

EL GRECO Y LA PINTURA DE LO IMPOSIBLE. 400 AÑOS DESPUÉS



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EL GRECO Y LA PINTURA DE LO IMPOSIBLE.
400 AÑOS DESPUÉS

PRESIDENTA DE LA NACIÓN
Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN
Amado Boudou

MINISTRA DE CULTURA DE LA NACIÓN
Teresa Parodi

JEFA DE GABINETE
Verónica Fiorito

DIRECTORA EJECUTIVA
DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Marcela Cardillo

EMBAJADOR DE ESPAÑA
Estanislao de Grandes Pascual

CONSEJERO CULTURAL
Juan Duarte Cuadrado

DIRECTOR CCEBA
Jesús Oyamburun

ARTES VISUALES CCEBA
María Pardillo Álvarez



Cultura Argentina

EL GRECO Y LA PINTURA DE LO IMPOSIBLE. 400 AÑOS DESPUÉS



MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

Créditos de la exposición

Directora Ejecutiva: Marcela Cardillo

Directora Artística: María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica: Carlos Valenzuela

Curadora: María Florencia Galesio

Curador El Greco contemporáneo: Pablo De Monte

Investigación: María Florencia Galesio
Patricia V. Corsani, Pablo De Monte, Ana Inés Giese, Paola Melgarejo

Museografía: Valeria Keller
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Gastón Arismendi

Gestión de Colecciones: Mercedes de las Carreras
Bibiana D'Oswaldo, Jimena Velasco, Natalia Novaro

Documentación y Registro: Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García, Silvia Rivara,
Florencia Vallarino

Coordinación fotográfica: Ana Bertollo
Fotografía: Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Biblioteca: Alejandra Grinberg
Carolina Moreno, Marcelino Medina, Lucía Ivorra, Agustina Grinberg

Área de Educación: Mabel Mayol
Silvana Varela, Marina Bertonassi, Cecilia Arthagnan, Inés Alvarado,
Jeanette Gómez Jolis, Marcos Krämer

Asuntos Legales: Mariano D'Andrea

Montaje: Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte, Alberto Álvarez, Daniel Galán, Carlos Cortés, Ramón Álvarez, Martín Mendez

Prensa y Comunicación: Martín Reydó
Eleonora Waldmann, Esteban Benhabib, Lucas Reydó, Trinidad Massone

Asistente dirección artística: Alejandra Hunter
Asistente Delegación Administrativa y Jurídica: María Biaiñ

Ilustraciones: Francisco Amatriain

Curaduría musical: Martín Parodi

Video documental: *El Greco. Pintor de lo invisible* (2014), de Miguel Ángel Trujillo, con la dirección científica de Xavier Bray. Producción: Angular producciones con la colaboración de Fundación El Greco 2014 y el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

Créditos del catálogo

Autores: María Florencia Galesio, Alberto Bellucci, Juan Antonio García Castro, Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Inés Giese, Pablo De Monte, Andrea Peresan Martínez, Mercedes de las Carreras, Graciela Razé, Mariana Astesiano, Silvana Varela

Coordinación editorial: María Florencia Galesio

Asistente de edición: Paola Melgarejo

Diseño gráfico: Susana Prieto, Candela Gomez

Fotografías: Matías Iesari, Gustavo Cantoni (MNBA), Diego Ortiz Mugica, Juan Garcilazo (MNAD), Archivo Fotográfico Museo del Greco (Toledo, España), The Toledo Museum of Art (Ohio, EE.UU.)

Coordinación fotográfica: Ana Bertollo

Corrección: Alicia Di Stasio, Mario Valledor

Impresión: Contartese Gráfica

Agradecemos a las siguientes instituciones y a su personal técnico:

Archivo General de la Nación, a/c. Departamento Documentos Escritos, Graciela Swiderski (jefa), Departamento de Fotografía, Emilia Assali (jefa) Archivo Histórico Provincial de Sevilla (España), Eva Vázquez Roldán Biblioteca de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (España), Antonio Collantes de Terán Sánchez Biblioteca Nacional, Horacio González (director), Unidad de Conservación Preventiva, Cecilia Barbat (coordinadora), Departamento Hemeroteca, Martín Agüero (jefe) y equipo. Biblioteca Pública Municipal de Cazalla de la Sierra (Sevilla, España), M. Monte Falcón Saucedo Fundación El Greco 2014 (Madrid, España), Gregorio Marañón y Bertrán de Lis (presidente), Jana Zamacois (coordinadora de proyectos) Fundación Zuloaga (Zumaia, España), Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz (presidente) Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (UBA), Darko Sustersic (director) Museo del Greco (Toledo, España), Juan Antonio García Castro (director) Museo Ignacio Zuloaga (Pedraza, España), María Rosa Suarez Zuloaga, Mariano Gómez de Caso Estrada, Gerardo Riquelme Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), Alberto Bellucci (director), Hugo Pontoriero (jefe Departamento de Museología) Simposio Internacional El Greco 2014 (Madrid, España), Fernando Marías (director), Ana Moreno Rebordinos (jefa Área de Educación Museo Thyssen-Bornemisza) y Leticia de Cos (asistente Área de Educación Museo Thyssen-Bornemisza) Universidad de Sevilla - Biblioteca Área Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes (España), Isabel Arroyo Ruiz Universidad de Granada - Facultad de Filosofía y Letras (España), Rodrigo Gutiérrez Viñuales Universidad Hispalense - Facultad de Geografía e Historia (Sevilla, España), Gerardo Pérez Calero Z Espacio Cultural Ignacio Zuloaga (Zumaia, España), Itziar Iburguren

Agradecemos también la colaboración de:

Ángel Navarro, Carlos López y familia, Eleonora Waldmann, Fernando Marías (Madrid, España), Isabel Durán (Madrid, España), Rafael Alonso (Madrid, España), Jorge Cordonet, Marta Penhos, Héctor Schenone († 2014)



Índice

Teresa Parodi, ministra de Cultura	9
Marcela Cardillo, directora ejecutiva del MNBA	11
Estanislao de Grandes Pascual, embajador de España	13
El Greco, ayer y hoy. Estado de la cuestión	
María Florencia Galesio	16
<i>Jesús en el huerto de los Olivos, del Greco</i>	
María Florencia Galesio	32
Obras del Museo Nacional de Arte Decorativo	
Alberto Bellucci	40
<i>Las lágrimas de San Pedro</i>	
Juan Antonio García Castro	46
La compra del <i>Cristo en la cruz</i>, de Francisco Pacheco	
Patricia V. Corsani	50
El Greco y Luis de Morales en las colecciones de Ignacio Zuloaga y Antonio Santamarina	
Paola Melgarejo	62
Luis de Morales en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes	
Paola Melgarejo	66
<i>San Francisco en éxtasis, por un seguidor del Greco</i>	
Pablo De Monte	70
El Greco, entre la hispanidad y el modernismo	
Andrea C. Peresan Martínez	76
El Greco, un artista itinerante.	
Síntesis cronológica (1541-1614)	
Ana Inés Giese	86
La historia oculta	
Mercedes de las Carreras	92
<i>La oración del Huerto, del Museo Nacional de Bellas Artes</i> (selección de fragmentos)	
Juan Corradini	98
Juan Corradini. Biografía	
Paola Melgarejo	104
Materia y conservación. <i>Cristo con la cruz a cuestas</i>	
Doménico Theotocópuli, el Greco	
Graciela Razé y Mariana Astesiano	108
El Greco: El cuerpo, entre lo divino y lo terrenal	
Pablo De Monte	112
Daniel García. Las marcas del cuerpo	
Pablo De Monte	114
La luz y la materia	
Silvana A. Varela	116
El reflejo del tiempo	
Silvana A. Varela	118
Artistas invitados	120
Bibliografía	121
Listado de obras expuestas	126



A cuatrocientos años de la muerte del Greco, el Museo Nacional de Bellas Artes participa de los homenajes que se realizan en todo el mundo con una muestra de calidad excepcional.

Las tres obras del Greco –una perteneciente al acervo del Museo, otra al del Museo Nacional de Arte Decorativo y la tercera proveniente del Museo del Greco de Toledo– dialogan con las de pintores españoles de la época del toledano, de la generación del 98 y de los artistas contemporáneos Daniel García, Román Vitali y Lucía Rondolini.

Esta puesta en escena museográfica despliega, entonces, el entramado de relaciones de la pintura del gran maestro con diversos momentos de la historia del arte y pone de manifiesto su presencia en producciones contemporáneas de artistas argentinos. Sin lugar a dudas, su núcleo irradiador será la presencia de *Las lágrimas de San Pedro* –una de las más reconocidas muestras del arte religioso emotivo y aleccionador de la Contrarreforma española y, a su vez, una de las piezas más exitosas del Greco–, que el público argentino tendrá ocasión de contemplar por primera vez en nuestro Museo.

Como ministra de Cultura de la Nación subrayo el esfuerzo que el logro de esta presencia significa, así como el trabajo individual y colectivo de curadores, museógrafos e investigadores del Museo Nacional de Bellas Artes para lograr llevar a cabo esta tarea, y los invito a deleitarse con las imágenes y su historia a través de esta especial mirada curatorial sobre la obra del Greco y su proyección universal.

Teresa Parodi
Ministra de Cultura



Demandan las buenas costumbres del género “texto institucional” una suerte de justificación del porqué de esta muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes. Tarea sencilla de encarar en el caso del Greco, el gran pintor español del siglo XVI. Especialmente, además, cuando se cumplen cuatrocientos años de su fallecimiento.

Artista difícil de clasificar y hasta extravagante, como algunos expertos consideran, sus figuras alargadas, la paleta de colores que utiliza, los temas religiosos de su producción hacen que resulte imposible pasar frente a uno de sus cuadros y no reconocerlo. Precisamente, esto es lo que les ocurre a los visitantes de la sala de arte barroco y manierista de nuestro museo: se impactan frente a la obra y, con frecuencia, declaran con sorpresa: “¿Cómo? ¿Acá hay un Greco?”.

En realidad, existen en el país no una, sino dos pinturas del artista, expuestas a escasa distancia: *Jesús en el huerto de los Olivos*, que pertenece a esta casa, y la bellísima *Jesús con la cruz a cuestas*, del Museo Nacional de Arte Decorativo. Las dos, de museos nacionales. Las dos, patrimonio público de todos los argentinos.

Para esta ocasión logramos reunir las. Separadas por pocas cuerdas, no compartían una misma sala desde 1966. Hubo que esperar casi cincuenta años para que estas pinturas se encontraran bajo un mismo techo.

A estas piezas se suma el fantástico *Las lágrimas de San Pedro*, que viene desde Toledo gracias a la generosidad del museo español del Greco, y a los buenos oficios de la embajada del Reino de España en la Argentina. A ellos agradecemos, especialmente al director de la institución, Juan Antonio García Castro, cuya presencia le otorga un extra muy especial a la inauguración de la muestra.

Junto con algunos de los contemporáneos del Greco y artistas argentinos de hoy (las obras de Daniel García, Román Vitali y Luciana Rondolini, que tan bien dialogan), se organiza esta exhibición en las salas de la colección permanente. Mérito compartido de la curadora, Florencia Galesio, y de la propuesta museográfica de Valeria Keller y Mariana Rodríguez: las obras aquí expuestas, en el marco de este 400° aniversario celebrado en todo el mundo, componen la muestra dedicada al Greco más importante de la historia del museo.

Un orgullo poder compartirla con ustedes.

Marcela Cardillo
Directora Ejecutiva del MNBA

A lo largo de 2014 han sido muchas las conferencias, exposiciones y publicaciones que han explorado la figura del Greco con motivo del cuarto centenario de su fallecimiento. Los aniversarios son momentos de celebración, pero también de análisis y evaluación. En ese sentido, la Fundación El Greco, junto a instituciones públicas, privadas y empresas, ha realizado una labor extraordinaria para acercar a los ciudadanos a un creador excepcional en su contexto histórico y artístico, desmontando, incluso, malentendidos forjados a lo largo de estos cuatrocientos años de leyenda y demostrando la vigencia e influencia de su obra en otros referentes de la historia del arte, desde sus sucesores hasta la contemporaneidad.

A estos reconocimientos internacionales se suma el Museo Nacional de Bellas Artes, siempre atento al arte español, con una exposición excepcional en la que sus fondos son los protagonistas, junto a la magnífica tela *Las lágrimas de San Pedro*, que llega como obra invitada del Museo del Greco de Toledo, gracias a la colaboración de la Cooperación Española.

Ésta es una exposición de encuentros entre países, entre museos, pero sobre todo entre artistas de distintas épocas. Un encuentro donde la potencia del Greco traspasa fronteras y tiempos.

Desde sus coetáneos hasta la producción más actual, pasando por las vanguardias europeas y norteamericanas, e incluso la latinoamericana, la intensidad de la pintura del Greco ha generado una verdadera fascinación entre los artistas. Españoles como Zuloaga, Sorolla, Fortuny y, por supuesto, Picasso, pero también de otras naciones, como Modigliani, Cézanne, Rivera o Pollock, han sabido entender la complejidad de sus cualidades. Su cromatismo único, la distorsión de las proporciones, su capacidad de enfrentarse con dos mundos diferentes, el de lo visible y el de lo invisible, han emocionado poderosamente a los artistas y al público de todos los tiempos.

Doménico Theotocópuli se mantuvo siempre fiel a sí mismo, pero se adaptó a las circunstancias. Nacido en Creta en 1576, eligió Toledo para desarrollar su carrera tras su paso por Italia. Vivió la mitad –literal– de su vida en una ciudad que fue cuna del humanismo hispano y que, por su multiculturalismo, es una referencia cultural y simbólica mundial, consagrada como la ciudad de las Tres Culturas y Patrimonio de la Humanidad.

Pocas ciudades están tan asociadas a un artista. Recorrer Toledo, urbe que ha sabido conjugar el respeto por su historia arquitectónica con la modernidad, es descubrir al Greco en un viaje fascinante y misterioso a los escenarios de su vida y su obra.

Con ese espíritu toledano de hospitalidad y convivencia, los invito a descubrir al Greco.

Estanislao de Grandes Pascual
Embajador de España

SIGLAS UTILIZADAS

AMCS	Archivo María Cristina Serventi
AS, AGN	Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación
AS, MNBA	Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes
BN	Biblioteca Nacional
BNE	Biblioteca Nacional de España
MNAD	Museo Nacional de Arte Decorativo
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes
UBA	Universidad de Buenos Aires

“LA PINTURA TRATA DE LO IMPOSIBLE”

EL GRECO

EL GRECO, AYER Y HOY. ESTADO DE LA CUESTIÓN

MARÍA FLORENCIA GALESIO

Trabajó mucho El Greco. Trabajó tanto como nadie puede imaginarse que trabaje un genio [...] es el artista perfecto, la existencia magistral “que goza de toda delicia”, incluso de la póstuma voluptuosidad de rodear su pasaje terrestre de la misma atmósfera de misterio que alumbra espectralmente a todos los personajes de sus inquietantes pinturas.

Roberto Arlt¹

En los últimos años el Greco ha sido motivo de estudios y relecturas que han profundizado y ampliado diversos aspectos de la vida y la obra de este singular artista español nacido en Candía (Heraklion, Creta).²

Si bien su pintura cayó en el olvido durante un tiempo prolongado, su maestría no pasó desapercibida a la aguda mirada de artistas y viajeros, españoles y extranjeros, que recorrieron España entre los siglos XVII y XIX.

Es posible que el sevillano Diego Velázquez, influido por los comentarios de su suegro, el pintor y tratadista Francisco Pacheco, quien había visitado a Theotócopuli en Toledo, se detuviera ante *El Expolio de Cristo* (Sacristía de la Catedral de Toledo) y recordara cómo el cretense había resuelto, en el último plano de ese monumental óleo, la disposición de las lanzas cuando, años más tarde, acometió el trabajo para *La rendición de Breda*, 1635 (Museo Nacional del Prado).

Admirado por los escritores románticos españoles del 1800 como Mariano José de Larra y Gustavo Adolfo Bécquer, su fama atravesó los Pirineos. El pintor francés Eugène Delacroix llegó a poseer en su colección una de las versiones en pequeño formato de *El Expolio*.³ El crítico Paul Lefort, en un artículo publicado en 1867, interpretó la obra del griego bajo el tamiz de la mística, tesis retomada con fuerza años más tarde.⁴

El entusiasmo alcanzado por la pintura del Greco en el ambiente artístico francés hacia fines del siglo XIX llevó al pintor y periodista Zacharie Astruc a señalar que era el “Delacroix del Renacimiento”. Apasionado de la cultura peninsular, entre los artistas españoles que integraban su colección se encontraban algunas pinturas del cretense.⁵

Pero fue en la transición hacia el siglo XX cuando comenzó el período de redescubrimiento del Greco y se acuñaron argumentos sobre su arte, tales como pintor nacional y religioso pero a la vez moderno, que aún hoy, en alguna medida, perduran. En los últimos años del siglo XIX los artistas más descollantes de la generación del 98 y del modernismo español, Ignacio de Zuloaga, Joaquín Sorolla y Santiago Rusiñol, entre otros, reivindicaron su figura. Vislumbraban al candiota como el verdadero intérprete del espíritu de España, acompañados en esta valoración por intelectuales como Pío Baroja y Azorín.⁶ El propio Zuloaga comenzó a coleccionar obras del maestro y las difundió en su taller parisino, entre su círculo de amistades y entre eventuales compradores que, en muchos casos, concretaron las adquisiciones. Colgaban de sus paredes obras como *Visión de San Juan* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), que captó el interés de Pablo Picasso.

El crítico alemán Julius Meier-Graefe fue quien trazó un itinerario visual entre Doménico y la pintura francesa que atraviesa la obra de Édouard Manet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Cézanne y alcanza al ya mencionado Picasso. A partir de estas apreciaciones se lo comenzó a caracterizar como un precedente del arte moderno.⁷

Estas circunstancias originaron un movimiento de reivindicación de la figura y el arte del griego que llegaría a convertirlo en el artista español por antonomasia. Una primera instancia en el proceso de legitimación fue la exposición monográfica que le dedicó el Museo del Prado, inaugurada en junio de 1902, donde se presentaron obras del patrimonio junto a otras pertenecientes a coleccionistas particulares.⁸ A la vez, el Ateneo de Madrid organizó una serie de conferencias a cargo del profesor de la Institución Libre de Enseñanza Manuel Bartolomé de Cossío. Unos años más tarde, Cossío publicaba *El Greco* (1908), ensayo a partir del cual cobró énfasis el carácter místico del maestro a la luz de la influencia de la religiosidad castellana y las doctrinas de la Contrarreforma, al mismo tiempo que se reconocía en él al precursor del realismo español.⁹ De esta manera, Theotócopuli fue transformándose en sinónimo de la escuela pictórica española, consustanciado con el alma nacional. Este giro en la apreciación del artista alcanzó otro momento significativo cuando se presentó en la Academia de San Fernando la exhibición de sus cuadros, inaugurada por el rey Alfonso XIII, en mayo de 1909.¹⁰

El entusiasmo en torno al griego motivó la creación de un museo dedicado a su obra. El marqués Benigno de la Vega-Inclán impulsó el proyecto, secundado por algunas personalidades de la generación del 98. El museo abrió sus puertas en la ciudad de Toledo, donde vivió el artista desde 1577 hasta su muerte, en 1614. El solar, ubicado en la judería toledana, fue inaugurado en junio de 1910 con las piezas que el año anterior habían sido exhibidas en la Academia, restauradas gracias al empeño del marqués.¹¹ Hasta ese momento todos los catálogos del Museo del Prado se referían al Greco como pintor

italiano; luego se modificaron las citas y comenzó a aparecer como español. Cambio significativo si, además, se tiene en cuenta que el cretense, a lo largo de su carrera, consciente de su originalidad y de su valor como artista independiente, no dejó de firmar sus trabajos con caracteres griegos, enfatizando su origen.

Ese mismo año, Francisco de Borja San Román publicó *El Greco en Toledo* o *Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Doménico Theotocópuli*, ensayo prologado por Cossío y centrado en el período toledano del pintor, que aporta datos sobre el primer inventario de sus bienes y sobre su hijo, Jorge Manuel, y Francisco Prevoste, asistente italiano del artista.¹² Hacia fines de la década de 1920 San Román encontró el segundo inventario, donde aparecen los tratados de arquitectura en detalle. Ambos documentos brindan información sobre algunas obras, dan cuenta de las pinturas y los libros que poseía el griego y son fuentes primordiales para comprender diversos aspectos de su vida.¹³

El interés por tratar de entender el personal estilo del candiota y el porqué de sus figuras distorsionadas, para algunos basados en una afecía visual, motivó en esa época la edición de varios trabajos al respecto. En 1911 el alemán August Goldschmitt presentó un artículo sobre el astigmatismo, y en 1914, entre los estudios aparecidos en conmemoración de los trescientos años de la muerte del pintor, el oftalmólogo aragonés Germán Beritens publicó *El astigmatismo de El Greco*.¹⁴ Tesis que entonces generaron debates, alejadas de las cuestiones estéticas que llevaron al artista a concebir un canon de belleza diferente del establecido. También circularon teorías sobre su posible estado de locura.

La puesta en valor de la obra del maestro encontró una amplia repercusión en el mercado español e internacional y despertó el interés de museos y coleccionistas europeos, estadounidenses y latinoamericanos, entre los que figuraban algunos argentinos, como los Santamarina, Uriburu y Errázuriz.

El influjo del griego llegó a las vanguardias del siglo XX; entre los alemanes, sus pinturas inspiraron a Macke y Dix Beckmann, entre otros. Su originalidad también movilizó al inglés Francis Bacon, y sus expresivos trazos impactaron a Jackson Pollock.¹⁵

Dentro del amplio campo historiográfico dedicado al griego y su obra, no podemos dejar de señalar algunos hitos significativos producidos al respecto en el siglo XX y en el curso del XXI.

Las décadas del 20 y del 30 fueron fecundas en las investigaciones consagradas al pintor. Uno de los primeros historiadores del arte dedicados al tema fue el hispanista alemán August L. Mayer, quien realizó un exhaustivo relevamiento de la obra del Greco. En sus publicaciones se ocupó en especial de la etapa italiana y reparó en las piezas del período temprano; por otra parte, a él se debe la organización del corpus de pinturas a partir de una división iconográfica.¹⁶ A su paso por Buenos Aires, en 1928, el estudioso alemán pudo ver *Jesús en el huerto de los Olivos*, perteneciente entonces a la colección Uriburu, y la incluyó en el catálogo que publicó en 1931.¹⁷

En 1930 Ellis Waterhouse ahondó en el análisis del período italiano. Antecedentes fundamentales de estos trabajos fueron los estudios realizados por el alemán Carl Justi hacia 1874.

Paralelamente, se difundieron las tesis sobre la presencia de elementos bizantinos en sus pinturas. Entre ellas se destaca el *Ensayo sobre la transformación del artista bizantino en pintor europeo*, del danés Jens Ferdinand Willumsen, publicado en 1927. A su vez, el austríaco Max Dvorák vinculó la producción del Greco a las últimas realizaciones de Miguel Ángel; el suizo Heinrich Wölfflin la analizó dentro de los parámetros del manierismo, y Weiner Weisbach la interpretó en el contexto de la Contrarreforma.

Unos años más tarde, el esclarecimiento de la fecha de nacimiento del pintor, dada a conocer por San Román, permitió una relectura de su etapa formativa en Creta y de los períodos transcurridos en Venecia y Roma. A la luz de estos estudios, se comprendieron las deudas del Greco con Jacopo Bassano, Tiziano Vecelli, Tintoretto y el manierismo veneciano y romano en general.¹⁸ En este sentido, el descubrimiento del *Tríptico de Módena*, en 1937, contribuyó a dilucidar la transición entre las piezas con elementos de raigambre bizantina y aquellas donde el artista comenzaba a incorporar recursos de la plástica italiana y europea provenientes de cuadros y estampas occidentales que circulaban entre aprendices y pintores, o aquellas donde se conjugaban ambos lenguajes.¹⁹

Los artículos del estudioso bávaro Halldor Soehner, en la década del 50, abordaron el desarrollo de la producción del Greco en España, además de plantear cuestiones relativas a la figura de su hijo, Jorge Manuel, y al papel del taller en el trabajo del artista. Dividió sus pinturas en varias secciones: obras originales, réplicas de taller, obras del Greco y Jorge Manuel, obras de Jorge Manuel y su taller, copias del siglo XVII e imitaciones y copias modernas.²⁰

El texto del doctor Gregorio Marañón *El Greco y Toledo* (1956) continuó la tesis del cretense como pintor místico y esgrimió argumentos que relacionan el misticismo con la locura, incluyendo en este sentido apreciaciones sobre la peculiar

representación de los apóstoles. También resaltó el papel de Toledo como sitio de cruce de Oriente y Occidente y, en consecuencia, factor determinante en la vida y en la obra de Theotocópuli.

Las vinculaciones del griego con el manierismo y la Contrarreforma fueron tenidas en cuenta nuevamente por Harold Edwin Wethey. El estudioso alemán continuó los trabajos de Halldor Soehner, acotando aún más la catalogación planteada por el bávaro, y estableció tipologías según las variaciones realizadas dentro de cada motivo iconográfico.²¹

En los últimos treinta y cinco años han sido esclarecedoras las investigaciones de los españoles José Manuel Pita Andrade, Domingo Martínez de la Peña, Xavier Salas, José Álvarez Lopera, Fernando Marías, Agustín Bustamante, Leticia Ruiz Gómez y José Riello; las de los historiadores griegos Nicos Hadjinicolaou y Nikolaos M. Panagiotakis, y las del estadounidense Jonathan Brown y el inglés Richard L. Kagan, entre otros.

Los estudios de Domingo Martínez de la Peña despejaron incógnitas sobre el período romano, al encontrar el documento donde el Greco aparece inscrito como pintor en la Academia de San Lucas en el año 1572.

Gracias a los dos inventarios conservados de los bienes del artista, redactados por su hijo, Jorge Manuel, se sabía que el pintor poseía una biblioteca con más de un centenar de volúmenes.²² El hallazgo del ejemplar de *Le Vite*, de Giorgio Vasari (1568), dado a conocer en 1966 por Xavier de Salas, y el del tratado *I dieci libri dell'architettura*, de Marco Vitruvio Polión (siglo I a. C.), edición de Danielle Barbaro de 1556 –ambos pertenecientes al griego–, realizado en 1979 por Fernando Marías y Agustín Bustamante, constituyó un punto de inflexión en el estudio del maestro. En los dos libros las anotaciones al margen de la mano del Greco expresan interesantes reflexiones sobre el arte y ponen de relieve sus opiniones sobre la dignidad del artista como individuo independiente, creador original de formas y colores.

De los comentarios al texto vitrubiano se desprenden ideas medulares sobre su concepción de la pintura como un arte intelectual, como una ciencia especulativa y, por lo tanto, como una vía de conocimiento de la realidad de alcance universal, cuando dice: “La pintura [...] es moderadora de todo lo que se ve, y si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, la vista parecería como una cosa extraña por lo mucho que concierne a muchas facultades. Pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa”. Y en cuanto al color señala: “Considero que la imitación de los colores es la mayor dificultad, pues consiste en engañar a los sabios con cosas aparentes”.²³

Los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio y Andrea Palladio también se encontraban entre sus libros. La arquitectura, en esa época, gozaba de la más alta estima. Disciplina científica, estimada el arte liberal por antonomasia, su conocimiento era fundamental para ser un hombre universal y para poder fundar su actividad como pintor sobre un soporte intelectual y no artesanal, aspiración que el cretense perseguía.

Entre otros volúmenes, se destacan varios en griego de autores como Homero y el historiador Jenofonte, además de textos como *De coelestial hierarchia*, del Pseudo Dionisio; alguno de los escritos de Francesco Patrizi y tres libros de Aristóteles (dos volúmenes de la *Política* y una *Física*) que lo muestran como un hombre versado en el pensamiento neoplatónico y aristotélico.²⁴

Como señala José Riello, es interesante tener en cuenta que entre los pocos libros religiosos que poseía se encontraban tanto los necesarios para adecuarse al decoro de la Contrarreforma –*Constitución de los Santos Apóstoles* y los *Cánones y decretos del Concilio de Trento*– como los textos de los padres de la Iglesia ortodoxa griega San Justino, San Basilio, San Juan Crisóstomo y San Dionisio, que abordan cuestiones sobre la imagen religiosa y su representación.²⁵

En cuanto a los libros de pintura, solo tenía uno, el tratado de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, de 1584, texto fundamental del manierismo que recupera la tradición de Leonardo sobre la pintura como una ciencia y en el que el Greco puede haber encontrado fundamento para entender la pintura como especulativa.

A estos descubrimientos se suman, en los últimos años, los documentos encontrados en España, Venecia, Creta y Roma.

Todo este conjunto revela al Greco como un hombre cuyos intereses excedían lo meramente artístico y definen su perfil intelectual; ya Francisco Pacheco lo había caracterizado como un “gran filósofo de agudos dichos”.²⁶

Los avances en los estudios y análisis técnicos realizados por los conservadores y restauradores del Museo del Prado Carmen Garrido y Rafael Alonso, entre otros, han aportado importantes resultados sobre tipos de materiales y técnicas, e innovadores procedimientos de trabajo del artista y su taller.²⁷

Las investigaciones desarrolladas en los últimos años que hemos reseñado han despejado incógnitas y modificado teorías, entre ellas la cuasi canónica que lo identificaba como un artista místico, para brindar interpretaciones más amplias que han contribuido a la comprensión de la vida, el pensamiento y la producción del cretense desde aristas contemporáneas, en particular los extensos trabajos que le dedicó Fernando Marías.

Hoy Theotocópuli se presenta como un artista complejo, con un estilo personal y sofisticado.²⁸

Viajes y búsquedas. De Creta a Toledo

El Greco nació en 1541 en la ciudad de Candía (hoy Heraklion), capital de la isla de Creta, entonces dependiente de la Serenísima República de Venecia.

Doménico pertenecía a una familia griega de comerciantes que profesaba la religión ortodoxa. En Candía se formó dentro de la tradición de la pintura de íconos bizantina, y se desempeñaba como “maestro pintor” hacia 1563.

Entre las escasas obras de esta etapa conocidas hoy, *San Lucas pintando a la Virgen* y *La Dormición de la Virgen* incorporan, como ya señalamos, elementos del arte occidental, inspirados en las imágenes que circulaban en la isla.²⁹

Su aspiración por perfeccionarse siguiendo el camino del arte occidental lo llevó a dejar Creta y trasladarse a la península itálica con el objetivo de convertirse en un pintor moderno. Desembarcó en Venecia, importante centro artístico del momento.

Durante su estadía allí, entre 1567 y 1570, como otros pintores cretenses, completó su formación con el conocimiento de las técnicas en boga y el aprendizaje de los códigos de representación del alto Renacimiento. Dejó la pintura al temple aplicada sobre tabla para incorporar el óleo y el uso de la tela –tafetán y mantelillo veneciano–³⁰ como soporte. Tomó contacto con la obra de los grandes maestros Tiziano, Tintoretto y los Bassano. De ellos asimiló la utilización del color como recurso primordial, los fuertes acentos lumínicos y el empleo de la perspectiva. Es posible que en ese ambiente conociera a relevantes personajes de la cultura de la época, como Daniele Barbaro o el arquitecto Andrea Palladio.

Su partida de la ciudad de los canales no está clara. Quizás su fuerte carácter individualista le impidiera insertarse en el medio artístico, más allá de no haber encontrado un terreno fructífero para conformar una buena clientela.

Tras esta experiencia, en 1570 llegó a Roma, dominada entonces por el papa Pío V, gran promotor de la Contrarreforma.

El griego recaló en el ambiente artístico y letrado de la Ciudad Eterna, donde trabajó al servicio del cardenal Alessandro Farnesio gracias a una recomendación del miniaturista croata Giulio Clovio. En el palacio Farnese entabló amistad con el bibliotecario Fulvio Orsini y conoció al círculo de eruditos humanistas que lo frecuentaba. En ese ámbito coincidían el arquitecto Giacomo Barozzi da Vignola y algunas acreditadas personalidades españolas como Benito Arias Montano, bibliotecario del monasterio del Escorial, y Luis de Castilla, hijo de don Diego de Castilla, deán de la catedral de Toledo, quien más tarde sería fundamental para los encargos que recibiría en esa ciudad.

De ese momento se conservan, entre otras, las obras del candiota *Vista del Monte Siná* (Heraklion, Museo Histórico), registrada entre los bienes de Orsini, y, en la colección del cardenal, *La curación del ciego* (Parma, Galería Nacional) y *El soplón* (Nápoles, Museo de Capodimonte), en la que expresó cierta tendencia hacia el naturalismo.

En 1572 Farnesio prescindió de los servicios del pintor. Para poder seguir en la ciudad ejerciendo su labor debió inscribirse en la Academia de San Lucas; así se encontraba en condiciones de abrir un taller y trabajar sin inconvenientes.

En Roma recibió el impacto del modelado escultórico de los dibujos de Miguel Ángel, de sus violentos escorzos y de la monumentalidad de sus obras.³¹ También mostró interés por el tratamiento de la figura humana de otros pintores manieristas, sin dejar de lado su atención al color y al estudio de la naturaleza. *La piedad* del Museo de Filadelfia denota estas influencias. En este estimulante ambiente artístico e intelectual profundizó las ideas y el conocimiento de la rígida iconografía contrarreformista.

No se tienen certezas de los verdaderos motivos que llevaron al Greco a dejar la ciudad papal para viajar a España. Es posible que sus conocidos españoles del cenáculo de Farnese hayan influido en su decisión.

Hacia 1570, la pintura italiana ejercía una fuerte influencia en el ámbito español, después de una etapa de predominio flamenco. En el siglo XVI los artistas españoles comenzaron a tomar como modelo a los pintores italianos, y monarcas como Carlos V se convirtieron en sus grandes mecenas. Éste fue el gran benefactor de Tiziano, quien también trabajaría a las órdenes de su hijo, Felipe II. En su reinado llegaron a la corte artistas italianos de segunda línea convocados para realizar las decoraciones del Escorial. Fresquistas como Lucca Cambiaso y Federico Zuccaro, entre otros, alcanzaron renombre por su participación en esos trabajos.

El Greco arribó a Madrid en 1576 –quizás tentado, a la muerte de Tiziano, por la eventualidad de recibir encargos del rey Felipe II–, con un bagaje de tradiciones diversas que reunía, como hemos visto, un sustrato bizantino donde gravitaban las presencias manieristas de Tintoretto, Tiziano y el último Miguel Ángel. Artista aislado e independiente, residió un tiempo en Madrid, pero un año más tarde se encontraba en Toledo, donde se estableció acompañado de un ayudante, el italiano Francisco Prevoste. En esa ciudad no había, a su llegada, un pintor que respondiera al nuevo escenario religioso

planteado después del Concilio de Trento. Allí entabló relación con Jerónima de la Cuevas, madre de su hijo, Jorge Manuel, nacido en 1578, el cual con el tiempo oficiaría como su asistente, con un papel activo en el taller de su padre, para, tras la muerte de éste, ejercer la arquitectura.

Ciudad imperial, amalgama de culturas, Toledo concentró e irradió un antiquísimo patrimonio. Romanos, visigodos, judíos, musulmanes y cristianos dejaron en ella profundas huellas, evidentes en su perfil arquitectónico dominado por la imponente catedral gótica. Centro de la Contrarreforma, Sede Primada de las Españas, hacia 1569 los registros censales apuntan la presencia de 2.691 clérigos y de un centenar de parroquias, conventos, monasterios, ermitas y oratorios particulares. Todos potenciales comitentes; por tanto, la ciudad se presentaba como un campo propicio para un pintor que aspiraba a desarrollarse como un profesional del arte, si bien no era el momento de mayor esplendor toledano.³²

Allí, Theotocópuli inició una estrecha relación con Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de España, con quien compartía su inclinación por las humanidades. El primado confió en él como uno de sus asesores para seleccionar las obras que podían exhibirse en la diócesis, circunstancia que demuestra la estima alcanzada por el candiota en el medio clerical. Por otra parte, Luis de Castilla, a quien había conocido en Roma, fue uno de los nexos entre el artista y los círculos intelectuales toledanos, donde el pintor fue un personaje muy respetado, y fue él quien, en reiteradas oportunidades, acudió en su protección.

En ese ambiente, aunque sin filiación alguna con las cofradías de la ciudad, el Greco pudo organizar su taller y llevó a cabo su carrera hasta su muerte. Su principal clientela estaba conformada por las órdenes religiosas y el clero secular, para los que realizó pinturas y proyectó retablos; pero respondió también a los pedidos de particulares, quienes le demandaban obras de carácter devocional, además de los retratos solicitados por la aristocracia local.³³ No obstante, en varias ocasiones las innovaciones técnicas e iconográficas que implementó –regidas por una voluntad de belleza no convencional–, sus pretensiones económicas y su carácter altanero le valieron no pocos enfrentamientos y pleitos.

Los primeros encargos toledanos los recibió del monasterio de Santo Domingo el Antiguo y de la catedral, para la que pintó el monumental óleo *El Expolio* (1577-1579).

La corte le encomendó al maestro cretense *El martirio de San Mauricio y la legión tebana* (1580-1582), probablemente durante la estadía de Felipe II en la ciudad del Tajo, en 1579. La obra estaba destinada a la basílica del monasterio del Escorial, pero el tratamiento del tema, que representaba a un Cristo triunfante, que no seguía la iconografía tradicional y no incitaba al rezo, no fue del agrado del rey, y la gran tela fue relegada a un espacio menor. Este incidente lo impulsó a ampliar su taller y emprender obras de mayor envergadura dentro del ámbito toledano para rentabilizar la producción. Comenzó a diseñar retablos, concibiendo la arquitectura, la pintura y la escultura como conjuntos escenográficos complejos.³⁴ La diversidad de estos trabajos lo obligó a incorporar al obrador artesanos con distintas especialidades, tallistas, doradores y ensambladores, además de sus asistentes habituales Prevoste, su hijo Jorge Manuel y el pintor Luis Tristán, entre otros. Ingresó también al taller el grabador flamenco Pedro de Astor, pues las estampas desempeñaron una función imprescindible en la difusión masiva de sus obras y en la ampliación de la oferta disponible.³⁵

La organización del taller le permitió cumplir con múltiples requerimientos, en especial de imágenes devocionales, como las dedicadas a San Francisco de Asís, *Cristo con la cruz a cuestas*, *Las lágrimas de San Pedro*, *Jesús en el huerto de los Olivos* y los Apostolados, entre otras, que repitió con algunas modificaciones de acuerdo con la demanda.³⁶ Es posible que algunas de esas piezas se adquirieran en el momento y otras se utilizaran como modelo para futuros encargos, según las condiciones establecidas por el comprador.³⁷ La visión comercial del taller le permitió al Greco adecuarse a los vaivenes económicos y a las posibilidades que ofrecía el mercado toledano.³⁸ Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, dejó testimonios interesantes sobre el taller del griego cuando, en 1611, lo visitó acompañado por el hijo del pintor. En ellos comentó que pudo ver

...una alacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras. Y lo que excede toda admiración son los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo en lienzos más pequeños, en una cuadra que por su mandato, me mostrara su hijo.³⁹

La sorpresa de Pacheco radica en la novedad, para la España de entonces, del método de trabajo en el taller con ayudantes, que permitía la producción de los motivos devocionales a cierta escala y a menor costo para su comercialización.⁴⁰ El griego había conocido los grandes talleres italianos, donde la repetición de ciertos temas era un procedimiento frecuente y el uso de maniqués era una práctica habitual, como relató Carlo Ridolfi en el caso de Tintoretto.⁴¹ En sus inventarios se relevaron

treinta esculturas de cera y barro que posiblemente utilizara en los pasos previos para estudiar los diferentes puntos de vista y la dirección de la luz.

Los aspectos referidos a la producción del taller han sido otro motivo de estudio en los últimos años por parte de historiadores, conservadores y restauradores, cuyos resultados hicieron que se reformulara el catálogo de Wetthey.⁴² Asimismo, el análisis de los temas de gran repercusión popular, reiterados a lo largo del tiempo, permitió observar los cambios producidos en su tratamiento y establecer, en algunos casos, el grado de participación de los ayudantes en las obras.⁴³

No quedaron al margen de sus intereses de renovación plástica los géneros del retrato y del paisaje. El griego fue el primero en dedicarse al retrato civil fuera de la corte, y legó una amplia galería de figuras toledanas sin atarse a las fórmulas del tratamiento de personajes distantes. En cambio, los ojos de sus retratados manifiestan una gran hondura expresiva y psicológica. Una de sus obras más relevantes es *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588), conservada en la iglesia de Santo Tomé, Toledo, un monumental retrato colectivo que describe un hecho milagroso, donde el tratamiento del plano terrenal difiere del imperante en el ámbito celeste, generando una fuerte oposición. En la tierra abordó a los personajes hidalgos en tamaño natural, con un lenguaje naturalista, y desplegó su maestría en los detalles y texturas de las vestimentas y en los contrastes de brillos y reflejos. Los toques luminosos de blanco de las antorchas acompañan la ascensión del señor de Orgaz al plano celeste. En este ámbito, tamizado por los fuertes destellos de luz que acentúan el valor simbólico de la escena, presentó a los seres celestiales, exagerando las formas naturales y estilizándolas, en alusión a la perfección divina.

En sus últimos años comenzó a alejarse del trabajo con volúmenes rotundos, de impronta romana. Transformó el canon de la figura humana elaborando imágenes más abstractas, alargadas y sinuosas –característicos rasgos manieristas– y privilegiando fuertes contrastes de luces y colores, a pesar de primar una tonalidad oscura general que crea una atmósfera de gran espiritualidad y trascendencia.

Por otra parte, al Greco se debe la introducción del género del paisaje en la pintura española; uno de ellos es la célebre *Vista de Toledo*, ca. 1600 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). También en este caso realizó una interpretación libre y personal del lugar. Sobre la ribera del río Tajo, cubierta de un extraño verdor, se alza el perfil de la ciudad esbozado con blancos, contra un cielo tormentoso inmerso en una atmósfera sombría, motivo reiterado como fondo en muchas de sus obras de temática religiosa.

Con un gran taller pero sin seguidores, y con antecedentes dentro del manierismo italiano, a pesar de haber logrado numerosos encargos, terminó sus días casi en la pobreza y endeudado. A su muerte, en la Península, la demanda de nobles y burgueses comenzó a generar movimiento en el mercado artístico y la pintura se valoró como un arte liberal. Florecía un nuevo estilo proveniente de Italia, con un lenguaje basado en la realidad, el naturalismo de Michelangelo Merisi da Caravaggio, alejado del refinamiento manierista propio del universo grequiano.

La producción del Greco revela una compleja trama atravesada por la cultura mediterránea y señala, en la transición del siglo XVI al XVII, el comienzo de la tradición de la pintura moderna española, que continuarán Diego Velázquez, Francisco de Goya y Pablo Picasso. Fue, como sostiene Fernando Marías, un pintor moderno en el 1600, un gran innovador.

La colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes, 1896-1936

A lo largo de la historia del Museo Nacional de Bellas Artes, su colección de arte español se fue incrementando por donaciones, legados y adquisiciones, con períodos de fluctuación según las oscilaciones del gusto y las posibilidades del mercado local. Esta circulación de piezas influyó a la hora de incorporar o exponer en el museo obras de maestros como el Greco.

El MNBA, inaugurado en 1896 en el edificio del Bon Marché de la calle Florida, exhibía en ese momento en sus salas ocho cuadros de esta escuela, como se registra en el catálogo realizado por su primer director, el pintor Eduardo Schiaffino.⁴⁴ Eran producciones anónimas, cinco de ellas provenientes del legado de Adriano Rossi, donado al Estado en 1893.⁴⁵

El interés de Rossi por poseer piezas de arte español no era un caso aislado en nuestro medio, pues en las décadas previas a la creación del museo coleccionistas argentinos como Guerrico, Parmenio Piñero y Ángel Roverano contaban con obras de autores peninsulares, la mayoría compradas durante sus estancias europeas. A principios del siglo XX continuaron con la adquisición de pintura española en el Viejo Mundo, en coincidencia con el momento de revalorización de la producción del Greco. Es el caso de *Jesús en el huerto de los Olivos* (que años más tarde ingresaría a la colección del MNBA), comprado en Madrid hacia 1906 por Dolores Uriburu de Uriburu con la intervención del coleccionista Alejandro Pidal y Mon,⁴⁶ quien la asesoró.⁴⁷

Por otra parte, la pintura española circulaba en el mercado porteño, en el siglo XIX, en almacenes como el de los hermanos Fusoni y luego en galerías como Witcomb y el Salón Costa, lugares habituales de exhibición y venta de estos cuadros. En este sentido, la actividad del marchante catalán José Artal en Buenos Aires fue determinante.⁴⁸

Este activo movimiento de piezas coincidió con los primeros años de gestión como director del MNBA de Eduardo Schiaffino, quien pudo realizar varias adquisiciones que incluyeron pintura española del siglo XVII, fines del XIX y del siglo XX. En 1906 viajó a Europa con la misión de comprar obras para acrecentar el patrimonio de la primera pinacoteca nacional, y entre los óleos que eligió cabe mencionar *Cristo en la cruz*, de Francisco Pacheco. En esta ocasión, y en consonancia con la citada recuperación del Greco, adquirió un Cristo atribuido a Theotocópuli (cuya autoría el mismo Schiaffino desestimó con posterioridad).⁴⁹ Parte de las adquisiciones efectuadas en ese periplo europeo fueron expuestas en las salas del Bon Marché en 1908.⁵⁰ Schiaffino exhibió una selección de estas piezas teniendo en cuenta un criterio formal; de esta manera, obras de distintas escuelas convivían en una misma sala, reunidas por características similares de forma y color.

El MNBA comenzó, en 1909, su traslado a la nueva sede ubicada en la plaza San Martín, el pabellón que albergó la presencia argentina en la Exposición Universal de París de 1889.

En el año del Centenario de la Revolución de Mayo se realizaron dos inventarios de los bienes del museo, uno emprendido por Schiaffino antes de su alejamiento de la dirección, en septiembre de 1910, y el segundo por quien lo sucedió, Carlos Zuberbühler, en octubre de ese mismo año.

En ambos se registran el legado de Parmenio Piñero y la donación Roverano,⁵¹ con importantes obras de autores españoles. Cada uno formaba un corpus independiente; la colección Roverano estaba ubicada en las salas de la planta alta, y el legado Piñero, en la planta baja del Pabellón,⁵² con una disposición que respondía, según los registros fotográficos, a un criterio de colecciones de coleccionistas.⁵³ Estas dos donaciones mantuvieron su espacio durante la gestión Zuberbühler, pero en cuanto a las demás piezas del museo, el nuevo director optó por criterios diferentes a los de Schiaffino: decidió distribuir la colección de pinturas en el primer piso y la de esculturas en la planta baja, ordenadas cronológicamente.⁵⁴

En el contexto del primer Centenario de la Revolución de Mayo, una fuerte corriente de revalorización de la raíz hispana como componente de la identidad nacional alcanzó diversos campos de la cultura. Con respecto a las artes plásticas, se incrementó el interés por la pintura proveniente de la madre patria y, como parte de los festejos, se organizó en Buenos Aires la *Exposición internacional de arte*,⁵⁵ inaugurada en julio de 1910, que constituyó una importante fuente de ingreso de piezas para el acervo del MNBA. España tuvo una significativa representación. Artal, también banquero y representante de la Cámara Española de Comercio, fue uno de los organizadores del envío, y Gonzalo Bilbao, académico de San Fernando, fue el comisario de la sección dedicada al arte español.⁵⁶

Entre el notable conjunto expuesto, las pinturas del vasco Ignacio Zuloaga y del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa centraron el interés de críticos y de instituciones como la Comisión Nacional de Bellas Artes.⁵⁷ Coleccionistas como Guerrico, Santamaría, Girondo, Larreta y González Garaño se encontraban entre la clientela de estos consagrados artistas. Al pintor vasco, integrante del grupo reivindicador del Greco, se le dedicó una sala donde fueron exhibidas treinta y seis de sus obras, muchas de las cuales pasarían al acervo del MNBA.



Doménico Theotocópuli, el Greco, *Jesús en el huerto de los Olivos*, 1600-1607. Óleo sobre tela, 108 x 76 cm. Inv. 2569. Adquisición, 1936. Col. MNBA.

En los años siguientes se produjeron ingresos de piezas de la escuela española al MNBA, pero con menor intensidad. En 1922 la Comisión de Bellas Artes adquirió, en la galería Witcomb, el óleo *Musidora*, del simbolista español Julio Romero de Torres. A lo largo de las décadas del 20 y el 30, la producción del Greco despertó el interés de coleccionistas, especialistas y gestores porteños, tendencia a la que no fue ajena la primera pinacoteca nacional. Cupertino del Campo, al frente del MNBA desde 1911, realizó un viaje a Europa en los años 20⁵⁸ durante el cual visitó museos y salones, entabló contactos con directores y especialistas en arte y, tanto en el Prado de Madrid como en Toledo, pudo contemplar pinturas del maestro griego. Pero sus comentarios arrojan impresiones negativas sobre la obra del Greco; encontraba en ella “defectos capitales”:

...un dibujo detestable, imperdonable, no solamente alargado, como lo son casi siempre las figuras de este astigmático, sino asimétrico y desproporcionado en todo sentido (estúdiense honradamente las cabezas de San Felipe y Judas y la mano deformada de San Andrés) y un colorido sin vibración y bastante sucio, por añadidura.⁵⁹

Durante este viaje Cupertino conoció al historiador alemán August L. Mayer, a quien visitó en Múnich, donde dirigía la Neue Pinakothek.⁶⁰ Mayer era un especialista en el Greco, y a él se debe un completo catálogo sobre su obra de 1926.⁶¹ Algunos años después, en 1928, Mayer se trasladó a nuestro país para dictar algunas conferencias⁶² y concurrir al MNBA en ocasión de la exposición *Homenaje a Goya*.⁶³ La recorrida por Buenos Aires incluyó una visita a la colección particular de Uriburu, que, como se mencionó antes, poseía una pintura del Greco, *Jesús en el huerto de los Olivos*. Tras esta visita incorporó la obra en su ya citado libro.⁶⁴

A la sazón, nuevas obras atribuidas al Greco circulaban entre coleccionistas porteños, y el museo adquiría en 1936 el óleo *Jesús en el huerto de los Olivos*. Esta acción se produjo durante la gestión de Atilio Chiáppori (1931-1939).

En septiembre de 1932 comenzó otra mudanza del MNBA, esta vez al nuevo edificio ubicado en la actual avenida del Libertador, inaugurado el 23 de mayo de 1933.⁶⁵ Chiáppori, inspirado en la museografía del Museum of Modern Art de Nueva York, decidió otorgarle a la institución un perfil de pinacoteca moderna y dedicó la mayor parte de las salas al arte contemporáneo.⁶⁶ La Sala de Pintura Antigua adoptó el carácter de anexo, pues entendía que el museo no contaba con un conjunto importante de obras anteriores al siglo XVIII, y que el gobierno no se encontraba en condiciones económicas de encarar adquisiciones de piezas de grandes maestros. Para poder completar y reforzar el panorama de la pintura antigua acudió entonces a particulares que facilitaron sus obras para ser exhibidas en esa sección.⁶⁷

La exposición de la colección de Alejandro E. Shaw, en enero de 1934, dio comienzo a esta modalidad. Entre los cuadros presentados había dos óleos atribuidos al Greco: *El Señor en casa de Marta y María* y *Crucifixión*, reproducidos en el boletín del MNBA, y también se mostraron óleos de Luis de Morales, Francisco Zurbarán, José de Ribera y Francisco de Goya, entre otros.⁶⁸ Paralelamente se exponían pinturas de artistas españoles pertenecientes a las colecciones de Alfredo y Alejo González Garaño, Enrique Larreta y Francisco Llobet.⁶⁹

Con motivo de realizarse en Buenos Aires el XXXII Congreso Eucarístico Internacional, en octubre de 1934 se llevó a cabo la *Exposición de arte religioso retrospectivo* en la residencia de la familia Bemberg, en la avenida Alvear. Ésta fue una importante ocasión para exhibir las dos obras del Greco de la colección Shaw, que fueron especialmente prestadas, pues aún se hallaban en posesión del museo.⁷⁰

El interés por este artista no se redujo a la incorporación de sus pinturas en las exposiciones, también motivó publicaciones en el boletín del museo donde, por otra parte, se citan los artículos de Augusto L. Mayer.⁷¹ Sin duda, el libro de su autoría *La pintura española*, editado en Buenos Aires por Labor en 1926, fue entonces bibliografía obligada en nuestro medio.⁷²

Otras colecciones con obras españolas también se difundieron desde el ámbito del MNBA. El boletín de la institución fue un instrumento de divulgación de las colecciones particulares de la Argentina en su sección “Galerías privadas”, donde se reprodujeron varias piezas de arte español. En el número de marzo de 1934 se analizó la colección de Antonio Santamarina, entre cuyas obras se incluía el *San Francisco en éxtasis*, pieza en aquel entonces atribuida al Greco, además de los óleos de Luis de Morales y Zuloaga.⁷³

Aunque Chiáppori escribió numerosos textos sobre arte moderno⁷⁴ —deteniéndose en el análisis de pinturas de artistas españoles como Ignacio Zuloaga y Anglada Camarasa—,⁷⁵ en los boletines publicados durante su gestión se reflexionaba también sobre la obra de grandes maestros como el Greco, cuyo arte se consideraba “de una modernidad sorprendente”, a

tono con aquellos que encontraron en la producción del griego elementos que anticipaban tendencias del arte moderno.⁷⁶ Asimismo, las noticias de la época se hicieron eco de las informaciones de carácter internacional referidas al pintor cretense. En julio de 1934, por ejemplo, el boletín del museo reprodujo un artículo de José A. Merediz, director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas de nuestro país, sobre el cuadro del Greco *La venida del Espíritu Santo*, propiedad del Museo del Prado,⁷⁷ y en el diario *La Nación* el director del MNBA publicó unas líneas sobre mutilaciones y robos de obras de arte en España, noticia donde incluyó un comentario sobre el *Retrato del cardenal Tavera*, firmado por el griego.⁷⁸

Dos años después, durante su estadía en la capital española, el escritor y periodista Roberto Arlt escribió para el diario *El Mundo* las “Aguafuertes madrileñas”, una serie de notas aparecidas entre enero y junio de 1936, en las que brindó algunos fervorosos pasajes dedicados al pintor de Toledo.⁷⁹

No es extraño que, a partir de todas estas apreciaciones, entre las obras incorporadas durante su gestión Chiáppori incluyera la del maestro candiota *Jesús en el huerto de los Olivos*, adquirida en diciembre de 1936,⁸⁰ hecho de gran repercusión en la época, que manifiesta el interés local por su producción. El óleo fue presentado ante una numerosa concurrencia, en la Sala de los Tapices del primer piso del museo, donde fue ubicada junto a *La Verónica*, también atribuida al pintor español, proveniente de la colección Carlos Casado y en préstamo transitorio en la institución. En esa ocasión el director nacional de Bellas Artes, ingeniero Nicolás Besio Moreno, habló sobre la pintura española, y Chiáppori se explayó sobre la importancia de este óleo y su incorporación a la colección, además de enfatizar el estudio realizado por Mayer. El cierre del acto estuvo a cargo del profesor José A. Merediz, quien disertó sobre “El valor humano de la obra del Greco”.⁸¹

A finales de los años 30 continuaron las repercusiones periodísticas sobre el artista griego y Roberto Arlt volvió a destinarle un profuso comentario en su columna Al Margen del Cable, también para el diario *El Mundo*.⁸²

Como hemos mencionado, la gestión de Chiáppori, a pesar de su evidente orientación hacia el arte moderno, no dejó de incorporar maestros españoles, entre ellos la obra de Theotocópuli. Una donación significativa en este sentido fue la de Mercedes Guerrico y María Salomé Guerrico de Lamarca, realizada en 1938, con treinta obras de artistas españoles entre las que se destaca un representativo conjunto de cuadros del pintor romántico Genaro Pérez de Villaamil.

En esos años la muestra *De los primitivos a Rosales*, presentada en Amigos del Arte, reunió muchas de las piezas españolas pertenecientes a coleccionistas porteños y al patrimonio del MNBA. Antonio Santamarina prestó su óleo de Luis de Morales y el *San Francisco en éxtasis* atribuido al Greco, ambos pertenecientes hoy al museo. Esta exposición fue un claro indicio de la vigencia que el arte español tenía en esa época en nuestro ámbito.⁸³

Por otra parte, el interés generado por la figura de Theotocópuli hizo que, a su paso por Buenos Aires en 1940, el prestigioso médico y escritor Gregorio Marañón, que había estudiado al artista, brindara la conferencia “El secreto del Greco” en la sede del MNBA.⁸⁴ Al año siguiente también Ricardo Baeza abordó la obra de pintor en una disertación sobre “El Greco y Berruguete”.⁸⁵

Un cuarto de siglo más tarde, dos muestras temporarias realizadas en el MNBA presentaron trabajos de la escuela española que atrajeron el interés del público y la crítica. La primera, en 1964, *De El Greco a Tiepolo*, exhibió pintura europea de los siglos XVII y XVIII del acervo del museo, de otras instituciones, de colecciones particulares y de la Embajada de España, e incluyó cuatro óleos del Greco, entre ellos el del MNBA y el del MNAD.⁸⁶ *De los primitivos a Goya*, inaugurada dos años después, constituyó un hecho significativo para el arte español en el ámbito porteño. En esta oportunidad, el panorama expuesto incorporó esculturas y pinturas desde el siglo XIV hasta comienzos del XIX.

Luego, en 1998, durante la gestión de Jorge Glusberg, la obra del maestro griego fue seleccionada, junto con pinturas y dibujos de la colección del MNBA, para integrar la muestra temporaria *Pinturas y dibujos de grandes maestros*, presentada en la sala del Pabellón del museo.

En septiembre de 2012, dentro del programa *La obra invitada del Museo Nacional del Prado*, se exhibió en el MNBA –entonces bajo la dirección de Guillermo Alonso– el óleo *San Juan Evangelista*, de Doménico Theotocópuli, perteneciente a la pinacoteca española. El óleo madrileño se expuso en la sala dedicada al *Manierismo y barroco*, junto a la pintura de la colección porteña. El diálogo entre ambos óleos del Greco se complementó con las piezas de la escuela española de temática religiosa *San Francisco en meditación*, de Francisco de Zurbarán; *Cristo a la columna*, de Luis de Morales, y *Un ángel con la cabeza de San Juan Bautista*, escultura de Alonso Cano, que forman parte del guión de la colección permanente del MNBA y contextualizan la época.⁸⁷

La presencia de esta pieza del Greco en el gui3n curatorial de la colecci3n permanente, desde su ingreso al museo en los a3os 30 hasta hoy, pone de manifiesto su valor art3stico e hist3rico en el devenir institucional del MNBA.

A cuatrocientos a3os de la muerte del pintor candiota, la ineludible originalidad de su obra plantea tensiones que no pasan desapercibidas y generan reflexiones e inquietantes experiencias en el espectador. En tal sentido, resultan de una significativa vigencia las apreciaciones de Roberto Arlt cuando, en 1938, escribi3:

Hoy he vuelto a experimentar el mismo escalofr3o que en las salas del Escorial, que en el Prado de Madrid, que en el Museo de El Greco en Toledo al examinar una fotograf3a del cuadro de *Jes3s en el huerto*. All3 donde encontremos un cuadro de El Greco, siempre se producir3 el mismo revuelo en el p3blico aficionado a la pintura. Siempre el mismo movimiento de curiosidad angustiada y extasiada. Porque El Greco nos produce simult3neamente 3xtasis y angustia. [...] El Greco es, en nuestros o3dos de hombres modernos, una consigna que no terminamos de comprender pero que nos inquieta con su hechizo efectivo.⁹⁰

La exposici3n *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 a3os despu3s*

Cuando, en 1936, *Jes3s en el huerto de los Olivos* de Dom3nico Theotoc3puli, el Greco, ingres3 al MNBA, era una de las obras m3s relevantes de un maestro antiguo perteneciente a su acervo y, desde entonces, ha integrado los distintos guiones curatoriales de la colecci3n permanente. Hoy, a cuatrocientos a3os de la muerte del artista, y a casi ochenta de aquel acontecimiento, el museo porte3o se une a los homenajes internacionales dedicados al pintor con una exposici3n centrada en tres de sus 3leos de tem3tica religiosa.

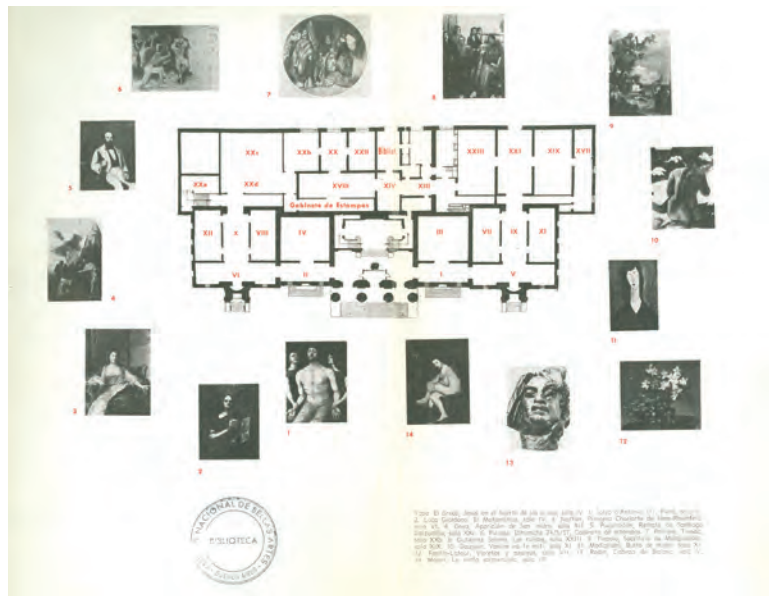
El Greco entend3a que la pintura era un arte superior y, como tal, le permit3a tanto la aproximaci3n a lo real y su representaci3n como la plasmaci3n de lo imposible, esa otra realidad que se escapa a los sentidos –epifan3as, encarnaciones, milagros– que inevitablemente abordaba con un canon de proporciones alargadas y originales contrastes de luz y color,



Colecci3n de pintura espa3ola, sala 24, MNBA.
Archivos Curatoriales, Area de Investigaci3n y Curadur3a MNBA.



Guía de mano del MNBA, ca. 1966.
 En la portada se reproduce la obra del Greco *Jesús en el huerto de los Olivos* (arriba, izquierda).
 Puede verse la disposición de la planta baja, con el detalle de la sala 4, donde se exhibía la obra del Greco (arriba, derecha).



PLANTA BAJA

- SALA II** ARTE DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI. Cuadros de las escuelas flamenca e italiana. Temas siempre religiosos. Las obras más antiguas, esquemáticas y planas; las más modernas dan alguna idea de volumen y espacio. Casi todas las obras están pintadas al óleo sobre tablas. De especial importancia es la "Pietà", de Salvo d'Antonio (?), el "Ecce Homo", anónimo del siglo XVI, y la "Virgen con Niño y San Juan", de Bugiardini.
- SALA IV** ARTE DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. Los temas profanos alternan con los religiosos. Hay mayor cantidad de detalles, se afirman el volumen y el espacio, se introducen las sombras. En algunos cuadros se utiliza el claroscuro. Cuadros de caballete, donde la tabla ha cedido lugar a la tela. De especial importancia en esta sala es "Jesús en el huerto de los olivos", de El Greco.

alejado del modelo establecido, como puede verse en las tres piezas del artista presentadas en esta oportunidad. *Jesús en el huerto de los Olivos*, del MNBA; *Jesús con la cruz a cuestas*, de la colección del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), y, proveniente del Museo del Greco de Toledo y prestada especialmente para esta ocasión, *Las lágrimas de San Pedro*, dialogan con las de sus contemporáneos Luis de Morales, Francisco Pacheco y Mateo Cerezo (Col. MNAD), también de asunto devocional.

La exposición presenta, además, un conjunto de pinturas de artistas españoles pertenecientes a la generación del 98: Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, quienes, en la transición hacia el siglo XX, revalorizaron la figura del maestro griego.

La influencia de la producción del Greco atraviesa el siglo XX y continúa hoy. La selección de obras de los artistas argentinos contemporáneos, realizada por el curador Pablo De Monte, que incluye Daniel García, Román Vitali y Luciana Rondolini revela sus conexiones con la historia del arte y señala su vigencia.

Completa la muestra la proyección del video *El Greco. Pintor de lo invisible*, gentilmente cedido por la Fundación El Greco 2014 (Toledo).

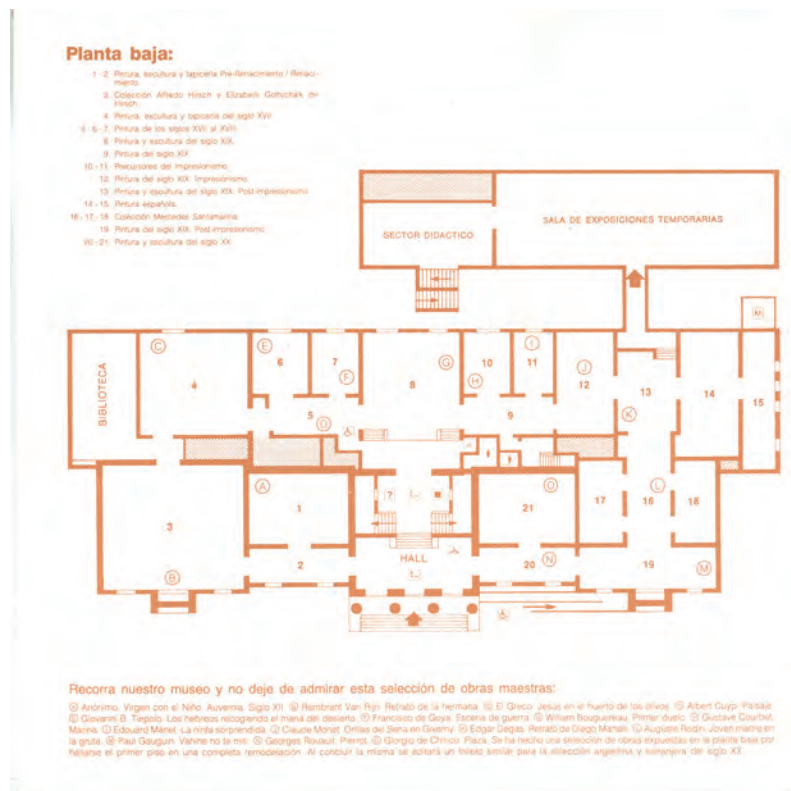
La museografía, a cargo de Valeria Keller y Mariana Rodríguez (MNBA), plantea un diseño del espacio, un empleo de la luz, el color, la música y la gráfica (inspirada en la producción del Greco y en sus anotaciones al margen de *Las Vite*, de Giorgio Vasari, y del tratado *I dieci libri dell'architettura*, de Vitruvio) que contextualizan las pinturas, estimulan el interés del visitante y ofrecen ámbitos propicios para la contemplación.

El catálogo que acompaña la exposición cuenta con la colaboración de varios investigadores. Juan Antonio García Castro, director del Museo del Greco de Toledo, analiza la pieza proveniente de esa institución, *Las lágrimas de San Pedro*. Por su parte, el arquitecto Alberto Bellucci, director del Museo Nacional de Arte Decorativo, ahonda en las pinturas del Greco y de Mateo Cerezo que se presentan en esta ocasión. Este texto se complementa con el de Graciela Razé y Mariana Astesiano, del Área de Conservación y Restauración del mismo museo. Andrea Peresan Martínez examina la mirada de pintores e intelectuales de la generación del 98 que encontraron en el pintor un significativo referente.

Los artículos del Área de Investigación del MNBA de Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo y Pablo De Monte repasan la historia de las obras de la colección y del gusto imperante, tanto en el ámbito estatal como en el coleccionismo privado, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, cuando en Buenos Aires se generó un movimiento importante de piezas de la escuela española de los siglos XVI y XVII que trazó su devenir expositivo en la institución.

Las entradas razonadas de los cuadros de los siglos XVI y XVII se completan con los textos de Pablo De Monte y Silvana Varela, ambos investigadores del MNBA, que abordan la contemporaneidad de los temas trabajados por el Greco en las producciones de artistas argentinos actuales.

Mercedes de las Carreras, a cargo del Área Gestión de Colecciones del MNBA, presenta el trabajo de conservación de *Jesús en el huerto de los Olivos* del Greco. Asimismo, se reproduce una selección del texto que Juan Corradini, quien estudió y restauró esta pintura en los años cincuenta, publicó en la *Revista Ars* en 1956. Una detallada cronología y una selección bibliográfica, realizadas por Ana Inés Giese, completan este volumen.



Ⓒ

El Greco (1540/50-1614)
Jesús en el huerto de los olivos
Oleo s/tela, 95 x 77

Esta obra fue ejecutada pocos años antes de la muerte del artista. Característica en sus obras es el alargamiento de las figuras, hecho evidente en Jesús y el Ángel. Jugando con violentos contrastes de luces y sombras, la composición aparece dividida en su línea media horizontalmente, como para señalar, arriba, el mundo celestial, y abajo, el terrenal, ocupado en este caso por los apóstoles Pedro, Juan y Santiago.

Guía de mano de la planta baja del MNBA, 1984. En la sala C 4 se exponía *Jesús en el huerto de los Olivos*, del Greco. La guía incluía un análisis de esta obra.

Notas

¹ Roberto Arlt, “La casa de El Greco en Toledo”, *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de abril de 1936, en Roberto Arlt, *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*, Buenos Aires, Losada, 2000.

² José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, en José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, febrero-mayo de 1999, pp. 25-55. AMCS.

³ Xavier de Salas, “La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, n.º 46, 1941, pp. 397-406. AMCS.

⁴ El texto dedicado al griego por Manuel B. de Cossío (1908) y el de Maurice Barrès *El Greco o el secreto de Toledo* (1911), resultado de las impresiones de sus viajes a la ciudad castellana, fueron centrales en este aspecto. Véase Nicos Hadjinicolaou, “El Greco revestido de ideologías nacionalistas”, en José Álvarez Lopera (ed.), *op. cit.*, p. 65.

⁵ Nicos Hadjinicolaou, “De hecho es un profeta la modernidad”, en Fernando Marías (ed.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Fundación El Greco, 2014, p. 90.

⁶ Ana Carmen Lavín Berdonces, “El Greco entre dos siglos”, en *Domenikos Theotokopoulos 1900. El Greco* (cat. exp.), México D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes, 2009, pp. 22-27. Véanse además, en este catálogo, los artículos de Andrea Peresan Martínez “El Greco, entre la hispanidad y el modernismo” y de Paola Melgarejo “El Greco y Luis de Morales en las colecciones de Ignacio Zuloaga y Antonio Santamarina”.

⁷ Eric Storm, “Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art”, *post-print* del artículo publicado en *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, n.º 20, 2008. (Disponible en <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/.../meier-graefe.pdf?...1>). Véanse, además, José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, *op. cit.*, p. 33, y Nicos Hadjinicolaou, “De hecho es un profeta la modernidad”, *op. cit.*, pp. 91 y 92.

⁸ Salvador Viniegra, *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Doménico Theotocópuli, llamado “El Greco”*, Madrid, Museo del Prado, 1902.

⁹ Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2013, p. 16; José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, *op. cit.*, p. 31; Fernando Marías (ed.), *El griego de Toledo, op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Saint-Aubin, “Domingo Theotocópuli, El Greco”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10 de mayo de 1909, p. 1, cc. 3-6. Hemeroteca Digital, BNE.

¹¹ “El museo del Greco”, *El Imparcial*, Madrid, 5 de mayo de 1910. Hemeroteca Digital, BNE.

¹² José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, *op. cit.*, p. 28.

¹³ José Riello, “La biblioteca del Greco”, en Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 43.

¹⁴ Germán Beritens, *El astigmatismo de El Greco*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1914.

¹⁵ Asimismo, el pintor holandés Adriaan Korteweg realizó el óleo *Composición (The Agony in the Garden)*, 1913, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, a partir de la *Oración en el huerto* de Andújar. (Disponible en <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-greco-y-la-pintura-moderna/exposicion/el-expresionismo-germanico/>).

¹⁶ José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ August L. Mayer, *El Greco*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931, p. 120, il. 98. Véase, además, María Cristina Serventi, *Pintura española (siglo XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del MNBA, 2003, pp. 67 y 69.

¹⁸ Yasunari Kitaura, “El Greco heredero de Miguel Ángel y Tiziano: una nueva dimensión de los *moti* y lo pictórico”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, n.º 262, 1993, pp. 185-190. AMCS.

¹⁹ Yasunari Kitaura, “El proceder artístico de El Greco”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, t. VII, n.º 20, mayo-agosto de 1986, p. 90. AMCS. Véanse, además, Leticia Ruiz Gómez, “El uso de las estampas en la pintura del Greco”, en Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco, op. cit.*, pp. 81-82, y Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, p. 58.

²⁰ José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, *op. cit.*, pp. 43-44.

²¹ Harold Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962. AMCS.

²² Cabe señalar que muchos de ellos están escritos en italiano y griego y solo unos pocos en español. Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco, op. cit.*, pp. 221-237; Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, pp. 303-307.

²³ José Riello, “La biblioteca del Greco”, en Javier Docampo y José Riello (eds.), *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁴ Javier Docampo y José Riello, *op. cit.*, pp. 70-72.

²⁵ *Ibid.*, pp. 54-55 y 203, 212 y 214.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ Rafael Alonso Alonso, “El Greco conservado. Las restauraciones y la técnica pictórica de las obras del Museo del Greco”, en *Domenikos Theotokopoulos 1900. El Greco, op. cit.*, pp. 81-99. Véanse, además, <https://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/la-restauracion-de-el-expolio-de-cristo-de-el-greco>, y Carmen Garrido y José María Cabrera, “Estudio técnico comparativo de dos Sagradas Familias del Greco”, en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, t. III, n.º 8, mayo-agosto de 1982, pp. 93-101. AMCS.

²⁸ Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, pp. 20-22.

²⁹ *Ibid.*, pp. 42 y 46.

³⁰ José Redondo Cuesta, “Domenikos Theotokopoulos, llamado el Greco. Estado de la cuestión”, *op. cit.*, p. 68.

³¹ Yasunari Kitaura, “El *San Sebastián* de El Greco de la catedral de Palencia. Un estudio morfológico”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, n.º 239, 1987, pp. 307-321; Yasunari Kitaura, “El Greco heredero de Miguel Ángel y Tiziano: una nueva dimensión de los *moti* y lo pictórico”, en *op. cit.*, p. 185.

³² Richard L. Kagan, “La Toledo del Greco, una vez más”, en Fernando Marías, *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Fundación El Greco, 2014, pp. 53, 55 y 57.

³³ *Ibid.*, pp. 58 y 63.

³⁴ Joaquín Bérchez, “El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, en Fernando Marías, *El griego de Toledo, op. cit.*, p. 72.

³⁵ Leticia Ruiz Gómez, “El uso de las estampas en la pintura del Greco”, en Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco, op. cit.*, p. 81.

³⁶ Rafael Alonso Alonso, “El Greco conservado. Las restauraciones y la técnica pictórica de las obras del Museo del Greco”, en *Domenikos Theotokopoulos 1900. El Greco, op. cit.*, pp. 91-93.

³⁷ Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, p. 185, y Richard L. Kagan, “La Toledo del Greco, una vez más”, *op. cit.*, p. 61.

³⁸ Richard L. Kagan, *ibid.*, pp. 63-64.

³⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649, p. 337. Véanse, además, Yasunari Kitaura, “El proceder artístico de El Greco”, *op. cit.*, y Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ Fernando Marías, “Cuadros de devoción”, en Fernando Marías, *El griego de Toledo, op. cit.*, p. 175; Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, p. 190.

⁴¹ Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante, op. cit.*, p. 185.

⁴² *Ibid.*

⁴³ José Redondo Cuesta, “Domenikos Theotokopoulos, llamado el Greco. Estado de la cuestión”, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁴ Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896.

⁴⁵ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina 1783-1894*, Buenos Aires, edición del autor, 1933, p. 305.

⁴⁶ Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), político ultraconservador, fue presidente de las Cortes, ministro de Fomento, embajador ante el Vaticano

y escritor, miembro de la Real Academia Española y de la Hispanic Society of America. Poseía en su colección algunas obras del pintor candiota.

⁴⁷ Véanse artículos del periódico *La Frontera* del 18 de octubre de 1939 y del 21 de octubre de 1939 conservados en el legajo 2569, Área de Documentación y Registro, MNBA.

⁴⁸ Véase Roberto Amigo, “El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política”, en Patricia Artundo, *El arte español en la Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 17-50.

⁴⁹ Véase, en este catálogo, el artículo de Patricia Corsani “La compra del *Cristo en la cruz* de Francisco Pacheco”.

⁵⁰ Véanse *op. cit.* y Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño, pautas culturales*, Córdoba (Argentina), Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, 2011, pp. 15-28.

⁵¹ Ingresadas al MNBA en 1907 y 1910, respectivamente.

⁵² Inventarios septiembre y octubre de 1910. Box sueltos, carpeta INVSEP 1910/001, y box Z/004, AS, Área de Documentación y Registro MNBA.

⁵³ Archivos Curatoriales, Área de Investigación y Curaduría MNBA y AGN.

⁵⁴ María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría”, en Roberto Amigo (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, tomo I, Buenos Aires, pp. 20-22.

⁵⁵ La exposición se presentó en un edificio contiguo al Pabellón Argentino en Retiro, y contó con la participación de obras de artistas internacionales representativas de diversas tendencias artísticas, además del conjunto que correspondía a nuestro país.

⁵⁶ Para ampliar este tema, véanse, además, Francesc Fontbona, “El conde de Artañ y la ampliación del mercado de arte español en la Argentina”, en *Los salones Artañ. Pintura española en los inicios del siglo XX*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de España y Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 13-27; Patricia Artundo, “La Galería Witcomb 1868-1971”, en Marcelo E. Pacheco (dir.), *Memorias de una galería. Fundación Espigas. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes y Fundación Espigas, 2000, pp. 72-57, y María José Herrera, *Panorama del arte español en las colecciones y exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1995)*, Rosario, 2001, mimeo, s/p.

⁵⁷ La Comisión Nacional de Bellas Artes tuvo a su cargo la selección de obras para la colección del MNBA: *Las brujas de San Millán y Española y una inglesa en el balcón*, de Ignacio Zuloaga; *Chica inglesa*, de Hermenegildo Anglada Camarasa; *Romanticismo*, de José Guarro Vilarnau, y *Jurado de carretas*, de Julio Vila Prades. A ellas se sumaron *La espera*, de Anglada Camarasa, y *Vuelta de la vendimia*, de Zuloaga, legadas por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, incorporadas el mismo año. En 1914 ingresó *Los ópalos*, de Anglada, óleo adquirido también por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Área de Documentación y Registro MNBA.

⁵⁸ Viajó a Europa en 1922.

⁵⁹ Cupertino del Campo, *Forma y color*, Buenos Aires, Idea Latina, 1925, t. I, p. 60.

⁶⁰ *Ibid.*, t. II, p. 51.

⁶¹ August L. Mayer, *Domenico Theotocopuli, El Greco. Kristisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, München, Hanfstaengl, 1926.

⁶² El 20 de octubre habló sobre “Matías Grunewald y los pintores románticos de Alemania” en la Facultad de Filosofía y Letras. En “Conferencias de la semana”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n° 1.568, p. 23.

⁶³ “Homenaje a Goya”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año II, n° 5, s/p. La exposición *Homenaje a Goya* se presentó en noviembre de 1928.

⁶⁴ Véase nota 17 de este texto.

⁶⁵ Antigua Casa de Bombas refuncionalizada para el MNBA por el arquitecto Alejandro Bustillo.

⁶⁶ Para ampliar este tema, véase Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la exposición *Adquisiciones de 1906*”, *op. cit.*, pp. 26, 27 y 28.

⁶⁷ “Galerías privadas”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, abril de 1934, pp. 5 a 11, cita p. 8.

⁶⁸ Las obras fueron previamente evaluadas y, en los casos en que era necesario, restauradas en el taller del MNBA. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, enero y febrero de 1934, pp. 11 y 14.

⁶⁹ Alfredo González Garaño presentó óleos de Anglada Camarasa y José Gutiérrez Solana; Enrique Larreta, su retrato de Zuloaga; Alejo González Garaño, cuadros de José Gutiérrez Solana, y Francisco Llobet, de Joaquín Sorolla.

⁷⁰ *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, agosto de 1934, p. 9, y septiembre y octubre de 1934, pp. 18 y 19.

⁷¹ “Galerías privadas”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, op. cit.*, pp. 5 a 11, cita p. 8.

⁷² August L. Mayer, *La pintura española*, Barcelona - Buenos Aires, Labor, 1926, pp. 103-110.

⁷³ *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, marzo de 1934, pp. 7-11. Véanse, además, en este catálogo, los artículos de Paola Melgarejo “El Greco y Luis de Morales en las colecciones de Ignacio Zuloaga y Antonio Santamarina” y de Pablo De Monte “San Francisco en éxtasis”.

⁷⁴ Atilio Chiáppori, “El momento actual de la pintura”, *El Hogar*, Buenos Aires, pp. 7 y 22; Atilio Chiáppori, “Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas (1907-1927)”, *Nosotros*, Buenos Aires, pp. 220-243.

⁷⁵ Atilio Chiáppori, *Maestros y temperamentos*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1943.

⁷⁶ Augusto Da Rocha, secretario de Chiáppori, en “Galerías privadas”, *op. cit.*, pp. 5 a 11, cita p. 8.

⁷⁷ José A. Merediz, “La vidriera de la Capilla de los Reyes Viejos de la Catedral de Toledo y el cuadro de Dominico Theotocopuli ‘La venida del Espíritu Santo’ (Prado)”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, julio de 1934, pp. 7 y 8.

⁷⁸ El autor la reproduce en Atilio Chiáppori, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, pp. 267-270.

⁷⁹ Roberto Arlt, *Aguafuertes madrileñas*, *op. cit.*

⁸⁰ Véase legajo 2569, Área de Documentación y Registro MNBA. En 1934 Chiáppori adquiere *Le Moulin de la Galette*, de Vincent van Gogh, y *Mujer de mar*, de Paul Gauguin, obras de artistas representativos para él del arte moderno.

⁸¹ “Recibióse oficialmente en el Museo de Bellas Artes una tela del Greco”, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de abril de 1937, p. 7, cc. 3-5; “Recepción de una tela del Greco”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de abril de 1937, p. 9, c. 3; “Actualidades”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XL, n° 2012, 24 de abril de 1937, p. 28.

⁸² Roberto Arlt, “La eterna actualidad de El Greco”, *Al Margen del Cable, El Mundo*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1938, en Rose del Corral (ed.), *Roberto Arlt. El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo. 1937-1942*, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 354-356.

⁸³ Sobre esta exposición realizada en 1939, véase Patricia Artundo y Marcelo E. Pacheco, *Amigos del Arte 1924-1942* (cat. exp.), Buenos Aires, Malba, 2008, pp. 24 y 201, y legajo 2569, Área de Documentación y Registro MNBA.

⁸⁴ 9 de noviembre de 1940, Área de Documentación y Registro MNBA. Como ya señalamos, a Gregorio Marañón se debe el ensayo *El Greco y Toledo*, publicado en 1956.

⁸⁵ 28 de julio de 1941, Archivos Curatoriales, Área de Investigación y Curaduría MNBA.

⁸⁶ *De El Greco a Tiépolo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1964, reprod. cat. n° 51 y 52.

⁸⁷ La obra del Prado permaneció expuesta hasta fines de noviembre de ese año; en esa oportunidad el MNBA publicó un folleto de mano.

⁸⁸ Viviana Usubiaga, “Sobre lo temporario de la exposición permanente de arte argentino en la historia reciente del Museo Nacional de Bellas Artes”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del MNBA, 2009, p. 84.

⁸⁹ *Cristo a la columna*, de Luis de Morales; *San Francisco en meditación*, de Francisco de Zurbarán; *Un astrónomo*, de José de Ribera; *Presentación de Jacob a Isaac*, de Luca Giordano, y *Judith*, de Gérard Seghers, entre otros.

⁹⁰ Roberto Arlt, “La eterna actualidad de El Greco”, *op. cit.*, p. 354.

JESÚS EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS, DEL GRECO¹

MARÍA FLORENCIA GALESIO



Hacia 1580, al ver frustradas sus expectativas de encargos para la corona y con el antecedente de varios pleitos en su haber, el Greco, debió abrirse camino en su taller con la pintura de telas de tamaño mediano, de temas acordes a las prácticas espirituales de la Contrarreforma, destinadas a la clientela toledana. *Jesús en el huerto de los Olivos*, episodio de la Pasión de Cristo previo al Prendimiento y a la Crucifixión, según el relato de los Evangelios,² fue uno de los temas requeridos por parroquianos arrepentidos y penitentes, inscrito entre aquellos motivos.³

Theotocópuli creó variantes compositivas de este asunto en diferentes formatos, apaisado en un primer momento, y vertical en las versiones posteriores a 1600, como el óleo de Buenos Aires.⁴

Los especialistas han advertido en este tema fuentes italianas del siglo XVI; es probable que el griego hubiera conocido en Italia una copia de *La oración en el Huerto*, de Tiziano, destinada al Escorial (Museo del Prado), además de un grabado del mismo tema de Giulio Bonasone. Fiel a su inventiva, el Greco reformuló el asunto con un sentido plástico original, y se valió de la luz como medio para otorgar mayor dramatismo a la escena y presentar al ángel con un carácter particular.⁵

Al primer tipo, apaisado, responde *La oración en el Huerto*, The Toledo Museum of Art (Ohio), en la que ubicó a los apóstoles a la derecha de Jesús, dentro de una forma ovalada, una suerte de caverna o nube, y, a la izquierda, a Judas Iscariote y a los soldados del Prendimiento delante de Jerusalén.⁶

Asimismo, el Greco realizó varios ejemplares de este tema donde desplegó la narración en un formato vertical, como la obra del museo porteño. Se conocen al menos otras seis versiones con esta disposición, entre las que se destacan la de la iglesia de Santa María de Andújar (Jaén) y la perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Budapest, vinculadas directamente a la del MNBA.⁷

August Mayer incorpora la de Buenos Aires en su minucioso trabajo sobre el artista en 1931,⁸ y Harold Wethey –quien apuntó, además, la posibilidad de la intervención del taller–, en el catálogo de 1962.⁹

Esta versión presenta la firma del artista con el nombre completo en caracteres griegos: *Doménikos Thetokópoulos*, tal como lo corroboraron August Mayer, en 1928, y Juan Corradini, quien tuvo a su cargo la restauración de la obra en 1957, aunque hoy son visibles solo algunos caracteres incompletos.¹⁰

En esta composición dividida en dos registros el pintor distribuyó en el inferior a los discípulos Juan, Santiago el Mayor y Pedro, dormidos y en la oscuridad. En el superior, sobre un terreno rocoso, la imagen de Cristo humanizado, quien, de rodillas, reza frente al ángel portador del cáliz; ambas figuras se destacan por la luz irradiada desde lo alto. Esta organización fragmentada está acentuada por la separación del huerto, más oscura, que señala una dirección diagonal e indica profundidad. En ese ángulo, y bañados por la luz de la luna, el pintor esbozó a los soldados del Prendimiento, guiados por Judas Iscariote, ante los muros de Jerusalén.



La oración en el Huerto, ca. 1590-1595
Óleo sobre tela, 102,2 x 112,7 cm
Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art
Gift of Edward Drummond Libbey [1946.5]

Con un lenguaje personal resolvió las figuras estilizadas de Cristo y del ángel, que emergen, ascendentes e ingravidas, en una atmósfera atemporal, entre nubes turbulentas y amenazantes, donde prima una iluminación arbitraria. Ese tratamiento se contrapone al de los discípulos en el plano inferior: Los cuerpos, con sus posiciones forzadas y cubiertos por ampulosos paños, ocupan un espacio reducido, y la penumbra otorga mayor dramatismo a la escena. Entre ellos, la figura de Pedro adquiere importancia por su protagonismo en los hechos posteriores de la Pasión.¹¹

La luz, portadora de valor simbólico, indicada por los trazos blancos de las pinceladas, unifica los planos –terrenal y celestial– donde se desarrolla narración.

Notas

¹ En los últimos años la obra del MNBA fue estudiada por la doctora María Cristina Serventi († 2011) como parte de un proyecto UBACyT de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. El resultado de sus investigaciones, realizadas en Buenos Aires y en España en contacto con especialistas del exterior como Nicos Hadjinicolaou y Carmen Garrido, fueron dados a conocer en publicaciones del Instituto de Teoría e Historia de las Artes Julio E. Payró, FFyL-UBA, y del MNBA-Asociación Amigos del MNBA. Cfr. María Cristina Serventi, “La pintura española de los siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)”, *IV Jornadas Estudios e Investigaciones Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes Julio E. Payró, FFyL-UBA, 2000, pp. 369-386; María Cristina Serventi, *Pintura española (siglo XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2003, pp. 64-69, reprod. p. 64; María Cristina Serventi, “El Greco, Doménikos Theotokópoulos. *Jesús en el huerto de los Olivos*”, en María Isabel Baldasarre (coord.) y Roberto Amigo (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, vol. 1, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010, pp. 135-136, reprod. p. 137.

² Mateo 26, 36-46; Marcos 14, 32-42; Lucas 22, 39-46.

³ Fernando Marías, *El Greco, historia de un pintor extravagante*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2013, p. 256.

⁴ Harold Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962, vol. 1, fig. 148, vol. 2, n° 35, p. 31. AMCS.

⁵ Cfr. José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, febrero-mayo

de 1999, p. 412, AMCS; Leticia Ruiz Gómez, “El uso de las estampas en la pintura del Greco”, en Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014, pp. 99 y 102.

⁶ Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 184-187.

⁷ Cfr. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 412; José Manuel Pita Andrade, “El Greco en España”, en José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 144.

⁸ August L. Mayer, *El Greco*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931, p. 120, il. 98

⁹ Harold Wethey, *op. cit.* Señalamos también que Carmen Garrido, especialista en la obra del Greco del Museo del Prado, vio la pintura en Buenos Aires en 1999, y en 2002, a partir de la observación de radiografías, indicó algunas fallas en la estructuración interna de algunas figuras, que podrían avalar la hipótesis de Wethey. Al respecto, cfr. María Cristina Serventi, “El Greco, Doménikos Theotokópoulos. *Jesús en el huerto de los Olivos*”, en María Isabel Baldasarre (coord.) y Roberto Amigo (dir.), *op. cit.*, p. 136, y María Cristina Serventi *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, pp. 67 y 69.

¹⁰ Véase legajo 2569, Área de Documentación y Registro; Juan Corradini, “La ‘Oración en el Huerto’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, en *Ars Revista de Arte*, año XVI, n° 74, dedicado al Greco, 1956, s/p.; María Cristina Serventi, *Pintura española (siglo XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, nota al pie 41, p. 69.

¹¹ El tema del arrepentimiento de Pedro fue habitual en la pintura del Greco, y recurrente, como el de otros santos penitentes, en la iconografía de la Contrarreforma. Véase José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 374.







OBRAS DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO

ALBERTO BELLUCCI*



Jesús crucificado, de Mateo Cerezo (1637-1666)

La historia del arte está llena de citas y “visitas” que los artistas se han hecho a través del tiempo, incluyendo las que han sido excusa para la reproducción de sus propias obras. El caso de este notable *Jesús crucificado* de Mateo Cerezo “el Joven” nos permite introducirnos en una de esas historias de encuentros, transfusiones y aperturas entre artistas de distintas generaciones.

Los estudios indican que Cerezo plasmó este óleo copiando alguno de los varios Cristos crucificados que el Greco repitió con muy ligeras variantes a lo largo de las dos décadas finales del siglo XVI. Se da por cierto que el primero de esa serie es el que se conserva actualmente en el Musée du Louvre, pintado hacia 1580. En él aparecen dos donantes de medio cuerpo –clérigo y caballero– al pie del Crucificado, cuya figura ondulante y estilizada conforma el modelo que su autor reproducirá en una decena de obras posteriores, entre las que se destacan las que se encuentran en los museos de Los Ángeles (Paul Getty), Cleveland y Filadelfia.

En todas las versiones, el Greco hace del Cristo central una imagen flamígera y ascendente, desplegada como serpentina y envuelta en un blanco luminoso que parece retratar un alma en vuelo más que un cuerpo mártir, puro espíritu antes que materia densa; no hay sangre ni dolor en el moribundo divino, sino esperanza y tensión hacia el infinito. Estamos a las puertas del barroco, pero aún se vive el apogeo del manierismo y el del absolutismo español, dos realidades capaces de fundir el sufrimiento con la exaltación: quien quiera encontrar el correlato poético de este Crucificado del Greco podrá hacerlo fácilmente en los arrebatos místicos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz:

Después que se puso en cruz
el Salvador
en la cruz quedó la gloria y el honor
y en el padecer dolor
vida y consuelo
y el camino más seguro para el cielo.

El contraste de la figura de Cristo con el fondo tormentoso no puede ser más intenso, con un dramatismo que anuncia el barroco emergente: la negrura del cielo, verdaderamente tenebrista, se rasga apenas con los ribetes amenazantes de las nubes que avanzan y algunos brillos puntuales que –según las distintas versiones– dejan ver personajes menudos que cabalgan, algún perfil de colinas (¡siempre Toledo!) y un grupo de huesos al pie de la cruz.

Estudiosos como Alfonso Pérez Sánchez sugieren que el Greco se inspiró en el Cristo que Miguel Ángel dibujó para Vittoria Colonna –posteriormente grabado por Giulio Bonassone–, dadas las similitudes que se advierten en la posición de las piernas “en tijera” y las inflexiones de la cadera y el torso. Otros ven en la gama cromática y en varios rasgos del paisaje influencias del Crucificado de Tiziano que albergaba en esa época el monasterio del Escorial.

Sean cuales fueren las “visitas” que el Greco hizo a sus modelos italianos, lo cierto es que su exitosa imagen de Cristo en la cruz fue objeto de varias copias de taller, atribuidas en algunos casos a su hijo, Jorge Manuel, a Luis Tristán y a otros contemporáneos toledanos. Cabe mencionar, de paso, la interpretación bastante más personal y de tamaño natural que Bartolomé de Cárdenas pintó en 1624 para la Real Cancillería de Valladolid.

La versión de Mateo Cerezo es mucho más pequeña (la tabla mide 42 x 27 cm) y absolutamente obediente al modelo original, tanto que algunos expertos –entre ellos, el profesor Martín Soria¹– la atribuyeron a la propia mano del Greco, en opiniones que cada tanto reviven y agitan las aguas de la crítica. Firmada en el margen inferior con un “Matheo Zereço”



casi ilegible, se trató en todo caso de un ejercicio de destreza del joven Cerezo, realizado en Toledo o en Madrid hacia 1661-1662, cuando volvió a esta última ciudad, donde pasaría los últimos seis años de su corta vida. Probablemente tuvo a la vista el Cristo que está actualmente en el Philadelphia Museum of Art o la copia de taller que posee el Rijkmuseum de Ámsterdam. Aunque habían pasado tres generaciones entre el Greco manierista y el Cerezo barroco, el dinamismo de la forma y la fuerza del tenebrismo se mantienen incólumes. Nuestro artista quiso ser absolutamente fiel en la copia, a riesgo de que la obediencia y su gran oficio la confundieran con obra del maestro cretense.

Por cierto que la acotada producción de Cerezo ofrece composiciones más complejas en general, con formas más redondeadas y policromía más amplia, pero no hay que olvidar lo que el citado Soria defiende como “estilos desconcertantemente heterogéneos” de nuestro autor. En confirmación de esto, José Buendía e Ismael Gutiérrez Pastor² anotan que “este artista nos muestra a través de su obra un cúmulo de estilos variados, de avances y retrocesos, de investigaciones sobre tipos y modelos, de relaciones con los maestros de la generación anterior y sus coetáneos”, poniendo de relieve “la capacidad de adaptación y la variada atención del pintor hacia todo aquello que pudiera serle de utilidad”.

Al fijar su centro y su respeto en el original del Greco, este pequeño óleo de Cerezo arrastra en su estela las huellas lejanas de Bizancio, Tiziano y Miguel Ángel, al tiempo que se inserta en el tenebrismo más afebrado del barroco español y anticipa las atmósferas expresionistas del último Goya y de pintores españoles del fin de siglo XIX y principios del XX, como Gutiérrez Solana, Zuloaga o Regoyos.

Jesús con la cruz auestas, del Greco (1541-1614)

Instalado en Toledo desde 1577, el Greco alternó los encargos puntuales de la nobleza y de la Iglesia con la creación de modelos de imágenes religiosas devocionales –Cristo bendicente, crucificado o con la cruz auestas, San Francisco, la Sagrada Familia– que se multiplicaron y constituyeron un éxito seguro para el autor y para la actividad de su taller.

El tema de *Jesús con la cruz auestas* fue, sin duda, un *best seller* del Greco, de cuyo modelo mirando hacia la derecha y sosteniendo con ambas manos el madero en escorzo se conocen, al menos, una decena de versiones con muy ligeras variantes entre sí. Se estima que la primera de ellas, de tamaño algo superior a las siguientes, fue pintada hacia 1580, y es patrimonio del Museo Parroquial de El Bonillo, en Albacete. Otras versiones se exhiben en Madrid (Museo del Prado), Nueva York (Metropolitan Museum), Atenas (Galería Nacional), Olot (Iglesia de San Esteban), Cuenca (Tesoro de la Catedral), Cambridge (Fogg Museum) y Dublín (National Gallery of Ireland).

El óleo del Museo Nacional de Arte Decorativo se considera entre los primeros de la serie y estaba originalmente destinado a la iglesia toledana de la Magdalena. Con el correr de los siglos, pasó al dominio de anticuarios de Madrid, y de allí a colecciones privadas de París y Budapest. En esta última ciudad lo adquirieron Matías Errázuriz y Josefina de Alvear hacia 1926, y así llegó a integrar el patrimonio del Museo Nacional de Arte Decorativo, que se estableció en su residencia once años más tarde.

Resulta oportuno transcribir las impresiones que don Matías –avezado coleccionista, admirador de la pintura española– anotó en sus memorias:

Sentimiento, luz, color; silencio... tan intenso es el dolor que irradia la Divina Imagen, tan armoniosas son sus líneas, que una honda emoción, mezcla de congoja religiosa y de goce estético, se adentra en el alma y obliga a bajar la voz... Camina iluminado, sereno en su divinidad, a la tormenta que lo rodea. Mi mujer, al mirarlo, más de una vez me dijo: “Parece que sus labios murmuraran ¡cuánto he sufrido y cuánto espero!”.³

La composición y la realización son típicamente manieristas e incluyen los estilemas característicos del Greco: pincelada ágil, dinamismo ondulante de las líneas –véase la similitud de tratamiento entre los tendones del cuello y los dobleces de la túnica–, alargamiento de la figura, que parece desmaterializarse; expresión doliente, pero esperanzada –anticipo del

éxtasis barroco—, cielos tormentosos y oscuros, ribeteados de fognazos; brillos del color veneciano en los pliegues del ropaje verdiazul, con ecos de los destellos heredados de Bizancio, etc. En nuestra obra, el aura cuadrada de Cristo —otra huella inconfundible de los íconos de juventud— aparece muy difusa y el rostro del Señor responde a rasgos más clásicos que en otras versiones. No cabe duda de que la integración de estos elementos con la evidente armonía fisonómica del divino protagonista y el cuidado en la ejecución ubican a nuestro óleo entre los más tempranos y logrados de la serie.

Me permito una acotación final, que abre otras puertas a la apreciación personal. Muchas veces se ha presentado al Greco como “pintor de manos” (Gudiol, Gallego, etc.). Por cierto, es mucho más que eso, pero es verdad que, al tratar las manos de este Cristo, el artista convierte los dedos en terminaciones longilíneas y blancuzcas de valor alto, como si fueran llamas de un espíritu que levita más que elementos de un cuerpo material que sostiene y pesa. Suavidad de manos con uñas casi femeninas, esbeltez de dedos sin nudos ni veladuras, que promueven la bendición y la caricia antes que la sanción o el látigo. Manos similares a las que ve Henri Nowen en el abrazo del padre (Dios) a su hijo, que Rembrandt pintó setenta años más tarde en su *Retorno del hijo pródigo*, actualmente en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. En ambos casos pareciera que estos dos grandes pintores nos hablan de un Dios-hombre capaz de incorporar en sí ambos sexos, empeñado por convertir el dolor en esperanza, la violencia en serenidad y la injusticia en perdón.

* Director del Museo Nacional de Arte Decorativo.

¹ Martín Sebastián Soria y Georges Kubler, *Baroque Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, Baltimore, Penguin Books, 1959.

² José Rogelio Buendía e Ismael Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1986.

³ Matías Errázuriz Ortúzar, *Recordando*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1997.

LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO

JUAN ANTONIO GARCÍA CASTRO*



Sanctus Petrus
1600

También identificado como *San Pedro en lágrimas* o *San Pedro arrepentido*, constituye uno de los modelos iconográficos más conocidos e innovadores del Greco y que mejor responden a los ideales y preceptos emanados del Concilio de Trento, inmersos en el ambiente ideológico y religioso de la Contrarreforma, que tanto modificó los postulados artísticos del Renacimiento.

El cuadro representa dos escenas del relato evangélico que suceden en distintos momentos: el del arrepentimiento de San Pedro tras haber negado por tres veces a Jesús, lo cual había sido pronosticado por el Maestro —“entonces Pedro recordó que Jesús le había dicho: ‘Antes de que cante el gallo me negarás tres veces’. Y saliendo fuera se echó a llorar amargamente” (Mt 26:69-75; Mc 14:66-72; Lc 22:55-62; Jn 18:15-18, 25-27)—, y, sobre el lado izquierdo, y en un segundo plano, aquel en el que un ángel se aparece a María Magdalena para anunciarle que Cristo había resucitado (Mt 28:1-7; Mc 16:1-8; Lc 24:1-8; Jn 20:1). Ambos momentos, separados en el tiempo y solo “unidos” por el pasaje en el que el ángel le dice a Magdalena: “Id, decid a sus discípulos y a Pedro que él irá delante de vosotros a Galilea. Allí lo veréis, como él os dijo” (Mc 16:7).

En la escena principal, que ocupa la casi totalidad del lienzo, se observa en primer plano la figura del santo con las manos entrelazadas sobre el pecho, junto al corazón, simbolizando sumisión, adoración y sobrecogimiento. Su mirada, elevada al cielo, encarna la admisión de su culpa y la imploración del perdón divino por su pecado. Pedro viste túnica de color azul y manto amarillo, según los convencionalismos del Renacimiento italiano, y muestra el atributo más habitual y reconocible de su iconografía: las dos llaves que cuelgan de su brazo izquierdo, emblema del poder que le fue otorgado por Cristo (Mt 16:19) y distintivo sublime de su magisterio papal como encarnación de la Iglesia.

El santo es representado en el acto de contrición, con gesto serio pero sereno, indicativo del dolor interior, que se evidencia en los ojos vidriosos, llenos de lágrimas, señal inequívoca de aflicción, pena y arrepentimiento, como corresponde a la interpretación del pasaje evangélico. Sin embargo, la localización en la que se sitúa la escena, la entrada de una cueva de cuyas paredes penden ramas con hojas de hiedra —símbolo de la fe, de la fidelidad y de la inmortalidad—, es un espacio que no aparece citado en las Escrituras, pero que se puede interpretar fácilmente, en la tradición cristiana, como lugar de penitencia y, por tanto, de contrición y reflexión. El Greco usó frecuentemente el *locus* de cueva con hiedra en las imágenes de otros santos penitentes o en meditación.

Fuera de la cueva, sobre el lado izquierdo, y mediante un fuerte salto de escala de estirpe manierista, según Álvarez Lopera, se representa la otra escena, en la que hay dos figuras: junto al sepulcro, el ángel anunciador, con sus alas y vestido de blanco, rodeado de un fuerte halo de luz (“...su aspecto era como un rayo, y su vestido blanco como la nieve”, Mt 28:3), y una mujer, María Magdalena, que se aleja huyendo despavorida del sepulcro para comunicar a Pedro que Cristo ha resucitado, porque debido a la aparición del ángel “...se había apoderado de ellas el temor y el espanto” (Mc 16:8). Lleva el pelo suelto, símbolo de la mujer pecadora según la tradición judeocristiana, y porta en sus manos el tarro con las aromáticas esencias para terminar de ungir el cuerpo de Cristo, ya que el día anterior, sábado (*shabat*, día del descanso), no se pudo hacer por prescripción legal en el ordenamiento judío. Se trata, pues, de una representación simbólica del Santo Sepulcro tras la Resurrección.

La imagen de San Pedro arrepentido y llorando no fue muy habitual en la iconografía cristiana hasta la promulgación del decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus* en la última sesión del Concilio de Trento (3-4 de diciembre de 1563), que estableció los criterios de la Iglesia en las representaciones artísticas mediante la imposición de cánones estrictos y justificó y alentó el culto de las imágenes penitenciales y de devoción, para hacer frente a las ideas contrarias propagadas por la Reforma protestante, a su iconoclasia y a su sobriedad estética.

Si con anterioridad a la Reforma católica no era bien visto el hecho de presentar al cabeza de la Iglesia como mentiroso, débil y negando por tres veces al Salvador, a partir de ese momento la imagen de San Pedro reconociendo su culpa e implorando el perdón fue utilizada y promovida por el catolicismo como símbolo del sacramento de la penitencia, tras el arrepentimiento personal y la necesidad del perdón. Todo ello inmerso en el objetivo de difundir las grandes verdades de la

fe y adoctrinar al pueblo en la exaltación de la Eucaristía y en la glorificación de la Virgen y los santos, inculcando a los fieles el sentimiento de emoción que inspira la devoción y la piedad y estimula el consuelo y la esperanza a través del arte religioso. La Contrarreforma busca con ello fomentar el sentimentalismo a través del dolor, la aflicción, las heridas y las lágrimas, para que “...exciten a adorar y amar a Dios y practicar la piedad”. Un arte emotivo y teatral al servicio de la teología.

Aunque el asunto iconográfico del arrepentimiento de Pedro se hizo bastante popular en las últimas décadas del siglo XVI, fue el Greco el primero en representar al santo aislado, de medio cuerpo y con los ojos inundados por las lágrimas, manos implorantes, entrelazadas a la altura del corazón, y mirada dirigida al Altísimo admitiendo el pecado e invocando el perdón, si bien en un escenario distinto al referido por las Escrituras.

Se trata de una de las composiciones más exitosas y difundidas del artista cretense, de la que actualmente se conocen diecisiete ejemplares, basados en un mismo prototipo ejecutado por el maestro a modo de cabeza de serie. Las investigaciones más recientes, apoyadas en el análisis técnico de la obra, apuntan a que este cuadro, precisamente, pudo ser el primero de la serie –si excluimos el ejemplar del Bowes Museum del Reino Unido, quizás anterior pero de distinta factura e iconografía, y sensiblemente más pobre–, y sin duda el de mayor calidad, del cual debieron derivar el resto de los conocidos, alguno de ellos autógrafa, en opinión de Wethey, pero generalmente obras de taller con posible intervención del maestro en algún caso. En la restauración de 1992-1993 los exámenes radiográficos confirmaron la existencia de un *pentimento* del pintor, que cambió las llaves, en principio en el brazo derecho, al brazo izquierdo, lo que ha continuado figurando así en las restantes réplicas.

El lienzo está firmado en griego a la altura del hombro del personaje principal, y muestra los elementos más característicos del estilo del autor: composición ordenada y coherente, bien definida y estructurada ya desde la preparación de la tela; pincelada suelta y vigorosa, matizada de magistrales empastes y de sutiles veladuras finales; colores puros, luminosos y vivos; anatomía escultórica perfectamente trabajada, que se percibe incluso debajo de la túnica y el manto; manos, cuello y rostro de gran expresividad; y fuertes contrastes de luz y sombra que confieren a la figura cierto dramatismo. Todo ello constituye un significativo conjunto de características que inducen a fechar el cuadro entre mediados y finales de la década de los ochenta del siglo XVI.

Desde que salió de los pinceles del Greco hasta su aparición formando parte de la colección expuesta en la Casa y Museo del Greco a principios del siglo XX, prácticamente nada sabemos de la trayectoria de esta pintura. Parece ser que el marqués de la Vega Inclán, su propietario hasta que la donó al Estado español en 1942, la adquirió en París en 1905 y la mantuvo en su propiedad hasta su muerte. No obstante, trató de venderla en varias ocasiones, sin conseguirlo, a pesar de haberla enviado a Berlín con la intención clara de enajenarla. Su estado de conservación en aquel momento y las dudas sobre su autoría impidieron su venta, y desde entonces y hasta hoy quedó asignada al museo. Actualmente, tras su afortunada limpieza y restauración, se puede asegurar que es la versión de mayor calidad de esta exitosa serie de devoción y penitencia, y una obra de primera magnitud en la producción pictórica de medio formato de Doménico Theotocópuli, el Greco.

* Director del Museo del Greco, Toledo.

LA COMPRA DEL *CRISTO EN LA CRUZ*, DE FRANCISCO PACHECO

PATRICIA V. CORSANI



En diciembre de 1906 el Suplemento Ilustrado del diario *La Nación* publicaba una serie de fotografías de las obras que Eduardo Schiaffino había comprado en Europa para el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la ciudad de Buenos Aires.¹ El repertorio visual –ecléctico– desplegado en tres páginas sorprendía al lector por los nombres de reconocidos autores y estilos, y cobraba importancia en toda su magnitud la “misión” llevada adelante por Schiaffino en el viejo continente. La tarea de comprar pinturas, esculturas, dibujos y grabados le permitió incrementar el patrimonio del museo a su cargo y, además, traer las adquisiciones que, por pedido de la Intendencia Municipal, ornamentarían los espacios públicos de la ciudad. Desde mayo –y durante seis meses– Schiaffino recorrió Italia, Francia, Bélgica, Holanda y Alemania, aunque inició su viaje en España, uno de los países por los que tenía particular interés. Sus metas fueron Madrid, Granada y Sevilla, donde se contactó con escultores y pintores contemporáneos, comerciantes de antigüedades, coleccionistas y diplomáticos, para seleccionar y encargar obras para traer a Buenos Aires.²

Schiaffino se enrolaba en el perfil de aquellos viajeros que habían empezado a incluir en su *tour* europeo a España, nación que, poco a poco y desde el final de la guerra de la independencia, se convirtió en un centro de atracción por sus costumbres, paisajes, historia, exotismo y patrimonio.³ Tenía varias guías de viaje compradas en una librería de la calle Esmeralda de Buenos Aires,⁴ textos que abarcaban todas las provincias españolas y facilitaban su conocimiento y la planificación previa. Por esos años, los artistas se interesaban por rescatar y conservar la tradición que el país había mantenido de manera inquebrantable, y coleccionistas de distintas nacionalidades aspiraban a conocer la pintura del Siglo de Oro español y la producción de Francisco de Goya, al tiempo que recorrían fascinados las distintas regiones, también con intenciones de acercarse a África y Oriente, seducidos por la arquitectura morisca y los tesoros del arte islámico. Ese gusto por las piezas españolas se manifestaba en el musée du Louvre desde 1838, cuando Luis Felipe abrió la Galerie Espagnole.⁵ La presencia del arte español en Francia había seducido a Schiaffino en viajes anteriores, incluso antes de hacerse cargo de la dirección del Museo de Bellas Artes.

El viaje de Schiaffino a Andalucía en 1906 fue enriquecedor. Su campaña para traer obras de maestros españoles y antiguos se enrola en los planes de artistas e historiadores que tomaban a los pintores antiguos como referentes importantes para la enseñanza del arte. Sabía que Sevilla había sido un importante centro productor de escultura y pintura y foco comercial en el siglo XVII, y había contribuido al redescubrimiento del arte español dentro y fuera del país. Años antes, en 1903, el Museo de Bellas Artes de Sevilla había creado una sala dedicada a Murillo con la cual revalorizaba también la producción del maestro sevillano, sumándose a la “fiebre” por poseer y mostrar sus cuadros, al tiempo que exponía los de Valdés Leal, Francisco de Zurbarán, el Greco y Francisco Pacheco, entre otros.⁶ Por esos años, tanto los artistas que trabajaban rescatando escenas de costumbres y las comerciaban como las galerías de arte que contribuían a la circulación de pintura antigua, objetos y restos arqueológicos hacían de esta ciudad un “museo vivo”. Sin embargo, y a pesar de esto, de manera simultánea, herederos de importantes coleccionistas vendían las obras de sus antepasados para preservar su posición social, oportunidades que Schiaffino supo aprovechar muy bien. Por eso esta ciudad, para él, fue clave al momento de pensar en adquirir piezas antiguas. Incluso sabemos que compró pinturas de las escuelas sevillana y madrileña de los siglos XVII y XVIII para su propia colección.⁷

Si bien la estancia del director del MNBA en la ciudad fue breve, no por eso fue menos productiva. En ese viaje relámpago se contactó con algunas personalidades interesantes del momento, pidió presupuestos, trabajó con fotos –que luego conservaría– haciendo comparaciones de obras en distintos museos. Pero además visitó talleres de artistas contemporáneos cuyas producciones había conocido años antes en Buenos Aires, en las exposiciones de pintura española organizadas por José Artal, o en la exhibición de pintura andaluza que presentó el artista español José Pinelo en la galería Witcomb en 1905.⁸ Todos estos lazos iniciales –y otros– le fueron útiles a Schiaffino a la hora de informarse sobre piezas en venta y así armar –con un discreto presupuesto– su *tour* de compras.

Un interesante listado de pagos que realizó durante su viaje no solo da testimonio del corpus de obras adquiridas en cada ciudad, sino que también aporta información que facilita la reconstrucción –todavía parcial– de su viaje a Andalucía. En él detalla:

Junio 18. nº 14 - Granada - M. Contreras arquitecto de la Alhambra - Balcón Embajadores 200 Ptas. - Ventana de Embajadores 80 Ptas. - Nicho del Koran 90 Ptas. - Puerta Patio de los Leones 60 Ptas. - Cornisa Torre de los Puñales 80 Ptas. - Recuadro de la Sala de Abencerrajes 80 Ptas. - 6 Calcos

Ptas. 590

Junio 18. nº 15 - Granada - J. Adarve - una Puerta de madera tallada con las armas del gran Capitán, y un Sillón de mad. tallada con las águilas de Carlos V.

Ptas. 1.300

Junio 18. nº 16 - Granada - Señan y González 8 fotografías de arquitectura morisca á 7 Ptas.

Ptas. 56

Junio 18. nº 17 - Granada - Abelardo Linares - 2 sillas de madera tallada con vaquetas labradas y águilas de Carlos V - embalaje - 180 - 20 Ptas.

Ptas. 200

Junio 22. nº 18 - Sevilla - Ricardo Barron - Tiépolo "Padre Eterno" 500 Ptas. - Greco "Cristo en la cruz" - cobre 900 Ptas. - "Sátiros y bacantes" bajo relieve en madera 350 Ptas. - Escuela de Goya "Retrato de un torero" 700 Ptas. - Dos miniaturas de mujeres 150 Ptas. - Martínez Montañés "Niño Jesús" de talla 800 Ptas. - "Angelito volando" de talla 225 Ptas.

Ptas. 3.625

Junio 22. nº 19 - Sevilla - Gonzalo Bilbao "Familia de gitanos" Exp. de Düsseldorf 1905 -

Ptas. 5.000

Junio 23. nº 20 - Sevilla - José María López Cepero - Retrato de Fray Bartolomé de las Casas atribuido á Valdés Leal 850 Ptas. - Murillo "Magdalena" 1.400 Ptas. - Valdés Leal "Nacimiento de la Virgen" 750 Ptas. - Pacheco "Cristo en la Cruz" 150 Ptas. Sacra familia - 100 Ptas.

Ptas. 3.250⁹

A partir de esto, observamos la amplia gama que abarcaban sus compras, desde pinturas y muebles hasta esculturas y souvenirs, todos actuando como medios de circulación para dar a conocer la tradición sevillana pero, además, como recuerdos de los lugares. En Granada adquirió molduras para cuadros, puertas, sillas, yesos y copias de fragmentos de arquitectura de la Alhambra a José Marcelo Contreras, integrante de la familia de José y Rafael Contreras, discutidos restauradores del conjunto arquitectónico.¹⁰ También tomó contacto con dos granadinos dueños de estudios de fotografía, uno considerado el precursor de la fotografía turística en España, Rafael Señan y González, quien le vendió ocho fotos de arquitectura morisca, y el otro, Abelardo Linares, en cuya casa de objetos de arte y antigüedades Schiaffino compró muebles.

Para organizar las búsquedas en Andalucía y los envíos posteriores, uno de sus contactos fue Ángel Picardo, el cónsul de la República Argentina en Cádiz, que se convirtió en el eje de una red de intercambios entre distintos actores: Schiaffino, por un lado, y los participantes de las transacciones (negociantes, artistas), por otro; todos intercambiaban información y mantenían conversaciones sobre temas pendientes. Picardo se ocupaba de la recepción, gestión y envío a Buenos Aires de las piezas que el director del Museo de Bellas Artes había comprado antes de partir para París.¹¹

La pintura de Pacheco: de Sevilla a Buenos Aires

En Sevilla, Schiaffino concentró su mira básicamente en dos colecciones. Primero, en la de Ricardo Barrón, coleccionista de pintura antigua y pintor vinculado al Ateneo de Sevilla y a la Escuela Provincial de Bellas Artes.¹² Además de las tallas, se destaca la compra de *Cristo en la cruz*, un óleo sobre cobre que originalmente Schiaffino atribuyó al Greco y que reatribuyó años más tarde. Después visitó la colección de José María López-Cepero y Muru,¹³ sobrino bisnieto del renombrado deán Manuel López-Cepero.

Seguramente Schiaffino estaba al tanto de las características de la colección del sacerdote, pues en las antiguas guías sevillanas y en la prensa escrita la casa del deán aparecía como lugar recomendado y de visita obligada para los viajeros. Es probable que sus conocidos en España le hubiesen informado previamente sobre su existencia. Precisamente, conservó tres fotos de la pintura *Cristo en la cruz*, y en su reverso escribió que el lienzo de Francisco Pacheco, comprado en 150 pesetas, estaba “firmado con iniciales en la cartela bajo los pies”, y aclaraba: “Procedente de la colección del obispo López Cepero. Sevilla. Adquirido por mí en 1906”. Apasionado coleccionista sevillano y prestigioso religioso e intelectual, el deán había reunido una importante cantidad de pinturas, antigüedades y libros.¹⁴ A pesar de las piezas perdidas en el saqueo de las tropas francesas en 1823, su colección siguió siendo una de las más importantes de la época por su número y su calidad, y, a su muerte, la pinacoteca estaba en la cumbre de su esplendor. La integraron obras de Alonso Cano, Francisco Pacheco, Diego Velázquez, José de Ribera, Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán, Mateo Cerezo, el Greco, Peter Paul Rubens.¹⁵ El sacerdote compraba, vendía e intercambiaba las piezas según sus gustos y oportunidades. De hecho, María Cristina Serventi menciona una carta datada en Madrid el 28 de febrero de 1856 del representante del deán, en la que le comunicaba que había cambiado una pintura de Francisco Pacheco por otras dos, una “de ellas era ‘el retrato del Obispo Las Casas’”.¹⁶ De no ser por los inventarios conservados (el de 1813, realizado por el propio deán, y el de 1860, posterior a su muerte, que incluía 900 obras), sería más complejo aún conocer qué piezas formaban parte de su colección. Sabemos que el sacerdote tuvo también otras obras de Pacheco, como la *Calle de la Amargura*.¹⁷ Según el inventario de 1813, se lucían en el gabinete de la casa “Un Cristo de Pacheco” y “Las 4 tablas de Pacheco”.¹⁸

Sin embargo, al no tener descendencia, toda la colección del sacerdote fue heredada por su hermana y sus tres sobrinos. Al morir las mujeres, todo se concentró en Jacobo y Teodomiro López Cepero y, posteriormente, pasó a los hijos de ambos. En 1887 la galería de Jacobo era considerada

...la más rica que hay en Sevilla, después de la del Museo Provincial, pues tiene muchos cuadros, siendo con justicia tan celebrada dentro y fuera de la capital, que así los naturales como los extranjeros, la visitan detenidamente, merced á la fina galantería con que el dueño recibe á cuantos desean conocerla.¹⁹

Pero sus siete hijos se fueron desprendiendo de las obras, y así pinturas de las escuelas española, holandesa e italiana fueron llevadas a París para ser vendidas, ante la mirada atónita de la prensa española, que criticaba la decisión de sacarlas del país.²⁰ Mientras que estos herederos fueron vendiendo la mayor parte de las piezas a colecciones privadas y museos para solventar los problemas económicos, la rama de Teodomiro –el segundo sobrino–, en cambio, salvo algunas ventas y donaciones, conservó más de 400 cuadros.²¹ El heredero del deán con el que se contacta Schiaffino es, justamente, uno de los hijos de Teodomiro, el sevillano José María López-Cepero, coleccionista y doctor en leyes.²² Hay testimonio de que José María López-Cepero tenía en su despacho una Inmaculada de Francisco de Zurbarán como pintura destacada. Schiaffino le compra *La visión de Magdalena*, de Murillo (boceto para el lienzo que estaba en el Museo de Berlín); el *Retrato de Fray Bartolomé de las Casas* atribuido a Valdés Leal; *Nacimiento de la Virgen*, de Valdés Leal;²³ *Cristo en la cruz*, del pintor y tratadista Francisco Pacheco, y una *Sagrada familia* de la que no menciona autor.²⁴

Sabemos que el director del museo porteño tenía intenciones de exponer arte del siglo XVII en las salas de la institución. De hecho, al grupo inicial de obras antiguas de la etapa fundacional le fue sumando las compradas en Buenos Aires y Europa. Las consideraba imprescindibles para la educación de los futuros artistas y dignas de estar en una colección pública de carácter nacional. De este modo iba agrupando ejemplos de todos los géneros artísticos (bodegones, desnudos, paisajes, retratos, escenas de costumbre), de escuelas y períodos diversos. Valoraba a esos maestros con los que se había educado en Europa desde que vio –maravillado– en el musée du Louvre obras de Anton van Dyck, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez y Bartolomé E. Murillo.

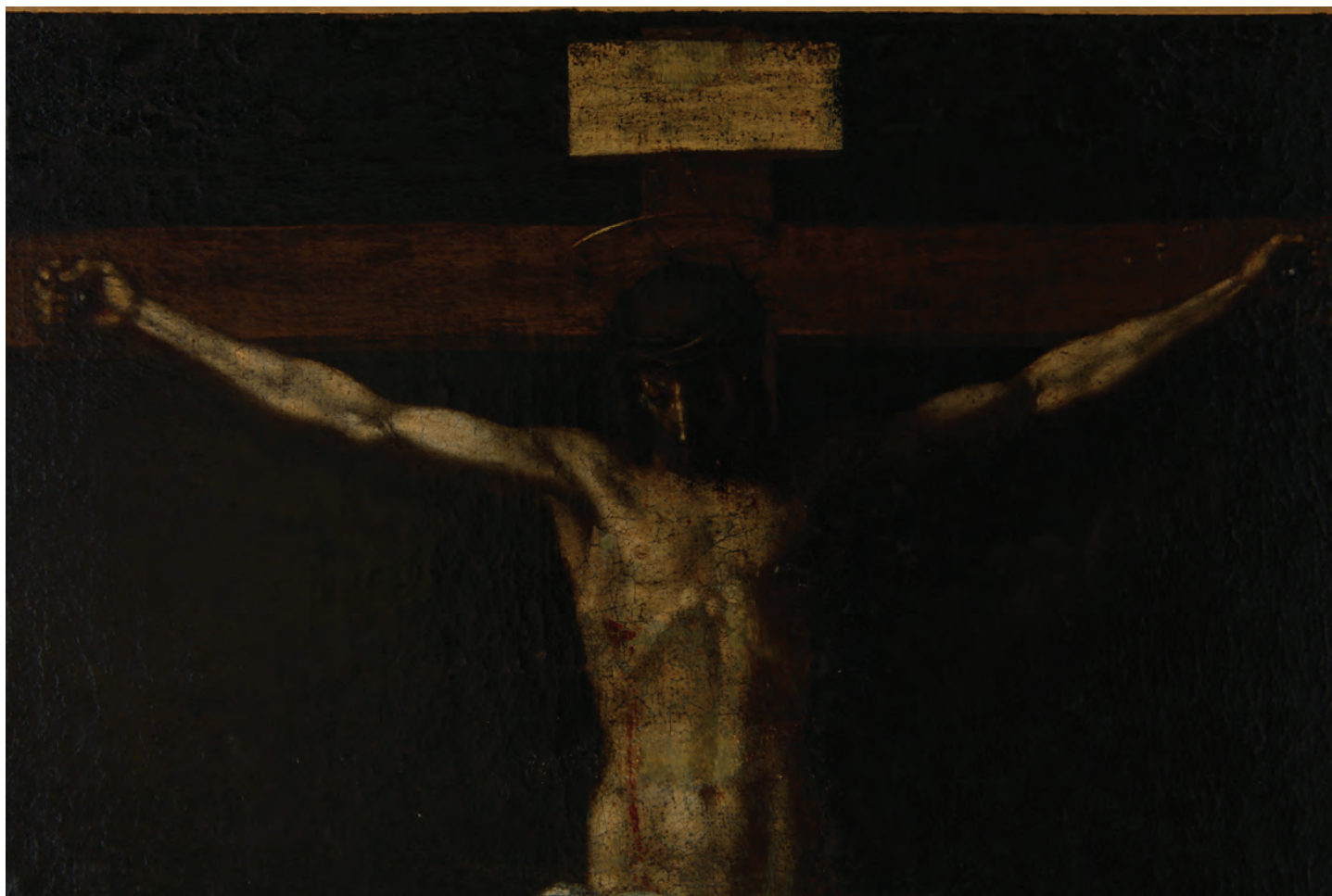
Ahora bien, incluyó en el conjunto el *Cristo en la cruz* de Francisco Pacheco. La adquirió en Sevilla el 23 de junio de 1906.²⁵ El autor, pintor e intelectual, había tenido una importante academia que nucleaba a pintores, escultores, teólogos y poetas; pertenecía al período inicial de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII.²⁶ En su tratado, Pacheco enaltecía el dibujo

como fundamental para construir la forma; para él, el dibujo riguroso era la base de cualquiera de las otras artes. Schiaffino evaluó al autor de la pintura a la hora de decidir y consideró *Cristo en la cruz* como una pieza importante en su producción.

En primer lugar, la obra pertenece al momento de mayor desarrollo pictórico del artista,²⁷ cuando, interesado en conocer y visitar talleres de pintores en Madrid, Toledo y El Escorial, concurrió al del Greco en 1611. Quedó gratamente sorprendido por su producción, “en aquella su manera [...] de tal extravagancia”, según escribió, en relación con la forma, el color y la representación de la figura humana.²⁸

Por otro lado, hay otras versiones conocidas de la crucifixión representadas sobre soportes distintos –tabla, lienzo–, que se encuentran en Granada y Madrid.²⁹ Como era habitual, “gran parte de los cuadros místicos en aquellas épocas, que los maestros hacían en calidad de imágenes de devoción, eran repetidos dos, tres o cuatro veces por los más grandes artistas, y esto pasaba también con los retratos”,³⁰ según escribió Schiaffino años después. Distintos historiadores se han referido a ellas desde 1876, hito en que José María Asensio, su primer biógrafo, catalogó su producción. Este autor menciona solo un crucificado, el de la colección del deán Manuel López-Cepero, que, según Serventi, sería la pieza comprada por Schiaffino.³¹ Al regreso del viaje europeo de éste, la pintura que llegó a Buenos Aires apareció reproducida en el diario *La Nación*.³²

En tercer lugar, se destaca el tópico de la serie. Pacheco estudiaba desde 1607 la iconografía de *Cristo en la cruz*, temática que, como otras, debía seguir las normas del decoro de la iconografía sagrada.³³ Este lienzo muestra a Cristo crucificado con cuatro clavos –en una cruz con cuatro extremos y el *titulus crucis* (griego, latín, hebreo)– y sus pies apoyados sobre el supedáneo, uno junto al otro.³⁴ El telón de fondo en la obra de Buenos Aires es un paisaje. Aquí el artista restituye en la iconografía española el uso antiguo de los “santos clavos”. Tal era el lugar que Pacheco le daba al tema de la crucifixión, que lo llevaría a su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, un manual práctico sobre pintura, que incluía un apartado a modo de tratado de restauración, cuya primera edición data de 1649, donde dedica dos capítulos al tema.³⁵

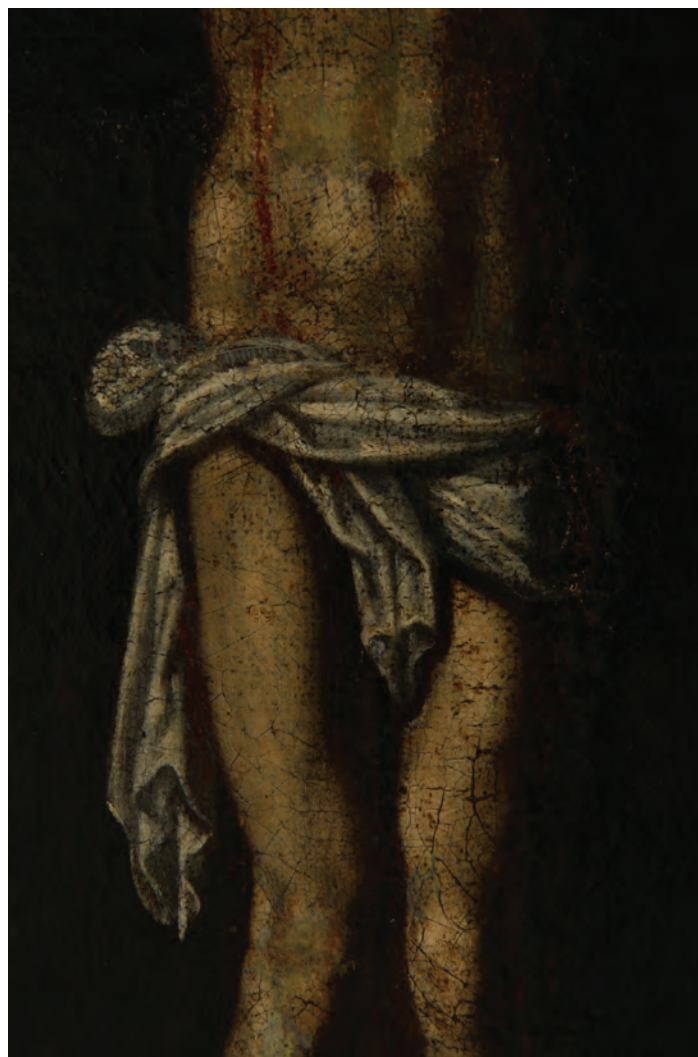


Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco (detalle).

El motivo de la crucifixión representada por Pacheco fue continuado por sus seguidores, como Velázquez (en 1631-1632, quien fue su aprendiz y yerno), Alonso Cano (en 1646) y Francisco de Zurbarán (versiones de 1627 y 1630).³⁶ Schiaffino ya conocía algunas de esas obras, como la de Velázquez que estaba en el Museo del Prado desde 1829.

Al momento de la selección y compra le siguió la etapa de análisis y estudio emprendida por Schiaffino. No negaba que las “piezas antiguas” presentaran “escollos” y, según creía, eran muy pocos los especialistas a los que consultar. Muchas veces sin firmas, era difícil hacer una selección a la hora de armar una colección de arte antiguo.³⁷ Cuesta imaginar que el director del museo se amilanara ante estos problemas; por el contrario, consideraba a estas obras las más interesantes para estudiar, investigar y catalogar. Admiraba los trabajos de atribución que dirimían grupos de expertos en otros museos y lo manifestaba aun años después:

En cualquier parte del mundo el estudio urgente de esta cantidad de tablas y de lienzos marchitos por el tiempo, que era menester comenzar por limpiar de impurezas para examinarlos a fondo y catalogarlos provisoriamente, hubiera requerido el concurso de varios Expertos. El Director estaba completamente solo para afrontar la entera tarea. En Europa, en casos parecidos existe el recurso de tomar el tren para ir a determinado Museo a consultar otras obras del presunto autor, llevando fotografías para compararlas. Aquí no se contaba sino con la memoria personal, en la que el Director había acumulado el recuerdo de las obras y los Maestros estudiados y descritos en una colaboración periodística de seis años...³⁸



Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco (detalles).

Así se ocupó de comprobar atribuciones consultando a otros especialistas, confrontando con fotografías otras versiones de la misma pintura y, sobre todo, leyendo los últimos estudios publicados sobre arte. Su ojo avezado había visto mucha obra y comparaba constantemente la producción de un mismo artista, analizando detalles y técnicas.³⁹ Schiaffino escribió que la firma de la obra que compraba, hoy poco visible, tenía el monograma de Pacheco: O. P. F. (*Opus Francisci Paecci*), y seguramente supo, años después, que éste había sido reconocido por el especialista en pintura española doctor V. von Loga, del Museo Imperial de Berlín, alrededor de 1916.⁴⁰

Aunque, como lo hacían otros expertos, Schiaffino prefería “el anonimato de los cuadros á las atribuciones en duda”,⁴¹ así dejaba abierta la posibilidad de reatribuirlos cuando fuese necesario. Justifica la atribución dudosa a través del principio de autoridad de los “más ilustres” de la época, que, según expresaba, eran europeos: el holandés doctor Bredius, coleccionista e historiador del arte, quien fue director de la Galería Real de Pinturas Mauritshuis de La Haya entre 1889 y 1909; el alemán Hofstede de Groot, coleccionista de arte holandés y de Rembrandt en particular; el belga Georges Hulin, especialista en pintura flamenca de la Universidad de Gante.

Esta metodología de estudio quedó demostrada al momento de organizar la exhibición del VI ensanche del MNBA –inaugurada en junio de 1908–, donde presentaba parte de las obras adquiridas en la misión de 1906 en tres nuevas salas.⁴² El *Cristo en la cruz* de Pacheco lo ubicó en la sala XVI, y el resto de las obras sevillanas, en la XVII. En la foto de la portada del catálogo se mostraban algunas de las piezas adquiridas en España.



Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco, AS, MNBA.



Museo Nacional de Bellas Artes. VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Portada del catálogo. Sala XVI. De izquierda a derecha: *Rebato de Mlle. J.L.B.*, de Charles Cottet (participante del Salón de París de 1906); *Niño Jesús*, talla de Martínez Montañés ubicada sobre la ménsula; debajo, *Cristo en la cruz*, de Francisco Pacheco. AS, MNBA.



Cristo en la cruz atribuido a Tiziano, pintura sobre cobre. Inv. 2305. MNBA.

En la sala contigua, la XVII, incluye el *Cristo en la cruz*, óleo sobre cobre, que había adquirido en Sevilla a Ricardo Barrón.⁴³ En el listado de gastos mencionado páginas atrás, identificó esta pieza como obra del Greco. ¿Por qué varió la autoría, que indicaba, al momento de la compra, como del pintor cretense y que, según en el catálogo de 1908, aparecía como “anónima”?

Es cierto que Doménico Theotocópuli tenía a la crucifixión como uno de sus asuntos preferidos de trabajo, especialmente entre 1578 y 1600, cuando pintó varias versiones.⁴⁴ Seguramente los rasgos del rostro de Cristo de esta pintura hicieron que Schiaffino creyera en una primera instancia que era una obra del maestro griego.

Pero apenas iniciado el año 1908, en enero, el director del museo compraba el libro *El Greco*, de Manuel Bartolomé Cossío, dos volúmenes publicados en Madrid por Victoriano Suárez con fecha de edición de ese mismo año. En el primer tomo, los textos se extendían en más de 700 páginas, mientras que el segundo estaba dedicado a las imágenes de obras. Era el primer catálogo de la producción del artista, contextualizada y largamente descrita por el autor, quien había participado en excursiones en busca de Grecos por toda España, en el marco de la revalorización que se hizo de su obra en ese país, Francia y Alemania entre 1860 y 1914.⁴⁵ Cossío estaba escribiendo sobre el pintor desde 1885 y su versión fue considerada por décadas la historia oficial del artista.⁴⁶ Schiaffino adquiría los libros en la Librería de J. Menéndez, que traía a Buenos Aires las novedades editoriales de España y Francia.⁴⁷ Las listas de libros y apuntes de su archivo demuestran su actualización permanente de las últimas ediciones europeas en materia de arte y literatura, puesta al día que conservaba aun estando en Buenos Aires. Seguramente eran las mismas librerías las que lo mantenían informado respecto de las novedades. Con toda esa información a mano, cuando organizó la sala de exposición de la ampliación y redactó el catálogo, Schiaffino cambió la atribución del cobre que consideraba del Greco. El recorrido por las páginas del libro y las imágenes que acompañan el texto lo hicieron dudar y expresar finalmente que la obra era anónima. Se sabe que por esos años se encontraban Grecos en el mercado de arte por poco dinero e, incluso, algunos eran considerados de la escuela veneciana, cercanos en estilo a Tiziano.⁴⁸ También que el Greco admiraba a éste y que conocía su obra veneciana.⁴⁹ En los años 20, un Schiaffino maduro se refiere a *Cristo en la cruz*, pintado sobre cobre, como ejecutado “probablemente por el Tiziano”.⁵⁰ La composición general era semejante al *Cristo crucificado* de Tiziano de 1565, que se encuentra en el Monasterio de San Lorenzo en El Escorial.

Pues bien, según el inventario de septiembre de 1910, la pintura de Pacheco estuvo ubicada en la planta alta del museo, recientemente trasladado al Pabellón Argentino, aunque aún no se había inaugurado. El *Cristo en la cruz* acompañaba a otras de las escuelas españolas, flamencas, de género religioso, mitológico, bodegones, retratos, en un guión museológico organizado sobre la base de escuelas y géneros artísticos. El cuadro religioso estaba ubicado entre *El sueño del niño Jesús y Cristo muerto* (díptico), por Jules Joseph Meynier, de la colección de Aristóbulo del Valle, y *San Pedro*, de la de Andrés Lamas.⁵¹ Ambos coleccionistas, Del Valle y Lamas, eran, para Schiaffino, los mayores expertos en pintura antigua que había en Buenos Aires.

Las adquisiciones llevadas a cabo en Europa fueron discutidas posteriormente por Cupertino del Campo, uno de los directores que lo sucedieron, quien lo acusaba de haber comprado “cuadros mediocres” de dudosa autoría, que mantenía arrinconados en el sótano o enviaba a museos de provincia. De hecho, Del Campo había sacado de exposición la obra, al igual que otras que Schiaffino había adquirido en la misión,⁵² situación que el ex director criticó años después.⁵³

En los años 30, dos de las piezas compradas en Sevilla, *Cristo en la cruz*, de Francisco Pacheco, y *Nacimiento de la Virgen*, de Juan de Valdés Leal, fueron exhibidas en la *Exposición de arte religioso retrospectivo* realizada en Buenos Aires en octubre de 1934, en el marco del XXXII Congreso Eucarístico Internacional. Sin embargo, otro director del MNBA, Atilio Chiáppori, sucesor de Cupertino del Campo, inició estudios sobre la colección que incluyeron algunas obras del siglo XVII adquiridas por Schiaffino,⁵⁴ al tiempo que solicitaba a coleccionistas de Buenos Aires que cedieran algunas pinturas en préstamo para exhibir, como el caso de *Jesús en el huerto de los Olivos* del Greco, entonces propiedad de la familia de Enrique Uriburu.⁵⁵

Notas

¹ Años después, en 1910, en la edición de mayo, la revista del Centro de Estudiantes de Bellas Artes *Athina*, vol. 3, n° 21, s/p., publicó “Francisco Pacheco, 1571-1654: Cristo en la cruz”, sección Galería de *Athina*. Obras del Museo Nacional de Bellas Artes, con foto.

² Un estudio general sobre la misión europea de Schiaffino y sus compras para el MNBA: Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta - Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

³ Valme Muñoz, “Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX”, en Juan A. López Manzanares (coord.), *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza* (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 27-35.

⁴ Eduardo Schiaffino, “Listado de libros”, sin datar. AS, AGN.

En otro apunte escribía “España monumental”, que tenía en vista comprar en “Librería y Papelería Colón” de la Calle Artes, seguramente refiriéndose a *España artística y monumental*, de Genaro Pérez de Villamil, sobre vistas y monumentos españoles notables acompañados por litografías. AS, AGN.

⁵ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 116.

⁶ Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 76-77. (Consultado parcialmente en abril de 2014 en http://books.google.com.ar/books?id=Cu7irHJeVzQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

⁷ “El enriquecimiento del Museo de Bellas Artes. La campaña Schiaffino. Telas, esculturas y muebles”, *El Diario*, 25 de noviembre de 1906. AS, MNBA.

⁸ Desde 1897, en los salones Artal, se presentaba la producción de artistas españoles. Francesc Fontbona y Florencio Santa-Ana, *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX, s/I*, Ministerio de Cultura de España - Fundación Centro Hispano, 1995.

⁹ Eduardo Schiaffino, “Gastos”. AS, AGN.

¹⁰ El taller familiar de vaciados –muy conocido en la época– complementaba los trabajos de restauración y también tenía fines comerciales, pues los vendía a los extranjeros. Juan Manuel Barrios Rozúa, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en J. A. González Alcántud (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010, pp. 311-338. (Consultado en [http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jmbarrios_archivos/Mis%20publicaciones%20PDF/2010-Jos%20E9%20Contreras%20pionero%20arquitectura%20neo%20E1rabe%20Juan%20Manuel%20Barrios\).pdf](http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jmbarrios_archivos/Mis%20publicaciones%20PDF/2010-Jos%20E9%20Contreras%20pionero%20arquitectura%20neo%20E1rabe%20Juan%20Manuel%20Barrios).pdf)).

¹¹ Picardo envió a Buenos Aires “6 bultos conteniendo muebles y calcos en yeso, hojas de puertas y molduras de cuadros”. En Ángel Picardo, “Carta al Secretario del MNBA Eugenio Díaz Romero”, datada: Cádiz, 6 de agosto de 1906. AS, MNBA. También el pintor sevillano Gonzalo Bilbao fue un conducto en tareas más específicas para despachar, por ejemplo, algunos paquetes a Cádiz o París con determinadas obras.

¹² En las ediciones de la *Guía de Sevilla, su provincia*, entre 1882 y 1886, Ricardo Barrón y Olivares, pintor con taller en la ciudad, aparece mencionado como auxiliar en la Secretaría General de la Escuela Provincial de Bellas Artes durante la gestión de Claudio Boutelou. (Consultada en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España).

¹³ José María López-Cepero y Muru (1872-1946). Datos en “Don José M. López-Cepero y Muru”, en *Revista de Cazalla, año 1946*. Archivo Biblioteca Pública Municipal, Cazalla de la Sierra, Sevilla.

¹⁴ El deán Manuel López-Cepero era doctor en Cánones, Teología y Jurisprudencia. Para conocer más sobre su personalidad: J. P., “Del deán

López Cepero: apunte autógrafo y autobiográfico II”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXI, n° III, 1974, pp. 453-477 (consultado en <http://books.google.com.ar/books?id=VUvIMQJ7j7xQC&pg=PA461&dq=jos%C3%A9+mar%C3%ADa+lopez+cepero&hl=es&sa=X&ei=RNpCU-GZGMrfAT99YCQCg&ved=0CDMQ6AEwAQ#v=onepage&q=jos%C3%A9%20mar%C3%ADa%20lopez%20cepero&f=false>); José María Osuna, “El deán López-Cepero y su famosa galería de cuadros”, *ABC*, Sevilla, 15 de septiembre de 1959, pp. 11-13.

¹⁵ Rafael Cómez Ramos, “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n° 5, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 159-165.

¹⁶ María Cristina Serventi, “En torno a un retrato de Santo Toribio de Mogrovejo, arzobispo de Lima, en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)”, en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL-UBA, 2004 (edición en CD-ROM).

¹⁷ *El Siglo Ilustrado*, Madrid, 23 de diciembre de 1867, p. 254.

¹⁸ Las obras corresponden a los números del inventario 153 y 144, respectivamente. “Inventario de los cuadros de mi propiedad que quedaron en mi casa, patio de Los Naranjos, cuando inesperadamente me mandaron salir para las Cortes el año 1813”, en Regla Merchán Cantisán, *El deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 91-98. Archivo María Cristina Serventi.

¹⁹ Manuel Gómez Zarzuela, *Guía de Sevilla, su provincia & c. para 1887*, año XXIII, Sevilla, Imp. y Lit. de José Ma. Ariza, 1887, p. 252.

²⁰ “Venta de la colección del señor Cepero”, *El arte en España*, n° 7, Madrid, 1868. Para ver el detalle de las obras de la colección en esos años: *El Siglo Ilustrado*, Madrid, 23 de diciembre de 1867, p. 254.

²¹ José María Osuna, “Del deán López Cepero: apunte autógrafo y autobiográfico II”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 171, cuaderno III, 1974, pp. 453-477.

²² Para detalles sobre el desglose de la colección, véase Regla Merchán Cantisán, *op. cit.*

²³ Enrique Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988. En esta biografía y catálogo razonado de la producción del artista se incluye la pintura comprada por Schiaffino.

²⁴ Sabemos que José María López-Cepero también le vendió por 200 pesetas un estudio al óleo para el *Retrato de la infanta Isabel*, de Federico de Madrazo, que no estaba destinado al MNBA. Es probable que, debido a su respetada posición de experto, lo adquiriera para algún coleccionista argentino, que desconocemos, como ya lo había hecho en otras ocasiones. Dato en “Recibo”, datado: 23 de junio de 1906. AS, AGN.

²⁵ Un estudio inicial de esta pintura del MNBA es el de Teresa Espantoso Rodríguez y María Cristina Serventi, “Un ‘Cristo en la cruz’ de Francisco Pacheco en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires”, en *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n° 7, 1997, pp. 101-105. Para un estudio detallado de la iconografía de esta pintura, cfr. María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2003, p. 129.

²⁶ Pacheco se preocupaba por analizar y estudiar las imágenes sagradas y reflexionar sobre ellas. Tenía el cargo de “censor y visitador de Pinturas Sagradas del tribunal sevillano” desde 1618. Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 71.

²⁷ Priscilla E. Muller, “Francisco Pacheco as a Painter”, *Maryas*, vol. X, Institute of Fine Arts, New York University, 1981, pp. 34-44.

²⁸ Citado en Fernando Marías, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2013, p. 246.

²⁹ Es el caso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y las colecciones privadas de Madrid.

³⁰ Eduardo Schiaffino. “El museo secreto”, Buenos Aires, *La Nación*, 2 de junio de 1926. AS, MNBA.

- ³¹ José María Asensio, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito: apuntes que podrán servir de introducción a este libro, si alguna vez llega a publicarse*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1876; María Cristina Serventi, *Fortuna crítica* (manuscrito).
- ³² En la primera página del suplemento se publican tres obras de la colección que pertenecieron al deán Manuel López-Cepero. En 1916, con posterioridad a la publicación del Cristo porteño, Manuel Gómez Moreno dio a conocer una tabla que había atribuido y comprado en Madrid. Manuel Gómez Moreno, “El Cristo de San Plácido”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte-Arqueología-Historia*, tomo XXIV, año XXIV, tercer trimestre, Madrid, 1º de septiembre de 1916, pp. 177-188.
- ³³ Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 91.
- ³⁴ En el Evangelio de San Juan se mencionan los clavos, pero no se aclara la cantidad. A partir del siglo XIII se inició la representación de la crucifixión con tres clavos y los pies cruzados, hasta que el Concilio de Trento dejó total libertad a los artistas en la representación. Para ampliar este punto: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, *Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 499. Para una descripción exhaustiva de la iconografía de esta pintura, véase María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, pp. 48-52.
- ³⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871.
- ³⁶ Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 92.
- ³⁷ Eduardo Schiaffino, “Reminiscencias (Las adquisiciones artísticas)”, *La Fronda*, 11 de marzo de 1934. AS, AGN.
- ³⁸ Eduardo Schiaffino, “Divina providencia”, *La Fronda*, 5 de noviembre de 1934. AS, AGN.
- ³⁹ En una ocasión Schiaffino evaluó una pequeña tabla española, *Virgen con el niño*, atribuida a Rubens, que había ofrecido Leopoldo Lugones al MNBA. En un informe detallado, saca conclusiones respecto de costos de la obra según sus características y relacionándola con otras piezas del mismo artista ya vendidas, verificando atribuciones. Deduce que es una pieza anónima y sin valor estético, por lo cual rechaza la posible compra. Leopoldo Lugones, “Carta al Ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González”, datada: Buenos Aires, 9 de junio de 1905. AS, AGN.
- ⁴⁰ Manuel Gómez Moreno, “El Cristo de San Plácido”, *art. cit.*, pp. 177-188.
- ⁴¹ “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, 7 de mayo de 1905. AS, MNBA.
- ⁴² “Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Argentina*, julio de 1908. AS, MNBA. Para ampliar este punto, véase Eduardo Schiaffino, “Adquisiciones artísticas”, Buenos Aires, *La Fronda*, 10 y 11 de marzo de 1934. AS, MNBA.
- ⁴³ *Museo Nacional de Bellas Artes. VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección*.
- ⁴⁴ Fernando Marías (dir.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Fundación El Greco, 2014, p. 175.
- ⁴⁵ Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2011, pp. 44-45, 60.
- ⁴⁶ Fernando Marías, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, *op. cit.*, pp. 16-17.
- ⁴⁷ Interesado por el arte español, Schiaffino ya había comprado, por ejemplo, en 1898, en Librería, Papelería y Empresa de Periódicos C. M. Joly & Cía., la enciclopedia sobre historia del arte –en francés– de 14 volúmenes *Histoire de peintres de toutes les écoles*, de Charles Blanc, que incluía artistas españoles, y también la primera edición ilustrada (París, 1887) de *L'Art espagnol*, de Lucien Solvay. “Factura de compra”, datada: Buenos Aires, 28 de febrero de 1898, AS, AGN. “Factura de compra”, datada: Buenos Aires, 16 de enero de 1908, AS, AGN. “Factura de compra”, datada: Buenos Aires, 28 de febrero de 1898, AS, AGN.
- ⁴⁸ Eric Storm, *op. cit.*, pp. 22 y 32.
- ⁴⁹ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 53.
- ⁵⁰ Eduardo Schiaffino, “El museo secreto”, *La Nación*, 30 de mayo de 1925. AS, MNBA.
- ⁵¹ “Inventario del MNBA en Septiembre de 1910 al cesar mi Dirección 1895/1910”. AS, MNBA.
- ⁵² Eduardo Schiaffino, “El museo secreto”, *art. cit.* AS, MNBA.
- ⁵³ Eduardo Schiaffino, “El derrumbe de una noble institución”. Borrador para *La Fronda*, datado: marzo de 1934. AS, MNBA.
- ⁵⁴ Patricia V. Corsani y Paola Melgarejo, “Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección”, en *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.
- ⁵⁵ Véase, en este catálogo, el texto curatorial de María Florencia Galesio, “El Greco ayer y hoy. Estado de la cuestión”.

EL GRECO Y LUIS DE MORALES EN LAS COLECCIONES DE IGNACIO ZULOAGA Y ANTONIO SANTAMARINA

PAOLA MELGAREJO

A principios del siglo XX el pintor vasco Ignacio Zuloaga empezó a formar su colección de arte, que atesoró en un antiguo hospital de peregrinos a orillas del mar Cantábrico, en Zumaia, Guipúzcoa (País Vasco). Podría pensarse en una unidad entre el coleccionista aficionado a los maestros antiguos (en particular del Siglo de Oro español) y el pintor del modernismo, porque en ambas actividades Zuloaga buscaba, y creyó encontrar, el alma castellana. Ya en su adolescencia había copiado en el Museo del Prado a los grandes maestros de su país, el Greco y Diego Velázquez en primer lugar, y pasados los años se convirtió en un verdadero especialista en los artistas españoles del pasado; conocía sus técnicas, sabía distinguir entre originales y copias, y podía opinar sobre restauraciones y estado de conservación de las piezas. Y aunque comenzó a integrar una gran colección, se permitía vender algunas de las obras que la conformaban, ya que combinaba su afición de coleccionista con la de *marchand*.¹

Como conocedor de arte, Zuloaga estaba al tanto de los precios en el mercado, seguía las subastas con verdadero interés, visitaba a anticuarios, se contactaba con los principales coleccionistas e intermediarios en París o Madrid, como Georges Bernheim, y a través de una profusa correspondencia –con pedidos de datos y fotografías– solía adquirir piezas que estaban a la venta en otras partes del mundo. Tenía una clientela importante, ya que viajaba mucho. Pasaba parte de su tiempo en Francia, donde tenía su *atelier*, primero en la rue Cortot y después en la parisina rue Caulaincourt, cerca del bohemio barrio de Montmartre. Llegaban hasta allí asiduos visitantes, artistas de diferentes países, y personalidades a las que retrató. En los otoños volvía a España, donde tenía sus talleres, que fueron cambiando de sitio: Sevilla, Segovia, Madrid, entre otras ciudades. Sin embargo, nunca dejó de pasar temporadas, e incluso atesorar su colección, en el País Vasco, de donde era oriundo, y hacia 1914, al estallar la guerra, instaló su casa-estudio en Zumaia, una finca espaciosa con parque, vivienda y capilla propia, rodeada de mar. Allí construyó su museo, que inauguró en 1921, para albergar su colección de pinturas, muebles, tallas, armas y otros objetos a los que era aficionado.² Artista cosmopolita, sus continuos viajes por América y Europa le permitieron contactar a importantes coleccionistas franceses, americanos, rusos y latinoamericanos (se incluían argentinos de apellidos ilustres como Larreta, Anchorena o los Santamarina, a los que solía recibir en sus *ateliers* de París o España). En esas ocasiones podía vender piezas de su colección, aunque se tratase de grandes maestros como Goya, Zurbarán, Ribera o Vicente López, si se daba la oportunidad.

En particular, tenía pinturas del Greco, de quien era un ferviente admirador: por lo menos catorce obras del artista pasaron por su colección. Supo comprar estas piezas en los años previos a la reivindicación del pintor, cuando los precios no alcanzaban las cifras de los años posteriores. Incluso su papel de intermediario ayudó a legitimar y revalorizar la producción de este maestro. Algunas de sus composiciones lo fascinaban a él y al grupo de pintores modernistas, que lo consideraban un precursor de su estilo, a pesar de la distancia temporal que los separaba.³ Ello no le impidió desprenderse –a buenos precios– de pinturas del artista, originales, copias y obras salidas de su taller, en una época en que los límites entre unas y otras eran difusos, ya que los estudios sobre las atribuciones del Greco estaban en sus inicios.⁴

La familia Santamarina

Esta familia, con cuyos miembros Zuloaga tenía lazos fluidos, formaba parte de una élite de hacendados argentinos que se interesaron por atesorar arte argentino e internacional. A principios del siglo XX se destacan las colecciones que formaron los hermanos José y Antonio Santamarina (ambos tenían trato frecuente con Zuloaga), quienes lograron un patrimonio con fuerte presencia de arte español en los primeros años, con piezas de Francisco Pradilla, Manuel Benedito Vives, Antonio Casanova y Estorach, Francisco y Roberto Domingo, y del propio Zuloaga.⁵ Este interés por el arte hispano estaba en consonancia con el ámbito local: desde finales del siglo XIX y a principios del XX, las muestras de arte español en Buenos Aires fueron continuas, y la *Exposición internacional de arte del Centenario*, en 1910, tuvo gran concurrencia de público en su sección española, espacio en el que Zuloaga presentó treinta y seis obras de su autoría.

José Santamarina se estableció en París en 1907, para cumplir con la función de embajador argentino en Francia. Allí sus días transcurrieron en una atmósfera de bienestar, al lado de su mujer, Sara Wilkinson de Santamarina, en una lujosa residencia en el quai de Billy, donde comenzó a formar una importante colección de arte que fue completando en Europa hasta el año de su muerte, en 1919.⁶ En la Ciudad Luz coincidió con Zuloaga en varias oportunidades, y fue allí donde José le encargó dos pinturas, su retrato en 1911 y el de su esposa en 1917 (ambos patrimonio del MNBA).⁷ Además, compró otras

pinturas del artista vasco: *Merceditas*, *Julietta* o *Mujer con mantilla blanca*, *Lolita* y *El segoviano*. José no era solo un buen cliente de Zuloaga, también fue su amigo, y así lo dejó ver el artista en su correspondencia, describiendo paseos en auto o encuentros de ambos en Zumaia,⁸ además de dedicarle su *Autorretrato* de 1913, que le obsequió.⁹

También Antonio Santamarina, hermano de José, compró varias pinturas del artista de la Generación del 98. Antonio tenía participación política en la provincia de Buenos Aires, y era, además, benefactor de múltiples actividades culturales.¹⁰ Tal vez conoció a Zuloaga a través de su hermano o de sus amigos, ya que aquél retrató frecuentemente a gran parte de la élite porteña que paseaba por París.¹¹ En 1910, cuando Zuloaga exhibió en Buenos Aires en la *Exposición del Centenario*, inaugurada en el mes de julio, Antonio adquirió *Paulette la cupletista* y *Mi prima Cándida*, ambas obras del pintor vasco. Meses después, Santamarina realizó un viaje a Europa, y se encontró con el pintor en París, donde le encargó el retrato de su esposa, Lola Acosta.¹² En ese viaje, además, visitó el País Vasco y compró en Vitoria (donde Zuloaga tenía su taller antes de trasladarlo a Zumaia) dos pinturas de maestros manieristas, que hoy son propiedad del MNBA: un *San Francisco en éxtasis*, atribuido al Greco, y *Cristo a la columna*, de Luis de Morales.¹³ En 1911 le pidió su propio retrato, y en los siguientes años siguió comprándole obras de maestros españoles, como Goya y Zurbarán, entre otros, por lo que las visitas a Zumaia fueron habituales.

Las dos pinturas mencionadas, la atribuida al Greco y la de Luis de Morales, fueron piezas fundamentales en la colección de Antonio Santamarina hasta el ingreso de ambas al museo, en 1975. En relación con el *San Francisco en éxtasis*, además de esta obra, Zuloaga había tenido por lo menos cuatro cuadros del Greco sobre variantes de San Francisco. Era un tema que el artista cretense había representado una y otra vez, en diferentes modalidades, ya que la tipología tenía amplia demanda en su época; hubo diferentes versiones salidas de su taller y copias tardías realizadas por discípulos, seguidores o copistas en los años inmediatos a su muerte.¹⁴ Con respecto a la otra pieza que Zuloaga vendió a Santamarina, *Cristo a la columna*, realizada por Luis de Morales, se trata de una temática reiterada en la producción de este artista extremeño (contemporáneo del Greco), quien solía representar el sufrimiento de Cristo en numerosas variantes, siempre cargadas de dramatismo. A Zuloaga le interesaba su obra y, a pesar de esta venta, conservó otra pintura de Morales, una tabla de mediados del siglo XVI, *La piedad*, que exhibió en Zumaia (junto a las de otros maestros españoles).¹⁵

Aunque, en una etapa posterior, Antonio Santamarina imprimió un viraje a su colección, al privilegiar el arte del impresionismo francés por sobre el perfil español de los primeros años, siguió teniendo especial interés por algunas piezas de arte antiguo, de las que no quiso desprenderse, como es el caso de estas dos adquiridas a Zuloaga. En octubre de 1934 prestó ambas pinturas para la *Exposición de arte religioso retrospectivo*, que se realizó en la mansión que los Bemberg tenían en la avenida Alvear, a donde también envió otra obra atribuida a Luis de Morales, *Santa Teresa de Ávila*, un óleo que había comprado en la galería Brunner de París,¹⁶ y en 1939 volvió a ceder las tres piezas para la muestra *De los primitivos a Rosales*, que se presentó en Amigos del Arte.¹⁷ En 1955, cuando vendió y donó parte de su colección para depurarla y privilegiar el arte moderno francés, las dos obras compradas a Zuloaga no formaron parte del lote a la venta; en cambio, sí figuraba la *Santa Teresa de Ávila* atribuida a Morales.¹⁸

En 1966, *De los primitivos a Goya*, que tuvo lugar en el MNBA, contó con el *Cristo a la columna*,¹⁹ y en 1972 nuevamente esta pieza formó para la exposición *Iconografía de la Pasión de Cristo*, que se realizó en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta.²⁰ Pasados los años, y casi al final de su vida, en 1975, Antonio donó al MNBA las dos obras que había adquirido a Zuloaga en 1910, cuando solo era un joven que comenzaba a dar forma a su propia colección. Desde entonces ambos cuadros fueron estudiados y catalogados por especialistas; *San Francisco en éxtasis* fue atribuido a un seguidor del Greco,²¹ y la tabla de Luis de Morales se exhibe desde la década del 80 en las salas permanentes del museo, lo que evidencia la importancia de esta pintura dentro de las piezas manieristas de la colección.²²

Notas

¹ Cfr. Fernando Marías, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y el Greco”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 40, 2009, pp. 317-352.

² Cfr. Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga*, Madrid, Antonio Carmona, 1944.

³ Véase, en este catálogo, el ensayo de Andrea C. Peresan Martínez “El Greco, entre la hispanidad y el modernismo”.

⁴ Si bien en los tratados del siglo XVII ya se había difundido el trabajo del Greco y su taller. Al respecto, véase Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649, p. 337.

⁵ Cfr. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 218. Ver también Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Asturias, Universidad de Oviedo, 1997, p. 108.

⁶ Para más información sobre José Santamarina y su colección, véase Marcelo E. Pacheco, “Sarah Wilkinson y José Santamarina, controversias”, en Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, ed. del autor, 2011, pp. 251-262.

⁷ Se trata de las piezas *Retrato de la señora Sara Wilkinson de Marsengo* (inv. n° 2625) y *Retrato de Don José Santamarina* (inv. n° 2629).

⁸ Véase Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 2002, documentos n° 369, 418, 437, 439, 443 y 451. Además, véase el intercambio de cartas de 1916 y 1917, en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html.

⁹ Mauricio López Roberts, “La Galería Santamarina en París”, en Mauricio López Roberts, *Impresiones de arte (Colecciones particulares)*, Madrid, s/n., 1931, pp. 65-68. Citado en Patricia M. Artundo (org.), *El arte español en la Argentina: 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 131-134.

¹⁰ Para ver el detalle de su actividad en el medio artístico, véase Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, p. 92.

¹¹ Retrató en 1910 a la señora de Quintana Moreno, en 1911 a Juan Gironde, en 1912 a Enrique Larreta y Mme. Diehl, en 1917 a la señora de Atucha, en 1918 nuevamente a la señora de Atucha y a Corcuera, y en 1920 a la señora de Gainza Paz. Véase Marcelo E. Pacheco, “Sarah Wilkinson y José Santamarina, controversias”, en Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires...*, *op. cit.*, pp. 251-262.

¹² Para más información sobre este viaje, véase “Galerías privadas. Antonio Santamarina”, en *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año 1, vol. 2, marzo de 1934, pp. 7-11.

¹³ En varios documentos se afirma que Santamarina adquirió estas obras en la colección Zuloaga. Así consta en las fichas técnicas de las piezas, en las diversas exposiciones temporarias de las que participaron éstas. Véanse *Exposición de arte religioso retrospectivo, XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, Buenos Aires, octubre de 1934, n° 459 y n° 466, pp. 87-88; *Exposición de pintura española. De los primitivos a Rosales*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1939, n° 12 y n° 27, pp. 8 y 11; *De los primitivos a Goya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1966, n° 63, s/p.; *Donación Antonio Santamarina*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto de 1982, s/p. Para más información sobre este tema, véase “Galerías privadas. Antonio Santamarina”, art. cit., donde se afirma que en su viaje de 1910 Antonio Santamarina le compró a Zuloaga lienzos del Greco, Zurbarán y Morales.

¹⁴ Cfr. María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2003, n° 15, pp. 70-72.

¹⁵ Cfr. Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, art. cit., documento n° 143; Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga*, Madrid, Antonio Carmona, 1944, p. 125. La pieza ya no pertenece a la colección del actual Z Espacio Cultural Ignacio Zuloaga.

¹⁶ *Exposición de arte religioso retrospectivo, XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, *op. cit.*, n° 459, n° 460 y n° 466, pp. 87-88.

¹⁷ *Exposición de pintura española. De los primitivos a Rosales*, *op. cit.*, n° 12, n° 14 y n° 27, pp. 8 y 11.

¹⁸ Cfr. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942*, *op. cit.*, pp. 93 y 240. Véase *Colección Antonio Santamarina. Venta parcial. Cuadros antiguos y modernos. Dibujos y esculturas*, Buenos Aires, Adolfo Bullrich y Cía. Ltda. S.A., n° 117, 1955, p. 40.

¹⁹ *De los primitivos a Goya*, *op. cit.*, n° 63 y n° 64. En esta exposición también se exhibía otra obra atribuida a Morales, *Virgen con el niño*, de la colección Roberto Levillier, historiador que se especializó en temas americanos e hispanos.

²⁰ *Iconografía de la Pasión de Cristo*, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, 1972, n° 18.

²¹ Véase María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, n° 15, pp. 70-72.

²² En 1982 fueron exhibidas como una muestra temporaria, *Donación Antonio Santamarina*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto de 1982, s/p., y, en 1996, la de Morales se expuso en *Pinturas y dibujos de grandes maestros de los siglos XIV al XVIII*, que el MNBA presentó entre diciembre de 1998 y enero de 1999.

LUIS DE MORALES EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

PAOLA MELGAREJO

La concepción actual sobre el pintor español Luis de Morales responde a nuevas consideraciones y estudios sobre su producción. Artista del siglo XVI, transcurrió su vida en la región de Extremadura y fue contemporáneo del Greco (aunque algo mayor), pero no tuvieron influencias mutuas; cada uno realizó una elaboración muy personal del manierismo en suelo español.

Los primeros tratados sobre pintura de España situaron a Morales entre los artistas relevantes de la época, y su nombre apareció tanto en el *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, de Francisco Pacheco (concluido en 1641), como en *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, de Antonio Palomino, publicado a comienzos del siglo XVIII, el que incluyó una primera biografía sobre el pintor. Desde entonces comenzó a trazarse la figura de Luis de Morales como artista de provincia, destinado a una clientela rural de limitados gustos.¹

Debió pasar mucho tiempo para un cambio en esta concepción, y así como el Greco fue redescubierto a principios del siglo XX, Luis de Morales fue objeto en esos mismos años de numerosos estudios por parte de especialistas e historiadores del arte, los que cambiaron viejos tópicos sobre su producción y lo rescataron como un pintor singular.² Las nuevas investigaciones permitieron comprender la gran circulación que había tenido su obra en la época, no solo entre los feligreses, sino también a partir de un mecenazgo de alto rango, ya que Morales recibía normalmente encargos de la nobleza; pintó para diferentes cortes (entre ellas, la de Sevilla), realizó obras para el rey de Portugal y el duque de Braganza, y también retablos para monasterios, catedrales y otras iglesias menores, a pedido de obispos, como el de Badajoz (posteriormente arzobispo de Valencia), Juan de Ribera, quien le encargó además su propio retrato. Estas lecturas permitieron una mirada renovada, las pinturas de Morales comenzaron a ser estudiadas y catalogadas y, ya en 1917, el Museo del Prado lo homenajeó con una completa retrospectiva.³ En paralelo, los coleccionistas de diferentes partes del mundo se interesaron en su producción, sus piezas salieron de los límites de España y alcanzaron un circuito internacional. La pintura *Cristo a la columna*, del MNBA, está en el cruce de esta reivindicación histórica: en el mismo momento en que Morales se transformaba en una de las figuras legitimadas del manierismo español, lejos del artista marginal de antaño, la pieza ingresaba a la imponente colección del español Ignacio Zuloaga, para pasar, hacia 1910, a la de la familia Santamarina, que tenía una de los mayores acervos de arte de la Argentina.

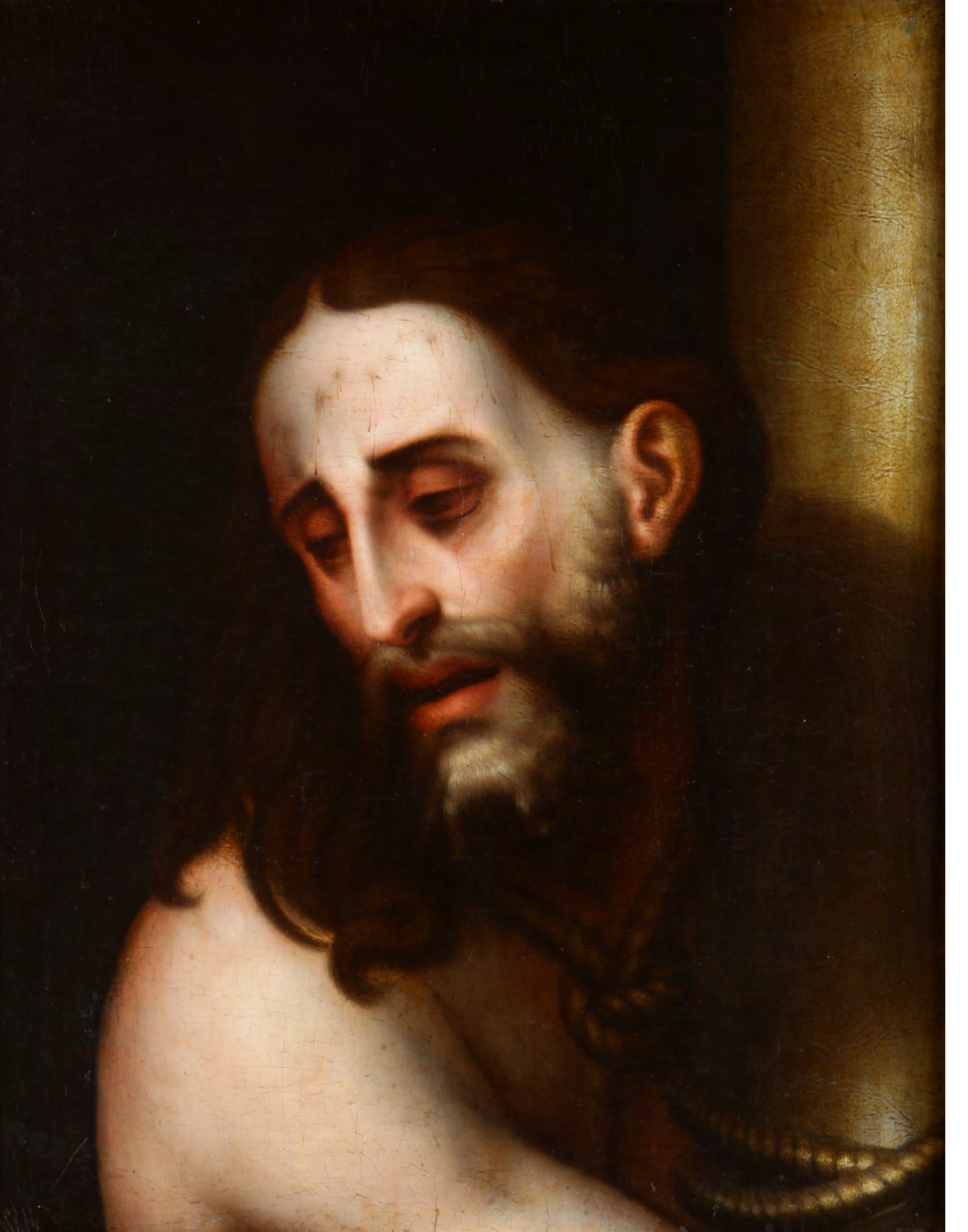
Cristo a la columna⁴

Se conservan numerosas pinturas en las que Morales representó el sufrimiento de Cristo en el ciclo de la Pasión, pero separadas unas de otras, como si fueran escenas aisladas dentro de una narración. El artista prefería concentrarse en pocos personajes, como en las tipologías de *Cristo a la columna*, *Jesús con la cruz a cuestas*, *La piedad* o el *Ecce Homo*, que se reiteran en su etapa madura. Son obras cargadas de dramatismo y espiritualidad, acordes con el clima atormentado de la Contrarreforma, que veía en Cristo un camino hacia la salvación.

En Badajoz (Extremadura), Morales tenía un gran taller con aprendices y ayudantes para la continua demanda de estas tablas. Toda la región estaba atravesada de un poderoso y profundo fervor religioso, y aunque el artista ejecutó grandes retablos para comitentes eclesiásticos y nobles, también trabajó para los feligreses que encargaban estas obras de pequeño formato para sus capillas familiares (también Vírgenes, que Morales pintaba cargadas de un sentimiento de melancolía). Se trata de temas que realizó repetidas veces para exaltar los sentimientos religiosos, al punto de que su primer biógrafo, Antonio Palomino, lo apodó “el Divino” (sobrenombre que habría recogido de una tradición imprecisa).

Se conocen numerosas versiones de *Cristo a la columna* hechas por el artista, en las que Cristo aparece solo, con los sayones que lo castigan o junto a San Pedro en lágrimas.⁵ Se trata del momento de la flagelación, tema iconográfico que tradicionalmente incluye una columna (que no figura en el relato de los Evangelios).⁶ En varias de estas pinturas, Morales representó a Jesús de busto, con el rostro hacia abajo, el gesto afligido, y la soga al cuello, con la columna o sin ella.⁷ De todas estas piezas, la que se emparenta de modo más directo con la del MNBA es la que se conserva en la colección Augusto Comas, en Madrid.⁸

Morales había alcanzado un estilo propio, hasta hacerlo inconfundible. La postura de Cristo en la obra del MNBA es un prototipo de su pintura. El artista eligió plasmar el momento dramático, con la cara alargada y delgada de Jesús vuelta hacia abajo, los ojos hundidos en las cuencas, los pómulos agudos y la boca entreabierta, en señal de abatimiento, anticipando



el momento de la Pasión. La piel está enrojecida, aunque es verdosa en algunos sectores, para aumentar su patetismo; en la frente pueden verse gotas de sangre, huellas de la corona de espinas que generalmente Morales prefería no representar (aunque no correspondería ni la corona ni la sangre, ya que la escena de la coronación de Cristo es posterior a este momento, el de su flagelación). Además, una gruesa soga anudada que lo sujeta a la columna profundiza el dramatismo de la escena. El fondo es neutro, como si no hubiera un tiempo o un espacio precisos, y una luz muy pálida, habitual en la producción del maestro extremeño, se extiende sobre la figura.

Abierto a las influencias de su tiempo, las pinturas de Morales derivan de una fusión entre lo italiano y lo flamenco, de la que esta obra no es ajena. En este caso, el artista utiliza la técnica del esfumado a partir de delicadas veladuras de óleo, colocadas unas sobre otras, herencia de la pintura de Leonardo que se encuentra en otras piezas de su autoría. Para la barba, el bigote y las pestañas utilizó un pincel más fino, técnica que manifiesta la influencia que tuvieron sobre él los pintores flamencos, con su modalidad minuciosa y paciente que permite detalles de las partes más inmediatas, y que es acorde con una pintura cuya finalidad era exhibirse en el ambiente cotidiano.

El modelo para la presente tabla pudo haber sido *Cristo con la cruz a cuestas*, obra pintada por Sebastiano del Piombo en 1537. Se trata de un artista italiano que tenía gran clientela en España a inicios del siglo XVI,⁹ como Fernando da Silva, conde de Cifuentes (en Castilla), quien le encargó en Roma el cuadro para llevarlo luego a Sevilla, donde pudo haberlo visto Morales durante su etapa de formación artística.¹⁰ Se trata de un Cristo cuyo rostro está igualmente inclinado hacia abajo, con los ojos semicerrados, las cejas arqueadas y la boca entreabierta, presa de un dramático dolor. Impactado por el tono patético de la imagen, que estaba en consonancia con su clientela hispánica, pudo haber tomado la tipología de este artista italiano, hasta transformarla en una versión propia y particular.

Las obras de Luis de Morales tuvieron gran circulación en su época, y sus temas de la Pasión de Cristo fueron copiados y reiterados a su muerte. Existen muchas réplicas de inspiración moraliana, con características similares a la tabla del MNBA, en conventos e iglesias de ciudades españolas, como Sevilla, Ávila o Salamanca, lo que evidencia el interés que despertó su pintura en una época de ferviente misticismo y profunda espiritualidad, necesitada de imágenes de devoción.

Notas

¹ Sobre el tema, véase Fernando Marías, “Luis de Morales ‘El Divino’”, en *Cuadernos de Arte Español*, n° 68, Madrid, 1992, p. 6.

² A comienzos del siglo XX la figura de Luis de Morales comenzó a ser estudiada en profundidad por distintos investigadores, como Elías Tormo, August L. Mayer, Enrique Lafuente Ferrari, Diego Angulo Iníiguez, Daniel Bejarano Escobar, Mariano Padilla, Antonio Juez Nieto, Werner Goldschmidt, Valentín Sambricio y Elizabeth du Gué Trapier, entre otros. Cfr. José Luis Barrio Moya, “Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII”, en *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, Extremadura, 2013, p. 2 (<http://www.chdetrujillo.com>).

³ *Exposición de obras del Divino Morales. Celebrada en el Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Casa Lacoste, 1917.

⁴ Para más detalles sobre la realización y los métodos de trabajo de los artistas en el siglo XVI, y de Luis de Morales en particular, véanse los textos de María Cristina Serventi “Luis de Morales. Cristo a la columna”, en María Isabel Baldasarre (coord.) y Roberto Amigo (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2010, p. 150, y *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2003, n° 2, pp. 27-30.

⁵ La obra del MNBA está montada en un arco de madera, a modo de ventana, con la inscripción “Ecce Homo”, aunque la escena no corresponde a este suceso narrado en los Evangelios.

⁶ Cfr. Mateo 27:26; Marcos 15:15; Lucas 23:16 y 22; Juan 19:1.

⁷ Para un detalle de estas obras, véase María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, op. cit.

⁸ Cfr. María Cristina Serventi, “Luis de Morales. Cristo a la columna”, art. cit., p. 150. Para más información sobre la pieza de la colección Augusto Comas, véanse *Exposición de obras del Divino Morales. Celebrada en el Museo del Prado de Madrid*, op. cit., n° 18, p. 11, y Camilo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 1999, n° 36, pp. 228-229.

⁹ La obra se conserva en el Museo del Hermitage, San Petersburgo. Cfr. María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, op. cit., p. 28.

¹⁰ No hay datos ciertos sobre la formación de Morales, aunque Palomino afirma que estudió en Sevilla y que su maestro fue Pedro de Campaña, quien hacia 1537 estaba trabajando en la catedral de esta ciudad. Tuvo que haber sido entre ese año y 1539, cuando hay fuentes que confirman que Morales ya tenía su taller en Badajoz. Véase Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El parnaso español, pintoresco y laureado*, London, Henrique Woodfall, 1774, pp. 13-14.

Luis de Morales

Cristo a la columna, 1550-1586. Óleo sobre tabla, 55,5 x 43 cm. Inv. 8549
Donación Antonio Santamarina, 1975
Col. MNBA

SAN FRANCISCO EN ÉXTASIS, POR UN SEGUIDOR DEL GRECO

PABLO DE MONTE

Seguidor de Doménico Theotocópuli, el Greco

San Francisco en éxtasis, siglo XVII. Óleo sobre tela, 105,5 x 84 cm

Inv. 8541. Donación Antonio Santamarina, 1975

Col. MNBA



San Francisco en éxtasis ingresó al museo atribuida al Greco. Fue donada por Antonio Santamarina, quien la había comprado al pintor vasco Ignacio de Zuloaga.¹ En la actualidad se la considera como una tela realizada por uno de sus seguidores.

El pintor cretense representó al Santo de Asís en numerosas ocasiones y en diversas actitudes: de cuerpo entero, de pie o arrodillado, de medio cuerpo, solo o acompañado por el hermano León, composiciones de las cuales existen numerosas versiones. El tema de la estigmatización, donde la imagen de Cristo crucificado aparece como un serafín del que emanan rayos de luz, fue utilizado por el Giotto en el siglo XIII. Posteriormente este tipo de representación fue abandonada.² El Greco rescató este episodio de la vida de San Francisco, redujo las dimensiones del crucifijo y así resaltó su función de iluminar toda la escena.

El tema de esta obra aparece por primera vez en la producción del Greco hacia 1577-1580. En las primeras versiones, el santo cruza las manos sobre el pecho, o bien lo presenta con los brazos extendidos y frente a una calavera. En el desarrollo de esta temática, el autor se concentró en los atributos de la imagen que rodean la historia sagrada del santo y minimizó los recursos formales, con el objetivo de obtener una mayor eficacia simbólica. En este sentido, la reducción de la paleta cromática simplifica la imagen, llevándola casi a la monocromía.

El especialista Harold Wethey³ catalogó seis pinturas, que considera variantes de los modelos originales –ejecutadas por discípulos, seguidores o copistas–, producidas en los años posteriores a la muerte del Greco; la perteneciente al patrimonio del MNBA es consignada por Wethey como una copia del siglo XVII. Las obras del cretense que representan a San Francisco tuvieron una gran aceptación y demanda por parte de monasterios e iglesias. Esto fijó una imagen del santo casi en un estereotipo que se repetía con mínimas variantes.

La idea de copia de un original es tratada por Walter Benjamin, quien analiza la articulación de estos dos polos de la imagen (original-copia) y su relación directa con el concepto de autenticidad cuando señala:

Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar. La huella de las primeras solo puede ser reconocida después de un análisis químico o físico, al que una reproducción no puede ser sometida; la huella de las segundas es el objeto de una tradición cuya reconstrucción debe partir del lugar en que se encuentra el original. El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy.⁴

En este sentido, la copia desplaza al original del alcance del espectador, y su ausencia pone en crisis el carácter de testimonio histórico. La pérdida de la unicidad de la obra es importante para el especialista o el coleccionista que tienen los recursos para distinguir el original de la copia. En el caso de *San Francisco en éxtasis*, probablemente la pieza fue realizada para ser contemplada por los creyentes o religiosos, cuyas preocupaciones pasaban más por la imagen en sí y no tanto por la autenticidad material de la obra.

La distancia que se establece con un original que sirvió de inspiración genera un cierto malestar en, por ejemplo, el coleccionista, cuestión que Benjamin expone así:

El concepto de autenticidad no cesa nunca en su tendencia a rebasar al de la adjudicación de autenticidad. Esto se muestra de la manera más clara en el coleccionista, que retiene siempre algo de servidor del fetiche y que, al ser propietario de la obra de arte, participa de la fuerza ceremonial de la misma.⁵

Esto nos indica dos miradas diferenciadas sobre una misma imagen, y ambas de culto. Por un lado, la imagen religiosa de un santo con todos los atributos necesarios para la adoración de los fieles, y, por otro, la del especialista que centra su atención en la autenticidad y, por lo tanto, en el autor. Estas dos formas de relacionarse con la imagen fueron analizadas por Edmund Husserl,⁶ uno de los fundadores de la fenomenología filosófica. Husserl planteó el acceso a las imágenes como



San Francisco en éxtasis, de un seguidor del Greco (detalles).

un conflicto que se articula en tres instancias: el soporte material o soporte físico; en segundo lugar, la imagen en sí, como apariencia, y, por último, el objeto o idea representada, que se enlaza con la imagen a través de la analogía o alegoría. De este análisis podemos deducir que los dos tipos de espectadores nombrados anteriormente, si bien perciben la imagen como una totalidad, harían foco en distintas instancias de ésta. El creyente se concentraría en lo representado, su interés pasaría por reconocer en esa imagen al santo con el mayor detalle posible y con los atributos que lo identifican de forma inequívoca como San Francisco. Sus dimensiones materiales o estilísticas –que vinculan esa imagen con un autor y un estilo– no serían sus prioridades. En cambio, el especialista fija su interés en todas las dimensiones de la imagen, pero su preocupación se centra en los datos materiales e iconográficos que le confirman o no la autenticidad de la obra.

La repetición de las imágenes que habilitó el Greco en su taller, a través de sus discípulos y seguidores, puede estar asociada también con las primeras obras del artista, si tenemos en cuenta que en sus inicios fue pintor de íconos. Dentro de las diferentes formas en las que se relaciona la imagen con el objeto de su representación, la icónica es la más directa. En ella se establece un vínculo de semejanza con lo representado, hay una correspondencia inmediata entre lo que vemos en ella y el modelo de referencia. En las pinturas de íconos bizantinos, el objeto que se representaba era el mismo ícono, y es aquí donde la repetición desempeña un papel importante. Ya no es un modelo sacado del mundo tangible, sino una imagen que se copia

de otra, y se le da a este hecho una dimensión mística. En la pintura bizantina y en la cristiandad oriental, la representación pictórica era considerada una materialización de origen divino, una imagen de culto que se plasmaba en una superficie sin la intervención de la mano del hombre. A estas imágenes se las denomina *aqiropoietas*, o sea, que surgieron milagrosamente.

Volviendo a la vinculación de la reproducción icónica y el cuadro *San Francisco en éxtasis*, la idea de la repetición y su potencial como imagen devocional-fetichista para el culto cristiano eran bien conocidos por el Greco. Para cubrir la demanda de este tipo de piezas, el artista organizó un taller donde ayudantes y aprendices copiaban los motivos originales, con alguna variante supervisada por el maestro.

Lo icónico, en estas obras, cumplía con la función de hacerlas fácilmente reconocibles y de ofrecer una lectura unívoca al espectador creyente. Asociados a esta relación con lo icónico, podemos sumar a la lectura clara de la imagen del santo los atributos que lo rodean, elementos que se reconocen en la representación de San Francisco y que lo distinguen de cualquier otro mártir de la cristiandad. Se puede ver el hábito característico de la orden fundada por el santo, pero lo que resalta en la composición, por sus contenidos místicos, son los estigmas y la actitud de éste, quien, al observar la aparición de Cristo crucificado, experimenta un estado emocional llamado éxtasis.

Este término no solo vincula al autor con un conocimiento de la iconográfica cristiana, sino que también lo relaciona con el pensamiento neoplatónico,⁷ ya que éxtasis significa salir de sí mismo y permanecer fuera de sí. Fue introducido por Tertuliano en el vocabulario cristiano. Plotino y los neoplatónicos consideraban el éxtasis como la finalidad de la filosofía. Se llegaba a este estado a través de un entrenamiento ascético y una purificación rigurosa que permitía un contacto directo con la divinidad. Su principal objetivo era alcanzar el estadio del mundo supraracional, de tal manera que, en esta ascensión progresiva del alma, el pensamiento racional representaba el anillo que arrastraba y sujetaba a la persona con esa experiencia denominada “éxtasis”. Algunos pensadores cuyos textos eran bien conocidos por el Greco, como Francesco Patrizi –quien conectaba las ideas aristotélicas con el neoplatonismo–, entendían la belleza como reflejo del Creador, el tema de la luz cegadora, que es el elemento mediador entre el mundo físico y el metafísico. Dentro de esta cosmovisión, se considera a Dios como la fuente primigenia de toda luz. En esta simbología, los ángeles son los portadores de luz, los seres que median entre el mundo sensible y el suprasensible. Este conjunto de signos que completan todo un código de interpretación de lo divino nos acerca perentoriamente a la personalidad del Greco. La transverberación, palabra que designa aquello que conocemos como éxtasis místico, proviene del latín, significa traspasar y ubica esta experiencia dentro de la religiosidad católica. Ha sido descrita como un fenómeno por el cual la persona que logra una unión íntima con Dios siente traspasado el cuerpo por un fuego sobrenatural. En *San Francisco en éxtasis*, la presencia divina, encarnada en el crucifijo, ilumina toda la escena; es el elemento que penetra y descorre la oscuridad que rodea al santo. La luz baña su mano derecha sobre el pecho y muestra los estigmas en su dorso; el anguloso rostro exhibe el gesto de la transverberación. La fuente lumínica proviene del lugar donde se manifiesta la visión. Un fuerte contraste entre las luces y las sombras hace emerger la figura del santo desde las penumbras que rodean su visión. Todo el clima de la composición se concentra en esos dos sectores que la luz sustrae de las sombras. Es el hombre y su intensa conexión con lo sagrado en una unión mística con Cristo.

Otros autores hicieron foco en esta simbología cristiana vinculando el éxtasis con diversas problemáticas. George Bataille⁸ sostiene que los religiosos, al no poder, por lo general, determinar exactamente ese punto en el que todo sale a la luz, parten de nociones confusas de la sexualidad y de lo sagrado, y, al reprimir voluntariamente la sexualidad, se crea un estado de cosas sin duda extraño; este sacrificio es en pos de mantener una vida espiritual. Por su parte, Jacques Lacan,⁹ refiriéndose a la obra de Gian Lorenzo Bernini *El éxtasis de Santa Teresa*, relaciona el éxtasis con el goce femenino y su misterio: “Ese goce que se siente y del que nada se sabe, ¿no es acaso lo que nos encamina hacia la ex-sistencia? ¿Y por qué no interpretar una faz del Otro, la faz de Dios, como lo que tiene de soporte al goce femenino?”. Aldous Huxley¹⁰ adopta un punto de vista distinto y marca como un error reducir el éxtasis a un fenómeno siempre patológico, en especial los que experimentan los santos y los místicos. El autor asocia este estado a la “psiconáutica”, que es la experiencia extática químicamente inducida. Es la búsqueda de un conocimiento empíricamente fundado sobre las diferentes dimensiones de la conciencia y de la realidad.

Todos estos elementos configuran una de las múltiples lecturas que se pueden hacer sobre *San Francisco en éxtasis*. Nos confirman, también, que sus posibilidades polisémicas son inagotables; si bien es una obra histórica, los atributos de esta imagen y sus posibilidades de interpretación trascienden su ubicación histórica y nos permiten cruzar la construcción de una



San Francisco en éxtasis, de un seguidor del Greco (detalle).

imagen religiosa con una multiplicidad de temas que subyacen en la trama de su significación. Lecturas en las que –si bien son provisorias– radica el potencial de la obra; no aspiran a una verdad definitiva sobre su origen o su sentido. Esta pintura posee un contenido insondable, un espacio vacío para que nuevas miradas la habiten y traten de descifrar el misterio que rodea al Greco y a su *San Francisco en éxtasis*, quien sufre-goza una de las experiencias místicas más desconcertantes.

Notas

¹ Véase, en este catálogo, Paola Melgarejo, “El Greco y Luis de Morales en las colecciones de Ignacio Zuloaga y Antonio Santamarina”.

² María Cristina Serventi, *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del MNBA, 2003, p. 71.

³ Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962, n° X-285.

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Editorial Itaca, 2003, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1962.

⁷ Recientemente se descubrió lo que fue la biblioteca personal del Greco, donde se encontraron numerosos textos de Aristóteles, Francesco Patrizi y otros autores vinculados a estas ideas, vigentes en su época.

⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets editores, 1997.

⁹ Jacques Lacan, *Aun, El Seminario 20*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 93.

¹⁰ Aldous Huxley, Robert G. Wasson y Robert Graves, *La experiencia del éxtasis*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2003.

EL GRECO, ENTRE LA HISPANIDAD Y EL MODERNISMO

ANDREA C. PERESAN MARTÍNEZ¹

El periplo de la consideración y valoración de la figura del pintor cretense Doménico Theotocópuli, el Greco, constituye una saga singular y reveladora de variables intra y extrapictóricas que contribuyeron a su evolución.

El artista, nativo de la ciudad de Candía, en la isla de Creta (entonces posesión de Venecia), establecido en España desde 1577, gozó de fama y prestigio entre sus contemporáneos; durante sus más de tres décadas de estancia en Toledo, no existe registro de opinión desfavorable alguna sobre su trabajo,² más allá de la referencia del padre Sigüenza del descontento de Felipe II con el *Martirio de San Mauricio* que le había encargado para El Escorial, sin mayores aclaraciones sobre sus motivos.³

Pocos años después de su muerte, acaecida en 1614, dio comienzo en España una serie de críticas descalificadoras de su manera de pintar, entre cuyos voceros se encontraron los teóricos Francisco Pacheco (*El arte de la pintura*, 1649) y Antonio Palomino (*El parnaso español pintoresco laureado*, 1724), serie que se extendió entrado el siglo XIX, y cuyas consideraciones negativas principales estribaron en su alejamiento del naturalismo y su “extravagancia”; tales juicios se centraron principalmente en sus trabajos postreros.⁴ Se ha postulado⁵ que esta adversa apreciación de su obra, que tuvo lugar principalmente entre los siglos XVII y XVIII, fue consecuencia de la revalorización del arte español en toda Europa acaecida tras el florecimiento pictórico del Siglo de Oro. La presencia activa de Velázquez, Ribera, Murillo y Zurbarán –nativos de la Península– constituyó una suerte de revancha frente al período precedente, pobre en figuras locales y dependiente para su brillo de pintores extranjeros, dentro de los cuales en ese momento se situaba al Greco. Dicho en otras palabras, distinta hubiese sido la opinión sobre su valía si, como sucedió años después, se lo hubiera considerado hijo adoptivo de España.

Con el advenimiento del siglo XIX, el Romanticismo y sus adeptos fueron el germen de un cambio fundamental y sin retorno en la calificación de la pintura del Greco. Encabezados por Gustave Doré⁶ y Théophile Gautier,⁷ numerosos artistas, historiadores y otros intelectuales, sobre todo franceses e ingleses, viajeros por España en busca de lo pintoresco, se vieron cautivados por su estilo, cuya expresividad, sensibilidad y alejamiento de los cánones academicistas cuadraban a la perfección con el espíritu rebelde romántico, al punto de ser comparado con Delacroix, paradigma del movimiento, cuyo mentado *orientalismo*, por otra parte, se emparentaba con el origen exótico del cretense. El mismo Delacroix, Courbet y Millet, entre otros, se sintieron atraídos por el anticonvencionalismo del Greco, y adquirieron réplicas de sus cuadros.⁸

La obra en tres tomos del escocés William Stirling-Maxwell *Annals of the Artists of Spain* (1848) colocó al Greco dentro del grupo de pintores destacados después de los principales Velázquez y Murillo, considerándolo uno de los principales artistas activos en España durante el siglo XVI.⁹ Sin embargo, manifestó sus reservas sobre las obras más alejadas del realismo, las que agrupaba como “segundo estilo”.¹⁰

En 1869 Charles Blanc publicó la parte dedicada a la escuela española de su obra *Histoire des peintres de toutes les écoles*, que aparecía en breves entregas; en ella, si bien el Greco era calificado como un pintor de segunda línea, detrás de Velázquez, Murillo y Goya, era alabado en su originalidad, que, según Paul Lefort, el autor de su biografía, estribaba en la combinación entre las armonías venecianas y la exaltación mística española, escuela esta última de la cual lo consideraba precursor en sus características de realismo y ascetismo.¹¹

Estas y otras opiniones favorables y laudatorias, publicadas en obras literarias y diversos artículos, no fueron desconocidas por los intelectuales españoles. Lentamente, a partir de mediados del siglo XIX, se fue gestando un cambio de valoración que alcanzaría su punto más alto entre el último cuarto del siglo y los primeros años del siguiente, y cuyo desarrollo fue producto de una coincidencia de sucesos: la trascendencia de la alta estimación del Greco por parte de la “Europa culta” tuvo lugar en un período de grave crisis institucional, social y moral en España, cuya intelectualidad propuso diversas herramientas para superarla, pero todas fundadas en la apelación a la recomposición (o *composición*) de un espíritu nacional. Espíritu nacional en cuya búsqueda el arte, como espejo privilegiado y elemento de cohesión, era factor fundamental.

Así, el pintor, como hombre y como artista, fue apropiado por distintas corrientes de pensamiento que, anclando en aspectos de su vida y su obra, con interpretaciones a menudo manipuladas, lo convirtieron en herramienta de su discurso, muchas veces en colisión con los hechos probados documentalmente.

La intelectualidad liberal española halló su esperanza de redención constituyendo su enclave moral en Castilla, tierra de duro trabajo rural y escenario tradicional de la España profunda.¹²

La Institución Libre de Enseñanza (ILE), encabezada por su fundador, Francisco Giner de los Ríos, secundado por Manuel B. Cossío, basaba su ideario en la fe en la educación como instrumento básico para la transformación de la sociedad,¹³ lo cual incluía la renovación del sistema pedagógico, la apertura hacia Europa y el rescate de determinados valores del pasado cultural o histórico español; ello, bajo el presupuesto de la preponderancia de una élite burguesa que marcaría el rumbo.¹⁴ En ese entendimiento, estableció al Greco como eslabón inicial de una tradición pictórica genuinamente española, que proseguiría en Velázquez y Goya. Su condición de extranjero quedaba difuminada por la ponderación de sus treinta y siete años en Toledo, y se le atribuía una capacidad extraordinaria que lo llevó a interpretar mejor que un vernáculo la sensibilidad hispana, el misticismo castellano –vinculado más a la espiritualidad y al pesimismo que al carácter religioso– y la árida naturaleza de la región que conformaba el carácter del pueblo; interpretación de la “consustanciación” del espíritu con la naturaleza que era deudora de la teoría determinista de Hipólito Taine, en boga en la época.¹⁵

Según Nicos Hadjinicolaou:

El sentimiento de impotencia militar y el pesimismo resultante de la decadencia del país poco a poco encontraron un refugio en el consuelo de una superioridad cultural [...] la modificación en el aprecio del Greco [...] fue adoptada en España y más específicamente en Castilla y fue incorporada dentro de una nueva visión de la cultura nacional gracias principalmente a una institución que representaba a la clase media liberal en España y que se había determinado a superar la crisis existente y proceder a la reorganización de la vida económica, política y cultural.¹⁶

La biografía sobre el Greco escrita por Cossío apareció a fines de 1907, y fue en su momento el trabajo más completo cuantitativamente y que, además, proponía un análisis de las sucesivas etapas evolutivas del pintor;¹⁷ no obstante, la interpretación cossiana del castellanismo grequiano imponía hacer hincapié en su producción hispana y no echaba luz sobre su formación y su período de aprendizaje italiano.

Esta inserción del artista en la cultura de España estaba articulada con la ponderación, en el contexto de la revalorización nacionalista, de la ciudad de Toledo y su ambiente cultural en el siglo XVI, descrita como modelo de la tradición castellana y, a la vez, como lugar de confluencia de culturas (por su resabio morisco y el acogimiento de inmigrantes), lo que enriquecía su producción intelectual.¹⁸

En paralelo, la acción individual del marqués Benigno de la Vega Inclán –aristócrata y marchante amigo de Cossío, también preocupado por el acervo cultural del país– se favoreció por su relación personal con el rey Alfonso XIII, quien, por su parte, vio en ello un elemento propagandístico conveniente para el alicaído sentimiento nacional. El marqués promovió en 1908 una exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurada por el rey, con dieciséis obras del Greco; logró en 1910 la creación de la Casa del Greco en Toledo, y poco después la inauguración del Museo del Greco en el solar contiguo; instalaciones todas que costó de su bolsillo y luego donó al Estado. Cabe señalar que esta variante de la iniciativa constructora de la “hispanidad” del pintor muestra aquí algunas de sus forzadas aristas: la mentada Casa del Greco no había sido tal, sino una propiedad seleccionada por Vega Inclán, acondicionada ambientalmente y equipada con objetos de los siglos XVI y XVII, pensada como una suerte de destino turístico-cultural que inspirara en el visitante la españolidad tradicional encarnada en la figura del artista. El conjunto casa-museo se convirtió en un punto de afluencia de visitantes muy exitoso, basado en el concepto de Vega Inclán de la recreación de ambientes culturales ideologizados con fines propagandísticos.¹⁹

Sin perjuicio de ello, la inauguración del Museo del Greco vino a hacer justicia a la oscuridad en la que la obra del nativo de Candía había estado inmersa durante los siglos precedentes. Fue en 1910, dato sugestivo, cuando se lo incluyó en el catálogo del Museo del Prado como miembro de la Escuela Española;²⁰ el pintor Martín Rico había llamado la atención sobre la desidia sufrida por las telas diseminadas en dependencias religiosas en su artículo “El Greco en Toledo”, publicado en el periódico *El Liberal* en 1894, donde asimismo lo calificaba de “pintor moderno” en su ejecución, y apelaba al Prado para que se ocupara de las obras en peligro.²¹

Con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte del Greco, en 1914, salió a la luz otra apropiación, menos pensada, de nuestro pintor. Luego de disputas entre sectores ideológicamente heterogéneos para capitanear la organización del evento, armado finalmente por un funcionario estatal, se realizó casi exclusivamente en Toledo. Acudieron a él miembros del gobierno conservador –que había asumido en 1913–,²² el clero y la academia, representantes de un pensamiento al cual venían como anillo al dedo las connotaciones nacionalistas, rurales y místicas que el regeneracionismo había anudado a la figura del cretense, pero dándoles un tinte clerical y academicista tradicional, con apelación a Castilla tomada como recuperación de los valores de la España medieval –para lo cual se ignoraron deliberadamente las últimas “deformadas” obras del pintor–. Este dominio gubernamental del acto repercutió en la ausencia de la intelectualidad liberal, Vega Inclán y otros políticos reformistas.²³ Es curioso que un artista del cual se reconocían “desviaciones” de la norma académica desde el punto de vista plástico –todo un símbolo revolucionario en este campo, como más adelante veremos– fuera tomado simultáneamente como el arquetipo del pintor contrarreformista, servil a la reafirmación de los principios más tradicionales e inamovibles de la España inquisitorial.

El impulso nacionalista de la ILE fue continuado y exacerbado por la llamada “Generación del 98”, ya con un sesgo más marcadamente castellano y alejado del pensamiento liberal. Intelectuales como Azorín, Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu adoptaron también al Greco como símbolo del espíritu sufrido, visceral, profundamente rural y auténtico de Castilla, y, por extensión, de España. Pusieron el acento en la espiritualidad para ellos característica de la identidad española; el artista sería un intérprete de la esencia patria que trasciende las épocas.²⁴ Es de destacar que las menciones al pintor en las disertaciones de esta naturaleza no incluían análisis plásticos ni de contenido de la obra que justificaran tal correspondencia, sino más bien la apelación a una atmósfera típicamente grequiana que era identificada con las características tradicionalmente adjudicadas a la región. Su ideología los llevó a seleccionar en la obra aquello que abonaba sus postulados –y a aplicarle una particular interpretación–: prefirieron la retratística de modelos nobles cuya mirada trasuntaba su fortaleza, pero también su “impotencia y desprecio ante la masa imbecil”.²⁵ Así, el cuadro *El caballero de la mano en el pecho*²⁶ se convirtió años después en símbolo emblemático de la España antirrepublicana.

Dentro del grupo de artistas e intelectuales promotores de la hispanización del Greco y de su entronización como padre de la gloria del arte español, destacan algunos de los pintores españoles cuya obra forma parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes.

Joaquín Sorolla fue miembro desde su inauguración del patronato que dirigía el Museo del Greco, y, junto con Salvador Viniegra, subdirector del Museo del Prado entre 1890-1898, ferviente defensor del nativo de Candía. Viniegra, en el *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Doménico Theotocópuli, llamado “El Greco”*, de 1902,²⁷ destacó su original y personalísima manera de pintar y la influencia que ejerció sobre Velázquez, dejando claramente implícita su crítica al academicismo dominante, contrario a las innovaciones; denunció el “miedo” de algunos a la influencia que su pintura podía representar en un panorama dominado por el más rancio academicismo, y lo situó como el origen de la agresividad artística contemporánea.²⁸

Quien encabezó esta cruzada de artistas admiradores del griego fue, sin duda, Ignacio Zuloaga, apodado “el Greco” por sus camaradas en París, donde se estableció durante largos períodos durante la década de 1890, y donde contagió su fanatismo a Santiago Rusiñol. Faceta gráfica de la Generación del 98, Zuloaga llegó a poseer más de una docena de obras del candiota,²⁹ e incursionó también en la compraventa de cuadros, intercediendo, con la ayuda de su tío, el prestigioso ceramista de Segovia Daniel Zuloaga, en la comercialización de varios Grecos. Las cartas cursadas entre ambos acerca de tales transacciones son un documento invaluable por los datos que se desprenden de su espontaneidad.³⁰ Zuloaga no estuvo interesado en las corrientes impresionistas ni en el realismo: quería, con la pintura, transmitir la esencia de las cosas, y encontraba cabal manifiesto de ello en el alma castellana que se traslucía en los pequeños pueblos y sus habitantes, integrados con el paisaje. Encontraba en el Greco un intérprete que había sabido plasmar lo trágico y lo profundo a través de su fuerza expresiva.³¹



Joaquín Sorolla y Bastida

En la costa de Valencia. Óleo sobre tela, 57 x 88,5 cm. Inv. 2638. Legado Parmenio T. Piñero, 1907
Col. MNBA

Otra figura fundamental del arte español, en este caso modernista, el catalán Santiago Rusiñol, se destacó entre aquel otro grupo de intelectuales y artistas, diverso al que venimos analizando. Este grupo no tuvo interés alguno en hispanizar al Greco, sino que lo ponderó como precursor de la renovación en la forma de pintar que, a partir del impresionismo y sus sucesores, revolucionó la plástica desde el último tercio del siglo XIX, considerándolo antecedente de las grandes corrientes internacionales.³² Sitges, en Cataluña, se convirtió en sitio de veneración del griego, al punto de que en 1898 se inauguró una estatua de piedra realizada por el escultor Josep Reynés i Gurguú, y en Cau Ferrat³³ se expusieron en forma permanente dos lienzos que Rusiñol había adquirido en París a instancias de Zuloaga.³⁴ Este marco dio lugar, en los primeros años del siglo XX, a la publicación de una serie de artículos de autores catalanes, como Ramón Casellas y Salvador Sanpere, que hicieron hincapié en la condición de extranjero del pintor (lo cual, paradójicamente, le habría permitido captar mejor la realidad circundante), e inclusive, en forma sorprendente para el contexto, el segundo atribuyó sus innovaciones a su primera formación cretense, aspecto que la manía hispanizante de quienes querían castellanizarlo a toda costa había deliberadamente ignorado.³⁵

Esta toma de posición de Cataluña también tiene connotaciones de carácter político: ante la crisis de fines del siglo XIX, los catalanes consideraron agotado el papel histórico vertebrador de Castilla y avanzaron hacia el rechazo nacionalista del Estado español; su interés en insertarse en la modernidad europea los llevó a “demostrar” la existencia de vínculos entre las afinidades estéticas catalanas y las vanguardias, de lo cual la apropiación del Greco es un ejemplo.³⁶



Ignacio Zuloaga y Zabaleta
Las brujas de San Millán, 1907. Óleo sobre tela, 204 x 198 cm
 Inv. 2633. Adquisición, 1910. Col. MNBA

Ignacio Zuloaga y Zabaleta
Gitanilla. Óleo sobre tela, 181 x 102 cm
 Inv. 2639. Donación Girondo, 1933. Col. MNBA



La valoración del cretense como precedente de lo que podríamos llamar genéricamente “pintura moderna” había tenido sus antecedentes, entre otros, en los elogios de los románticos del siglo XIX (por ejemplo, con la ya mencionada alusión a Delacroix), y algunos comentarios de Martín Rico, Cossío, Giner y Beruete acerca de aspectos de su técnica cercanos a lo moderno,³⁷ pero toma forma y teorización en los albores del siglo siguiente.

La distorsión de las formas en términos expresivos, la composición en amplios y geométricos planos de color, la importancia que confiere a la luz y la técnica singular de su pincelada y colorido, entre otros factores, entronizaron al Greco como patriarca de los modernos. Se elaboraron doctrinas acerca de su manera de representar –o no– la realidad, por una parte, y de las herramientas plásticas alternativas al academicismo para llevarlo a cabo, por otra.

En las primeras décadas del siglo XX el concepto del Greco como padre de la pintura moderna, especialmente por sus distorsiones formales y espaciales, se populariza entre los artistas y críticos; entre estos últimos, sobre todo en Alemania e Inglaterra.

Una de las obras más importantes en este sentido fue la del crítico alemán Julius Meier-Graefe, amigo de Cossío pero con una visión totalmente diferente de la dimensión pictórica del griego. Meier, en su libro *Spanische Reise* (1910), aportó una versión del Greco como pintor europeo, no hispano, y lo enlazó con características que él hallaba presentes en los artistas más modernos del momento, como Cézanne, Manet, Renoir o Degas.³⁸

Más lejos llegó el crítico inglés Roger Fry, miembro del grupo de Bloomsbury, quien en 1920 lo caracterizó como un artista puro, interesado exclusivamente en la resolución de problemas formales, casi como un precursor de la abstracción, y no se percató del contenido dramático o sentimental de su obra.³⁹



Ignacio Zuloaga y Zabaleta
La vuelta de la vendimia, 1906
Óleo sobre tela, 200 x 188 cm
Inv. 2631. Adquisición, 1910
Col. MNBA

Otra arista de esta conceptualización la marcó la *Exposición de arte moderno* llevada a cabo en 1912 en Colonia; allí se hallaban representadas las últimas corrientes artísticas alemanas y del extranjero —especialmente fauvistas y cubistas—, los precursores como Cézanne, Van Gogh y Gauguin, y, curiosamente, entre las obras contemporáneas expuestas se encontraban también dos cuadros de finales del siglo XVI, pintados por el Greco.⁴⁰

A la luz de lo analizado, pareciera que todas estas ideas hicieron del Greco lo que sus panegiristas y detractores quisieron que fuera, dominados por sus coyunturas cronotópicas.

La complejidad que lo caracterizó fue la de un hombre que vivió y trabajó casi toda su vida como extranjero, acumulando los aprendizajes más heterogéneos; que supo adaptarse al medio toledano para sobrevivir pero que siempre firmó sus cuadros en su lengua natal; que abordó tópicos de la Contrarreforma pero con una libertad inusual y hasta arriesgada, pintando figuras tradicionales en composiciones impensadas y de gran creatividad, con una mezcla de naturalismo y expresionismo perturbadora en su sensualidad.

En definitiva, su mayor atractivo, aquel que lo hizo y lo hace moderno, siglos después de su desaparición, es precisamente la imposibilidad de su adscripción a escuela alguna, que nos invita a deconstruir los inagotables estratos de su genialidad.



Santiago Rusiñol y Prats

Otoñal. Óleo sobre tela, 105 x 121,5 cm
Inv. 2612. Adquisición, 1910. Col. MNBA



Santiago Rusiñol y Prats

Jardín de Aranjuez. Óleo sobre tela, 103 x 128 cm

Inv. 7916. Donación Francisco S. Fornieles, 1972. Col. MNBA

Notas

- ¹ Este texto es parte de la investigación sobre pintura española en el marco del proyecto UBACyT *Estudios histórico-artísticos del patrimonio de la República Argentina en espacios urbanos, rurales y museísticos*, dirigido por el profesor Ángel Miguel Navarro, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ² Nicos Hadjinicolaou, “El Greco revestido de ideologías nacionalistas”, en José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza - Editorial Skira, 1999, pp. 57-83. AMCS.
- ³ Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 20.
- ⁴ Eric Storm, *op. cit.*, p. 21.
- ⁵ Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 59.
- ⁶ Gustave Doré y barón Ch. Davillier, *Voyage en Espagne (Le Tour du Monde, 1862-1873)*, Valencia, Editorial Albatros, Colección Bibliotheca Imago Mundi, 1974.
- ⁷ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, 1840, aparecido en forma de artículos en el periódico *La Presse*; fue publicado en su totalidad en París, Ediciones Magen, 1843.
- ⁸ Eric Storm, *op. cit.*, p. 32.
- ⁹ Stirling adquirió tres obras del Greco en la subasta de la Galería Española en Londres. Años más tarde, como coletazo de la “Velazquezmania” que se apoderó de los pintores modernos, Léon Bonnat, Sargent, Degas, Rouart, entre otros, adquirieron Grecos, cuyo precio era mucho menor al exorbitante de los Velázquez. *Ibidem*, pp. 35 y 45.
- ¹⁰ *Ibid.*, pp. 34.
- ¹¹ *Ibid.*, pp. 48-50.
- ¹² Roberto Rodríguez Milán, “Arte y nación: reinventiones españolas de El Greco”, en *Cinco ensayos sobre la cultura española*, Barcelona, Iruasa, 2008, p. 40.
- ¹³ Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serraller, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009, p. 351.
- ¹⁴ Eric Storm, *op. cit.*, pp. 48 y 61.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 27.
- ¹⁶ Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 62.
- ¹⁷ José Álvarez Lopera, “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, en José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁸ Ana Carmen Lavin Berdonces, “El Greco entre dos siglos. De la construcción de un pintor al nacimiento de un mito”, en *Domenikos Theotokopoulos 1900 El Greco*, México D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes, 2009, pp. 24-25, y para este tema, véase Gregorio De Andres, “El helenismo en Toledo en tiempo del Greco”, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pelayo, n° 11, 1989, pp. 167-175.
- ¹⁹ Ana Carmen Lavin Berdonces, *op. cit.*, p. 42.
- ²⁰ En el catálogo del Prado realizado en 1843 por Pedro de Madrazo, se había introducido al Greco entre los pintores venecianos. María del Rosario Gutiérrez Marcos, “Recorrido por las fuentes historiográficas rehabilitadoras de la figura del Greco”, en *Revista Alcántara*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, n° 70, 2009, p. 29. (Disponible en <http://ab.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/archivo-y-biblioteca-de-la-diputacion/Alcantara/04-070-alc/04-070-002-recorrido.pdf>).
- ²¹ Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo, “La valoración del Greco por los críticos del 98”, en *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 12, 2002, pp. 204-208. (Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0202110199A>).
- ²² España era una monarquía constitucional. En 1913 el gabinete del liberal conde de Romanones es sustituido por el del conservador Eduardo Dato.
- ²³ Ana Carmen Lavin Berdonces, *op. cit.*, pp. 64-50.
- ²⁴ Roberto Rodríguez Milán, *op. cit.*, p. 44.
- ²⁵ Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 66, donde cita un artículo de Pío Baroja publicado en *El Globo* en 1900.
- ²⁶ El cuadro fue bautizado así por Pío Baroja en 1900, cuando estaba colgado en el Prado en una antesala sin denominación, solo identificado con el número 242. Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo, *art. cit.*, p. 217.
- ²⁷ Esta exposición se realizó a instancias de Viniegra, para celebrar la coronación de Alfonso XIII como rey de España, con el apoyo del conde de Romanones –entonces ministro de Instrucción Pública–, a las que se sumaron las dos conferencias de Cossío. Eric Storm, *op. cit.*, pp. 122-123.
- ²⁸ Fernando García Rodríguez, *art. cit.*, pp. 223-225.
- ²⁹ Eric Storm, *op. cit.*, p. 102.
- ³⁰ Fernando Marías, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada, n° 40, 2009, pp. 330-344. (Disponible en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/270/261>).
- ³¹ Eric Storm, *op. cit.*, p. 29.
- ³² Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, pp. 67-68.
- ³³ Casa-taller-museo de Santiago Rusiñol en Sitges, Cataluña.
- ³⁴ Los cuadros eran *Las lágrimas de San Pedro y Magdalena penitente*. Cuando llegaron a Sitges en 1894 se organizó una “fiesta modernista” de proporciones, con la presencia de personalidades relevantes del mundo intelectual catalán.
- ³⁵ Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, pp. 68-69.
- ³⁶ Roberto Rodríguez Milán, *op. cit.*, p. 46.
- ³⁷ Eric Storm, *op. cit.*, p. 124.
- ³⁸ José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 32-33.
- ³⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.
- ⁴⁰ Eric Storm, *op. cit.*, p. 13.

EL GRECO, UN ARTISTA ITINERANTE. SÍNTESIS CRONOLÓGICA (1541-1614)

ANA INÉS GIESE

Creta: su formación como pintor de íconos

1541: Nació bajo el nombre de Doménikos Theotokópoulos (Doménegos), luego apodado el Greco, en la ciudad de Candía –hoy Heraklion–, capital de la isla griega de Creta, por entonces colonia veneciana de tradición bizantina. En la isla, la mayor parte de los habitantes eran campesinos dedicados a la agricultura, cuya producción se exportaba a la metrópoli. La familia del Greco, en cambio, pertenecía a un grupo minoritario de mercaderes de limitados recursos económicos.

1541-1563: Criado en la religión ortodoxa, Doménikos se educó al lado de su madre y de su hermano mayor, Manusos, quien tuvo una decisiva influencia sobre él. Desde temprana edad, asistió a un taller para formarse en técnica tradicional, la pintura al temple, sobre tabla, de íconos de pequeñas dimensiones con fondo de oro. Estas obras, que carecen de profundidad espacial, incluyen escritos para complementar la información y describen episodios de diversos tiempos en una misma imagen. Mientras tanto, por aquellos años, en Italia acontecía la mayor transformación en la historia del catolicismo: la Contrarreforma, iniciada a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Ante los avances de la doctrina luterana, se fijaron el dogma y la disciplina eclesiástica, así como la condena al movimiento religioso de los protestantes. En España, el rey Felipe II defendió a ultranza la fe católica, fomentando la producción artística religiosa para captar y adoctrinar a los fieles. La Inquisición, que fiscalizaba la actividad de los artistas, imponía severos castigos a aquellos que no ajustaban sus obras a los preceptos de la Iglesia.

1563-1566: Como maestro pintor de íconos, el Greco dirigía su propio taller y se destacaba entre los artistas de su isla. Realizó obras de iconografía bizantina como *San Lucas pintando a la Virgen* y *La Dormición de la Virgen con la entrega de la cinta a Santo Tomás*, esta última para la iglesia de la Koimesis en Syros (Ermúpolis). Estas tablas incluían algunos elementos tomados de grabados occidentales y manifestaban un mayor sentido del volumen y de la luz que las de sus colegas, quizás porque sus clientes pertenecían al grupo minoritario de venecianos. Por entonces, ya muerto el padre del Greco, éste vivía con su familia y la de su hermano en las afueras de Candía, hasta que, contando tan solo con veinticinco años, se embarcó hacia la península itálica en busca de concretar sus aspiraciones como artista. Si, como se supone, tuvo una esposa en Creta, debió de abandonarla en la isla al iniciar su etapa en Venecia.

Venecia y Roma: su contacto con el manierismo italiano

1567: Capital de la metrópoli y principal enclave artístico de la época, en Venecia fermentaba el genio artístico de Tiziano Vecellio, Tintoretto, Paolo Veronese y Jacopo Bassano, pintores con un gran sentido colorista y naturalismo que llevaban adelante grandes talleres y gozaban de una posición social destacada. La parroquia de San Giorgio dei Greci constituía un importante punto de convergencia para las comunidades griegas –aunque el Greco se mantuvo alejado de ellas–, y poco a poco comenzó a desarrollar un estilo pictórico propio a través de la labor autodidacta. En este ámbito debió aprender los cánones de la pintura occidental correspondientes al tratamiento del volumen, la perspectiva, la anatomía de las figuras y la arquitectura clásica, a partir de las grandes obras maestras que observó en los muros de las iglesias y en los espacios públicos, como las del Palacio Ducal. Admiró la obra de Tiziano, por entonces un octogenario que dirigía un gran taller (con clientes de la talla del cardenal Farnese, el emperador Maximiliano II y Felipe II), y la de Tintoretto en particular. Sin documentación que avalara su pertenencia al gremio de pintores o a algún taller, se hizo, sin embargo, de una pequeña clientela para la que pintó cuadros que evidenciaban su relación con Tintoretto, como *La última cena* y *La huida a Egipto*. Además, realizó el *Tríptico de Módena*, donde perviven las fórmulas bizantinas junto al nuevo lenguaje del color veneciano. Se inició también en el género del retrato.

1570: Luego de recorrer la península itálica observando las principales obras de arte, se instaló en Roma en busca de mejores oportunidades. Allí entabló amistad con el miniaturista Giorgio Giulio Clovio, quien le sirvió de gran apoyo durante su estancia romana y lo recomendó como retratista a Alessandro Farnese, el cardenal más poderoso de la curia e importante mecenas. Bajo su patronazgo, el Greco accedió a un círculo privilegiado de artistas y eruditos, como el humanista Fulvio Orsini, quien tenía a su cargo la biblioteca y las colecciones del cardenal. Imbuido de la corriente humanista de la época,

amplió sus horizontes intelectuales y profundizó en el estudio de los manieristas italianos como Giulio Romano, Giorgio Vasari y Miguel Ángel, fallecido en 1564. Durante este período pintó varias obras para su mecenas, como *La curación del ciego* y *Muchacho encendiendo una candela*, además de retratos de pequeñas dimensiones para clientes particulares y algunas imágenes de devoción que demuestran su afinidad con pinturas de Miguel Ángel. Además, adoptó una nueva fórmula para su nombre, Doménico Theotocópuli, aunque siguió firmando sus cuadros con caracteres griegos y el adjetivo *kris*, que evidenciaba su origen cretense.

1572: Tras haber sido expulsado del palacio Farnese –por razones aún desconocidas–, el Greco se registró en la Accademia di San Luca como pintor de miniatura, y se matriculó también en el gremio romano de pintores, lo que lo habilitaba para ejercer legalmente la profesión. Abrió su propio taller (que contaba al menos con dos ayudantes, Lattanzio Bonastri y Francesco Prevoste), en el que realizó pequeños cuadros de devoción y algunos retratos, como el de su amigo Clovio, el de Vincenzo Anastagi y los de otros caballeros anónimos. En las obras de este período, el Greco profundizó su dominio del lenguaje occidental en cuanto a tratamiento anatómico, movimiento, uso de la luz y del color, arquitecturas y perspectiva. Se destacan *La Anunciación*, *La estigmatización de San Francisco*, *La piedad* y *La curación del ciego*, para las que tomó diversas fuentes italianas, en especial pinturas de Tiziano y de Miguel Ángel. A pesar de estos trabajos, aspiraba a encargos de más envergadura, y, con la esperanza de obtener mayor éxito como artista en la corte del rey Felipe II, abandonó la Ciudad Eterna rumbo a España, médula del poder imperial europeo.

Toledo: desarrollo de su pintura y madurez artística

1576: El mismo año en que murió Tiziano, el Greco desembarcó en Madrid, probablemente atraído por la posibilidad de obtener un encargo para el monasterio del Escorial. Felipe II se encontraba al frente de los proyectos de decoración de este edificio, obra maestra del arquitecto Juan de Herrera, y había encargado lienzos a varios artistas españoles. Pese a estas expectativas, su paso por la ciudad fue breve y poco exitoso, pues si bien sus pinturas se basaban en escenas religiosas –principalmente series de santos y apóstoles–, éstas no se adecuaban fielmente a la idea del decoro requerido por la Corona. El aspecto devocional era el principal valor a transmitir mediante las imágenes, y el Greco, que vivió en el epicentro de la Contrarreforma española, se rebelaba contra las reglas dogmáticas y las preferencias estéticas predominantes.

1577-1579: Marginado del mecenazgo real, abandonó la ciudad resuelto a orientar su carrera en Toledo. Su estrecha vinculación con don Luis de Castilla –hijo de don Diego de Castilla, deán de la catedral toledana–, quien se convertiría más adelante en su albacea testamentario, fue decisiva para que el Greco optara por establecerse en aquella ciudad y desarrollara una producción artística trascendental hasta el final de su vida. Su próspero taller abasteció las múltiples demandas de conventos, iglesias y particulares, y contó con la colaboración de ayudantes, entre los que figuraba Francesco Prevoste, quien ya ejercía esa función en Roma y lo siguió hasta su nuevo destino. Durante estos años, recibió los primeros encargos. Por un lado, *El Expolio*, una de sus máximas creaciones, destinada a la sacristía de la catedral de Toledo, que provocó algunos debates por su falta de tono patético, lo que tal vez impidió que la catedral volviera a contratarlo. Por otra parte, los tres retablos para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, donde evidenció su dominio de la luz y del color en lienzos de gran tamaño, dentro de marcos arquitectónicos. En ambos casos surgieron divergencias en cuanto a los montos que sus clientes debían pagarle, pleitos que caracterizarían la actividad del Greco en Toledo. En aquel tiempo, esa ciudad era una de las más importantes de Europa. Sede Primada de las Españas y el segundo arzobispado más rico después del de Roma, era también la urbe más ortodoxa del reino, poblada tanto por judíos como por musulmanes y católicos. Rápidamente, el Greco logró convertirse en el pintor más destacado entre sus colegas toledanos. Supo granjearse la amistad de los poetas Luis de Góngora y Fray Hortensio Félix de Paravicino y Arteaga –quienes dedicaron sonetos al pintor– y de los caballeros e hidalgos Antonio de Covarrubias y Jerónimo de Ceballos. Asimismo, sus obras encontraron gran aceptación en los sectores más influyentes y en los círculos eclesiásticos cultivados. Pese al contexto de profundo puritanismo católico custodiado por la vigilancia inquisitorial, no se conocen episodios en los que el Greco estuviera ligado a las tendencias religiosas de la Inquisición, y gozó, incluso, de cierto margen de libertad artística en sus lienzos.

1578: Nació su hijo Jorge Manuel, fruto de la relación con Jerónima de la Cuevas, con quien el Greco no llegó a casarse, y que falleció tempranamente. Su hijo sería un activo colaborador en su taller de pintura y una figura clave para la confección de los inventarios de bienes previos y posteriores a su muerte (el primero, de 1614, y el segundo, de 1621).

1580-1582: Recompensado en sus esfuerzos, el Greco recibió un encargo real: la realización de *El martirio de San Mauricio* para el monasterio del Escorial. Sin embargo, una vez finalizada la obra, Felipe II no se mostró conforme con el resultado: el artista había introducido personajes militares contemporáneos en el relato bíblico, y el tema principal, el martirio de los soldados cristianos, quedaba relegado al segundo plano. Aunque pagó la suma acordada, el rey optó por una versión del pintor italiano Romulo Cincinnato, y envió el cuadro del Greco a una estancia secundaria en lugar del altar de la basílica para el que se lo había contratado. Alejada la posibilidad de convertirse en pintor real, esta situación lo impulsó a acrecentar su taller con la producción de retablos y de lienzos de pequeño formato para la devoción de una clientela privada, con temáticas como San Sebastián, Magdalena, la Crucifixión o la Verónica. De estos años también data una de sus obras más emblemáticas: *El caballero de la mano en el pecho*, dedicada a Juan de Silva, marqués de Montemayor y notario de Toledo (ca. 1579).

1586-1588: En permanente situación de inestabilidad económica, el Greco nunca consiguió una casa propia, y para estas fechas le alquilaba una al marqués de Villena, donde vivía con su pequeño hijo, rodeado de libros y cuadros. Andrés Núñez, párroco de la iglesia toledana de Santo Tomás, le encargó el lienzo *El entierro del señor de Orgaz*, que recuerda el milagro acaecido a comienzos del siglo XV, cuando don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz y notario mayor de Castilla, fue favorecido con la presencia sobrenatural de San Esteban y San Agustín durante su funeral. El cuadro incluye una extensa galería de retratos de personajes contemporáneos, así como el de su propio hijo, Jorge Manuel. Plasmado en una monumental composición, dio como resultado una de las obras maestras del pintor, que también terminó en pleito.

1589-1591: En esta etapa el taller del Greco se actualizó, ofreciendo a sus clientes retablos completos que incluían el diseño de las arquitecturas, las esculturas, la pintura y el estofado y dorado final. Junto con Francesco Prevoste y Antón Pizarro, pintor toledano influenciado por el cretense, realizó el primer retablo completo para la parroquia de San Andrés de la villa de Talavera la Vieja (Cáceres). Sin embargo, durante los años 90 no se recibieron grandes encargos, por lo que el Greco debió pintar numerosos cuadros de devoción para clientes anónimos, con temas que se reiteraban: la Sagrada Familia, las lágrimas de San Pedro, numerosos San Franciscos, Cristo con la cruz a cuestas y varias versiones de Jesús en el huerto de los Olivos, tanto en formato apaisado como, a partir de 1600, en formato vertical.

1592-1593: Durante estos años, el Greco realizó anotaciones en los márgenes de una edición del tratado de arquitectura de Vitruvio y en el de Sebastiano Serlio en las que manifestaba sus conceptos sobre la pintura y el quehacer del artista. Su biblioteca, de nutrida variedad lingüística y temática —que incluía más de un centenar de volúmenes en griego e italiano, tratados de arte y arquitectura y obras de filósofos antiguos y modernos, entre otros—, demostraba su afán por alcanzar el ideal renacentista y convertirse en un artista intelectual de su tiempo. El ejemplar de las *Vidas* de Giorgio Vasari también fue soporte de muchas de sus notas manuscritas. Paralelamente, comenzó a escribir un tratado propio sobre arquitectura y sobre Vitruvio, hoy perdido.

1596: Mientras realizaba la custodia para el altar mayor del hospital de Tavera recibió uno de los máximos encargos de toda su carrera: el retablo mayor del colegio de la Encarnación o de Doña María de Aragón de Madrid, que entregó en el año 1600. En este conjunto de piezas, con escenas de la Encarnación, la Adoración de los pastores y el Bautismo de Cristo, rematadas por una crucifixión, desarrolló su estilo más característico, aquel que corresponde a su madurez artística, con un fuerte sentido emocional, gran movimiento y figuras estilizadas que pierden cierto grado de definición.

1597-1600: Se le confió una serie de retablos para la capilla de San José de Toledo, uno de los conjuntos más representativos de la arquitectura y del arte toledanos. También realizó *Vista de Toledo*, considerada la primera obra paisajística en la historia del arte español.

1603-1605: Además de Prevoste y de su hijo Jorge Manuel, el taller del Greco contaba con varios ayudantes, como Luis Tristán y Pedro López, que trabajaban en las pinturas; Miguel González, en la escultura, y Diego de Astor, en los grabados. También colaboraba Pedro Torrente. Pese a esta estructura, no lograba hacer frente a las dificultades económicas, con deudas y cuentas por saldar. Por entonces realizó los retablos del colegio de San Bernardino de Toledo y del hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, destinado a los pobres y peregrinos devotos de la Virgen María. Este último encargo provocó un nuevo pleito, en este caso entre el pintor y la cofradía del hospital. Además, se multiplicaron los pedidos de retratos, como el del cardenal Fernando Niño de Guevara, inquisidor general y arzobispo de Sevilla, y los de santos para la devoción privada, así como numerosos apostolados. Vivían con el Greco Jorge Manuel junto con su mujer y el niño de ambos, Gabriel, además de Manusos, que había llegado a Toledo por estas fechas, aunque falleció poco después.

1610: Realizó dos de sus obras más emblemáticas, *Vista y plano de Toledo* y *Laocoonte*.

1611: Recibió en su taller la visita del pintor Francisco Pacheco –maestro y suegro de Diego Velázquez–, quien retrató al candiota y lo describió, en su tratado sobre pintura de 1649, como un pintor erudito y extravagante. En sus últimos años, el Greco realizó varios retablos, con gran aporte de su hijo, como los de la parroquia de San Vicente Mártir, el hospital de Tavera y el monasterio de los dominicos de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid. También continuaba produciendo réplicas de imágenes devocionales que se enviaban a distintas ciudades.

1612-1614: Pintó *La Adoración de los pastores*, lienzo destinado a su propia capilla sepulcral en la parroquia de Santo Domingo el Antiguo. Aunque la llevó a cabo sin ayudantes, no había llegado a firmarla a su muerte.

1614: Tras haber recibido los sacramentos, el 7 de abril el Greco falleció en la ciudad de Toledo, carente de fortuna y sin dejar testamento, pero habiendo otorgado a su hijo Jorge Manuel un poder para redactarlo. Éste mantuvo el taller familiar hasta su muerte, ocurrida en 1631.

EL GRECO EN EL SIGLO XX: SU IMPRONTA EN EL MNBA

1906: Con la misión de adquirir obras para enriquecer el patrimonio del joven museo, Eduardo Schiaffino recorrió Europa durante algunos meses y accedió a importantes colecciones. En Sevilla compró el óleo *Cristo en la cruz*, entre otros lienzos y tallas. En primera instancia, el entonces director del MNBA atribuyó esta pieza al Greco. Sin embargo, su constante y riguroso estudio en materia artística y, en especial, la lectura del libro *El Greco*, de Manuel Bartolomé Cossío –considerado el punto de partida del conocimiento científico sobre la vida y obra del pintor cretense–, lo indujeron a desestimar, años más tarde, la autoría de esta obra. La temática de Cristo en la cruz fue objeto de numerosas copias de taller, atribuidas, en algunos casos, al hijo del Greco, Jorge Manuel, a Luis Tristán o a otros artistas toledanos contemporáneos.

Ca. 1906/1908: La obra *Jesús en el huerto de los Olivos* del Greco fue adquirida por la familia Uriburu en la ciudad de Madrid. La compra se efectuó con el asesoramiento del coleccionista Alejandro Pidal y Mon, poseedor de algunas piezas del pintor cretense. En relación con el tema de esta tela, el Greco realizó varios ejemplares, de los que se conocen al menos seis versiones en formato vertical. Según los especialistas, es probable que el griego hubiera tomado contacto en Italia con una copia de *La oración en el Huerto* de Tiziano, destinada al Escorial.

1910: Con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, la *Exposición internacional de arte del Centenario*, realizada en Buenos Aires, generó el ambiente propicio para el ingreso de obras de la escuela española que serían adquiridas por importantes coleccionistas. Tal fue el caso de Antonio Santamarina, quien compró en aquella ocasión dos óleos de Ignacio Zuloaga, y meses después, en un viaje a Europa durante el cual visitó el taller de este pintor vasco, *San Francisco en éxtasis*, atribuido por entonces al Greco, y *Cristo a la columna*, de Luis de Morales, artista contemporáneo al cretense.

1928: Convocado para dictar conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el especialista alemán August L. Meyer también visitó la muestra *Homenaje a Goya*, realizada en el MNBA, y la colección particular de Uriburu. Luego de ver en ella la obra *Jesús en el huerto de los Olivos*, consideró incluirla en el catálogo del Greco que se encontraba preparando y que publicaría en 1931.

1934: A fin de completar el panorama de pintura antigua del MNBA, Atilio Chiáppori –director de esta institución entre 1931 y 1939– acudió a coleccionistas particulares que facilitaron sus obras para ser expuestas en las salas del museo. Dieron comienzo a esta modalidad piezas pertenecientes a la colección de Alejandro E. Shaw, entre las que figuraban dos óleos atribuidos al Greco, *El Señor en casa de Marta y María y Crucifixión*. También se mostraron pinturas de Luis de Morales, Francisco Zurbarán, José de Ribera y Francisco de Goya, entre otros. Por otra parte, en octubre de ese año, se organizó en la residencia particular de la familia Bemberg la exposición *Arte religioso retrospectivo*, con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional. Allí fueron exhibidas las dos obras del Greco de la colección Shaw –en calidad de préstamo, pues aún se hallaban en posesión del MNBA–, las piezas de la colección Antonio Santamarina adquiridas por éste a Zuloaga y otro cuadro atribuido a Luis de Morales, *Santa Teresa de Ávila*, comprado por el mismo coleccionista en París.

1936: La obra *Jesús en el huerto de los Olivos* del Greco fue adquirida por el MNBA y expuesta en sus salas al año siguiente. Una nutrida concurrencia asistió al acto de presentación de este importante óleo. Desde entonces, esta pieza integra el guión curatorial de la colección permanente del MNBA.

1939: *Jesús en el huerto de los Olivos* formó parte de la exposición *Pintura española. De los primitivos a Rosales*, realizada en Amigos del Arte de la ciudad de Buenos Aires. Fue exhibida junto al *San Francisco en éxtasis* –por entonces atribuido al Greco– y al óleo de Luis de Morales de la colección Santamarina, hoy propiedad del MNBA.

1957: Juan Corradini, jefe del Taller de Restauración del MNBA, llevó a cabo un trabajo fundamental sobre la obra *Jesús en el huerto de los Olivos* que sentó las bases para estudios posteriores. Dos años más tarde, inició tareas de restauración sobre la pieza *Jesús con la cruz a cuestas*, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD).

1964: Organizada entre los meses de agosto y septiembre en el MNBA, la exposición temporaria *De El Greco a Tiepolo* incluyó las obras *Jesús en el huerto de los Olivos* (MNBA) y *Jesús con la cruz a cuestas* (MNAD), entre otras pertenecientes a la escuela española de los siglos XVII y XVIII del acervo del museo y provenientes de la Embajada de España y de otras instituciones y colecciones privadas.

1966: En agosto se inauguró en el MNBA la muestra *De los primitivos a Goya*, donde fueron exhibidas las anteriormente mencionadas obras del maestro griego. Esta exposición constituyó un hito para la pintura española en el ámbito local.

1975: Antonio Santamarina donó al MNBA *San Francisco en éxtasis* –atribuida al Greco– y *Cristo a la columna*, de Luis de Morales, consideradas piezas fundamentales dentro de su colección particular.

1998: *Jesús en el huerto de los Olivos* fue seleccionada para integrar la exposición temporaria *Pinturas y dibujos de grandes maestros*, que tuvo lugar en la sala del Pabellón del MNBA.

2012: Tras un acuerdo de intercambio cultural organizado en el marco del programa *La obra invitada*, del Museo Nacional del Prado de Madrid, el MNBA recibió el cuadro *San Juan Evangelista*, del Greco, perteneciente a ese museo español. Éste fue exhibido entre septiembre y noviembre en la sala *Manierismo y barroco*, junto al óleo *Jesús en el huerto de los Olivos*, propiedad del MNBA. Ambos lienzos del Greco fueron acompañados por piezas de Francisco de Zurbarán y Luis de Morales y una escultura de Alonso Cano, que ofrecían un panorama más completo de la escuela española de temática religiosa.

LA HISTORIA OCULTA

MERCEDES DE LAS CARRERAS

La obra *Jesús en el huerto de los Olivos*, del Greco, tiene más de 400 años, 77 en el Museo Nacional de Bellas Artes y una larga historia que relatar.

La pieza ingresó al acervo del museo en 1937. Ya entonces padecía de ciertos deterioros visibles que, según informes del Gabinete de Restauración de 1936, generaban preocupación institucional.

En el informe técnico realizado ese año se lee:

...la tela está sumamente reseca, lo que ha motivado el levantamiento de la película de la pintura, sobre todo en los lados verticales, donde se ve como una línea, producida seguramente, por la presión del bastidor que ha tenido la tela antes de ser reentelada,¹ lo que ha hecho caer la pintura...

La problemática principal de falta de consolidación de los recubrimientos al soporte fue un deterioro persistente. La intervención efectuada en esa instancia consistió en el tratamiento estructural de la tela, la consolidación de los recubrimientos de la pintura al soporte, los procesos estéticos de estucado de mermas y reintegración de color.

A lo largo de 20 años, el tiempo y los avatares de las condiciones ambientales y de manipulación fueron influyendo en la evolución y el comportamiento de los diferentes materiales que componen la pintura.

El restaurador, Juan Corradini, detalla, en su informe técnico de 1957, el estado de la obra:

El lienzo original presenta mermas marginales restauradas, e integraciones laterales de tres a cuatro cm de ancho. Desgarro en el cuarto inferior izquierdo, curvilíneo, de unos trece cm de largo; está ubicado sobre el pie izquierdo del Apóstol, partiendo del talón y dirigiéndose horizontalmente hacia el pie derecho [...] Reentelado a la cola,² escasamente adherido...



Figura 1. Foto general actual.



Figura 2. Foto general actual, reverso.

Doménico Theotocópuli, el Greco

Jesús en el huerto de los Olivos, 1600-1607. Óleo sobre tela, 108 x 76 cm. Inv. 2569. Adquisición, 1936



Figura 3. Foto general actual blanco y negro con luz ultravioleta. Se pueden observar las acumulaciones irregulares de barniz y la fluorescencia que indica oxidación.

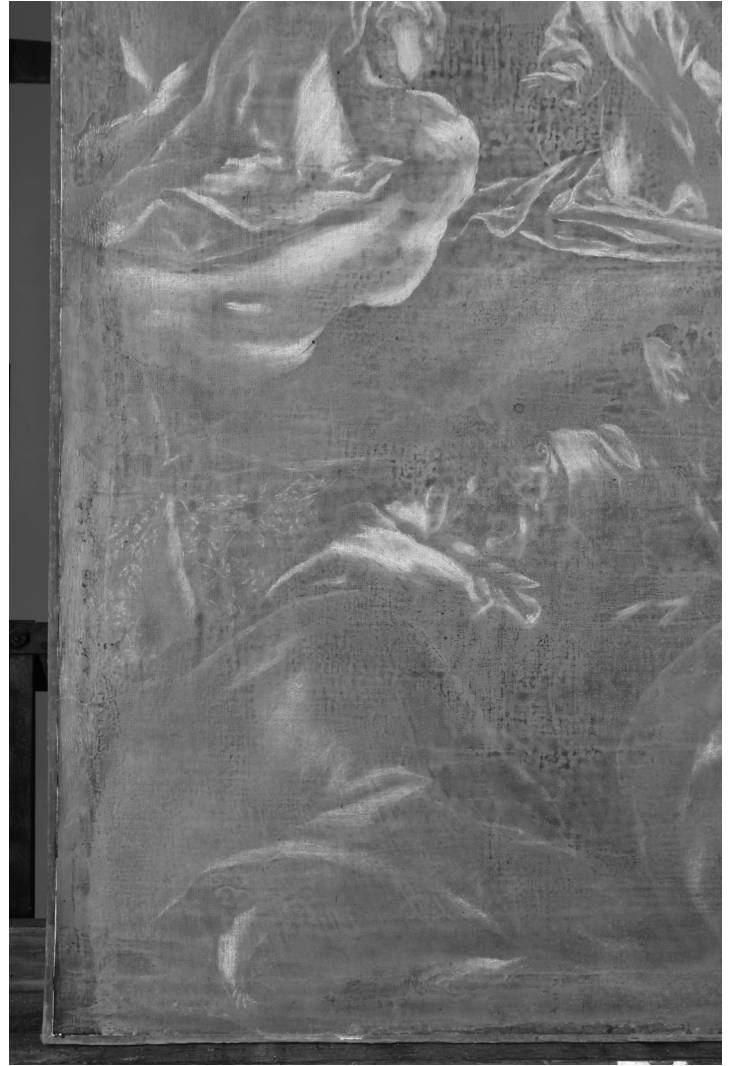


Figura 4. Foto actual blanco y negro de detalle con luz ultravioleta.

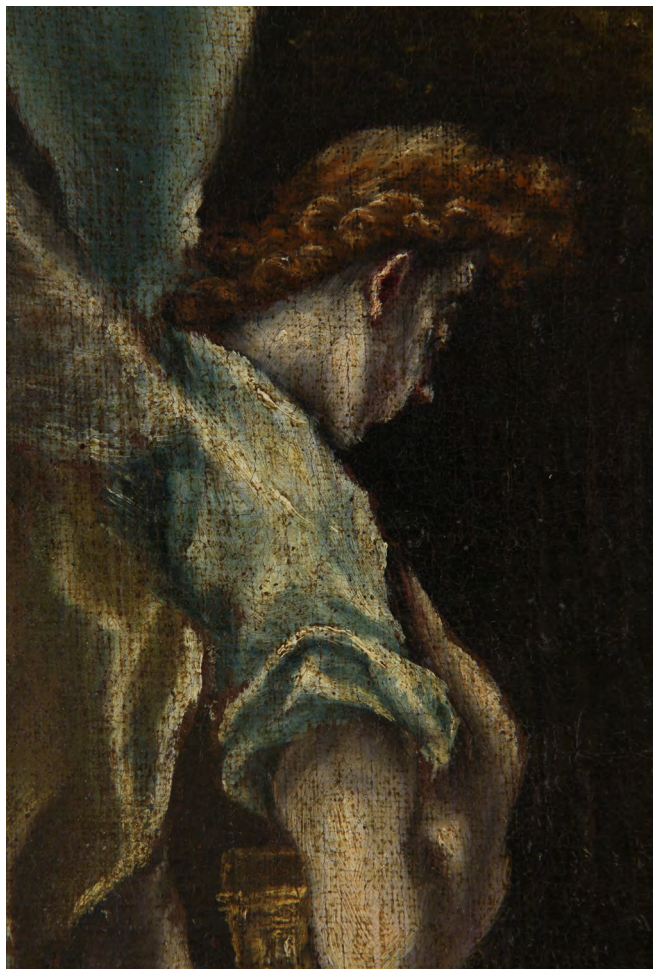
Su opinión sobre la intervención llevada a cabo es favorable, e indica: “...motivos bien justificables”.³

Luego de un exhaustivo análisis técnico, Corradini expone las causas de los desprendimientos de la capa pictórica y el estado de la pátina aplicada en la restauración anterior:

La superficie se encuentra cubierta por una gruesa capa de pátina artificial (barniz teñido), óptica y cromáticamente alterado, destinado a disimular en parte los numerosos retoques. La película de color (empasto fundido y disociado en diversas capas por la caída de fragmentos) presenta el deterioro de la usura, muy pronunciado en el cuarto superior izquierdo y en las zonas de delgado espesor. Retoques generalizados y en gran parte abusivos.⁴

Afortunadamente, la tecnología le permitió investigar con mayor exactitud las intervenciones anteriores, diagnosticar las problemáticas visibles y elaborar la correspondiente propuesta de tratamiento. Las decisiones se basaron en el estudio técnico, la información obtenida de la observación ocular, el uso de luz ultravioleta y la toma de radiografías, así como de fotografías con diferentes luces.

Es interesante ver que el museo ya se ubicaba en un lugar de vanguardia en temas de tecnología aplicada a la restauración y principios éticos de los procesos.



El tratamiento propuesto y aplicado consistió en la eliminación del entelado a la cola y la realización de un reentelado a la cera-resina,⁵ con el objetivo de solucionar el problema estructural y de adhesión entre las capas.

El informe dice:

Operaciones: eliminado el viejo reentelado, el lienzo original fue impregnado en el reverso con cera-resina [...] se le aplicó una segunda tela de lino crudo y un lienzo de protección.

En el aspecto estético, la limpieza de la capa pictórica tuvo tres objetivos principales: la eliminación de la pátina coloreada, de la suciedad superficial y de los repintes innecesarios. Las mermas de pintura fueron estucadas y reintegradas con color, según los criterios vigentes. La reintegración cromática se realizó según el criterio de empleo de *tratteggio*⁶ y de *mínima intervención*⁷ identificable.^{8,9}

Podemos leer el detalle de la opinión de Corradini sobre las pautas modernas de intervención:

Figura 5. Foto de detalle del barniz antiguo sin remover.



Figura 6. Foto de detalle del barniz antiguo sin remover de la relimpieza de capa pictórica.



Figura 7. Foto actual de detalle de la zona de reintegraciones de color.

Se estima además oportuno remover la suciedad y la falsa pátina, eliminar los retoques innecesarios o por lo menos reducir su extensión y rehacer la parte reconstruida con criterios modernos...

El anverso fue limpiado [...] hasta eliminar las capas superficiales de barniz y los retoques. Los restos de un barniz mucho más oscuro e insoluble en las mezclas utilizadas fue dejado [sic] sin remover, en parte por considerarse original (presumiblemente) y en parte porque el barniz alterado contribuye a armonizar el conjunto disimulando un poco la usura del color.¹⁰ Enmasilladas las mermas [...] se ha procedido al retoque y a la reconstrucción de las mermas originales. Se ha adoptado el criterio de efectuar el retoque identificable por medio de aplicación del color en rayas verticales...¹¹

El paso del tiempo solo se manifiesta hoy en la leve oxidación del barniz, cuyos componentes sufren naturalmente ese proceso. El estudio de la superficie con luz ultravioleta revela aspectos como el estado y la localización de la gruesa capa irregular de barniz ligeramente oxidada.^{12,13}

Es interesante destacar las múltiples reflexiones que surgen de la actual investigación de las intervenciones realizadas en la obra y la evolución de los pensamientos éticos de la conservación en Buenos Aires en relación con las tendencias internacionales. Cabe señalar que algunos procedimientos de restauración y materiales mencionados se han dejado de lado debido a una búsqueda de *mínima intervención, reversibilidad de los materiales y estabilidad en el tiempo*.

Gracias al cuidado permanente que hemos tenido los especialistas del MNBA y a la calidad de la restauración llevada a cabo por el especialista Juan Corradini, podemos hoy, luego de 57 años, apreciar la integridad de la obra.

El proyecto propuesto de reforma del laboratorio de restauración del área de Gestión de Colecciones del MNBA abarca la remodelación de los espacios y la modernización del equipamiento tecnológico y científico para el estudio, la investigación y el tratamiento de las piezas del patrimonio. Se estima, entonces, poder continuar completando la investigación de la técnica original de este importante cuadro.

Notas

¹ Proceso de restauración que consiste en la adhesión de un soporte nuevo por el reverso de la obra con el fin de reforzar el original debilitado. El adhesivo es al agua, con cola de conejo como uno de los componentes.

² El adhesivo utilizado en el proceso es a base de proteínas animales (cola de conejo), agua y harinas, entre otros componentes.

³ Archivo documental del MNBA.

⁴ Archivo documental del MNBA. El análisis técnico permitió ver los faltantes y las intervenciones, que aparecían como abusivas.

⁵ La adhesión del soporte nuevo se realiza con una mezcla de cera de abeja y resinas, ambos materiales termoplásticos.

⁶ Método de reintegración de color por medio de la yuxtaposición de delgados listones de colores, cuya vibración y contraste se unifican ópticamente a una distancia de lectura de la imagen.

⁷ International Council of Museums (ICOM). Criterios de intervención.

⁸ Criterio identificable por medio de *tratteggio*: visible a corta distancia de lectura.

⁹ Ver figura 7, foto de detalle de reintegración de color del borde izquierdo.

¹⁰ Paul Philipott, *Pénétrer l'art, Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. La notion de patine et le nettoyage des peintures*. Édité par C. Périer-D'Ieteren, Groeninghe, 1990, pp. 405-406. Ver figuras 5 y 6, fotos de detalle de capa pictórica en las que se observa la limpieza parcial.

¹¹ Ver nota 6 y figura 7. Criterios de restauración según los principios internacionales de mediados de siglo XIX. "Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures", II, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1959, pp. 5-19 (en colaboración con A. Philipott). Paul Philipott, *op. cit.*, pp. 413-419.

¹² Ver figura 3, foto general con luz ultravioleta.

¹³ Ver figura 4, foto de detalle con luz ultravioleta.

LA ORACIÓN DEL HUERTO, DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (SELECCIÓN DE FRAGMENTOS)*

JUAN CORRADINI

* Publicado en *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires, año XVI, n° 74, 1956 [s/p.].
Se transcriben las leyendas de las ilustraciones tal como las redactó Corradini.
Entre paréntesis constan los autores de las fotografías originales.
Fotografías actuales: Gustavo Cantoni y Matías Iesari.

La oración en el Huerto

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. (Fotografía Moreno). Tela de 1,08 x 0,76



Refiere P. M. Marios, que Julio Clovio, un día radiante de primavera, encontró a su amigo “El Greco” encerrado en la más profunda obscuridad de su estudio de Roma, y que de nada valió la insistente invitación para que saliera a la calle: se negó con obstinación, alegando que la luz del día turbaba su luz interior.

[...]

Domenico Theotocópuli, formado en su juventud en Creta, ámbito cultural de la *Serenissima*, y emparentado por atávicos lazos a la tradición bizantina, asimila, en su posterior estada en Italia y España, elementos de las escuelas locales: estudia, imita, copia. Nunca logra desligarse de una peculiar visión o concepción primigenia, pero cuando más parece alejarse de ella, vuelve de repente a obedecer al llamado ancestral; el proceso pendular podría seguirse quizás en las numerosas réplicas de algunos cuadros que, con mayores o menores variantes, salieron de su taller.

Era, éste, siguiendo la costumbre del siglo, una *bottega d'arte* que satisfacía las demandas del mercado y a su producción atendían discípulos y colaboradores bajo la supervisión del maestro. Los entendidos sabían diferenciar y apreciaban diversamente las obras pintadas de los imitadores ajenos al taller de las que habían sido ejecutadas en él, y también las que eran íntegramente de mano del Greco de las que habían sido hechas en colaboración.

El tema de la *Oración del Huerto* fue abordado por el artista en la plena madurez de su evolución artística, pudiendo fecharse, según Mayer, entre 1590 y 1598 la versión apaisada, y después de 1600 la vertical. La réplica del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que estudiamos en este artículo, pertenece al segundo tipo y es por lo tanto de particular interés por su bizantinismo y como etapa en la elaboración de la última manera.²

Está pintado sobre lienzo de lino o cáñamo, de ligamento simple (por lo que es dado deducir en las zonas descubiertas por pequeñas descascaraduras, se trata de un ligamento plano con escalonado regular: 1 e 1), que actualmente se encuentra pegado sobre otra tela de refuerzo (adhesivo no identificado). El examen radioscópico muestra unas rayas curvas de menor opacidad, parecidas a las que podría producir el movimiento de una espátula al extender una capa de recubrimiento, que no tienen ninguna relación con el dibujo o la composición del cuadro, ni con una eventual irregular distribución de la imprimación, ya que por su menor espesor deberían revelarse observando la superficie con luz rasante. Suponemos, provisoriamente, que su origen se encuentra en el adhesivo, compuesto, acaso, con blanco de plomo.

El margen izquierdo del lienzo original parece haber sufrido una merma a todo lo largo de una faja de aproximadamente 3 cm de ancho, que ha sido reintegrada con masilla. Otros rasgones de la tela, restaurados, son fácilmente identificables en varias partes bajo un simple examen ocular.

La imprimación está compuesta de una sustancia inerte color pardo rojizo, probablemente una tierra nativa conteniendo arcilla y óxido de hierro, desleída en un aglutinante. El reducido examen que es dado hacer sobre los bordes levantados de las grietas y las descascaraduras, no permite distinguir capas superpuestas de imprimación.

La técnica pictórica es de la mayor sencillez, y para un pintor del siglo XVI-XVII, de una extraordinaria economía de medios. No hay correcciones ni “pentimentos”, ni es dado, por lo menos en el estado actual del cuadro muy empañado, descubrir esbozo o plasma preliminar: los varios elementos compositivos están modelados, sobre un fondo de color local que cubre los medios tonos, con un empaste de blanco o a base de blanco en las máximas luces, y con negro matizado y traslúcido en las sombras. Glaseados de color apropiado funden los violentos contrastes en algunas zonas (v. g. el ropaje de Cristo y de los Apóstoles) mientras en otras parece no haber más recubrimiento final que un barniz teñido, probablemente de composición bituminosa (el ángel y las rocas del fondo), que se confunde actualmente con abundante suciedad.

Todos los particulares del cuadro, examinados por separado, producen la impresión de haber sido ejecutados *alla prima*, sin vacilaciones, exceptuando quizás la cabeza de San Pedro, que presenta una distinta calidad de empaste y una mayor elaboración de la materia. En el linde de algunos colores la pintura no cubre enteramente la imprimación; se observan también algunas cortas pinceladas negras superpuestas, que acentúan el dibujo.

El examen radiográfico muestra una desconcertante falta de uniformidad en los contrastes, y mientras revela la estructura vigorosa y arquitectural de la figura de Jesús, como era de esperar por el escrutinio óptico, y perfila con suficiente claridad el dibujo del ángel, produce imágenes confusas en los torsos y cabezas de los Apóstoles. Cabe señalar el hecho de que todas las radiografías que se reproducen han sido tomadas en idénticas condiciones técnicas –con una tensión de trabajo quizás



La fotografía del fenómeno de fluorescencia (luz de Wood) permite identificar, bajo el velo opalino de los barnices, los retoques relativamente recientes. Por su misma conformación es posible deducir que son en gran parte abusivamente extensos y quizás superfluos (Fotografía J. Corradini).



LA ORACIÓN EN EL HUERTO. Detalle de la figura de Cristo (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) (Fotografía Grete Stern).



Radiografía del mismo particular. Pueden apreciarse los deterioros restaurados del lienzo sobre y encima del hombro derecho, sobre el pecho y debajo de la mano derecha. Este último, por ser más antiguo, no ha sido captado por la fotografía de fluorescencia (Radiografía J. Corradini).

excesiva (50 kvs. 5 MA) pues el aparato empleado no permitía el empleo de rayos más blandos-, y que por lo tanto, la diferencia de contraste corresponde a una diferencia de materiales y/o de técnica.

Las cabezas de San Juan y de Santiago están resueltas en forma similar a la del ángel; el modelado de las sombras está conseguido con reflejos de color frío y luminoso. En la cabeza de San Pedro, en vez, las sombras tienden al color pardo monocromo y están matizadas con pasajes rojizos.

La fotografía del fenómeno de fluorescencia nos hace ver los retoques más recientes, aunque se encuentren cubiertos por una espesa capa de barniz y abundante suciedad, pero no registra las alteraciones más antiguas. Resulta difícil, por tal razón, pronunciarse de una manera definitiva sobre la calidad o la razonable coherencia de las varias partes.

El cuadro reproduce el episodio de la Pasión que se desarrolló en un lugar llamado Getsemaní, poco antes de la captura de Jesús.

[...]

La cabeza [de San Pedro] ofrece la peculiaridad de ser la más elaborada por superposición de empastes y fusión de pinceladas y, al mismo tiempo, la más pobre de tonalidades. Las manos están mal dibujadas y carecen de estructuración y carácter.

Los Apóstoles Santiago y San Juan, con sus cuerpos inclinados en dirección contraria, describen una segunda curva. Amarillo anaranjado es la túnica de Santiago, azul la de San Juan y nuevamente anaranjado-ocre con luces amarillas el manto de este último. Las volutas de tantos amarillos matizados y realzados en sabios contrastes por los fríos de los azules y de los tonos neutros de las carnes, se desarrollan en anillos concéntricos como el encrespase de una ola, sobre un fondo muy tenebroso y con su movimiento dan vida a esos cuerpos hundidos en el sueño y confinados en el interior de la tierra. Merece nos detengamos en analizar la figura de San Juan que, tendida en el suelo, es representada parcialmente en escorzo y en parte como si fuera vista de frente desde arriba; curiosa combinación de instinto y de oficio adquirido [...] Las dos cabezas poseen un vigoroso relieve debido al sólido empaste de las luces y a la riqueza cromática de los reflejos en las sombras; los detalles anatómicos esenciales están descritos con precisión y firmeza.

[...]



LA ORACIÓN EN EL HUERTO. Detalle del ángel (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) (Fotografía Grete Stern).



Radiografía del mismo particular. El desgarrón de la tela, restaurado, tampoco ha sido registrado por el fenómeno de fluorescencia. El retoque, seguramente muy antiguo, debe haber llegado a un estado de polimerización análogo al de la pintura original. Compárese la debilidad del contraste de esta radiografía con la sólida estructuración de las formas de la figura de Cristo. El modelado ha sido obtenido con extraordinaria economía de medios (Radiografía J. Corradini).



LOS APÓSTOLES SAN JUAN Y SANTIAGO, detalle de "La Oración en el Huerto" (Fotografía Grete Stern).

[El ángel] Está representado de tres cuartos, de espalda, y lleva una camisa blanca y manto amarillo apagado, cuyos reflejos blancos y azulados producen una impresión general de frialdad incorpórea; [...] Cabe destacar que esta figura está pintada con trazo nervioso y espontáneo de extraordinaria fuerza expresiva; la escasa elaboración y los contornos en que aparece el fondo sin cubrir, le confieren la frescura del boceto.

He dejado para última, la conmovedora figura de Jesús, centro y foco de la composición, que por su acabada y fina terminación, dentro de la economía general de medios plásticos, parece ser la que más ha reclamado el amor y la atención del artista. Está arrodillado, con los brazos abiertos y tendidos hacia adelante, y viste una túnica de un rojo carmín que se remata en el suelo en dobleces azules. [...] En actitud semejante, en algunas versiones del Greco, San Francisco recibe los estigmas [...] El rostro ofrece la misma estructura del Cristo de la colección Clowes (Indianápolis), del de la colección O. Cintas (La Habana) y de otros Cristos llevando o abrazando la Cruz, de los cuales difiere en la iluminación y materia pictórica, que en el de Buenos Aires se reduce a un empaste muy delgado. La relativa pequeñez de la imagen explica fehacientemente la escasa elaboración de la pintura. No hay rastro visible de aureola.

[...]

De estas versiones apaisadas (cuatro en total), la de la colección Valdés de Bilbao, es la que más se acerca a las verticales. [...] Creemos, desde luego, que el artista en las sucesivas versiones ha ido despojándose de elementos contingentes en pos de una síntesis superior y de una suprema transposición. No descartamos que esta hipótesis puede ser del todo gratuita y que las variantes pueden haber obedecido a motivos de otra naturaleza: las razones que mueven al pintor no son las mismas que las del teórico.

Observamos en primer lugar que el ejemplar de Buenos Aires, es el único en el cual el grupo de los Apóstoles no queda enmarcado por la vegetación. [...] Si admitimos que la yedra, al lado de San Pedro, tiene una significación simbólica, no será demasiado aventurado suponer que también este elemento compositivo vegetal puede haber adquirido de repente, a los ojos del artista, un significado especial.³



Radiografía del detalle precedente, que revela, en esta zona, la delgadez de los recubrimientos de pintura, aun en las partes cubiertas por pigmentos compuestos de plomo (Radiografía J. Corradini).



Macrofotografía 2 x de la cabeza de Cristo (Fotografía J. Corradini).



Macrofotografía 1 1/2 x, de la cabeza de San Pedro. Puede apreciarse la diversa elaboración de la materia pictórica en comparación con las demás cabezas, el dibujo sin carácter de las manos y, alrededor de éstas, un probable retoque antiguo sobre abrasión (Fotografía J. Corradini).

En la réplica de Buenos Aires, además, fueron suprimidos algunos detalles paisajísticos: la ciudad de Jerusalén, iluminada por la luna, es del todo fantasmal y está apenas abocetada; no hay rastro visible –por lo menos en las condiciones actuales de ennegrecimiento de la pintura– de los árboles que en dicho paisaje figuran en las versiones apaisadas y en las verticales de Lille, Cuenca y Budapest. Menos importancia tiene también esa región superior del cielo, envuelta en una tiniebla uniforme, la luna y el desgarrar de las nubes, que es una llaga abierta serpentina. El opuesto rincón del cielo, cruzado por torrentes de luz, carece de resabios realistas en el dibujo de las nubes (réplica de Budapest) y en la irradiación de la luz (réplica de Andújar): es una lluvia de impalpable, inmaterial fluidez, desligada de cualquier analogía con los comunes accidentes atmosféricos. La evolución formal de tales elementos puede explicarse como un proceso constante de superación y de eliminación de fórmulas adquiridas, proceso que pudo cumplirse con mayor libertad en aquellos elementos compositivos accesorios que no exigían una fidelidad figurativa. En esta réplica, trágicamente tenebrosa, saturnina, los elementos accesorios son en realidad apenas sugeridos: el monte de los Olivos, tan imponente con su masa piramidal en las demás versiones, se funde con el cielo, y la vegetación es reducida a una función esencial de ambientación o simbolismo. Creemos que es una de las últimas creaciones, si no propiamente la última, que el Greco hizo sobre este tema, aunque quizás cierta flojedad de algunos detalles permita avanzar la suposición [de] que han intervenido en ella sus colaboradores.

Notas

¹ [Nota n° 2 en el documento original] El cuadro fue adquirido con destino al Museo Nacional de Bellas Artes en 1936 a Nordiska Kompaniet, y perteneció anteriormente a la señora Dolores de Uriburu, quien lo había adquirido en Madrid en 1906. Se encuentra reproducido en la monografía de August Mayer (*El Greco*, Berlín, 1931, p. 120) y en la exhaustiva obra reciente de Camón Aznar (*Domínico Greco*, Madrid, 1950, pp. 814, 815), quien, sin embargo, lo adscribe al Museo de Artes Decorativas. Mide 110 x 77 cm y está firmado en caracteres griegos, en el margen inferior debajo del pie de San Pedro.

² [Nota n° 5 en el documento original] En la réplica de nuestro museo, la vegetación está netamente diferenciada: el olivo cubre la montaña detrás de Jesús y aparece en primer término solamente en el tronco cortado con su brote juvenil; las ramas del lado izquierdo tienen hojas anchas y forman un zarzal de especie no identificada. A la derecha se levanta una enredadera de yedra cuyo simbolismo no puede ponerse en duda, puesto que aparece también en *Las lágrimas de San Pedro*, *La Magdalena*, *San Francisco de Asís*. Su significado más corriente es el de amor y fidelidad entrañable, pero también puede interpretarse como juventud perenne aludiendo a la función pontifical de San Pedro. Quizás un significado análogo puede tener el árbol tronchado del cual brotan nuevas ramas.

JUAN CORRADINI. BIOGRAFÍA

PAOLA MELGAREJO

Juan Corradini (Giovanni Corradini) nació el 30 de enero de 1911 en Reggio Emilia, Italia, una pequeña ciudad agrícola situada al norte del país, sobre la vía Emilia, de donde era oriundo Luigi, su padre. Su madre, María Pinetti, había nacido en Parma, también en la región de Emilia-Romaña, una zona atravesada por monumentos y lugares históricos de la época romana, con los montes Apeninos y las riberas del río Po como paisajes.

Para hacer sus estudios secundarios, el joven Corradini debió trasladarse sesenta kilómetros al norte, a la ciudad de Cremona, donde cursó en el Istituto Tecnico Superiore y se diplomó como contador en 1928, a los diecisiete años. También aprendió varios idiomas (inglés, francés y español) y realizó su instrucción militar. Después de este período comenzó a perfilar su vocación artística, interesándose por los estudios sobre conservación y restauración de obras. En 1929 asistió a talleres y academias en Florencia y Milán para formarse en cursos de historia del arte, pintura, física y química aplicadas, colaboró también con varios restauradores y empezó a trabajar para galerías y coleccionistas privados. Desde 1930 dirigió su propio laboratorio-taller de examen y restauración de pinturas y creó afiches publicitarios para distintas empresas italianas, firmados bajo el seudónimo de “Nino”.

A mediados de la década, durante los duros años del fascismo en su país, Corradini decidió trasladarse a Chile, a la zona de Valparaíso. Allí, entre 1935 y 1943, llevó a cabo algunos trabajos de restauración de pinturas y numerosos diseños de afiches, publicidades y portadas de almanaques, siempre firmados con seudónimo. En abril de 1938, a los veintisiete años, se casó con Liliana Ristori, una joven chilena de veinte. Ese mismo año murió su padre, tras lo cual quedó a cargo de su madre viuda. En 1939 nació su primera hija, María, y en 1942, su hijo Alfonso, ambos en Chile. En el país trasandino dictó conferencias sobre conservación y restauración en la Universidad Técnica Federico Santa María, de Viña del Mar, y dio cursos de verano en la Universidad de Santiago.

En 1943 se radicó en Buenos Aires, ciudad a la que viajó con su mujer y sus hijos y donde trabajó de manera particular para colecciones e instituciones artísticas. Asimismo, a lo largo de la década restauró piezas de la colección del ingeniero Torcuato Di Tella, cuyo asesor para la selección de obras era el crítico e historiador de arte italiano Lionello Venturi. Además, entre enero de 1945 y diciembre de 1956 se desempeñó como periodista para la revista *Historium*, en la que escribió, entre otros artículos, “Soliloquio con Del Prete y los pintores de vanguardia” (1950), “Un falsificador que arriesgó su cabeza” (1950) y “La cocina de los pintores” (1953). Paralelamente realizó exposiciones como artista plástico; en 1948 exhibió acuarelas en la galería Antú, reseñadas por Lía Carrea en la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest.

Entre finales de la década del cuarenta y 1950 ilustró—firmando también con seudónimo—algunos de los cuentos maravillosos para niños del escritor de Chile Hernán del Solar, que la editorial Rapa-Nui publicó en ese país, y en 1952 efectuó un viaje de perfeccionamiento en restauración a Europa. Al año siguiente el crítico y escritor León Benarós publicó un artículo sobre su trabajo como conservador en el número 70 de la revista *Continente*.

Tras dos años sin restaurador (luego de la supresión del cargo), en 1955 el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) creó esa vacante, y en agosto de ese año su director, Juan Zocchi (1944-1955), pidió a Corradini para el puesto. Finalmente, en enero de 1956 comenzó a trabajar en el MNBA como oficial restaurador de pintura, acompañado en el Taller de Restauración por Juan Passani, Alberto Peters, Silvia Ambrosini y Ana María Durand. A lo largo de ese año realizó numerosas tareas, apoyado por Jorge Romero Brest (1955-1963), el nuevo director de la institución. Organizó la muestra *Ejemplos de restauración*, que, con fines didácticos, se presentó entre junio y julio, y que fue una de las que reinauguró el museo después de un tiempo de permanecer cerrado. En esta ocasión se exhibieron algunas pinturas en proceso de restauración, entre ellas, la *Virgen con niño*, del italiano Agnolo Gaddi, y *La ninfa sorprendida*, de Édouard Manet, obra que además Corradini estudió utilizando rayos X y UV. En los siguientes años al frente del Taller de Restauración del museo seguiría reflexionando sobre este cuadro, a partir de nuevos estudios y comparaciones de fotos, apuntes personales y catálogos.



Ejemplos de restauración, exposición dedicada a mostrar el proceso de restauración de obras, organizada por Juan Corradini al momento de reinaugurarse las salas del MNBA en 1956. Foto: Archivos curatoriales MNBA.

La conservación se perfiló como uno de los puntos fuertes de la gestión de Romero Brest en el MNBA; se montó un laboratorio fotográfico conducido por Grete Stern, que tenía entre sus objetivos fotografiar las obras para su restauración, a partir de radiografías, tomas con luz rasante y otras técnicas que contribuían a los trabajos de atribución y datación de las piezas. Ese año, 1956, Corradini expuso los fundamentos de su tarea en el primer número del boletín del museo, publicado en junio, en el que explicó la importancia de un gabinete fotográfico para la documentación técnica de las obras y los procesos de restauración. Además, restauró *Virgen con el niño y San Juan*, de Giuliano Bugiardini, y gracias a esta labor logró recuperar la figura del santo, hasta entonces oculta por un repinte. Por otra parte, escribió en *Ars. Revista de Arte* el artículo “La oración en el Huerto’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, sobre la tela atribuida al Greco.

Como resultado de su trabajo particular, editó ese año *Cuadros bajo la lupa*, un manual de conservación dirigido a los coleccionistas (que, según afirmaba el propio Corradini, era el “único libro en lengua hispana sobre temas de conservación de pintura compilado con material argentino original e inédito”), que realizó a partir del análisis de pinturas de las colecciones locales (pertenecientes a Deulofeu, Bruck, Acevedo, Saavedra Zelaya y Santamarina, entre otros) y de instituciones artísticas como el Museo Nacional de Arte Decorativo y el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario. Además, demostró estar al día con las publicaciones internacionales sobre conservación y restauración de piezas, citando en ese libro estudios contemporáneos, los que complementó con tratados antiguos sobre arte, de autores como Giorgio Vasari, Cennino Cennini y Antonio Palomino, y con información actualizada sobre el manejo de procedimientos técnicos y el trabajo en laboratorio. En ese volumen, y en gran parte de sus artículos, Corradini abordó los problemas de orden teórico, estético, técnico y moral que implica la tarea de restauración de pinturas; consideraba ilícito alterar las piezas originales con repintes o integraciones para disimular un deterioro. Cuando apareció su libro, ya pertenecía al prestigioso International Council of Museums (ICOM), con el cargo de vicepresidente de la sede en la Argentina.

Su labor en el MNBA fue prolífica. En 1957 efectuó la restauración de la pintura *Jesús en el huerto de los Olivos*, atribuida al Greco. En noviembre de ese año, y hasta mediados del siguiente, se trasladó a Italia para conocer el Laboratorio de

Restauración del Museo di Capodimonte de Nápoles, que había sido recientemente inaugurado, y también visitó otros en Bruselas y Ámsterdam, además de las nuevas instalaciones del Louvre, viajes que emprendió con recursos personales con el fin de estar al día respecto de los adelantos técnicos internacionales relativos a su profesión.

Desde 1958 dictó cátedra sobre temas de conservación y restauración en la Escuela de Museología de la Universidad del Museo Social Argentino. Ese año, su labor en el MNBA comprendió la restauración de la obra *Aparición de San Isidoro al Rey Fernando el Santo ante los muros de Sevilla*, de Francisco de Goya. Al año siguiente estudió varias piezas importantes de esta colección: tomó radiografías a *La ninfa sorprendida*, de Manet (donde advirtió la presencia de una doncella detrás del personaje principal), y amplió esta investigación en un artículo publicado en septiembre en la *Gazette des Beaux-Arts* de París (que firmó como Giovanni Corradini). Asimismo, adjudicó *Un matemático*, pintura que había ingresado con la autoría de José de Ribera, a Luca Giordano (atribución que confirmaron especialistas posteriores). Durante ese año también realizó trabajos para otras instituciones, restaurando cuadros del Museo Histórico Nacional a pedido de su director.

En septiembre de 1959 restauró en el MNBA la pintura del Greco *Jesús con la cruz a cuestas*, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte Decorativo.

Además, se mantuvo al día con respecto a los nuevos métodos de análisis y procedimientos de restauración a partir de publicaciones técnicas e intercambios epistolares con institutos y laboratorios internacionales. En septiembre de 1961 asistió al congreso organizado por The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) –al cual pertenecían museos y profesionales de todo el mundo, y del que era miembro–, organizado en Roma. En esa ocasión se abordaron problemas sobre conservación, nuevos métodos de investigación y examen, y capacitación para conservadores y restauradores. Terminado el congreso, visitó los principales laboratorios europeos para estar al tanto de todos los adelantos de la ciencia y técnica de la restauración, como los de la National Gallery de Londres, el Louvre de París y el Istituto Centrale del Restauro, en Roma, entre otras instituciones de esas ciudades y de Nápoles, Milán, Florencia, Ravena, Venecia, Múnich, Stuttgart, Bruselas y Ámsterdam. Durante este tiempo también colaboró en revistas internacionales como *Maltechnik*, de Stuttgart, y *IIC News*, de Londres.

En 1964 asistió, en representación del MNBA, a la II Conferencia Internacional de Restauración que organizó el IIC. Ese año, además, ya durante la gestión de Samuel Oliver (1963-1977), detalló sus trabajos de restauración en los boletines n° 1 y 4 del museo. Al año siguiente escribió un texto que acompañó una tirada de diez láminas impresas con obras del artista Lino Enea Spilimbergo, publicada por la Asociación Amigos del MNBA. En 1966 comenzó a dictar cursos particulares en su propia academia de restauración, que abrió en su casa.

Dando por concluido su trabajo como restaurador del MNBA, en marzo de 1971 elevó su renuncia al director de la institución, Samuel Oliver. Ese año escribió *Cuaderno de apuntes. Restauración de cuadros*, cuatro volúmenes que él mismo editó entre 1972 y 1975.

En 1978 publicó *Radiografía y macroscopía del grafismo de Pedro Figari*, y al año siguiente, en *Horizontes*, su texto “¿Quién acecha a la Ninfa sorprendida?”, sobre el óleo del MNBA.

Durante estos años también realizó análisis técnicos para coleccionistas y dio clases de restauración de pintura en su taller. Paralelamente, en 1981 se publicó su artículo “El desafío de lo inconcluso”, en el catálogo de la exposición *Obras del taller de Miguel Diomedes*, presentada en la Fundación San Telmo entre abril y mayo. A pesar de no formar parte del plantel del MNBA, en 1982 colaboró en la restauración de *La ninfa sorprendida*, tarea solicitada por la doctora Marta De Buono de Baibiene (1982-1983), interventora del museo. Al año siguiente se consignaron las conclusiones en el catálogo *La ninfa sorprendida del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, un compendio de diversos estudios sobre esta pieza, y en un artículo sobre este tema en el boletín del museo editado en abril. Con la restauración realizada por Corradini la pintura pasó a integrar la exposición internacional *Manet (1832-1883)*, que se llevó a cabo en las Galeries Nationales du Grand Palais, de París, y en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1983.

En enero de 1985 publicó su artículo “El enigmático Manet” en la revista *Artinf*, sobre *La ninfa sorprendida* del MNBA. Poco después, el 5 de febrero, murió en Buenos Aires luego de una corta enfermedad.



Juan Corradini explica procedimientos técnicos a sus colaboradoras del Taller de Restauración del MNBA Silvia Ambrosini (izq.) y Ana María Durand (der). Foto: Archivos curatoriales MNBA.

Selección de artículos escritos por Juan Corradini

- CORRADINI, Giovanni, *Escritos del Arte y del espíritu*, en Videla Eissmann, Rafael (comp.), Buenos Aires, Tierra Polar, 2008.
- , “La nymphe surprise et les rayons-X”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, año 101, n° 1.088, septiembre de 1959, pp. 149-154.
- CORRADINI, Juan, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, n° 1, abril-mayo de 1964, s/p.
- , *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, n° 4, agosto-septiembre de 1964, s/p.
- , *Cuaderno de apuntes. Restauración de cuadros*, Buenos Aires, ed. del autor, t. 1-4, 1972-1975.
- , *Cuadros bajo la lupa*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1956.
- , “Ejemplos de restauración”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, n° 1, junio de 1956, s/p.
- , “El desafío de lo inconcluso”, en *Obras del taller de Miguel Diomedes*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 27 de abril-31 de mayo de 1981.
- , “El enigmático Manet”, *Artinf*, Buenos Aires, año 9, n° 50-51, enero-abril de 1985, pp. 28-29.
- , “La cocina de los pintores”, *Histonium*, Buenos Aires, año 14, n° 165, febrero de 1953, p. 49.
- , *La ninfa sorprendida del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Jung de Buenos Aires, 1983.
- , “La oración del Huerto’, del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires, año XVI, n° 74, 1956, s/p.
- , “La restauración de ‘La Ninfa sorprendida’ de Manet”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, abril de 1983.
- , “¿Quién acecha a la Ninfa sorprendida?”, *Horizontes*, Buenos Aires, n° 6, 1979, pp. 22-31.
- , *Radiografía y macroscopía del grafismo de Pedro Figari*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1978.
- , “Soliloquio con Del Prete y los pintores de vanguardia”, *Histonium*, Buenos Aires, año 11, n° 132, mayo de 1950, pp. 48-49.
- , *Spilimbergo. 10 dibujos*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1965.
- , “Un falsificador que arriesgó su cabeza”, *Histonium*, Buenos Aires, año 11, n° 129, febrero de 1950, pp. 56-58.

MATERIA Y CONSERVACIÓN.
CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS
DOMÉNICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO

GRACIELA RAZÉ Y MARIANA ASTESIANO*

El *Cristo con la cruz auestas*, de la colección del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), forma parte de una serie de pinturas, con características y composición similares, que se encuentran en colecciones públicas y privadas de Europa y América.

La valoración de una obra de arte responde a diversos factores, y en este caso destacamos que Matías Errázuriz adquiere esta pintura para su colección privada, que tendrá como marco el palacio Errázuriz Alvear. Será uno de los primeros trabajos del Greco que conformarán parte de las colecciones públicas, al transformarse dicha residencia en el MNAD.

Por otra parte, los catálogos razonados realizados en el siglo XX por estudiosos del Greco¹ consideran esta obra de Cristo con la cruz auestas como “auténtica”, es decir, realizada por el artista. Muchas fueron y son aún atribuidas al Greco, sobre todo aquellas representaciones con figuras alargadas y contrastes de color.

Esta imagen de Cristo era una pieza fundamental en el armado estético del gran hall del palacio Errázuriz; formó parte de la colección que la familia vendió al Estado junto con el edificio y figura en el primer catálogo museológico, de 1947.

En 1959 se realizó una intervención de la pieza y, como resultado de esto, consta un informe con documentación fotográfica.² En 1996 la obra del MNAD presentaba deterioros que se manifestaban sobre la capa pictórica. La documentación antes mencionada permitió verificar que se repetían las mismas patologías que aparentemente estaban solucionadas treinta y siete años atrás.

Como responsables del Área de Conservación del MNAD, encaramos un proyecto de conservación y restauración que tuvo como propósito ampliar el estudio técnico de 1959 e indagar sobre las causas que provocaban el reiterado deterioro. Para ello se convocó un equipo multidisciplinario.³

Los conservadores-restauradores de obras de arte tenemos una oportunidad única cuando nos enfrentamos a la tarea de observar y detectar lo que a simple vista resulta oculto. El examen técnico aplicado a este tipo de objetos es el medio por el cual se devela una anatomía material subyacente, que aporta datos sobre la construcción material y formal de la pieza.

La metodología de trabajo se inició con registros fotográficos generales, macrofotografías que evidenciaron la condición de la superficie y los distintos desprendimientos de la capa pictórica. Las tomas con luz ultravioleta mostraron el estado y espesor del barniz, como también las intervenciones anteriores. Las radiografías ilustraron la técnica del artista, como, por ejemplo, los gestos de las pinceladas, arrepentimientos (cambios en la posición de las manos) y el soporte textil original,



Fotografía con luz ultravioleta. Se visualizan en tono oscuro los retoques de intervenciones anteriores. Archivo MNAD. Estudio técnico: Néstor Barrio, 1997.



Fotografía de detalle de la mano izquierda. Las flechas señalan retoques antiguos y mermas en la capa pictórica. Archivo MNAD. Estudio técnico: Juan Corradini, 1959.



Fotografía que muestra el proceso de remoción del barniz. Archivo MNAD. Estudio técnico: Juan Corradini, 1959.



Fotografía general antes de la restauración de 1997. Se observan en el fondo los retoques alterados. Archivo MNAD. Estudio técnico: Néstor Barrio, 1997.



Fotografía de la placa radiográfica de las manos. Se observan arrepentimientos en la mano izquierda y los cambios de posición de los dedos en la mano derecha.

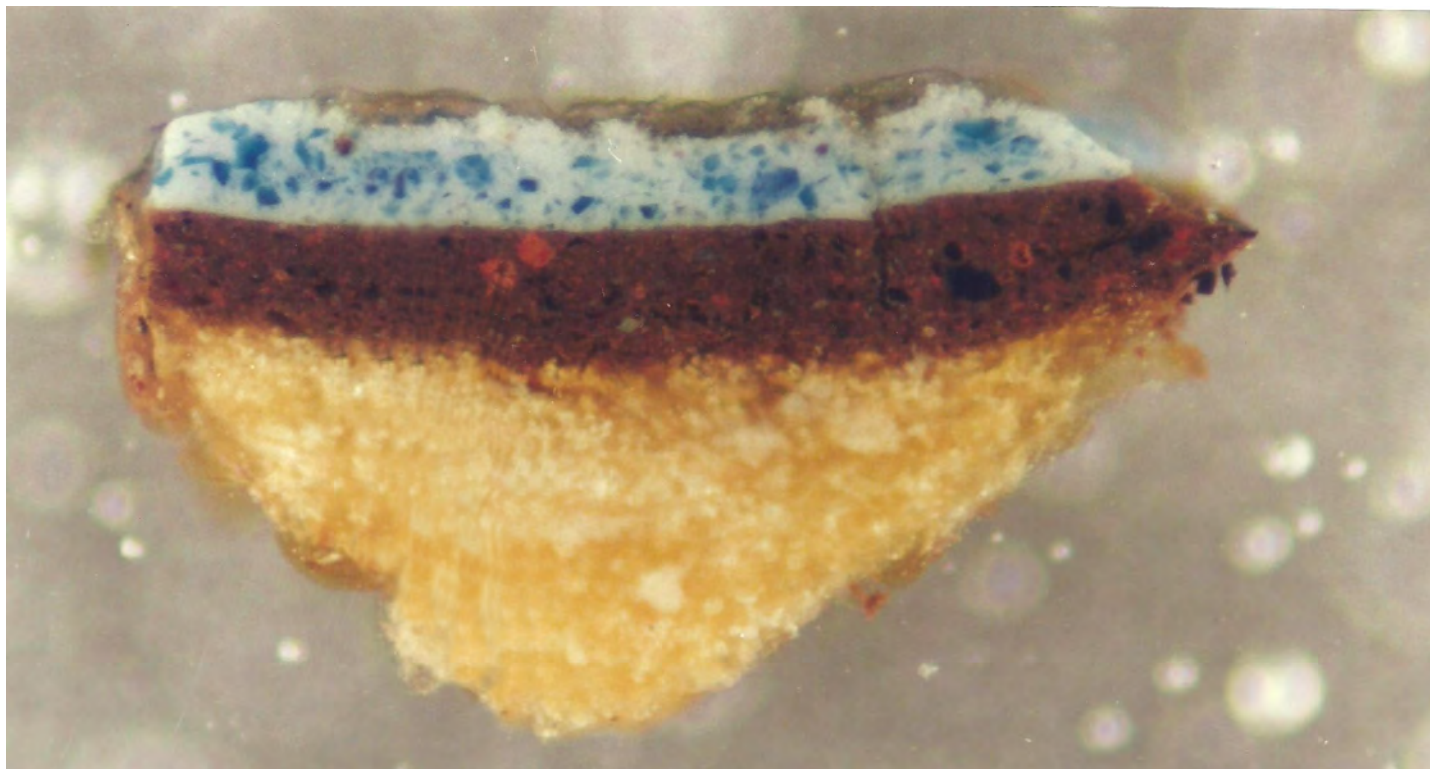
actualmente oculto por la intervención efectuada en 1959. Las estratigrafías (cortes transversales de micromuestras de pintura) presentaron la disposición de las distintas capas y el espesor y tamaño de partículas.⁴

Como resultado del estudio se encontró que la problemática fundamental de los desprendimientos se debía a la presencia de una gruesa capa de preparación sobre la tela, integrada por yeso y cola animal. Éstos son compuestos muy sensibles a las variaciones de la humedad relativa, y sobre todo teniendo en cuenta la ausencia de control ambiental en las salas del museo. Sobre la base de este diagnóstico, se decidió restaurar la obra y poner el énfasis en acciones de conservación preventiva que ayudaran a evitar futuros deterioros. La principal operación consistió en el diseño de un dispositivo de exhibición que aísla al cuadro de las variables ambientales. Este dispositivo consiste en una caja de acrílico hermética, a la cual se incorporaron láminas de un material *buffer* para regular la humedad relativa interna.⁵

Las conclusiones más relevantes de este proyecto han sido aportar nuevos datos de esta pieza para incluirla en el circuito internacional de estudios de obras del Greco. Este caso reveló una morfología comparable a la de las pinturas del siglo XVI (grosor y textura del soporte textil, bases de preparación de la tela con dos colores, pigmentos encontrados y su granulometría).

Más allá de las autenticaciones, sabemos que el taller del Greco realizaba grandes encargos y, para satisfacer la demanda, contaba con ayudantes que efectuaban una parte de la producción, con los mismos materiales y técnicas de ejecución.

Atribuir correctamente una obra es una tarea difícil, a pesar de los incontables recursos disponibles. Los estudios técnicos y las restauraciones contribuyen a mejorar el conocimiento de la pintura del Greco.



Fotografía de corte estratigráfico (125 x) correspondiente al azul de la túnica de Cristo. Se pueden apreciar los distintos recubrimientos que conforman la capa pictórica. Archivo MNAD. Estudio técnico: Néstor Barrio, 1997.

Notas

* Conservadoras-restauradoras del Museo Nacional de Arte Decorativo.

¹ August M. Mayer, *El Greco*, München, Berlin, 1926-1931, n° 61; José Camón Aznar, *Doménico Greco*, 2 vol., Madrid, 1950, n° 119; Harold E. Wethey, *El Greco y su escuela*, 2 vol., Madrid, 1967, n° 52; Josep Gudiol, *El Greco*, Barcelona, 1971, n° 108.

² Juan Corradini, *Informe de restauración*, Buenos Aires, 1959. Archivo MNAD.

³ Néstor Barrio, *Examen técnico*, Buenos Aires, 1997. Archivo MNAD. Equipo: examen técnico, licenciado Néstor Barrio; análisis químicos, doctora Alicia Seldes; rayos X, Alejandro Bustillo; conservadoras-restauradoras MNAD, Graciela Razé y Mariana Astesiano.

⁴ Néstor Barrio, *Examen técnico*, Buenos Aires, 1997. Archivo MNAD.

⁵ Consultas para el diseño del dispositivo con el conservador Toby Raphael, del National Park Service, Estados Unidos. La caja hermética fue realizada por el señor E. Marchetto.



Fotografía general color. Archivo MNAD. Fotografía: Diego Ortiz Mugica, 1998.

EL GRECO:
EL CUERPO, ENTRE LO DIVINO
Y LO TERRENAL

PABLO DE MONTE

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que se ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.¹

Maurice Merleau-Ponty

Para el Greco, la pintura era una herramienta que le permitía mediar entre el mundo sensible y todo aquello que está más allá de lo que cualquier lenguaje pudiera explicar. Una articulación entre lo que es posible representar en la superficie de la tela y las estrategias alegóricas que reflexionan sobre la condición humana, atrapada entre el cielo y la tierra. Sus imágenes se centran en el cuerpo, al que le imprime su característica distorsión. Esta estilización pone una distancia entre lo representado y su referente, ya no es una mera copia del mundo al que accedemos a través de nuestros sentidos. La preocupación por la semejanza es abandonada con la intención de construir su personal mirada sobre el mundo.

El cuerpo y sus posibles representaciones es el concepto que recorre los trabajos de los tres artistas contemporáneos que participan de esta exhibición. Cuerpo que puede ser entendido como la conexión entre la imagen y el objeto, pero que también es el del artista que desarrolla una obra en un presente donde convive con las del Greco y forma parte de su imaginario.

El pintor de Toledo buscaba una nueva representación de la realidad, como lo manifiestan sus óleos de santos y apóstoles de formas estilizadas, donde la luz podía funcionar como conexión entre lo celeste y lo terrenal. Este modo de concebir las imágenes guarda estrecha relación con las ideas aristotélicas y neoplatónicas que circulaban en la época, de las que el Greco estaba interiorizado a través de diversos textos que, hoy sabemos, tenía en su biblioteca. Para la presente exposición se tuvieron en cuenta estas interpretaciones de lo divino, lo sensible y lo racional, partiendo de pensadores como Alain Badiou,² quien actualiza el núcleo de polémica neoplatónica, enfrentándolo al planteo aristotélico sobre la mimesis en el arte y su relación con la filosofía. Badiou sostiene que el arte no es una imitación de las cosas, sino del efecto de verdad de éstas, concepto que deriva de la contraposición entre la realidad y el conocimiento descrita por Platón en el célebre mito de la caverna, en *La República*. Para Platón, la única forma de acceder a la realidad inteligible era mediante la razón y el entendimiento; el papel de los sentidos quedaba relegado, por considerarlo engañoso, como sombras proyectadas percibidas como verdaderas.

En esta oportunidad, los artistas invitados enlazan estas ideas con sus obras, expresan el mundo de lo corpóreo y las sombras de las que hablaba Platón. Se observan los cambios que experimenta el sujeto en contacto con la divinidad; en su cuerpo quedan registradas las huellas de la transformación a modo de estigmas, martirios y estados de éxtasis. La representación de lo humano que se observa en estas producciones, y que se hace extensiva a muchas piezas del arte actual, privilegia una estética alejada de los cánones de belleza tradicionales, puede incluir aspectos como lo degradado, la fragmentación y la mutilación. Estos artistas incursionan también en la idea del cuerpo observado, donde la mirada del otro nos hace tomar conciencia de nuestro propio cuerpo y de su vulnerabilidad.

Las piezas en exhibición materializan las tensiones de la existencia contemporánea, reflexionan y ponen en crisis los esquemas normativos sobre lo corporal y el paradigma moderno sobre la elevación a través del arte y su posibilidad en el mundo actual. Estas obras están cruzadas por temáticas que encontramos a lo largo de toda la historia del arte, y las conexiones que podemos hacer entre ellas son múltiples.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986, p. 17.

² Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

DANIEL GARCÍA. LAS MARCAS DEL CUERPO

PABLO DE MONTE

La serie de desnudos que Daniel García presenta en el marco de la muestra sobre el Greco fue exhibida en Rosario en 2012 con el título *Corpus*. Entonces, la exposición giraba en torno de una investigación realizada por el artista que fue el marco conceptual de la serie. Para esta muestra se decidió seleccionar el mismo conjunto de obras, pero con una lectura centrada en el cuerpo como el soporte donde se produce el encuentro entre el sujeto y un objeto que lo transforma dejándole las huellas de ese contacto. En la dicotomía que se plantea en este encuentro, se sitúa a un sujeto cognoscente activo frente a un objeto conocido que permanece inerte mientras es explorado. Merleau-Ponty propone un recorrido alternativo: ubica el cuerpo en el medio de estas dos instancias, él es el conector de estos dos extremos. Somos un sujeto-cuerpo-objeto o, como lo define el autor, una conciencia encarnada. El cuerpo es el soporte de nuestra subjetividad y el medio a través del cual percibimos el mundo.

Tomando esta idea como eje y la centralidad que protagoniza la figura humana en las pinturas de García, vemos que los desnudos femeninos –exceptuando *Venus*– están boca abajo, sus rostros permanecen ocultos. Esta ausencia de *rostridad*, de identidad, hace que lo corporal adquiera mayor presencia. Las figuras se ubican en todos los casos en una cama que funciona como marco de la desnudez. Es también el dispositivo donde la vida se inicia, se reproduce y termina.

La contundencia de los cuerpos femeninos muestra en su piel un registro del tiempo, un transcurrir de la vida, pero también es el tiempo de la pintura como lenguaje que construye un objeto significativo y que forma parte de la historia de la representación. En este sentido, el artista, en su texto curatorial para la muestra *Corpus*, reflexiona sobre la pintura y la fotografía como dos registros diferenciados de la temporalidad.

A diferencia de la pintura, que se impone como materia presente, como un cuerpo, y que en esa imposición dice “yo soy”, la fotografía enuncia “esto fue”. Como, por su estatuto de huella y su característica de imagen analógica, es una suerte de “emanación” de lo real, constituye metafóricamente una *skia* homérica. [...]. Tal vez sea un punto de vista personal, pero siempre he sentido, como dice Barthes, “ese algo un tanto terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”.

Las marcas que muestran los cuerpos en su superficie pueden ser leídas como las huellas que deja el contacto con un objeto, en ese caso podemos suponer que son cicatrices. También podemos inferir que esas manchas que invaden la piel y se esparcen de forma homogénea son los síntomas que indican el desarrollo de una enfermedad o los indicios de una experiencia que trasciende el delicado equilibrio entre el cuerpo y su entorno. En esta última eventualidad ya no habría un objeto externo que afecta al cuerpo y deja su marca, sino que esas modificaciones obedecerían a un proceso interno. Dentro de esta opción, esas alteraciones cutáneas podrían ser interpretadas como los estigmas que delatan una transformación espiritual en curso. Al igual que en las experiencias extáticas de los místicos, que se desarrollaban en un espacio de intimidad,



Daniel García
Somebody 3, 2012
Acrílico sobre tela, 150 x 211 cm
Col. del artista

de recogimiento, donde los testigos no eran necesarios y trataban de evitarse. Pero, paradójicamente, esas marcas, una vez adquiridas, eran dignas de ser exhibidas, ya que eran la evidencia de una superación espiritual. En todos los casos el cuerpo habla, muestra los signos, a modo de escritura, de su sufrimiento o de sus transformaciones. Esta temática establece una conexión con otras obras relacionadas con el Greco, como *San Francisco en éxtasis*, que forma parte de esta exhibición.

Las pinturas de García nos interrogan sobre lo que vemos: ¿es una mujer desnuda o el desnudo es solo el soporte del estigma? Y es en esta duda donde la pintura adquiere todo su potencial. Nos muestra algo para ocultarnos o sugerirnos otra cosa. Nos presenta un gran señuelo que esconde aquello que no se puede mostrar, eso que escapa al lenguaje y que solo puede sugerirse a través del velo de la representación pictórica.

LA LUZ Y LA MATERIA

SILVANA A. VARELA

Las perlas de plástico son las unidades mínimas con las que Román Vitali construye su repertorio de imágenes. Con ellas interviene espacios, transforma muros, crea pequeñas esculturas protagonistas de historias dramáticas. El punto de partida para el empleo de este material se remonta al recuerdo del rosario colgado en la pared que el artista descubre en casa de sus abuelos. La hechura de ese objeto vinculado a lo místico y de los adornos y cinturones artesanales característicos de los años setenta lo deslumbra. Las cuentas de múltiples caras, sutiles, ingravidas, emiten suaves reflejos; enhebradas una a una, constituyen los módulos que rigen la obra.

El título de esta instalación refiere al rostro, a la mirada y, a través de ellos, a las manifestaciones del mundo interior donde habitan las emociones intensas. La lágrima, secreción inasible del cuerpo, es la huella efímera del sufrimiento. La forma surge del entretejido de esos diminutos abalorios facetados que pierden su materialidad bajo los efectos de las luces secuenciales.

En el contexto de las imágenes religiosas del siglo XVI, signadas por el espíritu de la Contrarreforma, la representación de los santos de mirada humedecida por las lágrimas y elevada a los cielos es un medio eficaz para conmover al fiel. El Greco se sirve de este recurso para sugerir la congoja y el arrepentimiento de San Pedro. La obra de Vitali se acerca a la pintura del artista manierista no solo por la referencia al dolor, sino también por el protagonismo de la luz, clave de lectura y reveladora de profundos significados.

Román Vitali

Lágrima, 1997

Tejido con cuentas facetadas, luces secuenciadas, vidrio, acrílico, madera

300 x 130 x 25 cm

Inv. en trámite

Adquisición, 2014

Col. MNBA



EL REFLEJO DEL TIEMPO

SILVANA A. VARELA

Luciana Rondolini toma un fragmento del *El entierro del señor de Orgaz*,¹ obra del Greco, pintada entre 1586 y 1588, cuya composición establece una clara escisión entre las esferas de lo terrenal, percedero, y lo celestial, perenne. La luz, como vehículo de contenidos espirituales, señala la ascensión y superación de la materialidad de los cuerpos. Entre los múltiples personajes representados en el entierro, Rondolini se apropia del autorretrato del pintor.

Dominante, presidiendo el espacio, la imagen del artista desafía la mirada. El espectador es observado mientras escudriña el ámbito de la sala. En este ir y venir de las miradas, la imagen es el lazo entre el pasado y el presente. El rostro de aquél permanece inalterable, mientras que la imagen engañosa del espectador se diluye en el momento en que es atrapada por el reflejo de la superficie espejada. Lo eterno y lo percedero se confrontan.

Con la apropiación y citas al pasado, la artista reactualiza antiguos géneros. El paso del tiempo, la nostalgia, lo que fluye y se transforma fatalmente, el instante que no puede ser retenido en el reflejo, son los motivos que Rondolini presenta bajo la formas de *vanitas* y retratos.

Sobre el rostro del Greco aparece la leyenda que da el título a la obra. Está escrita con gemas de plástico que remedan diamantes. Estos objetos brillantes, luminosos, radiantes de luz efímera condensan la idea de lo banal y la caducidad ante la presencia de lo inexorable. Cuidadosamente dispuestos sobre la superficie, recuerdan el poder y la riqueza material tal como se presentan en las *vanitas* de los siglos XVI y XVII. En ellas, bajo la forma pictórica o escultórica, se materializan los temores y pensamientos de la muerte y de la fugacidad de la vida.

La luz y el color se convierten en recursos plásticos necesarios para reforzar el eje conceptual sobre el que se construye la instalación. Los límites espaciales se desdibujan entre el negro de las paredes, la superficie espejada y la luz puntual. Se vuelven inasibles como las cosas que el tiempo diluye y transforma.

¹ Tradicionalmente conocida como *El entierro del conde de Orgaz*, se ha adoptado la denominación de la obra tal como figura en los estudios más recientes.



Luciana Rondolini

Nunca es ayer, 2014

Canvas impreso con gemas de plástico, 130 x 300 cm

Poliéster metalizado, 130 x 500 cm

Col. de la artista

ARTISTAS INVITADOS

Daniel García

Nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1958. Realizó su primera exposición individual en 1982. Hacia 1990 comenzó su serie de “camillas”, que presentó en su ciudad natal y luego en Buenos Aires y en el exterior (Francia, Estados Unidos y México). Entre 1991 y 1992 asistió a un *workshop* coordinado por Guillermo Kuitca, patrocinado por la Fundación Antorchas. En 1997 participó en la 47ª Bienal de Venecia y en la Bienal de La Habana. También expuso en la 1ª y 2ª Bienal del Mercosur en Porto Alegre, en la 1ª y 2ª Bienal Internacional de Buenos Aires y, en 2002, en *De ponta-cabeça*, la 1ª Bienal de Fortaleza, Brasil. Obtuvo importantes distinciones, como el Primer Premio de Premiados de la Fundación Nuevo Mundo en 1994 y el Primer Premio Austria en 1996. Fue considerado como el Artista Joven del Año 1995 por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y galardonado con el Premio Konex de Platino en 2002.

Román Vitali

Nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1969. Estudió Psicología y cursó una licenciatura en Bellas Artes. Entre 1995 y 1996 participó de las clínicas dictadas por Jorge Gumier Maier y realizó su primera muestra individual en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Dos años más tarde, fue seleccionado dentro del Programa de Becas para Jóvenes Artistas dirigido por Guillermo Kuitca. En 1999 obtuvo el subsidio a la creación artística de Fundación Antorchas, la beca a las artes plásticas del Fondo Nacional de las Artes y el Premio Leonardo “Joven generación”, otorgado por Museo Nacional de Bellas Artes. Su repertorio de materiales se centra en la utilización de cuentas de acrílico hilvanadas a través de un sistema de tejido rescatado de las manualidades de la década del 70, que dialogan con la historia del arte, la arquitectura y la estética de aquellos años, y donde no faltan la ironía y el absurdo.

Luciana Rondolini

Nació en Buenos Aires en 1976. Egresó de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Cursó materias de la Licenciatura en Artes Visuales en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y asistió a las clínicas de Hernán Marina, Fabián Burgos, Carlos Huffman y Elsa Soibelman. Entre sus muestras individuales se destacan *Tomorrow Is Just a Song Away*, en la galería Ruby de Buenos Aires, y *Tiffany*, en Cultura Pasajera de Rosario. Intervino en numerosas exposiciones colectivas en el Centro Cultural San Martín y el Palais de Glace, entre otras. Participó del Premio Petrobras arteBA en 2012 y recibió el Premio en Obra de la Fundación arteBA en 2013. Su producción se encuentra ligada al análisis del valor otorgado a los objetos y a los hábitos que determinan su consumo y posterior desecho, como evidencia de lo efímero de las relaciones humanas. También es posible ver en ella una crítica al modo en que la sociedad se rige por las modas. Sus dibujos en grafito, con rostros cubiertos de joyas y frutas ornamentadas con gemas de fantasía, constituyen reflexiones acerca de la ambigüedad que supone aquello que uno desea en la inmediatez del momento o por su calidad de novedad, frente a su valor real y su condición de perecedero.

BIBLIOGRAFÍA

Obras generales

- AA.VV., *La Guía del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.
- AMIGO, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes / Clarín, t. 1, 2010.
- ARTUNDO, Patricia (org.), *El arte español en la Argentina: 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- BADIOU, Alain, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BARRIO, Néstor, “‘Cristo con la cruz a cuestas’ de El Greco (1540-1614). Examen técnico y conservación”, en *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades / Miño y Dávila editores, año 2, n° 2, junio de 2006, pp.155-182.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BENARÓS, León, “Juan Corradini, médico de cuadros, descubre a un nuevo pintor argentino”, en *Continente*, Buenos Aires, Los Dos, n° 70, 1953, pp. 15-16.
- BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Nouvelle édition entièrement renouvelée sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- CARRERA, Lía, “Juan Corradini y Bob Gésinus”, en *Vér y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, Buenos Aires, n° 48, octubre-noviembre de 1948, pp. 118-119.
- CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n° 5, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 159-165.
- CORSANI, Patricia V. y Paola Melgarejo, “Pinturas y dibujos del siglo XVII en el MNBA. Los inicios de una colección”, en Vodret, Rosella, *Caravaggio y sus seguidores*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 238-267.
- DORÉ, Gustave y barón Ch. Davillier, *Voyage en Espagne (Le Tour du Monde, 1862-1873)*, Valencia, Editorial Albatros, Colección Bibliotheca Imago Mundi, 1974.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Asturias, Universidad de Oviedo, 1997.
- , *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*. Oviedo/Buenos Aires, Universidad de Oviedo/ FFyL-UBA, 1997.
- FUSI, Juan Pablo y Francisco Calvo Serraller, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.
- “Galerías privadas. Antonio Santamarina”, en *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año 1, vol. 2, marzo de 1934, pp. 7-11.
- GALESIO, María Florencia y María Cristina Serventi, “Un esbozo de las adquisiciones de pintura española para el Museo Nacional de Bellas Artes en la Exposición del Centenario, y sus vicisitudes curatoriales en las primeras décadas del siglo XX”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Éditions Magen, 1843.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, n° 1434, 1958.
- GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, s./f. (disponible en http://www.museoignaciozuloaga.es/es/bibliografia/item/download/10_300914041bfd9ca3c026c6350199573e.html).
- , *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 2002.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1962.
- HUXLEY, Aldous, Robert Gordon Wasson y Robert Graves, *La experiencia del éxtasis 1955-1963. Pioneros del amanecer psiconáutico*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2003.
- LACAN, Jacques, *El Seminario 20 Aun*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- LARCO, Jorge, “La pintura española en la Argentina”, *Lyra*, Buenos Aires, año 21, n° 192-194, 1964, s/p.
- MAYER, August L., *La pintura española*, Barcelona/Buenos Aires, Labor, 1926.
- MELGAREJO, Paola, “Eduardo Schiaffino curador: la exposición *Adquisiciones de 1906*”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta - Buenos Aires, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.
- MERCHÁN CANTISÁN, Regla, *El deán López-Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986.
- MUÑOZ, Valme, “Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX”, en López Manzanares, Juan A. (coord.), *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza* (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004.

- OSUNA, José María, “Del deán López Cepero: apunte autógrafa y autobiográfico II”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° 171, cuaderno III, 1974, pp. 453-477.
- PACHECO, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, ed. del autor, 2011.
- , *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, *Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 2.
- REYERO, Carlos y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, Madrid, Cátedra, 1995.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- SCHIAFFINO, Eduardo, *Catálogo de las obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896.
- , *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933.
- SERVENTI, María Cristina, “En torno a un retrato de Santo Toribio de Mogrovejo, Arzobispo de Lima, en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)”, en AA.VV., *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL-UBA, 2004 (edición en CD-ROM).
- , “La pintura española de los siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)”, en AA.VV., *IV Jornadas Estudios e Investigaciones Imágenes-Palabras-Sonidos Prácticas y Reflexiones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL-UBA, 2000.
- , *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2003.
- VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988.
- ASENSIO, José María, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito: apuntes que podrán servir de introducción a este libro, si alguna vez llega a publicarse*, Sevilla, Francisco Álvarez y Ca., 1876.
- BARRIO MOYA, José Luis, “Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII”, en *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, Extremadura, 2013, p. 2.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en González Alcantud, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona, Anthropos, 2010.
- BROWN, Jonathan y otros, *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, Alianza, 1984, vol. 11.
- (ed.), *El Greco de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier, “Algunos aspectos de la figura humana en la pintura de El Greco. Espacio, tiempo y forma”, en *Serie Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, t. 8, 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El Greco. El entierro del conde de Orgaz*, Madrid, Electa, 1994.
- CAMÓN AZNAR, José, *Domenico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, vol. 1.
- CORRADINI, Juan, “La oración en el huerto de los Olivos del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Arts*, Buenos Aires, año 16, n° 74, 1956, s/p.
- COSSÍO, Manuel B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908.
- DE ANDRÉS, Gregorio, “El helenismo en Toledo en tiempo del Greco”, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pelayo, n° 11, 1989, pp. 167-175.
- DE PANTORBA, Bernardino, *Ignacio Zuloaga*, Madrid, Antonio Carmona, 1944.
- DE SALAS, Xavier, “La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses”, en *Archivo Español de Arte*, n° 46, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1941.
- DEL VILLAR, Emilio H., *Estudios hispánicos. El Greco en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.
- ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa y María Cristina Serventi, “Un ‘Cristo en la cruz’ de Francisco Pacheco en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires”, en AA.VV., *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n° 7, 1997, pp. 101-105.
- FERRARI, Enrique y José Manuel Pita Andrade, *Il Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*, Milano, Rizzoli, 1969.
- FONTBONA, Francesc y Florencio Santa-Ana, *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*, s/l., Ministerio de Cultura de España-Fundación Central Hispano, 1995.

Bibliografía especializada sobre el Greco y artistas españoles de su tiempo

AA.VV., *El Greco*, Madrid, Galaxia de Gutenberg, 2003.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. La obra esencial*, Madrid, Sílex, 1993.

—, *El Greco. Estudio y catálogo*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2005, vol. I.

—, *El Greco. Estudio y catálogo razonado*, Madrid, 2006-2007, 2 vols.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y María Victoria Gómez Alfeo, “La valoración del Greco por los críticos del 98”, en *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, vol. 12 (disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0202110199A>).
- GARRIDO, Carmen y José María Cabrera, “Estudio técnico comparativo de dos Sagradas Familias del Greco”, en *Boletín del Museo del Prado*, t. III, n° 8, mayo-agosto de 1982.
- GIUNTA, Patricia, “El Greco”, en Glusberg, Jorge, *Obras maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999, p. 31.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, “El Cristo de San Plácido”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte-Arqueología-Historia*, Madrid, t. XXIV, año XXIV, septiembre de 1916, pp. 177-188.
- GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla, su provincia & c. para 1887*, año XXIII, Sevilla, Imp. y Lit. de José Ma. Ariza, 1887.
- GUDIOL RICART, José, *Doménikos Theotokópoulos. El Greco 1541-1614*, Barcelona, Polígrafa, n° 213, 1971.
- GUINARD, Paul, *El Greco: Biographical and Critical Study*, The University of Michigan, Skira, 1956.
- GUTIÉRREZ MARCOS, María del Rosario, “Recorrido por las fuentes historiográficas rehabilitadoras de la figura del Greco”, en *Revista Alcántara*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, n° 70, 2009 (disponible en <http://ab.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/archivo-y-biblioteca-de-la-diputacion/Alcantara/04-070-alc/04-070-002-recorrido.pdf>).
- HADJINICOLAOU, Nicos, “La defensa del arte bizantino por El Greco: notas sobre una paradoja”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323, julio septiembre de 2008, pp. 217-232.
- HUXLEY, Aldous, *Las agallas del Greco*, Madrid, Casimiro Libros, 2013.
- KITAURA, Yasunari, “El Greco heredero de Miguel Ángel y Tiziano: una nueva dimensión de los *moti* y lo pictórico”, en *Varia, Archivo Español de Arte*, n° 262, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1993.
- , “El proceder artístico de El Greco”, en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, t. VII, n° 20, mayo-agosto de 1986.
- LORENTE, Juan Francisco Esteban, “Los jeroglíficos del Greco”, *Artigrama*, n° 17, Universidad de Zaragoza, 2002.
- MANN, Richard G., *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*, Madrid, Akal, 1994.
- MARÍAS, Fernando y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- MARÍAS, Fernando, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 317-352, vol. 40.
- , “Luis de Morales ‘El Divino’”, en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, n° 68, 1992, p. 6.
- , *El Greco. Historia de un pintor extravagante* [Madrid, 1997], San Sebastián, Editorial Nerea, 2013.
- , *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 2013 (2ª ed.).
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, *El Greco. El pintor humanista, obra completa*, Madrid, 2005.
- MAYER, August L., “Ältere Europäische Kunst in Privatbesitz zu Buenos Aires”, *Der Cicerone*, Leipzig, n° 22, 1930, pp. 269-270.
- , *El Greco*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931.
- MAZINI, Gianni y Tiziana Frati, *La obra completa de El Greco*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1982.
- MULLER, Priscilla E., “Francisco Pacheco as a Painter”, en *Marsyas*, Institute of Fine Arts, New York University, 1981, vol. 10, pp. 34-44.
- PABÓN, Jesús, “Del deán López Cepero: apunte autógráfico y autobiográfico II”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° III, t. CLXXI, 1974, pp. 453-477.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871.
- PANAGIŌTAKĒS, Nikolaos, *El Greco: The Cretan Years*, London, Roderick Beaton/Ashgate Publishing, Art Center for Hellenic Studies, King’s College, 2009.
- RODRÍGUEZ MILAN, Roberto, “Arte y nación: reinenciones españolas de El Greco”, en *Cinco ensayos sobre la cultura española*, Barcelona, Iruasa, 2008, pp. 37-56.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- , *Museo del Greco. Guía*, Madrid, 2013.
- SALAS, Xavier de y Tiziana Frati, *La obra pictórica completa de El Greco*, Barcelona/Madrid, Noguer, n° 153b, 1973.
- SALAS, Xavier de y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- SERVENTI, María Cristina, “El Greco, Doménikos Theotokópoulos. *Jesús en el huerto de los Olivos*”, en Amigo, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, AAMNBA/Clarín, t. 1, 2010.
- , “Luis de Morales. *Cristo a la columna*”, en Amigo, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes: Colección*, Buenos Aires, AAMNBA/Clarín, t. 1, 2010, p. 150.
- STORM, Eric, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- STORM, Eric y Julius Meier-Graefe, “El Greco and the Rise of Modern Art”, *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, n° 20, 2008.
- WETHEY, Harold, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962.
- , *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967, 2 vols.

Catálogos de exposiciones dedicadas al Greco y al manierismo español en el contexto nacional e internacional (selección)

Por orden cronológico

Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado el Greco, Madrid, Museo del Prado, 1902.

Exposición de obras del Divino Morales. Celebrada en el Museo del Prado de Madrid, Madrid, Casa Lacoste, 1917.

Pintura española. De los primitivos a Rosales, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1939.

Exposición de arte religioso retrospectivo, Buenos Aires, XXXII Congreso Eucarístico Internacional, octubre de 1934.

Catálogo. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.

Colección Antonio Santamarina. Venta parcial. Cuadros antiguos y modernos. Dibujos y Esculturas, Buenos Aires, Adolfo Bullrich y Cía. Ltda. SA., 1955.

De El Greco a Tíepolo, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 24 de agosto - 27 de septiembre de 1964.

De los primitivos a Goya, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 12 de agosto - 11 de septiembre de 1966.

Iconografía de la Pasión de Cristo, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta, 1972.

Donación Antonio Santamarina, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1982.

Pinturas y dibujos de grandes maestros de los siglos XIV al XVIII, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1998 - enero de 1999.

ÁLVAREZ LOPERA, José (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 3 de febrero - 16 de mayo de 1999.

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya, Toledo, Museo de Santa Cruz, 19 de septiembre - 26 de noviembre de 2006.

Amigos del Arte 1924-1942, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.

Domenikos Theotokopoulos 1900, El Greco, México D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes, 2 de septiembre - 2 de noviembre de 2009.

DOCAMPO, Javier y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1º de abril - 29 de junio de 2014.

MARÍAS, Fernando (dir.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Fundación El Greco, 2014.

Tratados antiguos

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El parnaso español, pintoresco y laureado*, Londres, 1774.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.

Fondos bibliográficos y archivos consultados

Archivo Biblioteca Pública Municipal, Cazalla de la Sierra, Sevilla
Archivo María Cristina Serventi

Archivo Payró - Diarios, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Archivo Schiaffino, AGN

Archivos Área Documentación y Registro, MNBA

Archivos Curatoriales, Área Investigación y Curaduría, MNBA

Biblioteca Área Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla

Biblioteca MNBA

Biblioteca Nacional - Hemeroteca, Publicaciones Periódicas Antiguas

Biblioteca Nacional de España - Hemeroteca Digital

Fondo Eduardo Schiaffino, MNBA

Fundación Espigas

LISTADO DE OBRAS EXPUESTAS

El Greco y la pintura de lo imposible.
400 años después

Doménico Theotocópuli, el Greco

Creta, 1541 - Toledo, 1614
Jesús en el huerto de los Olivos
Óleo sobre tela, 108 x 76 cm
Inv. 2569
Adquisición, 1936

Doménico Theotocópuli, el Greco

Creta, 1541 - Toledo, 1614
Jesús con la cruz a cuestas
Óleo sobre tela, 79,5 x 58,5 cm
Inv. 328
Colección MNAD

Doménico Theotocópuli, el Greco

Creta, 1541 - Toledo, 1614
Las lágrimas de San Pedro, hacia 1585-1590
Óleo sobre tela, 109 x 88 cm
Inv. CE00056
Museo del Greco, Toledo

Luis de Morales

Badajoz, antes de 1520-1586
Cristo a la columna, 1550-1586
Óleo sobre tabla, 55,5 x 43 cm
Inv. 8549
Donación Antonio Santamarina, 1975

Mateo Cerezo

Burgos, 1637 - Madrid, 1666
Jesús crucificado
Óleo sobre tela, 42 x 27 cm
Inv. 327
Colección MNAD

Francisco Pacheco

Cádiz, 1564 - Sevilla, 1644
Cristo en la cruz, ca. 1614-1615
Óleo sobre tela, 56 x 41 cm
Inv. 2058
Adquisición, 1906

Doménico Theotocópuli, el Greco, seguidor de

San Francisco en éxtasis
Óleo sobre tela, 105,5 x 84 cm
Inv. 8541
Donación Antonio Santamarina, 1975

El Greco, entre la hispanidad y el modernismo

Santiago Rusiñol y Prats

Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931

Jardín de Aranjuez

Óleo sobre tela, 103 x 128 cm

Inv. 7916

Donación Francisco S. Fornieles, 1972

Santiago Rusiñol y Prats

Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931

Otoñal

Óleo sobre tela, 105 x 121,5 cm

Inv. 2612

Adquisición, 1910

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923

En la costa de Valencia

Óleo sobre tela, 57 x 88,5 cm

Inv. 2638

Legado Parmenio T. Piñero, 1907

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Eibar, Guipúzcoa, País Vasco, 1870 - Madrid, 1945

Gitanilla

Óleo sobre tela, 181 x 102 cm

Inv. 2639

Donación Girondo, 1933

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Eibar, Guipúzcoa, País Vasco, 1870 - Madrid, 1945

La vuelta de la vendimia, 1906

Óleo sobre tela, 200 x 188 cm

Inv. 2631

Adquisición, 1910

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Eibar, Guipúzcoa, País Vasco, 1870 - Madrid, 1945

Las brujas de San Millán, 1907

Óleo sobre tela, 204 x 198 cm

Inv. 2633

Adquisición, 1910

El Greco, una mirada contemporánea

Daniel García

Rosario, 1958

Nobody 2, 2012

Acrílico sobre tela

150 x 200 cm

Colección del artista

Daniel García

Rosario, 1958

Somebody 3, 2012

Acrílico sobre tela

150 x 211 cm

Colección del artista

Daniel García

Rosario, 1958

Somebody 4, 2013

Acrílico sobre tela

150 x 200 cm

Colección del artista

Daniel García

Rosario, 1958

Venus, 2012

Acrílico sobre tela

128 x 236 cm

Colección del artista

Luciana Rondolini

Buenos Aires, 1976

Nunca es ayer, 2014

Canvas impreso con gemas de plástico, 130 x 300 cm

Poliéster metalizado, 130 x 500 cm

Colección de la artista

Román Vitali

Rosario, 1969

Lágrima, 1997

Tejido con cuentas facetadas, luces secuenciadas,
vidrio, acrílico, madera

300 x 130 x 25 cm

Inv. en trámite

Adquisición, 2014

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva

Marcela Cardillo

Dirección Artística

María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica

Carlos Valenzuela

Investigación

María Florencia Galesio

Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Giese,

Pablo De Monte

Documentación y Registro

Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,

Cecilia García, Silvia Rivara, Florencia

Vallarino, Martín Vergara

Coordinación fotográfica: Ana Bertollo

Fotografía: Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras

Raúl Alesón, Antonio Facchini, Jimena Velasco,

Natalia Novaro, Darío Aguilar, Bibiana

D'Oswaldo, Carolina Bordón, Dora Isabel Brucas

Museografía

Colección Permanente

Valeria Keller

Mariana Rodríguez

Pedro Osorio, Gastón Arismendi,

Ramón Álvarez

Exposiciones Temporarias

Silvina Echave

Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi,

Fabián Belmonte, Alberto Álvarez, Carlos Cortés,

Daniel Galán, Martín José Mendez

Prensa y Comunicación

Martín Reydó

Eleonora Waldmann, Trinidad Massone,

Esteban Benhabib, Lucas Reydó, Lucía Acosta

Diseño Gráfico

Susana Prieto

Candela Gomez

Área de Educación

Mabel Mayol

Silvana Varela, Marina Bertonassi, Gisela Witten,

Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan,

Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan,

María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto,

Jeanette Gómez, Jolis

Biblioteca

Alejandra Grinberg

Agustina Grinberg, Lucía Ivorra, Marcelino Medina,

Carolina Moreno, Cristina Maza, Mónica Alem

Sistemas y Tecnología Documental

Walter D. Pirola, Jorge Nocera

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Samira Raed, Augusto Macchi, Rosario Martin,

Mariana Folchi, Mónica Gali

Asistente de Dirección Artística

Alejandra Hunter

Delegación Administrativa y Jurídica

María Biañ, Natalia Chagra

Asuntos Legales

Mariano D'Andrea

Departamento Administrativo. Recursos Humanos

Silvana Sara

María Florencia Martínez, Elena Sanchez,

David García, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

Área de Supervisión y Seguridad

Omar Guateck, Karina Mansilla

Rita Díaz

Guardianes de sala

Informes

Guardarropas

