

A LA BUSQUEDA DEL GRECO PERDIDO

SOBRE una veintena de cuadros tengo localizados en diferentes museos de Europa como seguros, probables o sospechables greco italianos», asegura en su reciente libro «El divino Greco» (1) Antonio Vázquez Campo, que a lo largo de cuarenta años ha estudiado la obra y vida del pintor, guiado por un afán de aclarar y «enderézar» su un tanto enigmática figura («Nuestro siglo —dice— heredó un Greco torcido, que en parte enderezó, pero que también en parte retorció»).

Alrededor de doscientas cincuenta páginas dedicadas a desentrañar el «misterio Greco». Tras la lectura del libro se tiene a veces la sensación de que ese misterio aumenta. Y tal vez tenga que ser así, porque con el Greco ocurre como con un paisaje contemplado primero desde el fondo de un valle y visto luego desde la cima de una montaña: es al mejorar nuestro punto de vista cuando nos damos cuenta de lo mucho que nos queda por descubrir.

Así nos sucede, pongamos por caso, con las relaciones entre el Greco y su ayudante Preboste. Preboste, llegado a España con el pintor cretense, es considerado en el libro como «hombre gris», pero también como «verdadero colaborador» y casi «alter ego» del pintor. Y llega a escribir: «Por ello pudiera muy bien decirse que el Greco español —no sólo su taller— es un Greco en cuya pintura Preboste viene disuelto». Se produjo aquí, por tanto, una «especie de simbiosis pictórica» que lleva a este juicio de Vázquez Campo: «Los grecos muy trabajados y acabados no serían los propiamente originales del cretense, sino más bien obra del taller (con participación del Greco, desde luego); en cambio serían completamente originales suyas aquellas obras que tienen «licencias y divertimentos»...»

Y algo de esta idea de creación casi colectiva (el pintor y el entorno laboral de su taller) es lo que llevaría a explicar la existencia de esos cuadros italianos del Greco que a otros artistas tienen por padres putativos.

Porque si se ha escrito mucho del bizantinismo del Greco (de «verdadera cruzada» califica el autor a lo que se ha hecho en favor de esta tesis), se ha dicho

menos, bastante menos, de su italianismo, o, más concretamente, de su venecianismo. Y el hecho es que Domenikos Theotokopoulos estuvo quince años en Italia. De ellos, diez en Venecia, varios meses, por lo menos, en Florencia, y alrededor de cuatro años en Roma, donde, al parecer, trabajó intensamente.

Sin embargo, de este largo «período italiano del Greco, que fue movido y ostentoso, perdió pronto Italia la memoria», acaso porque el recuerdo que de él ha quedado en obras sea solamente de «unos veinte cuadros italianos a él correctamente atribuidos».

Llega a España el Greco hacia 1575, reinando Felipe II. Y de todos los años pasados en Italia queda ese escaso número de pinturas. ¿Cómo puede explicarse esto? Vázquez Campo, que habla de la «máxima fecundidad»

del cretense, señala cómo, al llegar el tiempo de las catalogaciones, pudo producirse la involuación que llevó a la atribución indebida de cuadros del Greco a otros pintores, en cuyo estilo había pintado. Esto ocurrió, por ejemplo, en la catalogación de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo, efectuada en 1659... Los expertos de entonces se encontraron con «obras de alto nivel de pintura veneciana» y «no tuvieron más solución que adjudicarlas a Tiziano, los Bassano, Tintoretto y Veronés...» Y cita en apoyo de esta tesis un caso concreto de los muchos que ha investigado en una tarea de «devolver al Greco toda su pintura de Italia». Se trata de dos cuadros existentes en el museo de Viena, considerados como fragmentos de un Tiziano, una copia del cual, se decía, estuvo en

la antigua Embajada alemana en Constantinopla. Opina que se trata no de una copia, sino de una obra original del Greco en sus primeros tiempos del taller de Tiziano, donde durante más de dos años (entre 1566 y 1568) tendría un importante papel. También en el «Martirio de San Lorenzo», que se encuentra en El Escorial, el entonces joven cretense ayudó al anciano maestro italiano, y éste lo reconocía veladamente en una carta a Felipe II, donde se refiere al Greco como a un joven pintor muy valiente. Este joven llegó a dominar la técnica del viejo maestro en tal forma, que puede hablarse de «suplantación de Tiziano». El Greco tomaría, a la manera italiana, el título de «maestro», y usaría el diminutivo veneciano de Dominico; el dialecto veneciano era su idioma habitual, porque como es sabido nació en Candía, capital de la isla de Creta, que desde la época de las Cruzadas pertenecía a la República de Venecia.

Una prueba más de la relación Tiziano-Greco y de cómo el segundo hizo obras que figuran a nombre del primero, la tenemos en la salida del Greco fuera del taller del italiano. Esta se produce en 1568 y para entonces le sustituiría «otro regente, también extranjero, un alemán llamado Enmanuel, que era hombre excelente y puede que no tan buen pintor; pintaba obras que sólo con ciertos toques del longevo maestro se vendían como de su mano». A pesar de ello (o acaso precisamente por ello), Enmanuel no figura en las listas de discípulos de Tiziano: justamente ese es el caso del Greco, a quien Enmanuel sustituyó para realizar idéntica función a la que el cretense hiciera antes.

Cuando el Greco entró en el taller de Tiziano, tenía éste unos noventa años, y sus ojos, aquejados de cataratas, ya no respondían. Por esto, la imagen que algunos contemporáneos nos han legado de los últimos años del maestro Tiziano como una etapa de intensa actividad creadora resulta cuando menos dudosa y poco ajustada a la verdad.

El taller de Tiziano por la década de los sesenta del siglo XVI estaba casi apagado. Apenas trabajaba el anciano maestro, y su heredero, Orazio, incapaz de sustituirle, había derivado la actividad laboral del taller hacia el grabado como fuente de ingresos. Tiziano era avaro, como los miembros de su familia, y «de cual-

Tiziano, Tintoretto y el Greco, alegoría existente en la National Gallery (antes colección Howard). El cuadro está equivocadamente atribuido a Tiziano.



(1) Antonio Vázquez Campo: «El divino Greco (puntualizaciones en torno a su vida y obra)». Editorial Prensa Española. Madrid, 1974. Edición reducida del estudio inédito de igual título.



Arriba: dos cuadros del Museo de Viena, considerados como fragmentos de un Tiziano, una copia del cual, se dijo, figuró en la antigua Embajada alemana en Constantinopla, como depósito del Kaiser-Friedrich Museum. Tiene esta supuesta copia (fotografía inferior) todas las características del Greco principiante. La línea de puntos que une las miradas de los dos supuestos fragmentos ha sido dibujada por Vázquez Campo en uno de los muchos tanteos que ha realizado para el estudio de la obra del Greco.

quiera de ellos pudo ser la idea de ordeñar la pintura sacándole un último jugo, y, para ello, establecieron el grabado, a cargo de Boldini y Cort, como la principal actividad. Mientras tanto, el Tiziano concibió la abdicación como medio de continuación de la casa. Pero sus intentos ante el Gran Consejo y sus insinuaciones ante Felipe II no dieron resultado. Posiblemente, Orazio tampoco se encontraba con fuerzas suficientes para llevar el taller él solo. En tales circunstancias, lo natural es lo que seguramente se determinó: buscar un pintor que conllevara con Orazio la producción de Tiziano».

Y fue el entonces joven Domenikos el elegido para ello. Era todavía «pintor segundón, pero de extraordinarias facultades» y tenía también a su favor el que se había especializado en copias inspiradas poco o mucho en el mismo Tiziano. O sea: exactamente en la pintura que habría de hacer. Era, además, extranjero y poco conocido. Así sería más difícil que trascendiera el arreglo.

Algunos ven por ello que sea el Greco el verdadero sujeto del último estilo de Tiziano (menos perfecto en su forma, aunque más suelto en su concepción). Vázquez Campo cree que ello es exagerado y que en todo esto intervendrían seguramente más que motivaciones de orden estético, achaques fisiológicos, «males de vista, torpeza y temblor manual...».

Pero el Greco sí fue, desde luego, el teorizante del último estilo de Tiziano, que dio a su pintura «vida dinámica, superando aquella perfección estática que ya antes había logrado como nadie. Que esta vida dinámica presuponia esencialmente, no sólo pintar el movimiento, sino también pintar en movimiento...». Era lógico, por cercanía, que el teorizador fuera el Greco, y también por preparación, porque era hombre de «trazo intelectual» y «formación esmeradísima».

Con esta formación vendría a España hacia 1575. Había terminado su aventura italiana, donde logró reasumir todo lo que hasta entonces se sabía de pintura («la técnica de Tiziano, ciertamente, significó el máximo enriquecimiento de la técnica personal del Greco»). Y vino a España, a su Toledo, a crear «encendido de fuego místico», como escribió Huxley, una de las obras más personales de toda la historia del arte universal. Pero esta ya es otra historia. ■