

CRÓNICAS

EL GRIEGO DE TOLEDO. PINTOR DE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

TOLEDO, MUSEO DE SANTA CRUZ Y ESPACIOS GRECO, 14 MARZO-14 JUNIO 2014

El 14 de junio se clausuró la exposición *El Griego de Toledo*, organizada por la Fundación El Greco 2014 y comisariada por Fernando Marías, con un inesperado éxito de público. Ahora puede decirse que era previsible, pero ni los cálculos más optimistas se habrían acercado a la cifra de 300.000 visitantes que tuvo la muestra ni a la mucho más alta de personas que pasaron por Toledo durante los meses en que estuvo abierta. No era para menos, considerando que ha sido la exposición más completa realizada en torno al Greco y la primera, por mucho sorpresa, en Toledo, y que además en el Museo de Santa Cruz se congregaron casi 80 obras del cretense, a las que se sumaban las expuestas en los llamados Espacios Greco, es decir, el convento de Santo Domingo el Antiguo, la sacristía de la catedral, la parroquia de Santo Tomé o el Hospital Tavera, en Toledo, más el Hospital-Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas y, sobre todo, la toledana Capilla de San José que, propiedad de los marqueses de Eslava, apenas había sido visitada por cuatro privilegiados.

En el Museo de Santa Cruz las obras seguían un orden fundamentalmente cronológico, desde los tiempos que el Greco pasó en su Creta natal hasta la última *Adoración de los pastores* que pintó para su capilla funeraria (Museo del Prado), pero no sólo, pues a este discurso se añadió otro más fructífero vertebrado por dos constantes que desempeñaron el papel de bajo continuo de toda la muestra y que, a la par, ha caracterizado la producción historiográfica de Marías en torno al artista: la vindicación del Greco como un pintor fundamentalmente naturalista y la vocación metapictórica de buena parte de sus obras, más allá de los asuntos que tuvieran que representar desde, incluso, *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño* (Benaki Museum), considerada su primera pintura. Ambas constantes ya se anunciaban en el preámbulo de la exposición, significativamente antecedido por una estupenda frase de Jusepe Martínez que hasta ahora había pasado casi desapercibida y que, revelando el modo en que el Greco debió de vivir en Toledo, ofrecía desde el comienzo la imagen de pintor extravagante que el comisario siempre ha defendido: al parecer, entró en Toledo “con grande crédito, en tal manera que dio a entender [que] no había cosa en el mundo más superior que sus obras”.

En ese preámbulo el comisario dispuso el excepcional *Autorretrato* (Metropolitan Museum) enfrente al retrato de Jorge Manuel Theotocópuli (Museo de Bellas Artes de Sevilla), ambos separados por *Vista y plano de Toledo*, paisaje –digamos– que, por vez primera de forma palmaria, se convertía en trasunto del propio pintor. A su vez, y al final de esa primera crujía en donde

se exponían las primeras secciones de la muestra y en una suerte de juego especular que parecía aunar las pretensiones artísticas del Greco con las del comisario, *Vista y plano* rimaba con *Vista de Toledo* (Metropolitan Museum). Dentro de esa primera sección también era fructífero comparar *San Lucas* con *La Dormición de la Virgen* (Ermúpolis) y *La Adoración de los Reyes* (Benaki Museum), no sólo para comprobar el nivel que el Greco había alcanzado ya entonces respecto a otros colegas cretenses, sino también para replantearse la datación de las tres obras y, en particular, *La Adoración*. También era extraordinariamente sugerente rimar la *Anunciación* del indiscutiblemente veneciano *Tríptico de Módena* con la romana *Anunciación Thyssen*. Son sólo algunos ejemplos de la riqueza de ese otro discurso, que continuaba en el resto de secciones de la muestra reivindicando, del principio al final, una faceta de la trayectoria del Greco tradicionalmente considerada ancilar, la de retratista, con alguna soberbia muestra como el *Hombre con útiles de escritura y dibujo* (National Gallery of Denmark), pasando por otros más conocidos o las casi insólitas miniaturas hasta el de Fernando Niño de Guevara (Metropolitan Museum).

Esos “mimbres naturalistas” con que Marías gusta definir la base teórica y práctica del arte del Greco constituyeron los cimientos sobre los que elaboró sus obras posteriores, siempre a la búsqueda de una belleza que, según el pintor, “lo abraza todo”, sin escatimar la exploración de los fenómenos naturales y la representación de lo que él mismo llamó “lo imposible”, lo invisible a los “ojos naturales” y que no es otra cosa que la irrupción de lo sobrenatural en el mundo fenoménico. En ese sentido, fue un acierto incluir en la gráfica de la exposición algunas de las frases más destacadas que el pintor dejó en sus ejemplares del tratado de arquitectura de Vitruvio en edición de Daniele Barbaro (1556) y de la segunda edición de las *Vite* de Giorgio Vasari (1568), y cuya relevancia en nuestra comprensión de su obra ha sido subrayada por Marías desde las primeras publicaciones que le consagró a finales de los años 70 y que ha continuado en la reedición de su monografía sobre el pintor y en el catálogo de la exposición. Anotaciones que son plenamente coherentes con su pintura y que ofrecían un relato enriquecido al visitante, a quien se daban las herramientas para que llegara a sus propias conclusiones sobre la pintura del Greco con “nuevos ojos” sin sufrir, como ha escrito el comisario en algún artículo, las coacciones de los “barnices rancios”.

Fue destacado el esfuerzo para recontextualizar las obras con el ánimo de que se comprendieran mejor los tondos de la Caridad de Illescas o el conjunto de la capilla Ovalle, por ejemplo, y loable que no se escatimaran cuestiones polémicas como la conformación del retablo del colegio de doña María de Aragón, asunto que se abordaba a través de los muy problemáticos *modelli* o *ricordi*. Lástima que algunas obras señeras no se sumaran a la muestra, como *Laocoonte* (National Gallery of Washington) o *La visión de san Juan Evangelista* (Metropolitan Museum), por estar comprometidas para la exposición del Museo del Prado; o *La expulsión de los mercaderes del Templo* (Minneapolis) y el retrato de Vincenzo Anastagi (Frick Collection), por razones de conservación la primera o de política prestataria la segunda. Más extraña fue la ausencia de *La Adoración de los pastores* (Fundación Botín) que, si no se ha prestado para esta ocasión, sospecho que no lo será nunca.

Cierto desdoro del montaje, no muy fino, y sobre todo de la iluminación, lastró los efectos pretendidos por el comisario para recomponer los dorados de los retablos a los que las obras del cretense estuvieron destinadas, subrayando la refulgencia de sus colores, mediante la pintura dorada de las paredes que, extendida a las cartelas, dificultaban en exceso su lectura. En todo caso, la exposición ofreció una nueva valoración de la pintura del Greco que consiguió alejarse de los lugares comunes, resaltando su belleza inherente y su autonomía respecto al discurso dominante en su época y, por qué no decirlo, también en la nuestra.

JOSÉ RIELLO
Universidad Autónoma de Madrid