



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Nationalismus, Modernismus und die internationale Wiederentdeckung El Grecos

Storm, H.J.; Scholz-Hänsel M., Wismer B.

Citation

Storm, H. J. (2014). Nationalismus, Modernismus und die internationale Wiederentdeckung El Grecos. In W. B. Scholz-Hänsel M. (Ed.), *El Greco und der Streit um die Moderne* (pp. 80-88). München: De Gruyter. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/36263>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/36263>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Nationalismus, Modernismus und die internationale Wiederentdeckung El Grecos

Post-print

Original in:

Beat Wismer, Michael Scholz-Hänsel eds., *El Greco und der Streit um die Moderne. Fruchtbare Missverständnisse und Widersprüche in seiner deutschen Rezeption zwischen 1888 und 1939* (Berlin: De Gruyter/Düsseldorf: Stiftung Museum Kunstpalast 2015) 80-88.

Eric Storm
Institut für Geschichte
Universität Leiden
Die Niederlande

Nationalismus, Modernismus und die internationale Wiederentdeckung El Grecos

Eric Storm

Kunsthistoriker haben deutlich gemacht dass die Wiederentdeckung El Grecos eng verbunden ist mit dem Aufstieg der modernen Kunst. Künstler wie Manet, Degas, Picasso, Kandinsky und mit ihnen verbundene Kunstkritiker würdigten El Greco bereits als einen der größten Meister der Malerei als er noch fast völlig vergessen war.¹ Allerdings hat noch eine andere moderne Entwicklung, das Aufkommen des Nationalismus, eine fundamentale Rolle gespielt in seiner schnell wachsenden Popularität. Und die Wiederentdeckung El Grecos ist – als eine erfundene Tradition im Sinne Hobsbawms² – auch zu einem wichtigen Teil der Entstehung des Nationalismus zu verdanken.

Diese Entwicklung ist umso erstaunlicher weil vielleicht kein Künstler weniger geeignet war, ein spanischer Held zu werden als Domenikos Theotokopoulos. Er war schließlich ein auf Kreta geborener Maler, der in Italien seine Ausbildung genoss und erst im Alter von Fünfunddreißig als eine Art Gastarbeiter nach Spanien kam. Dort unterzeichnete er weiterhin seine Werke in Griechisch und wurde bekannt als „der Grieche“, El Greco. Trotzdem hatte er seine spätere Berühmtheit zum größten Teil dem Nationalismus zu verdanken, der ihn in einen typisch spanischen Künstler transformierte. Paradoxerweise waren es an erster Stelle ausländische Künstler, Kritiker und Historiker die ihn als Spanier und seinen Malstil als spanisch definierten. Der Nationalismus ist also deutlich ein transnationales Phänomen und es handelt sich vielmehr um eine selbstverständliche Einteilung der Menschheit in Nationen, die jede einen eigenen Charakter hat, statt um das Gefühl, dass die jeweils eigene Nation die beste ist.

Die Nationalisierung El Grecos

Die Geschichte der Nationalisierung der Kunst fängt in der Zeit der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert an. Wie fast überall in West-Europa, wurden die in Spanien anwesenden Kunstschatze zum ersten Mal inventarisiert in mehrteiligen enzyklopädischen Werken, wie in Antonio Ponz achtzehnteiligem *Viaje de España* und den sechs dicken Bänden des spanischen Künstlerlexikons von Juan Augustín Ceán Bermúdez.³ Ziel dieser proto-nationalistischen Studien war es eine Aufzählung des Patrimoniums der Nation zu bekommen. Ein Unterschied zwischen spanischen und ausländischen Künstlern und Objekten wurde aber nicht gemacht. Werke von El Greco wurden ebenso aufgelistet wie diejenigen von Rubens, Tizian und zahllosen anderen ausländischen Künstlern, die sich in Spanien befanden. Während der Aufklärung gab es daher noch keinen Anlass, spanische von ausländischer Kunst nach inhaltlichen oder stilistischen Merkmalen zu unterscheiden.

Diese Sachlage änderte sich im Zeitalter der Romantik am Anfang des 19. Jahrhunderts. Dies ist auch die Zeit des internationalen Aufstiegs des Nationalismus. In Sachen Kunst bevorzugten nationalistische Romantiker insbesondere alles, das abwich vom

¹ José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía* (Madrid 1987) und Nicos Hadjinicolaou, 'Domenicos Theotocopoulos 450 years later' in: *El Greco of Crete* (Iraklion 1990) 57-112.

² Eric Hobsbawm und Terence Ranger, eds., *The invention of tradition* (Cambridge 1983).

³ Antonio Ponz, *Viaje de España* (Madrid 1772-1794), Juan Augustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid 1800).

klassischen Kanon. Statt Nachahmer von Rafael wie der heute fast vergessene Juan de Juanes wurden jetzt Maler bevorzugt, die sich nicht spiegelten an der italienischen Renaissance: Van Eyck in Flandern, Grünewald in Deutschland und unter anderem El Greco in Spanien. Gerade in Frankreich wuchs das Interesse an El Greco und er wurde jetzt zum ersten Mal auch als spanischer Maler präsentiert. König Louis Philippe nutzte die Situation eines Bürgerkrieges in Spanien aus, um eine große Menge spanischer Meisterwerke zu kaufen, die anschließend zwischen 1838 und der Revolution von 1848 als *Galerie Espagnole* im Louvre gezeigt wurden. Darunter waren auch neun Werke von El Greco zu sehen, wobei er der einzige ausgestellte Künstler war, der nicht bei der Geburt schon Spanisch war. Romantische Schriftsteller und Maler wie Théophile Gautier und Eugène Delacroix waren fasziniert von der Originalität der Werke El Grecos in der *Galerie Espagnole*. Insbesondere seine *Dame mit Pelz* (Abbildung 1) wurde sehr bewundert und sogar verglichen mit der *Mona Lisa*.⁴

Ein wichtiger Teil des nationalistischen Programmes war die nationalistische Umdeutung der Geschichte und deshalb auch der künstlerischen Vergangenheit. Dass der Nationalismus ein transnationales Phänomen war, wurde nochmals deutlich, als die erste nationale Neuinterpretation der Kunstgeschichte Spaniens von einem britischen Autor verfasst wurde. William Stirling, ein in Cambridge ausgebildeter Historiker, analysierte in seinen *Annals of Spain*, die in 1848 publiziert wurden, die Entwicklung der spanischen Kunst durch die Jahrhunderte. Anders als die ahistorischen und kosmopolitischen Auflistungen der Kunstwerke in den enzyklopädischen Werken der Aufklärung, wählte Stirling eine klare historische und nationale Einordnung. Zwar waren noch ausländische Künstler, die zum Beispiel für die spanischen Könige gearbeitet hatten, in seinem Buch enthalten, aber der Schwerpunkt lag deutlich auf der Entwicklung der spanischen Kunst, die er auch inhaltlich definierte. Die spanische Kunst hatte, gemäß Stirling, einen stark religiösen Charakter, war sehr realistisch geprägt und nicht sehr fantasie reich. Die wichtigsten spanischen Maler waren demnach Murillo und insbesondere Velázquez. Letzterer nahm die Natur – also nicht die Klassiker – als Vorbild und sein Realismus machte ihn zu einem der größten Maler aller Zeiten. Stirling schätzte auch die frühen realistischen Gemälde El Grecos sehr und kaufte in 1853 auf der Versteigerung der spanischen Galerie die *Dame mit Pelz*.⁵

Der nächste Schritt in der Nationalisierung der spanischen Kunstgeschichte wurde in Frankreich gemacht. Charles Blancs *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1861-1877) war strikt nach Nationalität geordnet. Im Band über die spanische Malerei waren nur spanische Künstler aufgenommen, wozu jetzt auch El Greco gehörte. Die Kennzeichen der spanischen Kunst waren Religiosität, Dramatik und ein „stolzes Wirklichkeitsgefühl“. El Greco wurde als ein sehr eigensinniger Künstler vorgeführt, der allmählich Abstand nahm von den italienischen Einflüssen in seinem Werk und so letztendlich der Wegbereiter einer neuen, wirklich spanischen Malerschule wurde.⁶ Zu gleicher Zeit wurde der Realismus der spanischen Schule – und insbesondere der von Velázquez und El Grecos frühen Gemälden – immer mehr geschätzt von modernen Malern wie Manet, Degas, Carolus-Duran und Whistler.⁷

Die gleiche Mischung von Realismus, Historismus und Nationalismus ist auch anzutreffen bei dem deutschen Kunsthistoriker Carl Justi. Mehr noch als Stirling und Blanc verband er in seinem Werk *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* aus dem Jahr 1888 die

⁴ María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid 1991), Jeannine Baticle und Cristina Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848* (Paris 1981).

⁵ William Stirling-Maxwell, *Annals of the artists of Spain* (1848; London 1891) I, 328-344, Álvarez Lopera, *De Céan a Cossío*, 194.

⁶ Charles Blanc, ed., *École Espagnole* (Paris 1869).

⁷ Gary Tinterow, ‘Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France’ in: *Manet Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle* (Paris 2002) 16-84.

Geschichte der spanischen Kunst mit den historischen Entwicklungen in der spanischen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts. Für ihn war Velázquez der meist spanischste Künstler der „naturalistischen“ spanischen Malerschule. Justi präsentierte El Greco als einen der wichtigsten Vorläufer von Velázquez. Kurz nach seiner Ankunft in Spanien hatte er sich durch den realistischen spanischen Volksgeist beeinflussen lassen und sich befreit vom Einfluss des italienischen Idealismus. In Werken wie der *Entkleidung Christi* (Abbildung 2) hatte er Apostel gemalt, die direkt aus den Hügeln Toledos stammten.⁸

Diese Interpretation, könnte man sagen, kulminierte in Manuel Bartolomé Cossío Biographie von El Greco aus dem Jahr 1908. Er meinte, wie Justi, das El Greco schon kurz nach seiner Ankunft in Toledo den für die spanische Volksart typischen Realismus in sich aufgenommen hatte. Er verarbeitete die spanischen Farben und das lokale Licht in seinen Gemälden und malte Einwohner Toledos verkleidet als Apostel. Und während seine spanischen Zeitgenossen, wie Berruguete, Ribalta und Morales, noch ihre angeborenen realistischen Neigungen ignorierten indem sie den damals international dominanten italienischen Idealismus nachahmten, gelang es El Greco bereits, sich von diesen Einflüssen zu befreien. Deshalb soll El Greco verstanden werden als der wichtigste Vorläufer der realistischen spanischen Malerschule des 17. Jahrhunderts, mit Velázquez als absolutem Höhepunkt.⁹

Um die Jahrhundertwende fand eine Reaktion auf diese dominant gewordene Interpretation statt, die eng verbunden war mit dem neo-idealistischen und symbolistischen Klima des Fin de Siècle. Insofern es El Greco betraf, fing diese Gegenbewegung an mit zwei jungen spanischen Malern, Santiago Rusiñol und Ignacio Zuloaga, die eine Wohnung teilten im Herzen Paris. 1894 stießen sie auf zwei Heiligenbilder El Grecos, einen heiligen Petrus und eine Maria Magdalena. Weil Zuloaga kein Geld hatte, kaufte Rusiñol die Gemälde.¹⁰ Beide Künstler kehrten sich in dieser Zeit ab vom Realismus und Impressionismus und waren sehr aufgeschlossen für die neuen symbolistischen und neo-impressionistischen Tendenzen der Zeit. Zuloaga war sogar mit Paul Gauguin und Emile Bernard befreundet. Obwohl sowohl Rusiñol als Zuloaga El Greco als einen genialen, spirituellen Künstler schätzten – und also nicht als einen Realisten wie die ältere Generation – war die Rolle des Nationalismus bei beiden Malern sehr unterschiedlich.

Zuloaga verstand El Greco in erster Linie als einen psychologischen Maler. Er verstand es, das Wesen der von ihm porträtierten Personen zu durchdringen und wichtiger noch, das Wesen des spanischen Volksgeistes seiner Zeit. Er selbst wollte auch durchdringen zur Essenz Spaniens. Deshalb zog er nach Sevilla und später auch in die kastilianischen Kleinstädte wie Segovia und Ávila um dort in eine authentisch nationale Atmosphäre einzutauchen. In Gemälden wie *Gregorio in Sepúlveda* (1908), wo der Trinkbeutelmacher Gregorio vor dem kastilianischen Städtchen Sepúlveda posiert, zeigte er wie die Bevölkerung mit der Vergangenheit und mit der natürlichen Umgebung verwachsen war. Er wollte die kollektiven Wurzeln seiner Identität entdecken und dies auch in seinen Gemälden wiedergeben. Er malte also fast immer spanische Typen vor einem charakteristischen landschaftlichen Hintergrund und erklärte, dass er in die „Psychologie einer Rasse“ eindringen und die „kastilianische Seele extrahieren“ wollte.¹¹

Schriftsteller der Generation von 1898, wie Azorín, Pío Baroja und Miguel de Unamuno waren auch sehr von El Greco beeindruckt und interpretierten seine Gemälde

⁸ Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn 1888) I, 4-11, 76-80, 118.

⁹ Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco* (Madrid 1908).

¹⁰ Santiago Rusiñol, *Impresiones de arte* (Barcelona 1897).

¹¹ Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)* (Übersetzt aus dem Niederländischen; Madrid 2011) 95-102.

ähnlich wie Zuloaga. Diese exaltierte nationalistische Interpretation war aber nicht nur bei Spaniern anzutreffen. Der damals sehr berühmte französische Schriftsteller Maurice Barrès propagierte eine ähnliche Auffassung. Er meinte, dass El Greco ein sehr sensibler Künstler war, der nicht nur seine eigene Seele zeigte in seinen Gemälden, sondern auch der spanischen Volksseele perfekt Ausdruck verlieh. In seinem Buch *Greco ou le secret de Tolède* (1911) behauptete er, dass El Greco und Toledo den Schlüssel bereithielten, um das Rätsel Spaniens zu verstehen. Spanien war außerdem eine Inspirationsquelle für andere, denn das tiefkatholische Land war, anders als Frankreich, noch nicht durch den modernen Materialismus verdorben und noch immer seinem tiefsten spirituellen Wesen treu geblieben.¹²

Obwohl Santiago Rusiñol einverstanden war mit der Interpretation von El Greco als spirituellem Maler, war sein Nationalismus von einer ganz anderen Art. Er definierte El Greco nie in nationalen Bezeichnungen und sah ihn an erster Stelle als jemanden, der nur für Kunst und Schönheit lebte. Der Einfluss El Grecos ist also am deutlichsten zu sehen in seiner meist symbolistischen Phase, wie zum Beispiel in *Morphin* (1894), wo eine morphinsüchtige Frau fast in Ekstase hochschaut und mit, El Greco ähnelnden, verkrampften Finger in der Bettdecke greift (Abbildung 3). Kurz nach seiner Begegnung mit den Werken El Grecos bekannte er sich aber zum katalanischen Nationalismus. Er schrieb seine Beiträge an die Presse und andere Publikationen nicht mehr auf Spanisch, sondern fast nur noch auf Katalanisch. Weiterhin war Rusiñol interessiert an der regionalen Volkskultur aber vor allem war er bemüht die katalanische Kultur zu modernisieren. Für ihn war El Greco, als eine Art symbolistischer Maler *avant la lettre*, zusammen mit der Musik von Wagner, der Art Nouveau Formgebung und dem modernen Serpentinanz von Loïe Fuller eine Art Symbol der internationalen Modernität, die er in Katalonien einführen wollte. So wurden die zwei von ihm gekauften Grecos im Rahmen einer von ihm organisierten „Festa Modernista“ in einem Umzug durch Sitges getragen. Die Gemälde dienten als Dekoration und Inspirationsquelle für seine neue Werkstatt in diesem katalanischen Fischerdorf. 1898 nahm er sogar die Initiative, um in Sitges ein Standbild von El Greco zu errichten (Abbildung 4).¹³

Der berühmte deutsche Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (Abbildung 5) präsentierte El Greco in sehr ähnlicher Weise wie Rusiñol, obwohl die Modernität die er verteidigte und wovon El Greco einer der wichtigsten Vorläufer war, nicht so sehr der Symbolismus war, sondern die malerische Tradition, die im Werk der Impressionisten, Cézanne und Van Gogh gipfelte. In seinem berühmt gewordenen Bericht von seiner spanischen Reise (1910) wurde El Grecos Nationalität nicht erwähnt, noch wurde er mit einer sogenannten spanischen Tradition verbunden. In Meier-Graefes Kunstauffassung waren nationale Grenzen nicht wichtig. Außerdem sollte gute Kunst keine nationalen Anekdoten erzählen oder den Volksgeist widerspiegeln, sondern nur eine persönliche und malerische Interpretation der Wirklichkeit geben.¹⁴

Trotzdem war er, wie Rusiñol, sehr bemüht die Kunstwelt seines Vaterlandes zu modernisieren. Dazu gründete er Zeitschriften, wie *Pan* und *Dekorative Kunst*. In sehr einflussreichen Büchern wie *Edouard Manet und sein Kreis* (1902) und *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) stellte er dem deutschen Publikum die neueste französische Kunst vor. Nachdem er 1904 von einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris nach Berlin zurückkehrte, fing er an, auch die deutsche Kunst zu modernisieren. Mit dem Buch *Der Fall Böcklin* (1905) entfernte er diesen sehr populären Maler aus dem Kanon der deutschen Kunst, weil er in anderen Publikationen Menzel und Marées als malerische Genies propagierte. 1906 zeigte er in der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung die malerische

¹² Storm, *El descubrimiento del Greco*, 102-120.

¹³ Ibidem, 75-97 und José Milicua ed., *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català* (Barcelona 1996).

¹⁴ Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise* (Berlin 1910).

Kunst Deutschlands des 19. Jahrhunderts und trug auf diese Weise zur Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs bei.¹⁵

Seine *Spanische Reise* und sein Lobgesang auf die malerische Kunst El Grecos war also Teil dieser publizistischen Offensive um den ästhetischen Geschmack eines breiten Publikums in seinem Vaterland zu modernisieren. In all seinen Schriften propagierte Meier-Graefe eine internationale malerische Tradition die im deutschen Reich leider auf wenig Anklang stieß und sogar als ausländisch oder Französisch abgelehnt wurde. El Greco war also einer der wichtigsten Vorläufer dieser internationalen malerischen Tradition, die durch Meier-Graefe kurzerhand als Modernität definiert wurde.¹⁶

Auffallend war, dass Meier-Graefe ein Jahr nach der Publikation seines Buches über Spanien El Greco in nationalistischem Sinn umdeutete. In einem Artikel „Das Barock Grecos“ reagierte er auf die Kritik, die er von Kunsthistorikern und nationalistischen Künstlern auf sein Buch empfangen hatte. Er benutzte dazu die Theorien von Wilhelm Worringers *Formprobleme der Gotik* (1911). In diesem Buch assoziierte Worringer das „Wollen“ von einer abstrakten, primitiven und stilisierten Kunst mit der Gotik, die typisch war für den germanischen Norden, während unter den Völkern des Mittelmeers Kunst eher der „Einführung“ diene und deshalb vielmehr naturalistisch war. Meier-Graefe meinte nun, dass El Greco auch eher ein gotischer und transzendentaler Künstler war und deshalb ohne weiteres ein leuchtendes Beispiel für die zeitgenössischen deutschen Künstler sein könne, die als Germanen ja auch gotische Neigungen besäßen. Franz Marc und Wassili Kandinsky, die auch sehr von Worringer beeinflusst waren, stimmten wahrscheinlich völlig mit dieser nordischen Interpretation von El Greco überein und nahmen schließlich seinen *Johannes der Täufer* als einzigen alten Meister in den *Almanach der Blaue Reiter* (1912) auf.¹⁷

Fast zu gleicher Zeit wurde in Spanien, mit den Gedächtnisfeiern zum dreihundertsten Todestag 1914, El Greco auch endgültig im Pantheon der größten spanischen Künstler aufgenommen. Weil die Konservative Partei an der Macht war konnte die traditionelle künstlerische und intellektuelle Oberschicht den Inhalt der Feierlichkeiten bestimmen. Obwohl Maler wie Picasso und Marc ihn bereits als Vorläufer ihrer avantgardistischen Experimente verehrten, wurde er nun als einer der ersten Repräsentanten der realistischen spanischen Malschule des goldenen Jahrhunderts geehrt.¹⁸

Schlussfolgerungen

Es kann also der Schluss gezogen werden, dass der Nationalismus einen entscheidenden Einfluss hatte auf die Wiederentdeckung El Grecos. Trotzdem war in jeder Stufe der Wiederentdeckung die Auswirkung anders, weil der Nationalismus nicht ein eindeutiges Phänomen war, sondern im Lauf der Zeit viele Varianten kannte. Am Anfang gab es während der Aufklärung eine protonationalistische Auflistung der Kunstschatze des Landes. Ein Unterschied zwischen Ausländern und Spaniern wurde aber nicht gemacht und der Geschmack war noch deutlich durch den internationalen Kanon klassischer Kunst bestimmt. Der Aufstieg des Nationalismus am Anfang des 19. Jahrhunderts bevorzugte Kunst die

¹⁵ Kenworth Moffet, *Meier-Graefe as art critic* (München 1973).

¹⁶ Eric Storm, „Julius Meier-Graefe, El Greco and the Rise of Modern Art“, *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* (2008) 113-133.

¹⁷ Julius Meier Graefe, „Das Barock Grecos“, *Kunst und Künstler* (November 1911) 78-98, Storm, *El descubrimiento del Greco*, 143-167, Veronika Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Frankfurt am Main 1998).

¹⁸ Eric Storm, „La conmemoración de héroes nacionales en la España de la Restauración. El centenario de El Greco de 1914“, *Historia y Política*, 12 (2003), 79-105, Eric Storm, „El fracaso de la construcción nacional en una ciudad de provincias. La conmemoración del Greco (1914) en Toledo“, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-1 (2012) 251-271.

abwich vom Klassizismus und von der italienischen Renaissance welches sich günstig auf den Ruf El Grecos auswirkte. Auch die Geschichte der Kunst wurde im nationalistischen Sinn neuinterpretiert. Dabei wurden die kollektiven Merkmale der spanischen Kunst festgelegt, wobei Autoren wie Stirling, Justi und Cossío den „typischen“ Realismus bevorzugten. Nationalismus, Historismus und Realismus waren also eng miteinander verbunden, obwohl man erkennen muss, dass dieser Nationalismus meistens einen offenen, kosmopolitischen und liberalen Charakter hatte. El Grecos frühe realistische Werke wurden so leuchtende Beispiele für zeitgenössische Künstler, die auch die Realität ihres Vaterlandes abbilden sollten. El Greco blieb für diese Autoren und Maler aber im Schatten des wirklichen Großmeisters des spanischen Realismus: Velázquez. Diese Interpretation wurde während der Gedenkfeier in 1914 auch in konservativen Kreisen akzeptiert.

Am Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu einer weitverbreiteten neoidealistischen Reaktion gegen die Vorherrschaft des Realismus. El Greco wurde nicht mehr als realistischer Maler geschätzt, sondern wurde jetzt verehrt als ein idealistischer Maler, der wie keiner die Wirklichkeit in seinen Gemälden subjektiv interpretierte. Zuloaga, Azorín, Unamuno und Barrès schlossen dass El Greco nicht nur auf geniale Art und Weise den individuellen Charakter seiner Zeitgenossen interpretierte, sondern auch die kollektive Persönlichkeit des spanischen Volkes. Moderne Künstler sollten also auch versuchen, den Volksgeist in ihren Gemälden zu deuten. Zuloaga versuchte außerdem auch seinen eigenen Stil anzupassen an alte spanische Meister wie El Greco und Goya. Dieser exaltierten oder vielleicht sogar völkisch nationalistischen Auffassung zufolge, sollte moderne Kunst an erster Stelle nationale Kunst sein.

Santiago Rusiñol und Julius Meier-Graefe, die auch an der neoidealistischen Wandlung der Jahrhundertwende beteiligt waren, wehrten sich aber gegen diese exaltiert nationalistische Auffassung. Kunst diene nur dem ästhetischen Genuss und hatte mit Nationalität nichts zu tun. Trotzdem benutzen sie El Greco auch für ein nationalistisches Programm, nämlich die kulturelle Modernisierung ihres Vaterlandes: Katalonien für Rusiñol, Deutschland für Meier-Graefe. El Greco war für sie ein Symbol der künstlerischen Modernität, die das Vaterland brauchte. Auffallend genug ließ Meier-Graefe sich 1911 verlocken, um El Greco auch als einen gotischen und transzendentalen Künstler zu definieren und deshalb als ein sehr geeignetes Vorbild für nordische Künstler; eine Botschaft, die expressionistische Künstler gerne aufnahmen. Es war also nicht nur der Aufstieg neuer künstlerischer Ideale, die eine Wiederentdeckung El Grecos zur Folge hatte, genauso wichtig war auch eine neue nationalistische Umdeutung der künstlerischen Vergangenheit, die sich nicht auf die Grenzen Spaniens beschränkte.