variedad de registros expresivos que utilizará; cultivador de su propia imagen como personaje misterioso, extranjero, independiente, original, extravagante. Construye, por lo tanto, casi desde Creta, su propia imagen «mítica» como artista creador y genio, rastrea desde sus autorretratos más tempranos y los modos de firmar sus obras.

Creta e Italia: vida y pinceles

Nació Theotokópoulos en 1541 en Candía, capital de la isla de Creta, territorio de la República de Venecia, en el seno de una familia de ciudadanos griegos, cuyos miembros trabajaban como colaboradores del poder colonial. Se formó como pintor —aunque ignoremos quién pudo ser su maestro en la isla— siguiendo los dictados de la tradición artística tardobizantina, y asimilando parcialmente —gracias al uso de grabados italianos— algunas de las fórmulas del Renacimiento italiano, que adoptó de manera aislada pero contraria a los usos, al incorporar por ejemplo el desnudo en las escenas religiosas. Fueran éstas dirigidas a una clientela ortodoxa o católica, tal falta de precisión quizá indicara ya su falta de prejuicios religiosos, que culminaría con su partida hacia Italia, el abandono de su familia y su rechazo de una carrera tradicional como pintor de iconos; estos hechos debieran ya haber colocado en un lugar secundario la importancia de su adscripción religiosa, existiendo razones para considerarlo tan ortodoxo como católico. Maestro de pintura desde 1563, en 1567 pasó a Venecia, donde residió hasta 1570 al margen de las comunidades griegas o del gremio de pintores y, más que ser discípulo de Tiziano, aprendería su estilo desde fuera de su taller; en la ciudad de la Laguna se afianzó lentamente en el dominio del arte occidental del Renacimiento véneto, en su empleo del color, la perspectiva, la anatomía y la técnica



Fernando Marías (Madrid, 1949) es desde 1993 catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, donde ha enseñado desde 1976 y de cuyo departamento de Historia y Teoría del Arte es actualmente director. Ha sido «Fernando Zóbel de Ayala» Visiting Professor of Spanish Art en la Universidad de Harvard (1989-90) y «Samuel H. Kress» Senior Fellow del Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery de Washington (1994-95). Miembro del Comité Científico del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio» de Vicenza (Italia) desde 1985; dirige sus *Annali di architettura* desde 1993. Próximamente aparecerá su libro *Greco, biographie d'un peintre extravagant*.

del óleo, aunque no abandonara los usos y técnicas tradicionales.

Tras un viaje de estudios por Italia (Padua, Vicenza, Verona, Parma, Florencia), se instaló en Roma, donde permaneció hasta 1577, en contacto con el círculo intelectual del Cardenal Alessandro Farnese —que frecuentaban diversos religiosos y hombres de letras españoles— e inicialmente alojado en el ático de su palacio. En 1572 ingresó, y podría haber abierto su propio taller en consecuencia, en la asociación gremial romana, la Accademia di San Lu-

ca, trabajando preferentemente desde entonces como retratista y en pequeñas obras religiosas para clientes particulares, en un estilo mucho más italianizado y avanzado; no obstante, no debió de conseguir éxitos de envergadura y sí cosechar la enemistad de sus colegas, por lo que decidiría emigrar a España, territorio periférico pero lleno de posibilidades para un artista ambicioso. Su estilo pictórico se desarrolló al calor del arte toscano, que combinó con el colorismo veneciano, y alcanzó un grado de madurez y unas características que se mantendrían intactas durante las dos primeras décadas de su estancia española; los problemas de catalogación de algunas de sus obras romanas ponen en entredicho la tradicional «españolización» inmediata del cretense tras su llegada a Toledo.

Toledo ¿mejor patria?

Uno de los tópicos construidos en torno a la personalidad de El Greco ha sido su identificación instantánea con el mundo cultural, religioso y artístico español. Numerosos hechos sostienen lo contrario: su desprecio hacia la cultura y el gusto artístico hispano, que tacharía repetidamente de «engañoso» y centrado en lo ornamental, y hacia los artistas no italianos que trabajaban en España; la ausencia de vínculos de todo orden con los artistas u otros grupos sociales toledanos, y sus escasas amistades (limitadas a un minoritario número de hombres de cultura italianizada y algunos jóvenes poetas); los problemas compositivos e iconográficos, y las críticas por sus impropiedades y su falta de funcionalidad devocional, que levantaron sus obras a lo largo de su carrera española, parecen poner en entredicho su instalación personal —comenzando por la lingüística— y su vocación como artista religioso. Sus polémicas con la catedral o la comunidad del monasterio escurialense le cerraron las puertas de dos de los más importantes clientes del momento,

la primada toledana y la monarquía filipina; sus numerosos pleitos, motivados por la elevada tasación de sus obras, y que desde un punto de vista económico no le reportarían ingresos más sustanciales, testimonian también su voluntad insobornable de defensa de un modelo de arte y de artista nuevo para España, aunque pudieran causarle un importante revés económico durante la segunda década de su estancia toledana.

Su situación económica sufrió constantes vaivenes. Durante la primera década de su estancia española sus ingresos fueron importantes, para caer a lo largo de la segunda de forma acusada; sólo mejoraría —de forma tan espectacular como pasajera— a partir de 1596, momento en el que gracias a sus amigos obtuvo algunos contratos retablisticos fuera de Toledo; otra vez desde 1601, se produjo un nuevo declive, que se acentuaría con los años y el aumento espectacular de sus gastos, aparentemente muchos de ellos de carácter suntuario; su inventario de bienes —sin censos, depósitos o joyas— justifica la afirmación tardía de Francisco Pacheco: «trabajar para ser pobre». Hacia 1603 tuvo que aceptar integrarse en el sistema de encargos locales organizado por el Consejo de la Gobernación arzobispal, medio por el que aumentaba su producción retablistica y se alejaba teóricamente de las imposiciones de sus inmediatos clientes, pero rebajaba sus ingresos. En consecuencia, El Greco tuvo que multiplicar las estrategias de su producción: de pintor pasó a retablista, multiplicó la labor de su taller por medio de un incremento de los lienzos de devoción privada, cada vez más seriada y con efectos negativos sobre la calidad de sus obras, e incluso intentó abrirse camino como grabador.

España: velas y eternidades

Si el arte que importó de Italia no se transformó radicalmente tras sus pri-

meros años españoles, los años «difíciles» entre 1585 y 1595 supusieron para El Greco un largo período de reflexión y maduración; no es de extrañar que de esta época daten sus trabajos preparatorios para el tratado artístico —hoy perdido— que finalmente dedicara a Felipe III; se convertía así en el primer artista español empeñado decididamente en la elaboración de un sistema teórico, que justificaba su concepción de la pintura como una actividad investigadora de la naturaleza y del arte como actividad autónoma, que repercutiría sobre su práctica artística cada vez más plural. Se embarcó, más que en una evolución inercial que lo apartara progresivamente del naturalismo de corte italiano, en una senda que preveía una multiplicidad de registros; cada género pictórico (lienzos de altar, cuadros devocionales de temática pasional y mariana, imágenes de santos, mitologías, paisajes y vistas urbanas, cuadros de género, retratos) requería un tratamiento formal distinto, y su estilo se diversificaba en función de la distinta naturaleza de las imágenes que debía plasmar, manteniendo como constante su aproximación esteticista, colorista, dinámica y vitalista a la realidad. Ésta era, sin embargo, plural; no sólo las condiciones físicas —y en consecuencia perceptuales— se multiplicaban, sino que la «naturaleza» de sus objetos de imitación tenía que diversificarse; por ello, la «presencia» de lo divino y milagroso en medio de lo terrenal debía modificar radicalmente las imágenes convencionales, mientras que en su visión de lo religioso humanizado se atenía a pautas menos extremadas; si acentuaba —aunque sin distorsionar sus imágenes— la vitalidad de sus retratos o de sus historias, se atenía a los datos de su percepción en los cuadros de género o en sus paisajes, justificando incluso por escrito las licencias que, movido por una concepción cada vez más globalizada de la realidad, pudiera cometer.

También proyectó el candiota obras

de escultura y de arquitectura, disciplina ésta que le interesó vivamente a lo largo de su carrera española y en la que, a pesar de no diseñar ningún edificio, adoptó una postura de franca oposición a los postulados locales contemporáneos, marcados desde la corte por el arquitecto real Juan de Herrera y, en Toledo, por sus fieles seguidores.

Es lógico, por lo tanto, que El Greco tendiera también a proyectar de forma absolutamente innovadora conjuntos artísticos plurales, en los que se combinaban las esculturas policromadas o doradas y la arquitectura de los retablos con sus lienzos y otras telas empotradas en muros o bóvedas, concibiéndolos como complejos sistemas formales y visuales que debieron producir —hoy es difícil encontrar alguno de ellos en su estado original— efectos fascinantes en el espectador. Por una parte, ponía de manifiesto en ellos —como en el Hospital de la Caridad de Illescas, su diseño más complejo— la diversidad de registros formales que sus imágenes requerían, incluso modificando las iconografías establecidas por sus clientes: irreales formas doradas para las alegorías, estáticos bultos redondos encarnados y estofados para los personajes históricos, dinámicas pinturas para las narraciones e individuos sacros. Por otra, modificaba sus imágenes —visibles hoy de forma distorsionada si las contemplamos sólo frontalmente— a tenor de su localización en el espacio real de sus conjuntos artísticos, consciente de los efectos de la perspectiva mixta y las visiones escurzadas y oblicuas, aunque rechazara la experiencia estática del espectador e intentara incentivar su visión dinámica, móvil, más en consonancia con la realidad nunca fija de la naturaleza.

No obstante, frente a las invenciones barrocas del *bel composto* a la berniniana, basadas en la idea de la *unidad de unas artes* capaces de contagiarse unas a otras e interpenetrar sus discursos, sus recursos y sus efectos, El Greco mantuvo firme su concepción del carácter polifónico de su uso, pero de la

naturaleza diversa de cada una de ellas, como lenguajes distintos que debían adecuarse a una realidad plural que sólo se fundía en la imaginación y en la creación artística.

En un ambiente refinado pero estrecho, gastando más de lo que ingresaba por su trabajo, y rodeado por la intelectualidad académica toledana y un breve grupo de amigos italianizados y helenistas, El Greco moriría setentón el 7 de abril de 1614; contra la norma establecida no dejó testamento, sino un lienzo funerario con la imagen del «Nacimiento» y unas cuantas velas. Nos legó una obra elogiada por poetas culturanos como Luis de Góngora y el trinitario descalzo Fray Hortensio Félix Paravicino, y coleccionada por los entendidos en el arte de la pintura; identificada como producto personal a lo largo de los siglos. Disfrutó en vida y conservó tras su muerte fama de «extravagante», singular y paradójico por su pensamiento teórico y su estilo personalísimo, libre, fácilmente reconocible como suyo; fue mitificado por sus colegas a causa de sus tentativas por la dignificación social de la profesión pictórica, pero criticado también por los más intransigentes teóricos contrarreformistas a causa de sus licencias formales e iconográficas —de tono, conjunto o detalle—, quienes rechazaban su desmedido interés por los aspectos superfluos, formalistas, de sus obras y el carácter inapropiado de sus realizaciones religiosas desde el punto de vista funcional más importante para la época, que impulsaran en el espectador los deseos de rezar, como señalara en 1605 el historiador jerónimo de El Escorial Fray José de Sigüenza. Fue la respuesta a un artista que rompió voluntariamente moldes y convenciones y forjó su propia imagen; la del personaje extravagante para el siglo XVI, la del pintor caprichoso —aquel que seguía los caminos difíciles y jamás antes hollados, como las cabras— décadas después, ambos sinónimos de lo que hoy preferimos denominar la del artista moderno. □