



El Greco: *La curación del ciego*, hacia 1570, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Michael Scholz-Hánsel

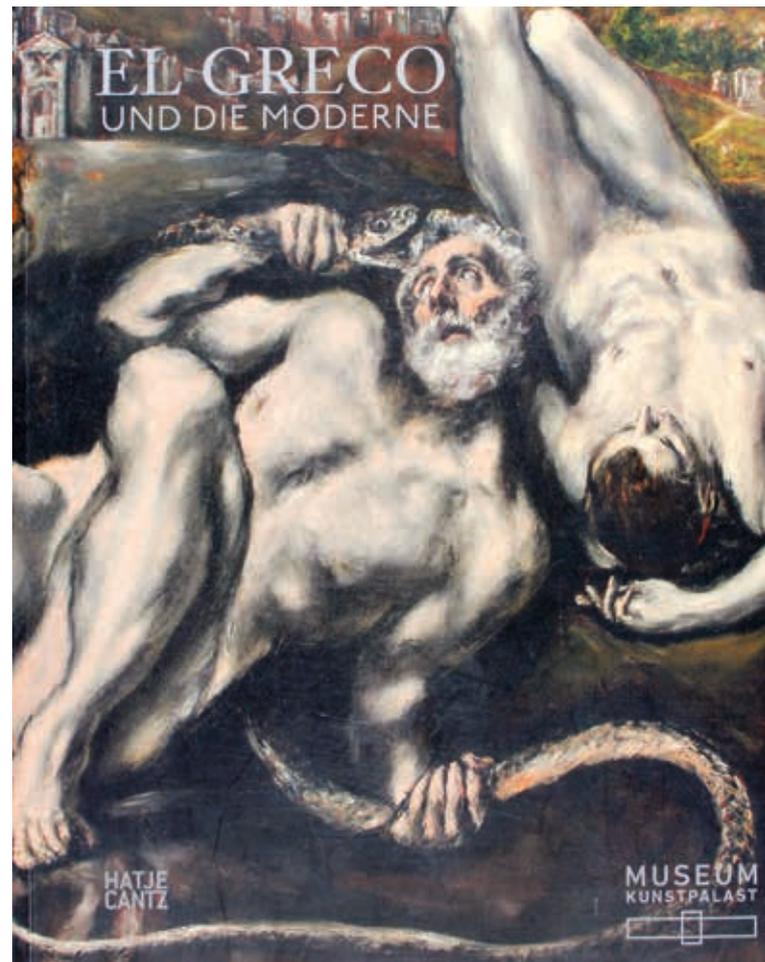
Universidad de Leipzig

ARCHIVO SECRETO, núm 6 (2015) p. 322-333

Hoy en día solamente se conservan tres obras atribuidas al Greco en museos alemanes: una pintura temprana, *La curación del ciego* (hacia 1570), en la Galería de Dresde; una versión del *Expolio* (1580-1595), en la Pinacoteca de Munich; y un dibujo conservado en los fondos de Staatlichen Graphischen Sammlung de Munich. El dibujo, una variación sobre el *Giorno* de Miguel Ángel, fechado hacia 1570, ha sobrevivido gracias a Giorgio Vasari.<sup>2</sup> La situación en Austria y Suiza no resulta mucho mejor. Un retrato del Cardenal Inquisidor Don Fernando Niño de Guevara (hacia 1600) se encuentra en la Colección de Oskar Reinhart in Winterthur. Esto es poco incluso si se tiene en cuenta que, en general, la Escuela Española desempeña en Alemania un papel menor en las colecciones, al menos en relación con las escuelas italianas o las de los Países Bajos. Este hecho ha llevado a la equivocada idea de que el mundo germánico es poco dado al estudio o a la recepción del artista griego. De hecho podemos confirmar todo lo contrario.

Aquellos que visitaron la exposición “El Greco and Modernism” (2012) en el Museo Kunstpalast Düsseldorf quedaron sorprendidos por la evidente influencia de el Greco sobre las vanguardias alemanas. El griego dejó profundas huellas especialmente en Munich y en los alrededores del “Jinete Azul”, pero también en Viena y Düsseldorf. Un ejemplo muy evidente de la influencia del Greco en la pintura moderna configura la obra de Ludwig Meidner, como su pintura el *Paisaje apocalíptico* (1912-1913) (fig. 3). Pero no se trata de la única prueba que documenta su importancia. Además, varios artistas de la vanguardia alemana reconocieron de manera explícita su papel como modelo. Bajo el título de “Bienes espirituales” (“Geistige Güter”), Franz Marc escribió en el “Almanaque de Jinete Azul”: “Señalamos con agrado y con insistencia el caso del Greco porque la glorificación de este gran maestro está íntimamente ligada al florecimiento de nuestras nuevas ideas artísticas. Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. Meier-Graefe y Tschudi pusieron triunfal-

mente al lado del ‘padre Cézanne’, al viejo místico El Greco; las obras de ambos representan hoy la entrada en una nueva época de la pintura. Ambos sintieron, en su concepción del mundo, la construcción mística interior, que es el gran problema de la generación actual.” También Max Beckmann, que reclamaba más atención hacia su propia obra, aportaba otros comentarios sobre el Greco. Así, escribió en su diario el 2 de enero de 1909: “...acabo de leer la primera parte del diario español de Meier-Graefe. Me he enfadado, que haya desperdiciado



Cubierta, Catálogo de la exposición *El Greco und die Moderne*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2012

\*Traducción de Anna Reuter.



Ludwig Meidner: *Paisaje apocalíptico*, 1912-13, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlín

su entusiasmo, desarrollado con El Greco, en vez de abrir sus ojos, para que vea en mis cuadros lo mismo, lo esencial, que es válido para nosotros, el hombre moderno; que deje de andar con esas tonterías estéticas. En todo caso me pregunto si no sería más correcto raptar ese payaso del alma, y utilizarle para mis propios propósitos.”

Para comprender el significado del Greco para el arte y especialmente para el expresionismo alemán es menester centrarse menos en su presencia en los museos alemanes que en el mercado de arte y en las exposiciones que se celebraron durante los momentos decisivos para las vanguardias en Alemania, es decir, durante el bienio 1911-1912. Son los años de la fundación del “Jinete Azul” en Munich, época en la que Herwarth Walden abrió en Berlín su galería “La Tormenta” (Der Sturm), y momento que en Colonia se organizó la exposición del “Sonderbund”.

De cara a buscar una explicación para la extraordinaria aparición del Greco en el escenario alemán, hay que volver la mirada hacia el siglo XIX. El pintor (El Greco) desempeñó solamente un papel secundario cuando se redescubrió la pintura española, especialmente en Gran Bretaña y Francia, en el contexto de las guerras napoleónicas. Sus obras maestras habían permanecido en España, sobre todo en Toledo, donde su acceso no era fácil. El historiador del arte alemán, Carl Justi (1832-1912) se ocupó por primera vez con más detenimiento de la obra del Greco cuando viajó por España durante los años 1872-1892. No le interesaba tanto el Greco por sí mismo sino su posible influencia en Diego Velázquez, del que realizó una biografía, que tuvo también un gran reconocimiento internacional. Justi llegó en sus investigaciones a tal punto que se vio capaz de identificar ya en 1874 *La curación del ciego* de Dresde, como una obra temprana del Greco, hasta entonces atribuida

a Bassano. Además, corrigió el año del nacimiento del Greco. Su artículo “Domenico Theotocopouli von Kreta” apareció en 1897-1898; reeditó la primera parte en los *Miscellaneen* (1908) con el título “Los inicios del Greco” lo mismo que las secciones II-IV, “El Greco de Toledo”.

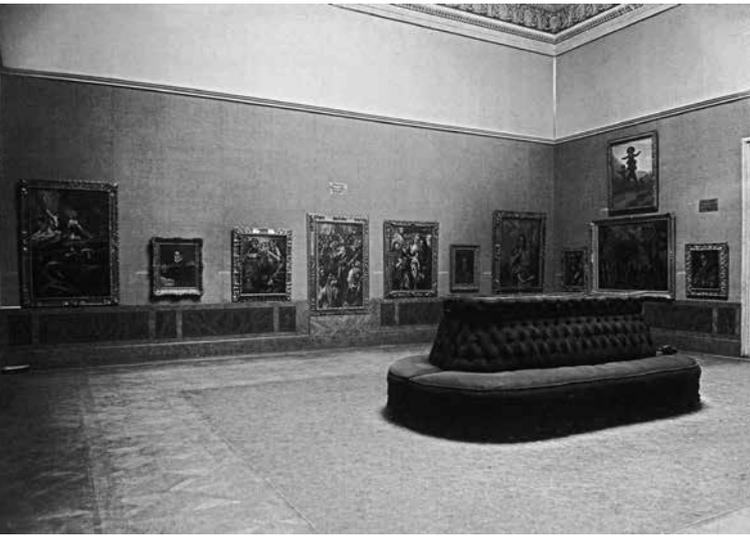
Como buen conocedor de la bibliografía sobre la historia del arte de autores españoles, Justi se dejaba influir por el juicio negativo de los historiadores clasicistas. Como aquellos, apreciaba especialmente en el Greco sus retratos pintados según el estilo de Tiziano y, de igual modo, rechazaba su obra tardía, sobre todo, sus pinturas religiosas. Curiosamente había comprado en Venecia una versión del *Expolio* que en un principio le pareció una obra temprana (un primer esbozo), pero más tarde tuvo que aceptar que su pintura era posterior al famoso cuadro de la catedral toledana, es decir, que pertenecía precisamente al periodo artístico que minusvaloraba.

No obstante, Justi le dedica un pasaje al Greco en su introducción al *Baedeker*, titulada “Sobre la historia del arte en España”, que más tarde recibiría muchos elogios por su concisa síntesis del arte español: “En este tiempo apareció en Toledo este griego extravagante Doménico Theotokópuli o el Greco (hacia 1550-1614;...) un discípulo de Tiziano. (...) Sólo en sus retratos sabía reflejar, considerando los afectos del genio, la manera singular de hidalgos castellanos y de bellezas toledanas como pocos.” De nuevo redactó un capítulo propio sobre el Greco en la edición de 1903 de “Velázquez”, aunque en esta ocasión se decantó por una valoración más negativa que en la ocasión anterior. El enfoque más crítico se debió probablemente al creciente entusiasmo que profesaba la vanguardia por el pintor. Su análisis dio motivo al crítico de arte Julius Meier-Graefe (1867-1935) de poner en tela de juicio la capacidad de Justi para reseñar obras de arte. El retroceso de Justi y su aversión frente a la vanguardia, han ensombrecido de forma injusta sus méritos como pionero en el proceso del descubrimiento del Greco en el mundo germánico.

Julius Meier-Graefe viajó en 1908 a España para escribir, por encargo de la editorial S. Fischer, una guía sobre la Península Ibérica, hasta entonces poco conocida en el Imperio Germánico. Ricamente ilustrada con fotografías, reproducía arte, arquitectura y también numerosos motivos de carácter costumbrista. “El viaje español” se convirtió en libro de referencia para la vanguardia, porque Meier-Graefe —también autor de nove-

las— describía en él de forma un tanto teatral el cambio que sufrió el paradigma de Velázquez a favor del Greco. Representó el episodio como una auténtica iniciación personal. Partiendo de un supuesto juicio equivocado de Justi, Meier-Graefe sufrió una decepción frente a los originales de Velázquez, mientras que ante el Greco experimentó un auténtico flechazo. Que se trate de un episodio inventado lo demuestran sus contactos españoles, reseñados por el autor. No por casualidad, visitó seguramente durante el viaje a Manuel Bartolomé Cossío, que estaba acabando un primer inventario de las obras del Greco. Aunque “El viaje español” era relativamente caro y por este motivo complicado que se convirtiera en un éxito de ventas, gozó de bastante éxito en los años anteriores a la I Guerra Mundial. La reedición de la editorial Rowohlt, en 1923, contenía, respecto su restringida recepción, solamente reproducciones de las obras del Greco, sin que estas estuviesen relacionadas con sus respectivas llamadas en el texto.

Cuando se publicó “El viaje español”, Meier-Graefe ya era un personaje reconocido en los círculos artísticos, porque en su “Historia de la pintura moderna” (“Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei”, 1907) había tendido un puente entre los maestros modernos y antiguos. Enlazar los antiguos maestros con los modernos guió también su idea a la hora de exponerle en los museos y las exposiciones. La Sezesión de Viena presentó ya en 1903 obras modernas junto a obras del Greco, prestadas en esa ocasión por Ignacio Zuloaga (1870-1945), conocido pintor español de salones. Se trataba, sin embargo, de obras de menor calidad, y el verdadero éxito del Greco en Alemania no se forjó hasta que se llevó a cabo la exposición de 1911-1912, que tuvo primero lugar en la Pinacoteca de Munich y después en Düsseldorf. El coleccionista húngaro Marcell von Nemes (1866-1930) había comprado un número notable de obras de gran valor en el mercado del arte de París y Munich, que presentó en la línea iniciada por Meier-Graefe, es decir, las expuso entre noviembre de 1910 y enero de 1911 junto con obras de maestros modernos, especialmente impresionistas, en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Hugo von Tschudi (1851-1911) —conservador de museos, que por divergencias con el emperador alemán se había mudado de Berlín a Munich en 1910— decidió después de ver esa muestra presentar una selección de las pinturas de Nemes en las Galerías Estatales, y mandó para tal fin a su asistente August L.

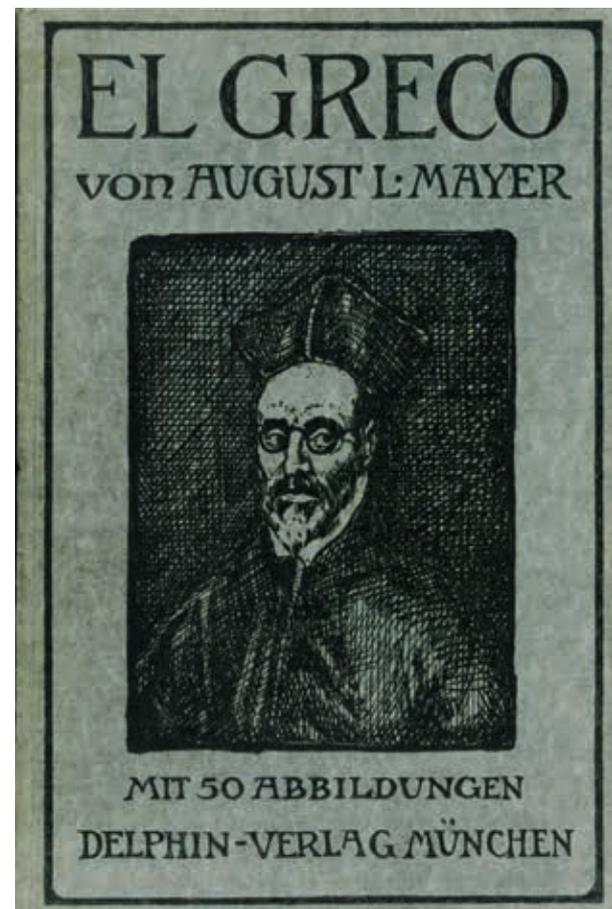


Exposición de la Colección Nemes en la Sala de los Españoles, Pinacoteca, Múnich, 1911.

Mayer (1885-1944) a Budapest. Mayer eligió treinta y seis cuadros, que se expusieron en la sala española de la Pinacoteca Vieja desde junio de 1911 hasta enero de 1912, y escribió, además, un ensayo sobre las obras españolas, entre ellas incluía las ocho del Greco y otra de Francisco de Goya. En la galería de arte de Düsseldorf se volvió a mostrar entre julio y diciembre de 1912 la colección en una versión más amplia, que contaba con 122 cuadros antiguos y modernos, entre ellos diez obras del Greco. Aunque Düsseldorf tenía interés por adquirir la colección, fue vendida finalmente en 1913 en una subasta parisina. Teniendo en cuenta la importancia del Greco para las vanguardias surgió la pregunta de porqué se consiguieron solamente dos obras para la exposición del “Sonderbund” de Colonia. No obstante, no era necesario pedir más préstamos porque Düsseldorf ya contaba con numerosos *grecos* al mismo tiempo.

Mayer era un joven historiador de arte que había escrito en 1907 su tesis doctoral sobre José de Ribera en la Universidad de Berlín, dirigida por Heinrich Wölfflin y que quería centrar su carrera en su compromiso con el arte español. Sus intereses se vieron favorecidos en esta época por el hecho de que Tschudi, con una enfermedad cada vez más grave, necesitaba un ayudante competente para su proyecto español, y también por los planes del Imperio alemán, aislado después de la I Guerra Mundial, de estrechar relaciones con España. Mayer ya había organizado en 1911 una exposición de el Greco en

la Galería Heinemann. Más tarde buscó el contacto con Justi, considerándole la autoridad por excelencia del arte español. No obstante, Justi, como también Meier-Graefe, le trataban, para decirlo de manera diplomática, con poca amabilidad. Johannes Rößler anotó acertadamente que por fin El Greco se convirtió para Justi como para Meier-Graefe en el “profeta de la modernidad contra su voluntad”. Justi rechazaba el Impresionismo que Meier-Graefe había relacionado con el Greco y Meier-Graefe se estaba convirtiendo en un crítico vehemente del Expresionismo que proclamó a el Greco como modelo. Mayer consiguió, por fin, librarse de ese tipo de discurso y abrió finalmente el camino hacia una investigación científica en un sentido moderno sobre el artista. A pesar de sus diferencias con ambos defensores ideológicos consiguió, apoyado especialmente por Tschudi, la plaza de conservador mayor jefe de la Pinacoteca de Munich y, además, la cátedra en la universidad de Munich. Ambos cargos le dieron la

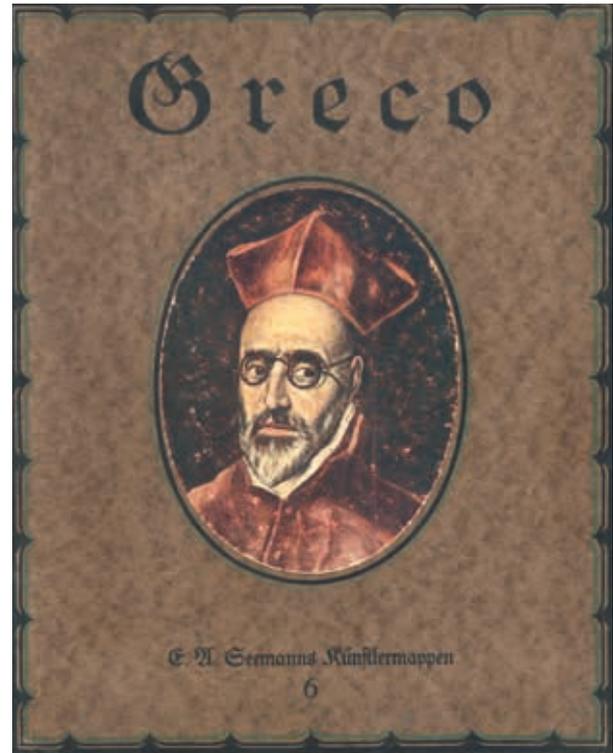


Cubierta del libro de August L. Mayer: *El Greco*, Múnich 1911.

posibilidad de convertirse en el verdadero mentor sobre el arte español en Alemania; aunque bien es cierto que esto fuera sólo por un tiempo limitado y probablemente sólo posible por el deseo del imperio alemán de reformar el país después de la I Guerra Mundial.

En la misma época de la exposición de Munich, Mayer publicó en 1911 una primera monografía ilustrada en alemán sobre El Greco, que en la revista *La Tormenta* recibió una reseña entusiástica. Sin mencionarle, Mayer criticó la comparación con Cezanne, formulada por Meier-Graefe y con Franz Marc, y cotejó el método de trabajo del francés con el de Velázquez, lo que bien poco debió haberle gustado a Justi: “Previamente se ha dicho que Cezanne referente a caracter y temperamento tiene mucho más en común con Velázquez, con quien especialmente comparte una índole lírica. Además no se siente nada del apasionamiento en el trabajo como en el caso del Greco; tampoco se puede hablar de un violento carácter íntimo típico del maestro toledano. En lugar de esto, sus obras ofrecen el *Raisonné* de la manera francesa, esta lógica, que es la mentalidad de todos los artistas franceses.” Después del catálogo razonado de Cossío, Mayer publicó en 1926 el segundo catálogo sobre el maestro, una aportación bibliográfica muy importante por su criterio de selección de obras, con la que marcó nuevas pautas en la investigación. Fritz Saxl escribió una amplia reseña, que le cualifica como otro conocedor alemán del artista. Saxl criticó, con razón, la brevedad del texto basado, además, en el de Cossío y la mala calidad de las ilustraciones aunque se trataba de grabados caros. A Saxl le disgustó especialmente la interpretación del *Laocoonte*, por lo que expuso su propia interpretación. Sin embargo, alababa el “inventario *véritable*”. Entre los méritos de Mayer a destacar está su acierto en reconocer la importancia del color para la correcta valoración del Greco y ya en 1913 presentó una primera cartera artística con “siete reproducciones en color de sus pinturas”. Es una lástima, que en 1921 no se realizara su proyecto de una exposición monográfica del Greco en Munich. Una prueba sobre el papel de mediador ocupado por Mayer configura una fotografía antigua, que le muestra en el Museo de El Greco en Toledo, junto a Einstein y Cossío, su percusor en la realización del catálogo. Gracias a Teresa Posada pudimos identificar a Mayer recientemente en la jornada celebrada en Leipzig.

Las actividades llevadas a cabo en Munich por el mercado del arte constituyeron un importante empuje



Cubierta de la cartera artística: August L. Mayer: *El Greco*, Leipzig 1913.



August L. Mayer, Albert Einstein, Bartolomé Cossío y otros en la Casa y Museo del Greco, Toledo, 1912.

para la recepción del Greco en Berlín. La célebre galería de Paul Cassirer prestó el *Laocoonte* para la exposición de Munich y lo reservó respetando el deseo de Tschudi hasta el año 1914 para una posible adquisición por parte de la Pinacoteca, proyecto que fracasó también. Kurt Pfister escribe en su monografía sobre el Greco publicada en 1941 en Zürich: “Wilhelm von Bode utilizó durante toda su vida su influencia para que ninguna obra del Greco fuera adquirida por un museo o un coleccionista.” Existen evidentes indicios que el director general berlinés actuó repetidamente en ese sentido y que muy probablemente fue el responsable del fracasado intento de la compra de la colección Nemes en Düsseldorf.

A pesar de esos obstáculos, el arte de El Greco resonó no solamente entre los pintores expresionistas, sino también en la literatura alemana. Quizás fue Zuloaga quien llamó la atención al poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) sobre el artista cretense durante los años que estuvieron en contacto. Rilke escribió en octubre de 1908 entusiasmado a Auguste Rodin sobre las impresiones que experimentó viendo el cuadro *Tormenta sobre Toledo*, expuesto en el Salón de Otoño de París. Dicha exposición es mencionada asimismo por Meier-Graefe en el *Viaje Español*. Como Rilke, Meier-Graefe se muestra fascinado ante este paisaje: “Perfecto es tan sólo un cuadro: el paisaje de Durand Ruels, que habíamos visto en Berlín, las casas blancas entre el verde como marea subiendo bajo el cielo grandioso. Tiene aún más belleza. Está limpio o lo vemos mejor. Pero el que no fue a Toledo, no va a convertirse por este Toledo de El Greco.” Sin embargo, el crítico del arte alemán no pudo entusiasmarse por el resto de obras del Greco expuestas en París. Tal vez por dos razones: en primer lugar porque procedían de nuevo de la colección de Zuloaga, cuya obra apreciaba al principio, pero que terminó rechazando vehementemente, y después porque “para el no conocedor El Greco está marcado como un epígono de los italianos. Bode y Justi van a alegrarse.” Durante su viaje por España Rilke pasó un mes del año 1912 en Toledo, identificada ya desde Maurice Barrés como la ciudad del Greco. Pero a diferencia del francés, la experiencia del paisaje español dejaba “relegadas a un segundo término las impresiones que habían dejado las imágenes del Greco”.

Durante los años veinte, el entusiasmo alemán por España abría cada vez más nuevos caminos. En el campo de la historia artística y cultural, la recepción de El

Escorial —para cuya decoración vino El Greco posiblemente a España— se acercaba ya casi al nivel de interés que había generado el griego. Podemos destacar por su influencia en la historia del arte de la posguerra el artículo de Georg Weise del año 1935 “El Escorial como expresión artística del tiempo de Felipe II y del periodo de la contrarreforma”. Weise juzgó el monumento ya no como Justi y Meier-Graefe, que lo consideraban como una especie de “mácula”, sino como una plasmación arquitectónica correspondiente a la importancia de su época. Stefan Andres (1906-1970) publicó sólo un año después *El Greco pinta al Inquisidor General*, un clásico bibliográfico de la llamada “emigración interna” contra Hitler. El autor utilizó al pintor como ejemplo historiográfico para desarrollar los lazos que existen entre poder y arte, ideología y búsqueda de la verdad.

Más allá de Justi, El Greco empezó a despertar el interés en la recién creada disciplina académica alemana de historia del arte. Werner Weisbach (1887-1953) reservó un amplio espacio al artista en su importante libro *El barroco. Arte de la contrarreforma*. En Viena Max Dvorak (1874-1921) se ocupó de manera exhaustiva del pintor, tal vez inspirado por la Teosofía de Rudolf Steiner. De forma póstuma, entre 1921 y 1922 fue publicada su conferencia dada el 18 de octubre de 1920 en el Museo Austriaco de Arte e Industria con el título “Sobre El Greco y el manierismo”. Karin Hellwig mostró recientemente que la Escuela hamburguesa de Warburg aún se dedicaba al estudio de El Greco. Aunque el propio Warburg haya mostrado poco interés por España, se sintió, sin embargo, comprometido con Carl Justi, al que felicitó con un telegrama por el cincuenta aniversario de su doctorado. Su asistente Fritz Saxl (1890-1948) viajaba por España en primavera de 1927 para preparar un seminario sobre pintura española, anunciado para el semestre de verano. Entre finales de marzo y principios de mayo se quedó en Madrid, pasando muchas horas en el Prado. No obstante, sólo en Toledo llegó a descubrir el arte del Greco, con el que “no supo qué hacer” hasta entonces. Su dedicación al Greco se conocía solamente por su reseña sobre el inventario de obras que Mayer había publicado en 1926. En la biblioteca de Warburg en Londres, Hellwig descubrió, sin embargo, además un “Álbum Greco”, que, según ella, sirvió como material ilustrativo para sus lecturas del curso académico estival.

A los mencionados historiadores les faltaban, sin embargo, los contactos en España, de los que disponían



Fritz Saxl: Página del *Albúm del Greco*, 1926, Warburg Institute, Londres

primero Justi y sobre todo los que tendría después Mayer. La recepción de sus trabajos en la península ibérica se vio favorecida por sus buenos contactos en España. A la larga, sus obras hubiesen podido configurar una buena base para el intercambio intelectual. Además de la traducción temprana de algunos trabajos de Justi y Mayer —el *Velázquez* de Justi se publicó en castellano ya entre 1906 y 1908—, apareció en 1942 el libro de Weisbach, traducido por nadie menos que Lafuente Ferrari: *El barroco. Arte de la Contrarreforma*. Por desgracia, la situación política iba a cambiar pronto.

A partir de 1930 Mayer se vio apartado de sus puestos en Múnich por el historiador del arte Wilhelm Pinder. Planeó, al parecer, en su exilio francés, una novela titulada *Toledo*. En 1937, es mencionado aún como consejero académico en la monografía sobre El Greco, publicada por M. Legendre y A. Hartmann en París. Uno de sus más importantes adversarios, el historiador del arte Hugo Kehrer (1876-1967), era también admirador del Greco. Kehrer emprendió en 1909 el primero de los trece viajes de estudio que realizaría a España y publicó en 1914 en Múnich *El arte del Greco*. Una vez acabada la guerra, Kehrer y Mayer parecen haberse enemistado profundamente. La hostilidad tiene su probable origen en la feroz reseña escrita por Mayer sobre el trabajo de Kehrer sobre Zurbarán (1918). Resulta paradójica la fortuna crítica del Greco en la Alemania nazi pese a que Justi había atestiguado que su arte contenía un aspecto enigmático de “Entartung” (“degeneración”): “Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein malerisches Genie, und die

Bewegung, die er in die spanische Malerei brachte, wie durch die beispiellose, ja rätselhafte Entartung, der er rasch verfiel.” En 1939, Kehrer dedicó su nueva monografía al, en este momento victorioso, general Franco. En su libro apenas hace referencia a Mayer, no obstante, no tiene reparos de incluir la polémica reseña que Meier-Graefe, judío como Mayer, había escrito sobre el inventario completo de la obra de El Greco de 1926.

Max Raphael (1889-1952) escribió entre 1945 y 1952, viviendo en el exilio en Nueva York, varios análisis ante obras originales sobre El Greco y Tintoretto. Mayor importancia académica para la fortuna crítica de El Greco tuvieron, sin embargo, las investigaciones de Halldor Soehner (1919-1968), utilizadas por Harold E. Wethey para el nuevo catálogo razonado del pintor. Seguramente le hubiese gustado a Soehner llevar a cabo ese trabajo, pero las obras claves de El Greco no se conservaban en Alemania, sino en colecciones anglosajonas. Como conservador, responsable del departamento de pintura española de la Alte Pinakothek en Munich, publicó el catálogo del museo e inició, además, un proyecto de investigación sobre las obras del Greco en España. En 1956, apareció en la *Revista de Historia del Arte* (“Zeitschrift für Kunstgeschichte”) su informe sobre “El estado de la cuestión de El Greco” y en 1958-1959 entregó en el Anuario de Bellas Artes de Múnich (“Jahrbuch der bildenden Kunst”) una relación de las obras existentes del Greco en España. La importancia de Soehner se manifiesta asimismo en una de las primeras aportaciones al arte español de Jonathan Brown. El americano publicó en 1964 bajo los auspicios de Soehner su artículo sobre *Las Lanzas* de Velázquez en “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, revista editada en Múnich.

Después del repentino fallecimiento de Soehner, la investigación alemana sobre el arte español y a la par, del Greco, no se retomó de manera sistemática, salvo contadas excepciones, hasta la fundación en 1988 en Marburgo de la “Asociación Carl Justi”. Cuando se volvió a investigar y publicar sobre el arte español, especialmente en España y en los EE UU, la dedicación a este tema en Alemania se encontró en una fase de reorientación. Respecto al Siglo de Oro se desarrollaron aquí contenidos de carácter histórico-cultural. Ese nuevo concepto se vio seguramente influido por Erwin Panofsky y Aby Warburg, cuyas ideas eran ya decisivas para la investigación de los años veinte, y que fueron redescubiertas en Alemania en los años setenta. Decisi-

vo en cuanto a la reorientación de los trabajos del arte español en Alemania es la monografía de Cornelia von der Osten Sacken sobre *San Lorenzo El Real Monasterio de El Escorial*. La autora recurrió para su trabajo al artículo de Weise de 1935, publicado en español en 1963 e incluido en la publicación que celebró el *Cuarto Centenario de la Fundación del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 1563-1963*.

Ambos textos me influyeron de manera decisiva al escribir mi tesis doctoral sobre *Una utopía de las ciencias al final del siglo XVI. Las pinturas al fresco de Pellegrino Pellegrini en El Escorial* (entregado en 1984; publicado en 1987). En mi trabajo intenté reconstruir el puente entre España e Italia, país en el que tradicionalmente se centra la mirada de la historia del arte alemán. No obstante, traté de solventar dos estereotipos, ya superados entre otros por Carl Justi y August L. Mayer, pero que volvieron a fraguarse durante el régimen de Franco: en primer lugar el tópico de que casi todo el arte español (y a la postre El Escorial) representase tan sólo una copia de modelos italianos y, en segundo lugar, la convicción de que la iglesia católica y la Inquisición impidieran, por sus restricciones y censuras, creaciones propias e innovadoras. Mi investigación demostró que Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) —aunque haya sido seguidor de Miguel Ángel— buscó para El Escorial sus propias soluciones artísticas. Además, Sylvaine Hänsel concluyó en su tesis sobre *Arias Montano y el arte* (1991), que el célebre humanista de la corte de Felipe II actuó a veces con más libertad de la que hubiese disfrutado en Roma durante la segunda mitad del siglo XVI.

Cuando entré años después como titular en el Instituto de historia del arte de Marburgo, busqué un tema español que pudiese enseñar a estudiantes y que tuviese bibliografía accesible también para aquellos que no dominasen el español. Me acordé de El Greco, que conocí ya por mi proyecto del Escorial. El libro de José Álvarez Lopera *De Céan a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX* (1987) me llevó a la idea de proponer un curso sobre la recepción del Greco. No obstante, para una investigación más rigurosa faltaban en la Alemania de los años noventa aún importantes supuestos, que no se dieron antes de la gran exposición de *El Greco y la modernidad*, celebrada en 2012, en Dusseldorf. No obstante, descubrí gracias a algunas conferencias impartidas por catedráticos invitados en Núremberg otro gran tema que bien podía relacionarse tanto con el Greco como con la

Contrarreforma: la Inquisición española. Fruto de aquella ocupación fue, en el contexto de la feria del libro de Frankfurt de 1992, dedicada a España, primero mi monografía sobre *El Greco. El inquisidor general* (1991) y después mi habilitación como catedrático con la investigación *Inquisición y arte. 'Convivencia' en tiempos de intolerancia* (entregado en 1995 y publicado con ampliaciones en 2009). Escrito en gran parte durante mi año sabático en Madrid, El Greco ocupa un papel importante; no obstante quise sustituir el término “contrarreforma”, obsoleto, por nuevos teoremas formulados en la ciencia de la historia, es decir por “confesionalización” y “disciplina”. Al igual que el *Inquisidor General* se dejó retratar por el Greco con las gafas más modernas de su momento, la Inquisición representa ser —al menos en sus comienzos y según el historiador de la Reforma Heinz Schilling— una institución avanzada, propia de los comienzos de la Edad Moderna, que, según mi tesis, utiliza imágenes ya en un sentido moderno.

La mencionada Feria del libro de 1992 brindaba junto a la recién fundada “Asociación Carl Justi” de Marburgo (1988) una magnífica oportunidad para entrar en nuevos campos de investigación sobre el arte español. Como nación invitada, fue posible que varias publicaciones básicas sobre la historia del arte español se editaran. Gracias a Barbara Borngässer, de la editorial Könnemann, se incluyeron, por fin, entre las grandes ediciones, ricamente ilustradas, un volumen dedicado a España. No se debe subestimar la importancia que tuvo ese tipo de publicaciones y su abundante material visual en la generación del, cada vez, mayor interés por la cultura de la Península. Para informarse sobre el estado de la cuestión en la investigación alemana basta consultar los títulos de los congresos realizados por la “Asociación Carl Justi”, que organiza anualmente desde 1989 coloquios académicos en cooperación con otras instituciones (también en España e Hispanoamérica).

Respecto al Siglo de Oro y El Greco es merced destacar que las investigaciones más recientes reanudan sus trabajos en los de los historiadores alemanes de la época previa a la segunda Guerra Mundial. Es el caso de la mencionada exposición sobre *El Greco, Velázquez, Goya. Pintura española de las colecciones alemanas* (2005), como también del inventario elaborado por Matthias Weniger sobre los fondos de los maestros españoles de la Galería de Arte (“Gemäldegalerie”) de Dresde. Digna de mención es también la sección de historia del arte in-

cluida en las jornadas celebradas por los hispanistas en Münster, en 2013, cuya publicación, prevista para 2014 (editorial Frank & Timme), será bilingüe: *Arte español de El Greco hasta Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos*.

Otros escalones marcaron, respecto a El Greco, la exposición de Viena (2001): mi monografía sobre el artista, la edición de los textos de Max Raphael sobre el cretense, llevada a cabo por Hans-Jürgen Heinrichs, y también el artículo de Zeitler y Hellwig sobre el dibujo del Greco conservado en Múnich. La exposición *El Greco y la modernidad* (2012) marcó una cumbre en la investigación más reciente con un éxito de público que atrajo a más de 180.000 visitantes, resultado de los trabajos de Veronika Schroeder y acompañado por un simposio internacional.

Además trazaron nuevos parámetros para el intercambio con la investigación en España las jornadas sobre *El Greco y el término 'Escuela Española': una revisión crítica de una categoría en la historia del arte*, celebradas en octubre de 2013 en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Leipzig con el patrocinio de la "Asociación Carl Justi", la "Fundación El Greco 2014" y la "Fundación Fritz Thyssen". En lugar de seguir tan sólo las pautas de las investigaciones marcadas en España, pudimos cooperar desde Alemania en la preparación de las actividades proyectadas para la celebración española del 400 aniversario de la muerte de El Greco.

Finalmente, parece de interés saber cuáles fueron los cuadros del Greco que más se apreciaron en Alemania. Había ya entre sus "descubridores" predilecciones muy distintas. *El entierro del conde de Orgaz*, considerada en España como su obra clave, no llegó a tener, al menos desde mi punto de vista, el mismo valor entre los alemanes. Carl Justi prefirió los retratos y las obras tempranas. Sin embargo, los que defendieron la modernidad del Greco, se decantaron, en cambio, por su obra tardía. Rilke y Meier-Graefe mostraban, por ejemplo, fascinación por la *Tormenta sobre Toledo*. No obstante, el crítico de arte escribió en su *Viaje español* de manera detallada sobre el *Martirio de San Mauricio* en El Escorial y el retrato del jurista *Jerónimo de Ceballos*. Veronika Schroeder reseña, además, los cuadros que sirvieron de modelo para los artistas modernos. Como cubierta de los catálogos tempranos se eligió a menudo la imagen del *Inquisidor General*, es decir, el *Cardenal Niño de Guevara*, hoy en Winterthur, que formó parte de las exposiciones de Múnich y Dusseldorf, de 1911 y 1912 respectivamente. Quizás se deba su repetida reproducción como imagen

principal a la frustrante búsqueda de un autorretrato del pintor. En nuevas publicaciones, el deseo parece haberse cumplido con el supuesto autorretrato del Metropolitan Museum de Nueva York. Para explicar la popularidad del *Cardenal* en Alemania habrá que tener en cuenta también los tópicos sostenidos por el mundo protestante sobre las imágenes católicas. La fascinación que siente por el *Retrato del Inquisidor General* explicaría al menos porque este personaje por excelencia del catolicismo se ha convertido en la obra más conocida y reproducida de El Greco en Alemania.

*El Inquisidor General* fue considerado por parte de los historiadores alemanes como una representación crítica por parte del pintor, o bien como una magnífica puesta en escena del cardenal. Cuando el *Instituto Papa Benedicto XVI* de Regensburg encargó a Michael Triegel (1968-) el retrato de Ratzinger, en vez de guiarse, como creyó el papa, por el retrato de *Julio II* de Rafael, Triegel se inspiró más bien en los retratos de *Niño de Guevara* y en el de *Inocencio X* de Velázquez. Finalizado en 2010, fue comentado vivamente en la prensa por su carácter ambiguo.

Michael Triegel: *Papa Benedicto XII*, 2010, Instituto del Papa Benedicto XII, Regensburg.



Después de los espectaculares éxitos cosechados entre los pintores alemanes de hacia 1912, El Greco dejó su huella artística después de 1945 ya solo en algunos casos muy concretos. En los EE UU, sin embargo, la existencia de obras expuestas impactó a pintores como Jackson Pollock y Diego Rivera. Las pocas referencias hechas por parte de artistas alemanes al pintor griego se centran ahora menos en su estilo expresivo, sino más bien en su forma de componer y la iconografía. Junto al *Inquisidor General*, merecen ser mencionados dos ejemplos más.

Werner Tübke, considerado uno de los representantes de la "Antigua Escuela de Lipsia" ("Alte Leipziger Schule"), buscaba para sus pinturas, siempre rebosantes de detalles, modelos manieristas y, al parecer, dio al me-

nos en un caso con El Greco. Encargado de pintar el *Comité Nacional de Alemania Libre* (*Nationalkomitee Freies Deutschland*), se vio obligado a representar una importante decisión de conciencia y encontró el modelo en el *San Mauricio* de El Greco. Aunque la referencia al lienzo de El Escorial no se aprecie en el cuadro final, sí se advierte en el boceto de 1969, de la Fundación Peter e Irene Ludwig. En el estudio preparatorio, de formato vertical, aparecen hacia la derecha y sobre una tribuna los protagonistas con banderas rojas, que recuerdan a la composición con el santo que se dirige a sus compañeros. Hacia la izquierda, Tübke sitúa la multitud de los soldados, fuertemente armados, parecida a las figuras del *Martirio*.

Michael Mathias Prechtl: *El sueño de Toledo. Entierro del Greco*, 1986, Colección privada.



*Laocoonte*, El Greco, 1609. Galería Nacional de Arte, Washington.

Tal vez estando aún impresionado por su viaje a España en 1952, Michael Mathias Prechtel (1926-2003), pintor y grabador en Nuremberg, realizó para la Büchergilde Gutenberg las ilustraciones para la primera novela picaresca española, el *Lazarillo de Tormes*, en las que rinde homenaje a varios pintores del Siglo de Oro, entre ellos también al Greco. Dos años más tarde pintó *El sueño de Toledo—El entierro del Greco*. Ante la conocida panorámica de la ciudad se aprecia a un grupo de religiosos, inspirados en el *Entierro de Orgaz*, pero también en obras de Goya. En la composición los religiosos entierran al Greco, aproximadamente en el lugar en donde hoy se encuentra su museo. El cuadro es una prueba evidente del estudio de Prechtel de la obra del Greco, pero también de la Guerra Civil Española y de las relaciones germano-españolas, alusiones profundas que merecen más atención del público sobre *El sueño de Toledo—El entierro del Greco*.



A modo de conclusión, podemos resumir que en el mundo alemán El Greco experimentó hacia los años de 1910 y 1912 un reconocimiento muy vivo, aunque breve, entre la vanguardia. Que ese interés no se hubiera materializado en la adquisición de obras por parte de los museos era consecuencia del debate que se formó sobre lo moderno. Las disputas se llevaron a cabo en el campo de la historia del arte del momento, donde se enfrentaron, a veces con voces muy duras, entre otros, Justi, Meier-Graefe, Mayer o Kehrer. No obstante, es preciso distinguir los argumentos eruditos de los de contenido polémico. Y es evidente que entre los participantes de dichos debates había más enfrentamientos que una disposición a la cooperación o colaboración, ya que cada uno seguía sólo sus propios intereses.

En un momento decisivo, la obra del Greco representaba una importante alternativa respecto a la vanguardia francesa, que se impuso sólo con dificultad entre los círculos artísticos germanos, debido a los recelos hacia el mundo galo heredados por el Imperio Alemán desde los tiempos de Napoleón. A pesar de los recelos, desde la exposición del “Sonderbund” del año 1912, el

modelo del Greco iba a decantarse a favor de Vincent Van Gogh y Pablo Picasso. Los artistas alemanes habían aprovechado la oportunidad de “diálogo” con El Greco en la época anterior a la primera Guerra Mundial, pero una vez acaba la contienda, los museos ya no estaban en condiciones de subsanar las oportunidades perdidas, porque el país se encontraba internacionalmente aislado y tenía otros problemas que resolver. Sin embargo, muchos representantes de la historia del arte alemán —entre ellos Carl Justi, Julius Meier-Graefe (que más que historiador, fue autor de novelas y crítico de arte), August L. Mayer, Werner Weisbach, Fritz Saxl, Hugo Kehrer, Halldor Soehner— pusieron las bases, casi sin interrupción hasta los años sesenta aunque algunos con comentarios muy discutibles, para la investigación de El Greco en particular, y del arte español en general. Actualmente, sus descubrimientos vuelven a recordarse y sirven de punto de partida para futuras investigaciones. Los expresionistas alemanes y su relación con El Greco pueden ser útiles para que no caiga en el olvido aquél tiempo cargado de conflictos y aprender, por fin, de las oportunidades perdidas.