



Universiteit
Leiden
The Netherlands

De herontdekking van El Greco

Storm, H.J.

Citation

Storm, H. J. (2003). De herontdekking van El Greco. *Feit & Fictie: Tijdschrift Voor De Geschiedenis Van De Representatie*, 5(4), 67-85. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/15829>

Version: Not Applicable (or Unknown)

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

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/15829>

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

Eric Storm

De herontdekking van El Greco

Preprint van een artikel gepubliceerd in:

Feit & Fictie, V, num. 4, (voorjaar 2003) p. 67-86.

De herontdekking van El Greco

door Eric Storm

Al in zijn eigen tijd was niet iedereen gecharmeerd van de werken van Doménikos Theotokópoulos, beter bekend als El Greco. Veel tijdgenoten zagen hem als een grote, maar zeer eigenzinnige schilder. Het ontbrak hem niet aan opdrachten, maar hij slaagde er niet in hofschilder te worden. Philips II wees in 1584 een door hemzelf voor de basiliek van het Escorial in opdracht gegeven schilderij over het martelaarschap van de heilige Mauritius en het Thebaanse legioen af, vermoedelijk vanwege het te intellectualistische karakter van het werk. In plaats van een voor iedereen herkenbare verbeelding van de martelaarsdood van Mauritius en zijn 6.666 lotgenoten, had El Greco het overleg tussen Mauritius en zijn officieren weergegeven dat aan hun opofferingsdaad voorafging. De onthoofding van deze vroegchristelijke martelaren - die centraal had dienen te staan - had El Greco daarentegen in de achtergrond op een kleinere schaal afgebeeld.

Niet alleen zijn intellectualisme riep vragen op, ook de langgerektheid van zijn figuren en zijn opmerkelijke kleurgebruik maakten dat men hem in toenemende mate als een extravagante figuur ging zien. Onder invloed van het classicisme werden zijn bewuste afwijkingen van de klassieke norm afgekeurd. Een duidelijk en invloedrijk voorbeeld hiervan vormde de korte biografie die de schilder Palomino in 1724 in zijn driedelige *Museo pictórico* opnam. Daarin beweerde hij dat El Greco's vroege werken in Toledo werden verward met die van zijn leermeester Titiaan. Dit zou de Griek zodanig geïrriteerd hebben dat hij zijn stijl drastisch veranderde en vanaf dat moment afzag van duidelijke contouren en koos voor schrille kleuren. El Greco werd zo een ietwat curieuze tweederangs schilder en vanaf het begin van de negentiende eeuw ontstond zelfs de legende dat hij tegen het eind van zijn leven gek geworden was. Toen men in 1828 besloot om de gevel van het Museum voor Nationale Kunst aan de Paseo del Prado te verfraaien met de medaillons van de zestien grootste Spaanse kunstenaars, peinsde men er dan ook niet over om onder hen El Greco af te beelden.

In 1865 schreef Cruzada Villaamil in een museumcatalogus dat de school van Toledo enig belang had dankzij de leerlingen van El Greco, die een 'beter oordeel en een betere smaak' hadden dan hun leermeester. Voor hem was Luis Tristán, een van die leerlingen, het hoofd van de Toledaanse schilderschool. En nog in 1881 betreurde de directeur van het Prado, Federico de Madrazo, tegenover de Duitse kunsthistoricus Justi dat hij El Greco's 'zinloze karikaturen' niet uit zijn museum verwijderen kon. In de jaren daarop lukte het hem echter toch een drietal werken, waarvan twee op groot formaat, naar provinciale musea te verbannen.¹ Ondertussen was de belangstelling voor El Greco en de waardering voor diens werk echter al toegenomen, aanvankelijk vooral onder een kleine groep kunstenaars en kunstkenners.

In feite hield de herontdekking van El Greco - die gesitueerd kan worden tussen ongeveer 1860 en 1914 - rechtstreeks verband met de veranderende relatie tussen kunst en werkelijkheid, of om preciezer te zijn, met de groeiende afstand tussen die twee. In dit artikel zal blijken dat een eerste groep critici en kunstenaars El Greco waardeerde, niet om het stichtende karakter van zijn werk, maar om het realistische gehalte ervan. El Greco werd zo vanwege een beperkt deel van zijn oeuvre geplaatst aan het begin van een Spaanse realistische traditie die uitmondde in het werk van de grote Velázquez. Een tweede generatie, meer symbolistisch georiënteerde schrijvers en schilders, vond de band tussen een kunstwerk en de uiterlijke werkelijkheid van ondergeschikt belang. Een kunstenaar diende een diepere, innerlijke waarheid weer te geven. Op basis van vooral het latere werk van El Greco werd deze dan ook opgehemeld als schilder van de ziel, van de essentie. De Duitse kunstkriticus Meier-Graefe gaf de aanzet tot een meer formele benadering die internationaal school zou

maken. De schilderkunst was geen spiegel van de natuur, hetzij de uiterlijke of de innerlijke, maar diende slechts de schoonheid. Voor Meier-Graefe was El Greco met zijn enorme, louter schilderkundige uitdrukkingsvaardigheden een van de belangrijkste voorlopers van de moderne kunst. Deze visie werd door enkele twintigste-eeuwse kunstenaars tot de uiterste consequentie gevoerd toen zij zich op El Greco inspireerden om te komen tot een niet-representatieve autonome kunst. El Greco werd zo tot een vroege vertegenwoordiger van het *l'art pour l'art* ideaal en kreeg een ereplaats in de voorgeschiedenis van de moderne kunst.

El Greco als realist

Buiten Spanje was El Greco tot ver in de negentiende eeuw vrijwel volledig onbekend, er hingen dan ook maar weinig werken van hem in het buitenland. Dit veranderde enigszins met de opening van de *Galerie espagnole* in het Louvre in 1838. Drie jaar eerder was een commissie in opdracht van koning Louis-Philippe naar Spanje afgereisd om een groot aantal kunstwerken aan te kopen. Aangezien in Spanje op dat moment de eerste carlistenoorlog aan de gang was en in het kader daarvan veel kloosters werden geseculariseerd, konden de vertegenwoordigers van de Franse koning voor weinig geld in totaal 455 schilderijen kopen. Daarmee was voor het eerst een redelijk representatieve selectie Spaanse kunst in het buitenland te zien. De collectie bevatte ook negen werken van El Greco: Twee grote altaarstukken, drie kleinere religieuze werken en vier portretten, waaronder dat van de 'vrouw met de bontkraag', dat beschouwd werd als een van de topstukken.

De opening van de *Galerie espagnole* viel samen met een groeiende belangstelling voor het 'romantische' Spanje. Veel schrijvers en kunstenaars uit West-Europa zagen Spanje als primitief, authentiek en barbaars en anders dan in voorgaande decennia werd dit nu positief gewaardeerd. Ook El Greco begon in achting te stijgen, vooral in anti-academische kringen. Zijn vermeende waanzin werd nu opeens door Théophile Gautier met genialiteit in verband gebracht en ook vooruitstrevende kunstcritici als Baudelaire, Champfleury en Thoré lieten zich in positieve zin over de schilderkundige kwaliteiten van de Griek uit. Delacroix en Millet besloten zelfs werken van hem aan te schaffen.² Niettemin werd El Greco ook door deze auteurs en kunstenaars nog steeds beschouwd als een zonderlinge en niet zeer evenwichtige schilder.

Uiteindelijk was de *Galerie espagnole* maar een kort leven beschoren. Na de revolutie van 1848 werd de Spaanse afdeling gesloten. De collectie werd teruggegeven aan de afgezette koning en vijf jaar later geveild. En daarmee raakte ook El Greco weer grotendeels uit beeld. Zo verdween de 'vrouw met de bontkraag', met nog enkele andere doeken in de privé-collectie van Sir William Stirling-Maxwell, een Schotse verzamelaar en Spanjekenner. Hij had al in 1848 een invloedrijke *Annals of the artists of Spain* gepubliceerd en in 1855 volgde een biografie van Velázquez. Hiermee was de toon voorlopig gezet: El Greco was interessant als directe voorloper van Velázquez, de grote zeventiende-eeuwse hofschilder. Stirling-Maxwell waardeerde behalve El Greco's portretten met name de 'ontkleding van Christus' in de sacristie van de kathedraal van Toledo en de 'begravenis van de graaf van Orgaz' in de Santo Tomékerk, eveneens te Toledo. De zich voor de ziel van de graaf openende hemel op de bovenste helft van dit schilderij was echter in 'a far inferior style' geschilderd. Ook de 'heilige Mauritius' en de meeste late werken werd door hem als extravagant afgewezen. Ook de Schotse geleerde hield dus vast aan het beeld van de Griek als een schilder die lucide momenten afwisselde met volstrekte verstandsverbijstering.³

Pas in de jaren zestig zou er een breder gedragen enthousiasme voor El Greco ontstaan en dit gebeurde met name in de kringen rond Manet. Zo schreef Zacharie Astruc in 1865 - een jaar nadat hij gebruikmakend van de net geopende spoorverbinding met Madrid Spanje bezocht had - aan Manet dat El Greco nooit gek geweest was. Desondanks adviseerde hij zijn

vriend de schilderijen te gaan zien die Stirling-Maxwell ook al als hoogtepunten had aangemerkt: de 'ontkleding van Christus' en de 'begravenis van de graaf van Orgaz'. Manet zelf had zich mogelijk al in 1864 op El Greco's 'Drieëenheid' geïnspireerd voor zijn eigen 'Dode Christus met twee engelen'. Hij raakte in Spanje echter vooral in de ban van Velázquez. Anders dan bij de meeste schilders die Spaanse motieven in hun werk afbeeldden ging Manets belangstelling niet zozeer uit naar het pittoreske Spanje, maar naar het ongekunstelde realisme van de Spaanse zeventiende-eeuwse schilders. Met name de vaak achteloos lijkende compositie en de losse toets die kenmerkend waren voor Velázquez en diens weergave van licht en atmosfeer oefenden grote invloed op hem uit. De Spaanse schilderkunst uit de zeventiende eeuw speelde daarbij een vergelijkbare rol als het 'realisme' van de Hollandse meesters uit de Gouden Eeuw en bewondering voor Velázquez' vrije penseelvoering ging vaak gepaard met waardering voor het werk van Frans Hals.⁴

Manet was niet de enige die het werk van Velázquez om zijn technische kwaliteiten bewonderde. Minder avant-gardistische vrienden van hem zoals Whistler en Carolus-Duran toonden al evenzeer een grote waardering voor de techniek van Velázquez. Daarbij waren zij met name geïnteresseerd in de atmosfeer die Velázquez in zijn werken wist te leggen en in zijn virtuoze kleurgebruik. Carolus-Duran poogde de schildertechniek van de oude meester over te nemen en deze ook aan leerlingen als Sargent en Ramón Casas door te geven. In het kielzog van Velázquez groeide in deze groep ook de waardering voor El Greco's innovatieve kleurgebruik. Zo kocht Astruc twee Greco's, terwijl Degas er eveneens twee aanschafte. Ook Theodore Duret, een invloedrijke kunstcriticus die Manet in Madrid had leren kennen, verwierf enkele werken.

Typerend voor de in de context van een Velázquez-revival optredende herwaardering voor El Greco was de korte biografie die Paul Lefort in 1869 vervaardigde voor het deel over de Spaanse school in Charles Blancs *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Hoewel vrij beknopt week zijn beschrijving van El Greco af van de meeste van zijn voorgangers. Hij nam duidelijk afstand van het in grote lijnen negatieve oordeel, zoals dat naar voren kwam in de weinige kunstenaarsbiografieën uit de zeventiende en achttiende eeuw. Behalve het leveren van serieuze bronnenkritiek probeerde Lefort El Greco ook in een nationale historische traditie te plaatsen, zoals overigens in deze serie gebruikelijk was. El Greco werd zodoende neergezet als een van de belangrijkste voorlopers van de Spaanse schilderschool, waarvan Velázquez het hoogtepunt was. Lefort waardeerde dan ook met name de vroege werken van El Greco. De zogenaamde tweede manier, hoewel origineel en innovatief, karakteriseerde Lefort daarentegen als buitensporig, wanordelijk en verwrongen en gelukkig probeerde geen van El Greco's leerlingen hem daarin na te volgen.⁵

Lefort zou zelf in 1888 een boek aan Velázquez wijden, waarin hij hem neerzette als een voorloper van het impressionisme. De hernieuwde actualiteit van Velázquez' werk zorgde voor een golf aan publicaties. Zo verscheen nog in datzelfde jaar de monumentale *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* van de Duitse kunsthistoricus Carl Justi en in 1895 en 1898 volgden boeken van de schilders Robert Stevenson en Aureliano Beruete, terwijl in 1899 nog een biografie van Jacinto Octavio Picón op de markt kwam. Stevenson - een leerling van Carolus-Duran - en Beruete behoorden beide tot de gematigd innovatieve en succesvolle groep schilders die zich door Velázquez lieten inspireren en in hun boeken analyseerden zij de moderniteit van diens schildertechniek. Justi en de Spaanse kunstcriticus Picón daarentegen probeerden het genie van Velázquez in zijn tijd te plaatsen en begrijpelijk te maken.

Justi, die in 1897 nog enkele artikelen aan El Greco zou wijden, meende dat El Greco de enige Spaanse schilder was met wie Velázquez enige verwantschap voelde. De in het Frans schrijvende Beruete was het daarmee eens en hij wees El Greco dan ook aan als de concrete bron van inspiratie voor enkele van Velázquez' werken. Justi, Beruete en Picón zagen El Greco tevens als een voorloper van het typisch Spaanse realisme. Terwijl in de zestiende

eeuw Spanje zich teveel had laten leiden door de niet bij zijn aard passende Vlaamse en Italiaanse kunst, was El Greco - hoewel hij een in Italië opgeleide Kretenzer was - er als eerste in geslaagd aansluiting te vinden bij het aan het 'Spaanse ras' inherente naturalisme. Pas Velázquez zou erin slagen om zich volledig van vreemde smetten te ontdoen en het Spaanse realisme tot volle wasdom te laten komen. Net als Lefort waardeerden deze auteurs dan ook vooral de portretten en vroege werken van El Greco zoals de 'ontkleding van Christus' en de 'begravenis van de graaf van Orgaz'. De late werken werden door hen afgekeurd. Justi sprak zelfs over een 'pathologische Entartung der Manier'.⁶

Dankzij de (re)constructie van nationale schilderscholen door kunsthistorici, de internationale belangstelling voor het 'Spaanse realisme' van de zeventiende eeuw en de algehele interesse voor vaderlandse helden, nam ook in Spanje de interesse voor El Greco als voorloper van de zeventiende-eeuwse schildersschool toe. Historici doken in de archieven op zoek naar nieuwe gegevens. Zo ontdekte in 1875 de Toledaanse archivaris Foradada El Greco's juiste sterfdatum: 1614. Ook vernieuwingsgezinde kunstenaars begonnen zich voor hem te interesseren. In 1880 al schreef Pedro de Madrazo een waarderend stuk over het werk van El Greco. Verder waren de internationaal succesvolle Mariano Fortuny en Martín Rico geïnteresseerd in zijn werk. Een van de eerste die in 1884 een werk van El Greco - de 'ridder met de hand op zijn borst' uit het Prado - copieëerde was Darío de Regoyos. Door zijn studietijd in Brussel en zijn nauwe band met onder andere Émile Verhaeren en Theo van Rysselberghe bekeerde hij zich als eerste Spaanjaard tot het impressionisme.⁷ Ook de jonge kunstcriticus Francisco de Alcántara en de prominente realistische romanschrijvers Emilia Pardo Bazán en Benito Pérez Galdós lieten zich in positieve zin over het werk van El Greco uit.

Opmerkelijk is dat vrijwel al deze schilders en schrijvers - wier visie in grote lijnen overeenkwam met de in de groep rond Manet, Astruc, Carolus-Duran en Lefort ontstane visie - niet alleen artistieke, maar ook politieke vernieuwing voorstonden. De modernisering van Spanje diende voor hen gepaard te gaan met het zoeken van aansluiting bij de nieuwste culturele ontwikkelingen elders in Europa. Met uitzondering van de conservatief-liberale gravin Pardo Bazán, behoorden zij tot de progressieve burgerij. Galdós, Picón, Alcántara, Rico en Beruete behoorden tot de linkervleugel van de liberale partij of bekenden zich zelfs tot de in Spanje oppositionele republikeinen. Vrijwel allemaal onderhielden ze nauwe banden met het door Francisco Giner de los Ríos opgerichte *Institución Libre de Enseñanza*, een op de Engelse *public schools* geënt centrum van intellectuele en pedagogische vernieuwing. En uit dit milieu zou ook de voornaamste biograaf van El Greco voortkomen: Manuel Bartolomé Cossío was een naaste medewerker van Giner, gaf zijn leven lang les aan diens *Institución Libre* en was een overtuigd republikein.

Toen Cossío in 1899 door de Engelse uitgever George Bell and Sons benaderd werd om in de serie *Great Masters in Painting* een deel over Murillo te vervaardigen, overtuigde hij de uitgever ervan dat een werk over El Greco een grotere actualiteitswaarde had. Er werd een contract getekend, maar hoewel Cossío zijn onderzoek serieus opvatte verscheen de omvangrijke biografie met een tweede deel met afbeeldingen en een catalogus pas in 1908 in het Spaans. Cossío werkte hierin de visie op El Greco als realist verder uit. Zijn boek zou decennia lang de meest uitputtende studie over El Greco zijn en vormde dan ook het uitgangspunt voor een ieder die zich voor El Greco interesseerde.

Ook Cossío zag de 'ontkleding van Christus' en de 'begravenis van de graaf van Orgaz' als hoogtepunten in El Greco's oeuvre. Hij presenteerde El Greco als een vernieuwend schilder die al vrijwel meteen na zijn aankomst in Spanje zich aan zijn nieuwe omgeving aan had gepast. Al in de 'ontkleding van Christus' - een van zijn eerste opdrachten in Spanje - was dat zichtbaar geworden. Terwijl collega's als Berruguete, Ribalta en Morales hun realistische neigingen nog door het aangeleerde heroïsche idealisme van hun Italiaanse voorbeelden lieten

versluieren, slaagde El Greco erin om de in de Spaanse volksaard besloten directe observatiezin tot uitdrukking te brengen, wat met name duidelijk werd in de realistische volkse koppen achter Christus. Bovendien verwerkte hij het Castiliaanse licht en de lokale kleuren, daarbij vooruitlopend op de moderne schilderkunst. Zo ruilde hij de warme Venetiaanse kleuren in voor koelere Spaanse tonen. De asgrijze kleur die in veel van zijn schilderijen opdook anticipeerde op het zilvergrijs van Velázquez en de monochroom grijze achtergronden in het werk van Manet en Whistler. En de weerspiegeling van het licht op het harnas van de officier en de tuniek van Christus, evenals het verassende blauw op het witte hemd van de voorovergebogen beul wezen vooruit naar het werk van de impressionisten.⁸

Het vrijwel altijd afkeurend besproken 'martelaarschap van de heilige Mauritius en het Thebaanse legioen' was voor Cossío een noodzakelijke opmaat voor El Greco's absolute meesterwerk: 'de begravenis van de graaf van Orgaz'. Door naar Toledo te verhuizen, waar hij zich zonder lokale collega's van niveau als het ware in een artistiek isolement geplaatst had, was El Greco in staat om zijn hoogst eigen voorkeuren te volgen en zich slechts door de werkelijkheid zelf te laten inspireren. In de 'heilige Mauritius' leidde dit tot de combinatie van een eigenzinnige compositie, een experimentele weergave van het licht, een 'nerveuze intensivering' van de kleuren en de houding van de figuren en een typisch Spaans naturalisme. Maar door gebrek aan maat en aan ervaring in de omgang met deze innovaties werd het helaas geen harmonisch geheel.⁹

De zeer realistische en ingetogen onderste helft van de 'begravenis van de graaf van Orgaz' daarentegen waardeerde Cossío, zoals velen voor hem, als een onovertroffen afbeelding van het Spanje van zijn tijd. El Greco had het veertiende-eeuwse wonder van de graflegging van de graaf van Orgaz door de uit de hemel neergedaalde heiligen Augustinus en Stefanus in zijn eigen tijd geplaatst door het tafereel te laten gadeslaan door een aantal geestelijken en edellieden uit Toledo. Niemand was er volgens de biograaf - die zo uitdrukking gaf aan zijn progressief getinte geschiedbeeld - zo goed in geslaagd een natuurgetrouw portret te schetsen van de onder Philips II inzettende decadentie. De in het zwart geklede 'neurotische heren' die de begravenis bijwoonden waren in treffende overeenstemming met wat toen 'het ras en de essentie van het Castiliaanse leven was'.¹⁰

Met al zijn enthousiasme zat de auteur toch met een probleem. Hoe viel het evenwichtige realisme uit de onderste helft te rijmen met de getormenteerde en buitensporige stijl van de bovenste helft - de zich voor de ziel van de graaf openende hemel? Volgens de traditionele verklaringen had El Greco hier alle teugels laten vieren en zich overgegeven aan zijn excentrieke 'tweede manier' dan wel aan het delirium van de waanzin. Ook Cossío had zo zijn bedenkingen. Hij verklaarde de bovenhelft echter door te wijzen op de niet helemaal gelukkige combinatie van de traditionele Italiaanse vormen met zijn in Spanje nieuw ontdekte kleur- en lichtgebruik. En aangezien het hier om een fantasiebeeld ging, met figuren in klassieke gewaden, had hij niet de mogelijkheid om zijn afbeelding aan de werkelijkheid te toetsen. Desondanks kon men beweren dat de resulterende lugubere sfeer van de hemel harmonieerde met de melancholie die sprak uit de wereldse scène. De in zichzelf gekeerde, bedroefde ridders wachtte een 'bars en onaangenaam laatste oordeel'. Hiermee was het werk een getrouwe weergave van de Spaanse volksziel uit die tijd, want hoewel bij El Greco geen sporen te vinden waren van de ook typische humor uit de schelmenromans, verbeeldde hij als geen ander de voor het land en zijn inwoners kenmerkende zwaarmoedigheid en de mystiek van auteurs als Teresa van Ávila en Johannes van het Kruis.¹¹

Dit meesterwerk was, aldus een overenthousiaste Cossío, te vergelijken met de zo'n twintig jaar later gepubliceerde *Don Quichot*. Zoals het meesterwerk van Cervantes een afrekening was met de ridderverhalen van voor die tijd en tegelijkertijd een nieuw idealistisch begin vormde voor de romankunst, zo protesteerde El Greco met zijn werk tegen het valse en pompeuze maniërisme van de navolgers van Michelangelo, terwijl hij tevens aan de bakermat

stond van het nationale van idealisme doordrongen naturalisme. Het schilderij en de roman vormden voor Cossío de meest oorspronkelijke en harmonieuze combinatie van idealisme en realisme die de Spaanse kunst had voortgebracht. Het naturalisme van de Hollandse meesters en van Velázquez was van later datum en ontbeerde het scherpzinnige spiritualisme dat zo kenmerkend was voor El Greco.¹² Cossío presenteerde El Greco dus als een nationale held die, door op geniale wijze aansluiting te zoeken bij de Spaanse volksaard en tegelijkertijd te streven naar culturele vernieuwing, een voorbeeld was voor de eigen tijd.

Hoewel Cossío naast de tot de 'begravenis' leidende eerste Spaanse fase nog twee periodes zou onderscheiden, waren de laatste dertig jaar van El Greco's leven voor hem van minder belang. Alles wat El Greco na de 'begravenis' produceerde was niet meer dan een langgerekt naspel. Hij waardeerde vooral de realistische schilderijen die als het ware van de onderste helft van de 'begravenis' waren afgeleid. Zo gaven El Greco's portretten van aristocraten en geleerden een zeer overtuigend beeld van de Toledaanse maatschappij van die tijd, terwijl de vele schilderijen van de heilige Franciscus als een ascetische mysticus een echte Castiliaanse Franciscus opleverden.

Door El Greco te presenteren als de directe inspirator van Velázquez en daarmee als de grote voorloper van het typisch Spaanse realisme, was een groot deel van zijn werk nauwelijks interessant en diende verklaard te worden waarom het afweek van de realistische norm. De in het Prado hangende altaarstukken met de naargeestige achtergrond, de onjuistheden en de schandalig uitgerekte figuren waren volgens Cossío het resultaat van een soort zwartgallige crisis waarin El Greco na het afronden van de 'begravenis van de graaf van Orgaz' was terechtgekomen. Desondanks reflecteerden ook deze werken de Spaanse volksgeest van die tijd, al keurde Cossío de decadentie die daaruit sprak ten zeerste af. Zo paste de zich in duisternis afspelende 'Kruisiging' bij een 'stuurs ras en een bittere tijd' en María Magdalena was aan de voet van het kruis afgebeeld als een 'uitgeteerde vrouw, die hysterisch en met verwilderde ogen krampachtig het kruis omhelsde'.¹³

Zo tussen 1595 en 1600 maakte El Greco een wat rustigere en harmonischere fase door. In deze periode werd zijn penseelvoering vrijer, vervaagden de contouren, gebruikte hij subtiele glaci's en ook in zijn kleurgebruik liep hij op de moderne schilderkunst vooruit. Een derde fase trad enkele jaren voor zijn dood in. De evenwichtige en rustige composities maakten opnieuw plaats voor een algehele exaltatie. De nerveuze intensiteit nam toe, duidelijke contouren verdwenen, de langgerekte figuren raakten ontwricht, de gebaren werden extatisch, de uitvoering werd koortsachtig en de penseelvoering furieus. Het leek erop dat El Greco alleen nog geïnteresseerd was in de invloed die kleuren op elkaar hadden en in een studie van licht en schaduw. Op deze wijze probeerde Cossío werken van El Greco die hem onmiskenbaar niet konden bekoren te presenteren als op de moderne schilderkunst vooruitlopende experimenten. Hij noemde deze fase dan ook de impressionistische.

In het kader van zijn interpretatie van El Greco als voorloper van de moderne kunst past ook zijn bewering dat Velázquez in feite de enige leerling van de Griek geweest was. Aangezien Velázquez nog geen vijftien was toen El Greco overleed, was van een directe beïnvloeding geen sprake. Maar volgens Cossío was de schilder van Philips IV de enige die de lessen van zijn Toledaanse collega begrepen en verwerkt had, zonder daarbij de meer extravagante onderdelen over te nemen. Hoewel Cossío El Greco dus vooral waardeerde als een bij de Spaanse 'Volksgeest' aansluitende voorloper van het realisme en het impressionisme, zag hij in dat een jonge generatie schrijvers en schilders hem op hele andere gronden waardeerde: symbolisten, neo-impressionisten, decadenten en neo-idealisten hadden juist belangstelling voor het bizarre en excentrieke in het werk van El Greco. Zij waardeerden zijn intellectualisme, zijn gezochte stijl, zijn nerveuze elegantie, zijn mystieke neigingen en zijn pessimisme. En daarmee ontstond ook een herwaardering voor het door Cossío zelf niet geapprecieerde extravagante deel van El Greco's oeuvre.¹⁴

De schilder van de ziel

De herwaardering voor de meer geëxalteerde werken van El Greco is mogelijk al bij enkele verzamelaars begonnen. Zo bezaten de gebroeders Pereire uit Parijs al in de jaren zestig van de negentiende eeuw een dozijn Greco's, waaronder ook een enorme rond 1590 vervaardigde 'Aanbidding door de herders'. Dit werk zou later terechtkomen in de collectie van Carol I, de koning van Roemenië. Ook hij was een vroege liefhebber van het late werk van El Greco en hij verwierf in totaal negen werken van deze schilder. De invloed van deze collectie's op de herwaardering voor El Greco was echter beperkt.

Van veel groter belang waren de activiteiten van twee jonge Spaanse schilders die eind 1893, begin 1894 een appartement in Parijs deelden: Santiago Rusiñol en Ignacio Zuloaga. De jonge Bask Zuloaga was de eerste die El Greco ontdekte. Volgens de iets oudere Rusiñol, die humoristisch getinte kronieken schreef voor een dagblad uit Barcelona, was Zuloaga nadat hij bij het bekijken van reproducties van Spaanse meesters een afbeelding van de 'begravenis van de graaf van Orgaz' zag direct afgereisd naar Toledo. Daar aangekomen had hij om tien uur 's avonds de koster gewekt en bij het licht van toortsen het meesterwerk van El Greco bewonderd. Sindsdien kende zijn enthousiasme geen grenzen. Toen hij begin 1894 hoorde dat er twee Greco's in Parijs te koop werden aangeboden, overtuigde hij de beter bemiddelde Rusiñol ervan deze werken aan te schaffen. Deze liet zich overhalen en zodoende kwamen een 'Magdalena' en 'de heilige Petrus' in zijn bezit. Zuloaga, Rusiñol en hun vrienden waren met name van de mystiek omhoogblikkende Petrus onder de indruk.¹⁵

Rusiñol keerde na vier jaar Parijs in 1894 definitief naar Spanje terug. Daar maakte hij veelvuldig propaganda voor El Greco, met name in en rond zijn woonplaats Barcelona. Al sinds 1892 organiseerde Rusiñol in zijn atelier in de badplaats Sitges 'modernistisch feesten', waarbij hij allerlei nieuwe culturele ontwikkelingen, waaronder Maeterlincks symbolistische toneelstuk *L'intruse*, bij het Catalaanse publiek onder de aandacht bracht. Het tot dan toe nog vooral 'boerse' Catalaans was daarbij de voertaal en werd zo tot cultuurtaal gepromoveerd. In november 1894 volgde een nieuw 'modernistisch feest'. Begeleid door een groot aantal uit Barcelona overgekomen kunstenaars en schrijvers bracht Rusiñol zijn twee Greco's in processie van het station van Sitges naar zijn atelier. Onder invloed van El Greco, de Italiaanse primitieven en eigentijdse Parijse ontwikkelingen veranderde het werk van Rusiñol zo rond 1894 van karakter. Voor die tijd had hij net als zijn vriend Casas vooral realistische in een grijze atmosfeer badende landschappen geschilderd. Nu liet hij het naturalisme achter zich en maakte een tijdlang meer symbolistische werken. Zo vervaardigde hij een aantal op El Greco geïnspireerde 'mystieke' portretten en een serie allegorische muurschilderingen. Tevens schreef hij een aantal door vrienden geïllustreerde symbolistische literaire werken in het Catalaans. Rusiñols invloed op de Catalaanse culturele elite was groot en vanaf de triomfale intocht van de Greco's kopieerden Catalaanse schilders in het Prado in plaats van Velázquez in toenemende mate werken van El Greco.¹⁶

Ook de oprichting van een eerste aan El Greco gewijd standbeeld was aan Rusiñol te danken. Tijdens een bezoek aan Madrid in het voorjaar van 1896 raakte Rusiñol in een café met een aantal vooraanstaande Madrilenen in gesprek. Hij was nog vol van zijn bezoek aan het Prado en vooral van de daar bezichtigde werken van El Greco. Zijn gesprekspartners begrepen zijn enthousiasme echter niet. Na een paar consumpties beweerde Rusiñol dat men in Catalonië deze schilder wel op zijn waarde wist te schatten en dat als hij wilde hij er gemakkelijk in zou slagen om genoeg geld in te zamelen voor een standbeeld. Terug in Sitges werd prompt begonnen met het inzamelen van het benodigde geld. Het zou echter nog een jaar duren voor er schot in de zaak kwam. Tijdens de lokale feesten in augustus 1897 bleek Nicolás Salmerón, 's lands bekendste republikeinse politicus in Sitges aanwezig te zijn.

Rusiñol en zijn vrienden strikten Salmerón voor een toespraak en organiseerden in alle haast de eerste steenlegging. Er moest nu ook vaart achter de zaak gezet worden en zo werd een jaar later aan de strandboulevard van Sitges het allereerste standbeeld voor El Greco onthuld.

Rusiñol maakte El Greco zo niet alleen tot een symbool van de moderniteit van de Catalaanse cultuur, maar ook tot object van rivaliteit tussen Barcelona en Madrid. Hij zou zich echter nooit diepgaand met diens werk bezighouden en El Greco interesseerde hem zoals ook bijvoorbeeld Botticelli en Da Vinci hem fascineerden. Voor Zuloaga lag dat anders. Deze bracht zijn voorliefde voor El Greco bij iedereen onder de aandacht, en hoewel ook andere Spaanse meesters als Velázquez en Goya zich in zijn belangstelling mochten verheugen, stelde hij El Greco boven alles. Anders dan Rusiñol was hij niet ook op literair en journalistiek terrein actief. Daarentegen verzamelde hij actief oude Spaanse meesters. En van zijn eerste geld kocht hij een Greco. Met het internationale succes dat hij met zijn eigen schilderijen vanaf ongeveer 1898 oogstte kreeg hij ook de middelen om een mooie collectie aan te leggen. In 1902 bezat hij al zeven meest kleine Greco's.

Na enkele jaren in Sevilla tussen de zigeuners en stierenvechters geschilderd te hebben, keerde hij in 1899 naar Parijs terug. Hoewel hij een groot deel van het jaar in Sevilla, Madrid, Segovia en Baskenland verbleef, hield hij steeds een atelier in Parijs aan. Bovendien had hij een uitgebreide Franse vriendenkring. Daartoe behoorde zijn zwager de schilder Maxime Dethomas, zijn leermeester Eugène Carrière, de oude Degas, Emile Bernard en vanaf 1905 ook Rodin. Hij probeerde ook hen enthousiast te maken voor El Greco. Hoewel hij Rodin op diens Spanjereis vergezelde, had hij bij de beeldhouwer maar weinig succes. Diens secretaris Rilke bleek echter wel ontvankelijk. Ook Ivan Sjtsjoekin, de jongere broer van de bekende verzamelaar Sergej, en de Franse schrijver Maurice Barrès raakten waarschijnlijk door Zuloaga aangestoken door de Greco-koorts.¹⁷

Rusiñol en Zuloaga bewonderden El Greco op heel andere gronden dan Cossío. Cossío waardeerde El Greco als realist en vanwege zijn schildertechnische experimenten die ten doel hadden de realiteit, en dan met name het licht, exacter weer te geven. Rusiñol, Zuloaga en een hele generatie jonge schilders en schrijvers begon echter afstand te nemen van het realisme en impressionisme. Rusiñol had zich al rond 1894 tot het symbolisme bekeerd en hij zou zich vanaf ongeveer 1898 toeleggen op melancholische schilderijen van verlaten en enigszins vervallen parken en tuinen. Ook Zuloaga was ontvankelijk voor de symbolistische en decoratieve wending die de kunst in het fin de siècle doormaakte. Met zijn op groot formaat weergegeven oer-Spaanse thema's als stierenvechters, processies en dorpscènes wilde hij geen vluchtige en oppervlakkige indruk geven. Hij was eerder op zoek naar de essentie, naar het authentiek Spaanse en naar diepgevoelde emoties. Zijn werken dienden karakter te bezitten en net als El Greco streefde hij een zeer persoonlijke stijl na. Rusiñol en Zuloaga waardeerden El Greco dan ook vooral vanwege zijn expressieve kracht, zijn eigenzinnige kleurgebruik en stijl en zijn psychologische inzicht.

Zo rond de eeuwwisseling begonnen ook jonge schrijvers belangstelling te tonen voor El Greco. Met name enkele grotendeels in Madrid woonachtige auteurs, later bekend geworden als de 'generatie van 1898', speelden daarbij een belangrijke rol. Zij gebruikten El Greco als vaandel voor hun wens om te komen tot culturele vernieuwing. Het realisme en positivisme hadden afgedaan. Zij pleitten voor gevoel in plaats van rede, expressie in plaats van impressie en het concrete leven in plaats van wetenschappelijke abstracties. El Greco, de schilder van de ziel, van de essentie werd dan ook hun nieuwe held en Pío Baroja en Azorín gingen zelfs op pelgrimstocht naar Toledo. Baroja beschreef de portretten van El Greco niet als een realistische weergave van het uiterlijk van een individu, maar als psychologische interpretaties: uit de schilderijen kon men de persoonlijkheid van de afgebeelde afleiden. Ook de grote religieuze schilderijen in het Prado die tot dan toe vrijwel volledig door de kritiek genegeerd waren, konden op zijn waardering rekenen. De donkere achtergrond van de enkele

jaren later door Cossío negatief besproken 'Kruisiging' werd door Baroja in aanmerkelijk positievere termen besproken. De 'mysterieuze nacht' met door bliksemschichten belichte wolken boven een bevende aarde leek een passende achtergrond voor het tragische hoogtepunt uit de lijdensgeschiedenis.¹⁸

De internationaal meest invloedrijke publicatie waarin deze visie verdedigd werd was Maurice Barrès' *Greco ou le secret de Tolède* uit 1911. Voor de vooraanstaande Franse schrijver was El Greco erin geslaagd om zowel zijn eigen als de Spaanse ziel op doek uit te drukken. Met name de late, gepassioneerde religieuze schilderijen gaven perfect uitdrukking aan het katholicisme van een triest, contemplatief en melancholisch volk. Het ging hem dus - net als Baroja en diens vrienden - om expressie, om gevoel, om het interpreteren van de ziel. En de volksziel die uit het werk van el Greco sprak werd ook niet meer gekenmerkt door het realisme, maar door een - door Cossío nog als decadent afgedaan - streven naar het geestelijke en transcendente. Meer dan de 'realistische' vroege werken van El Greco waardeerde hij dan ook de 'visionaire' en 'mystieke' schilderijen uit diens laatste jaren.¹⁹

Definitieve erkenning

Inmiddels was El Greco door de verschillende auteurs en kunstenaars op de culturele kaart gezet en dit bleek ook in de musea. Zo was hij in 1895 en in 1901 met respectievelijk zeven en vijf werken redelijk goed vertegenwoordigd op tentoonstellingen van Spaanse kunst in Londen. In 1902 kwam het tot een grote overzichtstentoonstelling in het Prado, waar behalve de al 23 aanwezige Greco's nog ruim zestig werken uit Spaanse privé-collecties te zien waren. Daaronder waren overigens weinig topstukken. In 1909 werd in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten nog een kleine Greco-tentoonstelling gehouden met de net gerestaureerde werken die vanaf 1910 de collectie zouden vormen van het nieuw opgerichte El Greco-huis in Toledo.

Dat de interpretatie van El Greco als voorloper van de moderne kunst ook internationaal aansloeg bleek al in 1903, toen Zuloaga een Greco en enkele Goya's uitleende voor de door de Weense Sezession georganiseerde tentoonstelling over de ontwikkeling van het impressionisme. In 1908 was in de avant-gardistische Herfstsalon te Parijs een klein retrospectief aan El Greco gewijd. De kwaliteit van de getoonde werken was echter vrij laag. De definitieve doorbraak had in datzelfde jaar zijn oorsprong, maar dat was niet zo zeer aan de Herfstsalon te danken, noch aan de publicatie van de monografie van Cossío, maar aan de Spanjereis van Julius Meier-Graefe, een vooraanstaande Duitse kunstcriticus.

Meier-Graefe had een enorme invloed op de internationale artistieke smaak, aanvankelijk als propagandist van de Jugendstil. Zo richtte hij tijdschriften als *Pan* en *Dekorative Kunst* op en hij overtuigde Samuel Bing ervan zijn Parijse galerie door Van de Velde te laten herinrichten en om te dopen in 'L'art nouveau'. Verder schreef hij de invloedrijke *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, waarin hij de geschiedenis van de 'malerische' kunst beschreef van de Venetianen, via Rubens en Rembrandt naar Delacroix en de impressionisten. Hiermee herformuleerde hij de canon van de negentiende eeuwse kunst, waarbij hij de Franse impressionisten op een voetstuk zette. De vier zuilen van de moderne kunst waren voor hem Manet, Degas, Cézanne en Renoir. Hij hoopte echter dat een nieuwe decoratieve kunst de scheiding tussen lijn en kleur, tussen schone en toegepaste kunsten, tussen individuele en gemeenschapskunst zou kunnen opheffen.²⁰

Zo rond 1904 wendde hij zich af van de Jugendstil en verloor daarmee ook de hoop op een definitieve synthese en een maatschappelijke rol voor de kunst. Het enige wat de schilderkunst overbleef was het verder ontwikkelen van haar specifieke uitdrukkingsmogelijkheden, van het 'malerische'. Dit bleek uit *Der Fall Böcklin*, zijn aanval op deze in Duitsland mateloos populaire kunstenaar. Deze verbeeldde slechts ideeën en was

als schilder niet interessant. Niet-artistieke motieven - morele, literaire, historische of nationalistische - dienden geen rol te spelen in het vervaardigen van schilderijen noch in de beoordeling ervan. Zo waren vrijwel alle historieschilderijen en staatsieportretten vanuit kunstzinnig oogpunt niet interessant. Tijdens de grotendeels door hem in Berlijn georganiseerde *Jahrhundertausstellung* uit 1906 kwam hij dan ook met een radicale en uiteindelijk succesvolle herwaardering van de negentiende-eeuwse Duitse kunst. De nadruk die hij nu legde op de aan de schilderkunst eigen expressiemogelijkheden kwam ook terug in zijn visie op El Greco.

Na vrijwel alle grote musea ter wereld gezien te hebben wilde hij in 1908 ook eindelijk eens naar het Prado. In zijn *Entwicklungsgeschichte* had hij Velázquez samen met Rubens en Rembrandt ingeschaald als een van de grote voorlopers van de negentiende-eeuwse schilderkunst. En hij wilde Velázquez nu wel eens in volle glorie aanschouwen. Maar wat een teleurstelling. De werken van de hofschilder overtuigden hem niet, hij vond ze vlak en saai. Nee dan El Greco. Laaiend enthousiast beschreef hij El Greco's meesterschap in het met louter verf creëren van krachtige en overtuigende beelden. Eerst in het Prado, dan in Toledo en tenslotte in het Escorial gaf hij uiting aan zijn bewondering. Voor de 'heilige Mauritius' raakte hij in vuur en vlam. Dit schilderij, dat voor Cossío nog een interessant experiment was, vormde voor Meier-Graefe het absolute hoogtepunt. Wat de Griek met verf en kleur deed was ongelooflijk. Vrijwel zonder lijnen en door innovatief kleurgebruik maakte hij de mooiste schilderijen en hij voegde zich daarmee bij de allergrootsten. In tegenstelling tot Baroja en Barrès speelden voor Meier-Graefe slechts artistieke overwegingen een rol. Hij interesseerde zich voor de ziel van El Greco, noch voor die van de door hem geportretteerde edellieden, noch voor die van Spanje. Niet het afgebeelde, alleen de uit verf en doek opgebouwde voorstelling telde.

Meier-Graefe's in 1910 verschenen *Spanische Reise* was een lange lofzang op El Greco's schilderkunst. Veelvuldig vergeleek hij hem met Michelangelo, Titiaan, Rubens en Rembrandt en vooral ook met moderne grootmeesters als Manet, Renoir en Cézanne. Meier-Graefe draaide de hiërarchie om. Velázquez was niet meer de leerling die de lessen van zijn meester aanwendde om hem te overtreffen, maar de navolger die niet kon tippen aan zijn grote voorganger en wiens lessen in kleurgebruik en penseelvoering hij niet begrepen had. Hiermee trad El Greco definitief tot het pantheon van de kunst toe. Anderzijds verwijderde Meier-Graefe met Velázquez ook diens adepten als 'Whistler und Konsorten'.²¹

De visie van Meier-Graefe - die hij tevens verwerkte in de tweede editie van zijn *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* uit 1914, waarin el Greco een ereplaatsje kreeg - zorgde met name in Duitsland voor een ware El Greco-manie, waarbij in navolging van Meier-Graefe het afgebeelde er niet toe deed; alleen de manier van afbeelden telde. Op grond hiervan was El Greco als enige oude meester vertegenwoordigd op de grote Sonderbund Ausstellung die in 1912 in Keulen gehouden werd. Er hing een Greco in een zaal vol Van Goghs, terwijl ook de Picasso-zaal met een Greco aangevuld was. De tentoonstelling van de collectie Nemes, met daarin behalve veel impressionisten een dozijn veelal uit de laatste periode afkomstige Greco's, in Budapest, München en Düsseldorf tussen 1910 en 1912 trok veel aandacht. En in de dagen voor de veiling in Parijs in juni 1913 bezochten nog vijftigduizend mensen de collectie. Verder verschenen er twee boeken over El Greco en een groot aantal artikelen.

Hoewel niet iedereen de oordelen van Meier-Graefe overnam, was zijn invloed onmiskenbaar. Toen in 1912 in München de almanak van Der blaue Reiter uitkwam noemde Franz Marc Meier-Graefe dan ook als bron voor hun enthousiasme voor El Greco, die als een van de weinige oude meesters een plaats in de almanak kreeg. Marc, Kandinsky en Macke gingen echter verder waar Meier-Graefe eindigde. De laatste wilde, zoals in 1913 uit zijn reactie op Carl Vinnens 'Ein Protest deutscher Künstler' duidelijk werd, niet meegaan in de

nieuwste ontwikkelingen. Een niet-representatieve, louter uit verf en doek opgebouwde schilderkunst was voor hem onvoorstelbaar en zinloos.²² Niettemin speelde El Greco juist in de overgang naar een niet-representatieve kunst een belangrijke rol. Dat was niet alleen het geval bij Der blaue Reiter, maar ook in 1907 al toen Picasso met 'les demoiselles d'Avignon' het eerste kubistische schilderij vervaardigde. Picasso, die al via Rusiñol met El Greco in contact gekomen was, had in het atelier van Zuloaga 'het vijfde zegel van de Apocalyps' gezien, een van El Greco's laatste werken. Dit werk diende Picasso als voorbeeld. Het schilderij van El Greco had hetzelfde merkwaardige formaat als dat van Picasso. Verder keerden de naakte figuren, de gecomprimeerde ruimte, de gesimplificeerde vormen en de doeken met de hoekige vouwen in Picasso's meesterwerk terug. Bovendien stond de Greco destijds bekend als 'de profane liefde'. En is dat niet ook het thema van Picasso?²³

Op deze wijze was El Greco verzekerd van blijvende roem. Zijn rol was ook met de komst van de twintigste-eeuwse kunst niet uitgespeeld en vanaf het moment dat Meier-Graefe hem definitief op een voetstuk zette is hij niet meer uit de belangstelling van kunsthistorici, kunstenaars en het kunstminnende publiek verdwenen.

Resumerend kunnen we zeggen dat de herwaardering voor El Greco grotendeels het werk van vernieuwingsgezinde kunstenaars en kunstcritici geweest is. Hun aandacht ging daarbij vooral uit naar de schildertechnische kwaliteiten van El Greco. Op grond daarvan werd hij beschreven als een voorloper van succesievelijk Velázquez, het Spaanse realisme, het impressionisme, het symbolisme en de moderne kunst in het algemeen. Er was dus duidelijk sprake van een verschuiving in de smaak en deze was gekoppeld aan een veranderende opvatting over de taak van de kunst. Aanvankelijk waardeerden Manet, Lefort, Justi, Cossío en andere aanhangers van het realisme vooral El Greco's vroege werken en de portretten. Zij meenden dat El Greco er bij het maken van deze schilderijen uitstekend in was geslaagd om de werkelijkheid af te beelden. Vervolgens legden symbolisten en neo-idealistische auteurs als Baroja en Barrès de nadruk op El Greco's kracht in het subjectief interpreteren van de werkelijkheid. Hij doorzag de ziel van de geportretteerden of de tragiek van het afgebeelde en slaagde erin dit in zijn schilderijen weer te geven. Zij gaven dan ook de voorkeur aan de meer geëxalteerde werken uit de latere jaren. Picasso en de Duitse expressionisten inspireerden zich daarentegen op de laatste werken, die mogelijk door El Greco niet afgemaakt waren. Zij braken in hun werk met de referentiële taak die de kunst tot die tijd had gehad. Een schilderij hoefde niet meer te verwijzen naar een zichzelf liggende werkelijkheid.

Tenslotte speelden niet alleen esthetische overwegingen een rol in de herwaardering voor El Greco, ook het opkomende nationalisme was daarbij van belang. Zo werd El Greco eerst tot voorloper van de Spaanse schilderschool gemaakt. Cossío maakte van hem een nationale held, Rusiñol zette hem in om Catalonië als een moderne natie te presenteren en Barrès beschreef hem als een symbool van het authentieke Spanje, een land dat zijn eigen aard trouw was gebleven. Wat die aard dan was verschilde per auteur. Cossío en de zijnen legden de nadruk op de typisch Spaanse realiteitszin, terwijl Zuloaga, Azorín en Barrès het Spaanse volk vooral beschreven als idealistisch en niet op het materialisme gericht. De economische achterstand van Spanje werd door deze symbolisten dus in positieve zin omgeduid als een teken van de spirituele gerichtheid van de Spanjaard.²⁴

De uiteindelijke doorbraak van El Greco was echter vooral aan Meier-Graefe te danken en diens formulering van de ontstaansgeschiedenis van de moderne - alleen op schoonheid gerichte - kunst. Hij herdefinieerde met *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* de canon van de negentiende-eeuwse internationale kunst en in de jaren na 1904 herschreef hij ook de negentiende-eeuwse Duitse kunstgeschiedenis. De historieschilderkunst en de bombastische, literair geïnspireerde kunst van schilders als Böcklin en nationalistische navolgers werden door hem verwijderd en vervangen door de

langzaam tot wasdom gekomen ‘malerische’ traditie, die culmineerde in de Franse impressionisten. Ook de voorgeschiedenis van deze traditie werd herschreven en vanaf de tweede druk in 1914 nam El Greco daarin een ereplaats in. En aangezien de visie van Meier-Graefe uitermate succesvol was en algemeen ingang vond, kreeg El Greco, als een eerste dienaar van het l'art pour l'art ideaal, een eervolle plaats in de geschiedenis van de kunst.

Noten

- 1 Zie voor Cruzada Villaamil de bronnenuitgave van J. Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid 1987. C. Justi, ‘Die Anfänge des Greco’ (1897) in: idem, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908, II, 199-208.
- 2 Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío*, 16-25.
- 3 Ibidem, 209-216.
- 4 E. Trenc Ballester, ‘L’Espagne dans la peinture française au XIX^e siècle’, in: *Les peintres français et l’Espagne. De Delacroix à Manet*, Castres 1997, 35, J. Álvarez Lopera, ‘Fascinados por Velázquez’, *Descubrir el arte* I, 4, juni 1999, 72-82 en S. Flescher, *Zacharie Astruc. Critic, artist and japoniste*, New York/Londen 1978, 145-173 en 305-318.
- 5 P. Lefort, ‘Dominico Theotocopuli, surnommé le Greco’, in: C. Blanc, W. Bürger, P. Mantz, L. Viardot & P. Lefort, *École espagnole. Histoire des peintres de toutes les écoles VIII*, Parijs 1869.
- 6 C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888, I, 76-80 en 118 en A. de Beruete, *Velazquez*, Paris 1898, 7-10, 66-70 en 195-198.
- 7 J. San Nicolás, *Darío de Regoyos*, Barcelona 1990, I, 58-60.
- 8 M.B. Cossío, *El Greco*, Madrid 1908, 107, 166-167, 174 en 228-229.
- 9 Cossío, *Greco*, 197-224.
- 10 Ibidem, 236-237.
- 11 Ibidem, 241-279 en 372.
- 12 Ibidem, 228 en 239-240.
- 13 Ibidem, 296.
- 14 Ibidem, 512-537.
- 15 Deze artikelen uit januari en maart 1894 zijn opgenomen in: S. Rusiñol, *Impresiones de Arte* (1897), in: Idem, *Obras completas*, Barcelona 1976, II, 713-813, 721 en 737-742.
- 16 Zie J. de C. Laplana, *Santiago Rusiñol, el pintor, l’home*, Montserrat 1995 en J. Milicua (red.), *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona 1996.
- 17 E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid 1990³, en M. Milhou, *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, Bordeaux 1981.
- 18 P. Baroja, ‘Cuadros del Greco I. Los retratos del Museo del Prado’ en ‘Cuadros del Greco II. Asuntos religiosos del Museo del Prado’, *El Globo* (26-6-1900 en 1-7-1900).
- 19 M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède* (1912) in Idem, *Romans et voyages*, Paris 1994, II, 511-564, 540-550. De eerste editie dateert van 1911 toen de tekst verscheen in een samen met P. Lafond uitgegeven *Greco*. Een vergelijkbare visie werd in 1914 in een Italiaans tijdschrift naar voren gebracht door de vooraanstaande Spaanse schrijver en filosoof Miguel de Unamuno: M.de Unamuno, ‘El Greco’ in: Idem, *Obras completas*, Madrid 1970, VII, 751-758.
- 20 K. Moffet, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973 en R. Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton 1994, 235-264.
- 21 J. Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlijn 1923², 26.

22 W. Kandinsky & F. Marc (red.), *Der blaue Reiter*, München 1965², 21, vgl. ook V. Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt etc.1998.

23 R.S. Lubar, 'Narrating the nation: Picasso and the myth of El Greco', in: J. Brown (red.), *Picasso and the Spanish tradition*, New Haven 1996, 27-61.

24 Zie mijn nog te verschijnen 'La nacionalización del Greco'.