

# **Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga y el redescubrimiento del Greco ¿Pintor del alma o precursor del arte moderno?**

Post-print

Original publicado en:

Nadia Hernández y Vinyet Panyella eds., *El Greco: La mirada de Rusiñol* (Barcelona: Fundación Godia & Ludwerg, 2014) 46-58.

Eric Storm  
Instituto de Historia  
Universidad Leiden  
Holanda

# Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga y el redescubrimiento del Greco ¿Pintor del alma o precursor del arte moderno?<sup>1</sup>

Eric Storm  
Universidad de Leiden

En 1894, cuando Santiago Rusiñol, instigado por su amigo Ignacio Zuloaga, adquirió sus dos cuadros del Greco, éste todavía era un pintor largamente desconocido. Después de su muerte en 1614, El Greco había caído en el olvido y cuando fue mencionado era en general como un pintor secundario cuyos cuadros eran interesantes, pero que chocaban con los nuevos gustos clasicistas. Durante el siglo XIX se había iniciado un tímido proceso de reevaluación gracias sobre todo a historiadores de arte, muchos de ellos extranjeros, y pintores innovadores como Delacroix, Manet y Degas. De esta manera, la obra de Doménikos Theotokópoulos, que era su verdadero nombre, empezaba a ser apreciado como un ejemplo temprano del realismo español. Gracias a su técnica pictórica y al empleo del color se le veía como uno de los precursores más importantes de Velázquez. A éste se admiraba, a su vez, como una de las principales fuentes de inspiración para el realismo y el impresionismo que estaban claramente en auge, también -aunque con cierto retraso- en la Península Ibérica (Storm 2011; Álvarez Lopera 1987; Hadjinicolaou 1990: pp. 57-112).

Esta nueva interpretación de su obra culminaría en la primera biografía del Greco, publicado en 1908 por Manuel Bartolomé Cossío. Este destacado pedagogo e historiador de arte, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, defendía al Greco como un gran pintor, quién después de su llegada a Toledo logró liberarse de la fuerte influencia del idealismo italiano, iniciando de esta manera la Edad de Oro de la pintura española, que se caracterizó justamente por un sano realismo. Cuadros como *El entierro del conde de Orgaz* eran la expresión perfecta de este realismo que armonizaba con el carácter nacional español y en el que El Greco proporcionaba un retrato certero tanto de los individuos retratados como de la esencia de la vida nacional de aquella época (Cossío 1908: pp. 224-281). Sin embargo, este nuevo aprecio solamente afectó a la parte más realista de la obra del Greco. Sus obras tardías fueron rechazadas como extravagantes y exaltadas; muchos incluso las consideraban como la labor de un loco.

Sin embargo, en el momento de su publicación, Cossío ya representaba una voz del pasado. Aunque no adaptó de forma esencial su visión, se daba cuenta de que entre tanto había numerosos escritores y pintores a los que les gustaba El Greco por razones totalmente diferentes. Una nueva generación ya no veía al maestro toledano como un precursor por excelencia del realismo. Cossío era consciente de que los “simbolistas”, los “decadentes” y los “neoidealistas” se interesaban precisamente por la parte extravagante y excéntrica de la obra del Greco. Valoraban su conceptualismo, su estilo buscado, sus tendencias místicas y su pesimismo (Cossío 1908: pp. 535-537).

De hecho, la valoración del Greco, cambió drásticamente como consecuencia de la reacción que se produjo a finales del siglo XIX en toda Europa contra el realismo, el naturalismo, el positivismo y el materialismo. Artistas, escritores y pensadores de una nueva generación reconocían que la realidad no se podía reducir únicamente a lo visible, lo

---

<sup>1</sup> Este capítulo está basado en gran parte en mi libro *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno, 1860-1914*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons 2011.

aparente y lo medible. En su opinión, los sentimientos, los temores, las expectativas irracionales y otras cosas inmateriales constituían una parte esencial de la existencia. Esta revalorización de lo subjetivo se puso de manifiesto en el advenimiento de corrientes como el simbolismo, el vitalismo y el neo-idealismo. Los representantes de estas nuevas tendencias descubrieron al Greco -también las obras que más se desviaban de la norma realista- como un gran artista que sabía expresar los sentimientos en su obra e interpretar el fuero interno de sus retratados.

Los primeros en ver al Greco como un artista espiritual excepcional fueron dos jóvenes pintores españoles: Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol. En el invierno de 1893-1894, descubrieron al Greco cuando compartieron un piso en el centro de París. Tanto para Zuloaga como para Rusiñol el conocimiento de la obra del Greco coincidió con un cambio decisivo en su evolución artística. Su fascinación por el viejo maestro de Toledo fue paralela a su creciente interés por los sentimientos y las emociones. Su objetivo ya no era una reproducción lo más exacta posible de la realidad externa, sino interpretarla de una manera personal. Este giro subjetivo les abrió los ojos a la belleza y a la profundidad espiritual de la obra de El Greco. Al mismo tiempo, su obra supuso una nueva inspiración para ellos, que, sin embargo, no le proporcionó lo mismo a cada uno. Para Rusiñol era sobre todo un pintor que sabía penetrar en la psicología de los retratados, mientras que Zuloaga lo consideraba más como un intérprete insuperable del “espíritu nacional”. Los dos reconocían públicamente su aprecio por El Greco y, por lo tanto, jugaron un papel crucial en la revaloración internacional del Greco como un “pintor del alma” de gran actualidad.

### **Santiago Rusiñol**

Santiago Rusiñol y Prats vino al mundo en 1861 en una familia acaudalada barcelonesa. Por ser el hijo mayor, estaba predestinado a hacerse cargo de la dirección de la empresa familiar, sobre todo desde la temprana muerte de sus padres. No obstante, los intereses de Santiago se dirigían al plano artístico. Fue por eso por lo que tomó clases de pintura desde los quince años. En seguida su obra empezó a figurar en exposiciones locales. Al mismo tiempo, Rusiñol estaba fascinado por la herencia cultural de su patria. Por ejemplo, desde los diecisiete años fue un activo miembro de la Associació d'Excursions Catalana y en sus numerosas escapadas al campo mostró sobre todo interés por los antiguos objetos de hierro forjado. Empezó a formar una colección que también incluía objetos arqueológicos, cerámica, cristal y decoración. Sin embargo, su abuelo no veía con buenos ojos las inclinaciones artísticas de su nieto y se producían algunos enfrentamientos. Cuando su abuelo falleció en 1887, Santiago decidió liberarse de todos los vínculos que le ataban a las obligaciones familiares y dedicarse por completo al arte. Dejó la empresa familiar y abandonó a su mujer Luisa Denis y a su hija recién nacida (Laplana 1995; Pla 1989).

Tras su ruptura con la vida burguesa ordenada, Rusiñol dirigiría sus actividades hacia la pintura y, en menor medida, a la escritura. Ya en 1881 alquiló un taller con el escultor Enric Clarasó. Este lugar de trabajo se convirtió en un lugar de encuentro de artistas y escritores jóvenes. Al taller se le conocía con el nombre de “Cau Ferrat” (Cueva de Hierro) por la colección de hierro forjado que había en él. Rusiñol poseía un carácter sumamente melancólico, pero, al mismo tiempo, contaba con un gran sentido para la publicidad, un dinamismo incansable y una tendencia al humor. Pasaría poco tiempo antes de que se le reconociera como el líder informal de una nueva generación de artistas y escritores y estableció su fama con algunas actividades que dieron que hablar. Por ejemplo, en el verano de 1889 viajó por Cataluña con el joven Ramón Casas en un carro de campesinos. También emprendieron una excursión en bicicleta de Vich a Barcelona y

Rusiñol dio cuenta de ella en sus contribuciones humorísticas al diario *La Vanguardia*. Se interesaba tanto por las zonas rurales tradicionales, como por la modernidad internacional. En cambio, había que evitar a toda costa una existencia burguesa rutinaria y mediocre en la ciudad (Rusiñol 1976: II, pp. 883-903).

En seguida lograría sus primeros éxitos como pintor. En 1888 consiguió exponer tres de sus obras en la Exposición Mundial de Barcelona. Al mismo tiempo, el salón anual de París aceptó un cuadro suyo. En aquellos años pintaba sobre todo paisajes catalanes, mientras que también se centraba en temas como las miserables condiciones de vida de la clase obrera. Algunos años antes había indicado en una crítica de arte que anteponía lo que había de verdadero en los naturalistas al exceso de énfasis en la belleza de los impresionistas. A este respecto, valoraba sobre todo a pintores modernos influidos por Velázquez, como Carolus-Duran y Léon Bonnat (Laplana 1995: pp. 34-37 y 64-79).

A principios de 1889 Rusiñol y Casas presentaron los retratos que habían hecho del otro en la Sala Parés. Con ellos pusieron de manifiesto su nueva actitud bohemia provocativa. Rusiñol había pintado a Casas vestido de ciclista y sentado delante de un muro en estado ruinoso. Casas mostraba a Rusiñol con su maletín de pintor y delante de sus pies el suelo estaba cubierto de colillas y otros desperdicios. La prensa reaccionó muy negativamente. Un buen cuadro realista representaba a una persona en un entorno que fuera característico de la misma, pero el fondo impropio en el que Rusiñol y Casas se habían retratado mutuamente suponía un atentado inaceptable al buen gusto (Laplana 1995: 73-74).

El hecho de escandalizar a la burguesía era un primer paso a una existencia bohemia cultivada conscientemente como la que tomaría forma sobre todo tras su marcha a París en 1889. Santiago se instaló con otros tres artistas catalanes en una casa decaída en Montmartre. Al año siguiente estaba viviendo junto a Ramón Casas en el piso de arriba del famoso Moulin de la Galette, el molino de viento convertido en salón de baile en Montmartre. El guía más destacado de Rusiñol en París fue Miguel Utrillo, un joven ingeniero procedente de Barcelona que había abandonado su carrera profesional y se había dedicado por completo a la vida artística de Montmartre. Utrillo estaba trabajando en el teatro de fantasmas de la Chat Noir, un café de artistas muy visitado en el que Erik Satie tocaba el piano (McCully 1975).

Poco antes de comprar los cuadros del Greco, Rusiñol empezó a revisar su postura. Parece que ya no estaba satisfecho con la existencia bohemia que llevaba y que quería asumir un papel social más activo, organizando en septiembre de 1893 la primera de las famosas fiestas modernistas en Sitges. Poco antes sus crónicas parisienses ya habían perdido en parte su aplomo y tono jocoso, y ahora incluso empezó a dudar de uno de los postulados del naturalismo de que se podía conocer la realidad y reproducirla de una forma verídica. Sus nuevos gustos estéticos se vislumbraron en su elección de uno de los primeros hitos del teatro simbolista, *L'intruse* (1890) de Maurice Maeterlinck, para la primera fiesta modernista (Storm 2011: 80-84; Castellanos 1994: 62-79). Su incipiente interés por la representación de los sentimientos y de lo misterioso también se puso de manifiesto en su descripción de la adquisición de sus dos grecos, la *María Magdalena* y el *San Pedro*. Alabó la fuerza creadora apasionada y poética del pintor toledano, y le impresionó sobre todo el misticismo de San Pedro en cuya mirada se hacía visible el sufrimiento (Rusiñol 1976: II, pp. 717-721 y 737-742).

Como se pone de manifiesto en el capítulo de Vinyet Panyella, El Greco tuvo un impacto importante en la obra pictórica de Rusiñol (véase también Coll i Mirabent 1998). Sin embargo, quizá más importante era que incluyó al Greco en un ambicioso programa de renovación cultural que tenía como objetivo unir la cultura catalana con la modernidad internacional. Dentro de la amplia gama de actividades que emprendió, muchos tenían al

Greco como un protagonista principal. Esto era el caso de la segunda fiesta modernista, que organizó en noviembre de 1894 con motivo de la inauguración de su nuevo taller en Sitges, y que culminó en una procesión cívica en que sus grecos fueron llevados desde la estación al “Cau Ferrat”. También tuvieron mucho eco su iniciativa de levantar una estatua para El Greco en el mismo pueblo pesquero, la ceremonia oficial para colocar la primera piedra en el verano de 1897 y la inauguración de la estatua al año siguiente (Laplana 1995; Fontbona 1996: pp. 44-52; Casacuberta 1997).

Sorprendentemente, en su proyecto de renovación cultural El Greco no representaba el pasado sino el futuro. Ya desde el inicio de su carrera Rusiñol rechazó la cultura burguesa existente, con sus normas y convenciones estrictas, su materialismo, su preferencia por el arte académico pomposo, las obras teatrales grandilocuentes y la retórica rimbombante. Aunque antes simplemente había mostrado su desdén por los gustos obsoletos de la generación anterior, después de su regreso definitivo de París en 1895 intentó formular una clara alternativa con las fiestas modernistas y sus demás actividades. Había que abrirse a las innovaciones culturales internacionales, pero al mismo tiempo era necesario fomentar la auténtica cultura popular, la que se había creado en la interacción secular con el propio entorno. De ahí su fascinación por los antiguos objetos de hierro forjado, sus excursiones al campo y su colaboración con el Orfeo Catalán que quería recuperar la herencia de canciones populares catalanes. Además, para dirigirse a un público lo más amplio posible Rusiñol dejaría de utilizar el castellano en la mayoría de sus publicaciones, como había hecho hasta entonces, en favor de la lengua del pueblo: el catalán.

En una conferencia que dio Rusiñol en 1896 durante los juegos florales de Granollers aclaró cómo la modernidad que propagaba se relacionaba con la cultura popular tradicional. Explicó a su público que el ser humano no tenía suficiente sólo con pan; también tenía necesidades espirituales, y el arte y la poesía las podían atender. El arte burgués, ejecutado sin inspiración, pensado para el gran público y con un mensaje fácil de digerir, no podía satisfacer estas necesidades. El arte popular que estaba inspirado en el propio entorno vital, en las montañas, las llanuras y las costas de Cataluña, sí que podía hacerlo. La herencia cultural local -como las canciones populares- se dirigía a la población en su propia lengua y, por lo tanto, les llegaba directamente a lo más profundo de su ser. Sin embargo, Rusiñol no era partidario de cultivar una cultura popular inmutable. También había que cantar el mundo de la ciudad moderna, del trabajador y de los espíritus refinados. Las ventanas tenían que estar abiertas a las novedades. Había que regenerar las tradiciones propias mediante el contacto con el mundo exterior. Sólo de esta manera Cataluña, como componente de pleno derecho de la cultura contemporánea, podría contribuir al progreso espiritual de la humanidad (Rusiñol 1976: II, pp. 603-607).

De ahí se comprende que presentando las corrientes culturales más modernas que había conocido en París, Rusiñol quería renovar la vida cultural en Cataluña. Y, de hecho, en aquellos años tuvo un papel fundamental en la regeneración de las artes aplicadas y en la introducción en Cataluña del art nouveau (o modernismo), de la música wagneriana y su concepto de “arte total”, y del simbolismo con su interés en los sentimientos y lo misterioso. Según Rusiñol, El Greco estaba asociado a la modernidad internacional que quería fomentar. En su discurso durante la colocación de la primera piedra del monumento dedicado al Greco, en un ambiente en el que dominaba el clima beligerante por el recrudecimiento del conflicto en Cuba, presentó el levantamiento de la estatua como un homenaje desinteresado a la contribución de este gran artista al progreso cultural de la humanidad. Si todo el mundo siguiera el ejemplo de Sitges, en los territorios de ultramar no querrían independizarse y no serían necesarios ni cruceros de guerra ni cañones. Presentó al Greco como un héroe cultural, como un genio original e incomprendido, como

“el hombre modernista de su tiempo”, cuya patria era el mundo (Rusiñol 1976: II, pp. 618-619; Casacuberta 1997: pp. 221-226).

## **Ignacio Zuloaga**

Mientras que para Rusiñol El Greco formaba parte de la modernidad internacional, para Zuloaga el pintor toledano pertenecía principalmente a la tradición española. Por lo demás, los motivos de su predilección por El Greco eran muy similares. Zuloaga, por ejemplo, empezó a tomar distancia del realismo y del impresionismo en favor de las nuevas corrientes subjetivas en el mismo momento que su amigo catalán.

Ignacio Zuloaga y Zabaleta nació en Eibar en 1870, en el corazón del País Vasco. Procedía de una ilustre familia de artesanos. Su abuelo había sido armero mayor del rey, pero combinaba su cargo en la corte de Madrid con el de propietario de una fábrica de armas en Eibar. El padre de Ignacio siguió con la fábrica y se especializó en damasquinados. La caída de la monarquía borbónica en 1868 y los turbulentos años posteriores tuvieron grandes consecuencias para la familia. El abuelo perdió su puesto en la corte y el pequeño Ignacio y sus padres pasaron algunos años en Francia huyéndose de las fuerzas carlistas. Zuloaga tuvo inclinaciones artísticas que en su caso fueron fomentadas por sus padres. En 1890 decidió proseguir su educación artística en París y durante los primeros años de su estancia estuvo probando diferentes estilos. Hizo un paisaje impresionista, un oscuro retrato a lo Carrière, obras más atmosféricas inspiradas en Velázquez como las que estaban haciendo en esos momentos Whistler y Casas, mientras que en otros cuadros se notaba la influencia de Puvis de Chavannes, Degas, Gauguin o Toulouse-Lautrec. Probablemente pasara también por una breve fase puntillista (Lafuente Ferrari 1990: pp. 239-245 y Milhou 1981: pp. 20-93).

En París conoció a Rusiñol y en 1893 decidieron compartir un piso en el centro de la ciudad. Zuloaga fue el primero que quedó fascinado por El Greco. Según nos cuenta Rusiñol en sus crónicas, un día Zuloaga estaba contemplando reproducciones de viejos maestros españoles y cuando se topó con una foto del *Entierro del conde de Orgaz* decidió de inmediato salir a Toledo. Una vez llegó a la ciudad castellana, despertó a las diez de la noche al sacristán para admirar a la luz de la antorcha la obra maestra del Greco. Desde entonces su entusiasmo no tuvo límites. Cuando a principios de 1894 se enteró de que se habían puesto a la venta dos Grecos en París, convenció a Rusiñol -que contaba con más medios que él- para que adquiriera estas obras. Éste se dejó persuadir y Zuloaga, Rusiñol y sus amigos estaban inmensamente felices con sus nuevos “compañeros de piso” (Rusiñol 1976: II, pp. 717-721 y 737-742).

El contacto con El Greco coincidió con una reorientación de sus gustos artísticos. En 1894 Zuloaga se hizo amigo de Paul Gauguin y asistía regularmente a las reuniones en su casa. El naturalismo ya no era una opción, ya no quería representar la realidad externa, sino sintetizarla, captar su esencia. El año siguiente decidió abandonar la existencia bohemia en el mundano París, con lo que seguía el ejemplo de Gauguin, que decidió regresar a Tahití, y el de Emile Bernard, otro amigo suyo, que poco antes se había marchado a Egipto. A diferencia de Bernard y Gauguin, que se habían conocido en Bretaña y que ahora buscaban el verdadero primitivismo en destinos exóticos, Zuloaga se fue a Andalucía. Él mismo comentó que la multitud de estilos y corrientes que había conocido en París le habían confundido. ¿Cómo iba a poder encontrar un estilo propio? La estancia en una parte de su patria que todavía siguiera siendo auténtica, en su caso un barrio popular de Sevilla, le permitiría entrar en contacto con sus propias raíces (Milhou 1981: pp. 93 y 111-112). En Sevilla estuvo viviendo en una corrala entre gitanos, vendedoras de flores, cigarreras y toreros. Asistió a clases en una escuela de toreros y

en la primavera de 1897 incluso hizo su debut como Ignacio Zuloaga “El Pintor”. No sería un éxito, pero sí le quedaría la fascinación por las corridas de toros. En Sevilla pintaría sobre todo gitanos, bailaores, toreadores y otros personajes característicos, resumiendo de esta manera el ambiente andaluz. A su cuñado escribió “intento ser lo más salvaje posible y olvidarme de todos los refinamientos de París.” El objetivo de todo ello era volver a sus orígenes y ser de nuevo “español” (Milhou 1981: pp. 277; Lafuente Ferrari 1990: pp. 70-76).

Pocos años después se mudó a Segovia, donde descubrió el sobrio paisaje de Castilla y las viejas ciudades en las que parecía que el pasado siguiera vivo. Las alegres escenas andaluzas dieron paso a aldeanos curtidos, enanos deformes y procesiones religiosas, todo ello retratado ante un paisaje árido y pobre muy apropiado. Muchas de estas obras, como *Mí tío y mis primas* (1899), *Gregorio en Sepúlveda* (1908) y *El Cristo de la Sangre* (1911), tenían un gran tamaño, para llamar la atención entre los miles de cuadros de los salones de París. Y sí que lo consiguieron, porque en unos pocos años Zuloaga se convertiría en un artista de fama internacional cuyas obras se podían ver en galerías y exposiciones de toda Europa.

Como no fue un intelectual que dio su opinión sobre El Greco en escritos o en actos públicos, es más difícil interpretar sus motivos. Sin embargo, a través de su epistolario y entrevistas es posible reconstruir sus ideales artísticas. En una carta de 1911 afirmó que con sus cuadros quería penetrar en la “psicología de una raza”, o dar una síntesis del “alma castellana” (Lafuente Ferrari 1990: p. 208; Arozamena 1970: pp. 18-19). Para interpretar bien el “espíritu del pueblo”, Zuloaga se orientaba también a la tradición artística española, cuyas representantes más importantes eran El Greco, Velázquez y Goya. El Greco, que incluso llegó a caracterizar como el “dios de la pintura”, le gustó sobre todo por sus formas estilizadas, su fuerza expresiva y los sentimientos profundos que sabía imprimir en sus cuadros y que empalmaban bien con su propio estilo. Parece que después de cambiar la desbordante Sevilla por el imponente paisaje castellano de Segovia la influencia del Greco se fue incrementando. El Greco había trabajado en el mismo entorno, y éste le había llevado a la obra intensa y trágica de su última época (Milhou 1981: pp. 264-265; Gómez de Caso Estrada 2002: p. 447; Lafuente Ferrari 1990: p. 209).

## **La Generación del 98 y Maurice Barrès**

Zuloaga no era el único que vio El Greco como un genial intérprete del alma español. Sus preferencias estéticas e ideales artísticas se asemejaban claramente a las de los autores de la generación del 98 (Bernal Muñoz 1998, pp. 209-298; Tusell 199: pp. 73-155), que no tardarían mucho en interesarse por la obra del Greco. En 1900 y 1901, Pío Baroja y Azorín (quien todavía utilizaba su propio nombre José Martínez Ruiz) publicaron algunos artículos sobre El Greco presentándole como un artista que supo plasmar sus grandiosas visiones de una manera brillante en sus lienzos (Martínez Ruiz 1901b). El peregrinaje que hicieron juntos para ver sus obras en Toledo además figura en novelas claves como *Diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad* (1902) de Azorín y en *Camino de perfección* (1902) de Baroja. Además, Ángel Ganivet (1896 y 1897) y Miguel de Unamuno (1912 y 1914) también elogiaban la fuerza expresiva del viejo maestro toledano en sus publicaciones (Storm 2011: 95-109).

Muy ilustrativos son tres artículos sobre El Greco que Pío Baroja publicó en el verano de 1900. El primero de estos comentarios aparecidos en el diario *El Globo* lo dedicó a sus retratos del Prado, admirados habitualmente por su realismo. Sin embargo, Baroja hizo hincapié en la capacidad del Greco de ponerse en la piel del otro. En su opinión, después de trescientos años todavía era posible penetrar en los personajes

retratados. Por ejemplo, el político *Rodrigo Vázquez* era un hombre altivo y severo, mientras que el *Caballero de la mano en el pecho* era una persona triste y resignada, en cuyos ojos se podía leer el temor al vacío, al misterio insondable de la vida (Baroja 1900a). El joven novelista también prestó atención a los retablos tardíos del Prado, que hasta entonces eran ignorados o despreciados como extravagantes y malogrados. A Baroja no le dejaba de impresionar su gran expresividad. Por ejemplo, decía que el *Cristo Crucificado* era el producto de una fantasía desquiciada. En una misteriosa noche las nubes se habían iluminado con una luz ominosa y unos repentinos rayos. A su parecer, El Greco no quería reproducir la realidad, sino una idea metafísica, un símbolo. Era el Pintor de la Esencia. Por lo tanto, Baroja opinaba que El Greco era un artista sutil y genial, que sabía fijar en el lienzo sus visiones poéticas (Baroja 1900b).

Sin embargo, a los ojos de Baroja, El Greco no era un gran artista sólo por su impresionante imaginación, sino que también lo era gracias a que se había identificado con su nuevo entorno. De camino a Illescas y Toledo Baroja había comprendido que el paisaje desnudo que tomaba un color gris justo antes de la puesta de sol y la quietud melancólica que reinaba en estas pequeñas ciudades habían formado el espíritu del Greco. El alumno de Tiziano se había quedado hechizado por la meseta castellana. Era la que le proporcionaba la inspiración para realizar sus obras exaltadas y poéticas. Resumiendo, El Greco unía un agudo sentido de la observación con una fantasía muy desarrollada, con lo que se situaba en los comienzos de dos tradiciones artísticas nacionales muy fructíferas. Velázquez llegaría más lejos por el camino de la fría observación, mientras que, según Baroja, la fantasía seguía perviviendo en la obra de Zurbarán, Goya y Rusiñol (Baroja 1900c). De esta manera reclamó la obra del pintor catalán como parte de una tradición española que había empezado con El Greco.

Para Baroja y los demás autores de la generación del 98 El Greco no se limitaba a observar el exterior de las personas y de las cosas, pero logró penetrar en el interior. De este modo sabía captar la esencia, tanto de los individuos que retrató, como del ambiente toledano de su tiempo. Y justo por saber interpretar de manera genial el espíritu popular de su tiempo era uno de los más grandes maestros de la escuela española y podría servir de guía y fuente de inspiración para artistas contemporáneas. Además, esta tradición nacional proporcionó una base firme para digerir las más modernas innovaciones internacionales. Como lo reconocían Azorín, Unamuno y Ramiro de Maeztu, el mismo Zuloaga mostraba que era posible combinar de manera armónica -hasta que las nuevas vanguardias como el cubismo y el futurismo le quitarían protagonismo- las tradiciones nacionales con las últimas innovaciones artísticas parisienses (Storm 2011: pp. 102-109 y 171-175).

En el fondo, los ideales de renovación cultural de Zuloaga y los escritores de la generación del 98 eran muy parecidos a los de Rusiñol. Todos rechazaron la caducada cultura burguesa existente. Querían regenerar la cultura de su patria basándose en las auténticas tradiciones populares e inyectándolas nueva vida con las innovadoras corrientes culturales internacionales. Pero mientras Rusiñol dio prioridad a lo nuevo para que Cataluña se incorporase a la modernidad internacional, los demás daban más énfasis en el pasado. Primero había que estudiar las tradiciones del pueblo y conocer su personalidad colectiva, para después seleccionar las innovaciones que mejor se adecuarían a ella para poder avanzar. Y El Greco para ellos no formaba parte del espíritu innovador que Rusiñol quería fomentar, sino de la tradición nacional que había que escudriñar para tener una base firme antes de ir adelante.

Esta interpretación del Greco también era compartida por extranjeros. El más claro ejemplo era el famoso escritor francés Maurice Barrès, quien en 1909 escribió cinco artículos sobre “Greco, ou le secret de Tolède”, que dos años más tarde fueron publicados en forma de un libro que tuvo mucho eco dentro y fuera de su país (Broche 1987; Bécarud

1991: pp. 233-241). Más todavía que los escritores de la generación del 98, el autor parisino subrayó la importancia de las tradiciones nacionales, y en su obra puso a España como ejemplo a Francia. España quizá era menos próspera, pero todavía era fiel a su carácter nacional. Su propia patria, al contrario, se había dejado llevar por el materialismo, mientras que el catolicismo, que era una parte íntegra de la tradición nacional francesa, ya no era respetado como en España. Para él Toledo era el lugar donde la ininterrumpida tradición española estaba viva todavía y El Greco podría dar la llave para descifrar el alma colectiva. El Greco era un visionario que llegó hasta lo que estaba oculto en el interior del pueblo. Supo expresar el espíritu nacional de manera genial en sus lienzos y sobre todo sus cuadros tardíos eran poemas místicos profundamente españoles (Barrès 1911; Storm 2011: pp. 111-118).

Lo sorprendente es que todos estos artistas y autores combinaban en su aprecio por El Greco una nueva interpretación subjetiva de la realidad con un fuerte nacionalismo. Sin embargo, su nacionalismo, incluso en el caso de Barrès que era quizá el más conservador de todos, reconocía la gran diversidad regional de cada nación. Los autores de la generación del 98, Zuloaga y Barrès, que asociaban El Greco con la tradición nacional, lo conectaban sobre todo con Castilla, que para ellos representaba la esencia de España. Zuloaga, quien había afirmado querer estudiar con sus cuadros la “psicología de una raza”, se fue a Andalucía y Castilla para comprender sus propias raíces nacionales, y aunque más tarde compraría un caserío vasco en la playa de Zumaia no tuvo gran interés en representar su región natal en sus lienzos. Sin embargo, todos ellos reconocían que cada una de las regiones del país tenían su propio carácter territorial que merecía ser protegido. Por lo tanto, su nacionalismo iba emparejado con un marcado regionalismo cultural. Y en este aspecto, Rusiñol fue solamente en parte una excepción ya que centró sus actividades culturales exclusivamente en su región natal. Aunque se interesó sobre todo por la cultura popular de Cataluña, también seguía pintando paisajes y jardines en otros partes de España, como Granada, Aranjuez y Mallorca. Sin embargo, el regionalismo cultural, que era compartido por todos, era algo típico de la época -en particular de esta generación finisecular- y se manifestaba en todo el continente europeo (Storm 2010). Más que el nacionalismo y el regionalismo, lo que distingue la visión de Rusiñol de la de Zuloaga, los autores de la generación del 98 y Barrès, era que vinculaba El Greco a la modernidad, y porque lo interpretaba como una figura cosmopolita. Otra figura influyente que haría lo mismo era el crítico alemán Julius Meier-Graefe.

### **Julius Meier-Graefe y el expresionismo alemán**

Mientras tanto, la fama del Greco no solamente creció por los escritos de Rusiñol, Barrès y los autores de la generación del 98, sino su obra también cobró mayor visibilidad. Zuloaga, por ejemplo, invirtió parte del dinero que ganaba con sus obras en adquirir una pequeña colección de cuadros del pintor toledano, que con *El quinto sello del Apocalipsis* también contenía una obra maestra de la última época. Intentó transmitir su entusiasmo, enseñando los cuadros del Greco a los visitantes de su taller en Montmartre como Rodin, Rilke, Barrès y el joven Picasso. También se organizaron algunas exposiciones monográficas dedicadas a la obra del Greco. La primera abrió sus puertas en el Prado con motivo de la subida al trono de Alfonso XIII en 1902. Seis años más tarde, Maxime Dethomas, el cuñado de Zuloaga, organizó una pequeña retrospectiva del Greco en el Salón de Otoño de París. En 1910 se abrió la Casa del Greco en Toledo gracias a la iniciativa del Marqués de la Vega Inclán, un amigo de Cossío (Menéndez Robles 2006). De este modo, El Greco empezó a formar parte del patrimonio de la ciudad, aunque esto no pasaría sin algunos roces y debates agitados (Storm 2013).

Gracias a todas estas publicaciones y actividades, en las cuales Rusiñol y Zuloaga tuvieron un papel pionero, El Greco fue relacionado tanto con la modernidad internacional, sobre todo con las corrientes subjetivas del fin de siglo, como con el patrimonio nacional de España. Sin embargo, iba a ser el crítico de arte Julius Meier-Graefe que daría el paso decisivo. Aunque el autor alemán estaba preocupado como Rusiñol en modernizar la cultura de su patria trayendo las innovaciones artísticas más importantes de Francia, Meier-Graefe definiría tanto la posición del Greco en la historia del arte como su relación con el arte moderno de una manera totalmente nueva, y que en el fondo determinaría su legado hasta nuestros días.

Meier-Graefe había iniciado su carrera en el mundo artístico en París, donde entre 1899 y 1904 era propietario de La Maison Moderne, una de las galerías de arte que más influencia tuvo en la difusión del *art nouveau* internacional. En 1904 publicó su innovadora *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (La historia evolutiva del arte moderno) en la cual ya no defendía el ideal del *art nouveau* de integrar pintura y escultura dentro de conjuntos arquitectónicos y decorativos, sino que presentó a la pintura como una disciplina autónoma. Basándose en criterios formalistas -como el empleo de color, la composición, el claroscuro- redefinió el canon de la pintura del siglo XIX. Prefirió la tradición colorista de un limitado número de grandes genios que culminó en la obra de impresionistas como Manet, Degas, Renoir y Cézanne. Después de su vuelta a Berlín en 1904 se esforzó en renovar también la cultura artística en Alemania, organizando por ejemplo una gran retrospectiva del arte alemán del siglo XIX en 1906 que ignoró casi por completo el arte académico y la pintura de historia, pero que tampoco prestaba atención a los simbolistas, ya que éstos daban más énfasis en el mensaje o el tema que en la ejecución. Aunque para él la nacionalidad del artista era irrelevante, en la práctica era uno de los más grandes propagadores del arte moderno francés en Alemania, publicando monografías sobre Manet, Corot y Courbet, Van Gogh, Cézanne, Renoir y Delacroix (Meier-Graefe 1904; Moffet 1973; Kraemer 1996: pp. 371-377).

Al mismo tiempo empezó a interesarse por los grandes pintores del pasado, sobre todo los que podrían ser considerados como los precursores de los impresionistas. Con este motivo se fue a España para visitar los grandes museos y colecciones, y el gran descubrimiento de su viaje era El Greco, cuya obra apenas conocía. Su crónica, titulado *Spanische Reise* (Viaje a España), fue publicada en 1910 y causó una gran sensación en los círculos vanguardistas de Europa central. Gran parte del libro estaba dedicado al Greco, cuyos cuadros alabó en un tono lírico; a su lado Velázquez no era más que un “naturalista del calibre más burdo”. La obra del Greco únicamente se podía comparar con los más grandes como Miguel Ángel, Rembrandt y Rubens, y más que ellos se adelantó a su tiempo prefigurando invenciones modernas como sombras coloreadas y la difuminación de los contornos, creando formas con color como lo hacía Cézanne. De esta manera, Meier-Graefe, quien nunca intentó conectar El Greco con una supuesta escuela española, le situó dentro de una larga tradición colorista internacional, mientras que conectaba su obra directamente con el arte moderno de los impresionistas (Meier-Graefe 1923; Storm 2011: pp. 121-143; Storm 2008). Por lo tanto, el autor alemán presentó al Greco como una figura cosmopolita que estaba enlazado con la modernidad internacional, como lo había hecho Rusiñol. Únicamente su interpretación de lo moderno era diferente de la del pintor catalán y a lo largo la visión del crítico alemán triunfaría.

Un factor fundamental era que la adoración de Meier-Graefe por El Greco fue recogida directamente por jóvenes artistas vanguardistas, sobre todo por los expresionistas del Jinetes Azules. Así, Franz Marc y Wassily Kandinsky incluyeron como único cuadro perteneciente al canon del arte occidental un *San Juan Bautista* del Greco en su famoso almanaque, que se publicó en la primavera de 1912 (Kandinsky y Marc 1912). Y en mayo

del mismo año se inauguró la exposición del Sonderbund en Colonia, que también se basó en gran parte en las ideas de Meier-Graefe, presentando las más recientes corrientes vanguardistas como el fauvismo, el cubismo y el expresionismo como continuadores del arte moderno de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. El único viejo maestro presente era El Greco, cuya obra se enseñó como una especie de patriarca del arte moderno en dos salas diferentes, una dedicada a Van Gogh y otra a Picasso (Schroeder 1998; Wismer y Scholz-Hänsel 2012).

## **Conclusión**

Aunque a Meier-Graefe le costaba aceptar el arte revolucionario de la generación más joven, su interpretación formalista del arte moderno y del papel del Greco como gran representante de una tradición colorista que se anticipaba al impresionismo y las más recientes vanguardias se impuso a las demás (Storm 2011: pp. 158-161). Todavía la historia del arte del siglo XIX y principios del XX sigue las pautas trazadas por Meier-Graefe en su *Historia evolutiva del arte moderno*, interpretando el pasado artístico como una progresión de grandes genios originales -como los impresionistas franceses- que solamente se dejaron influir por la manera de pintar de sus más grandes antecesores. Al mismo tiempo, Meier-Graefe y los jóvenes vanguardistas que le siguieron ignoraron los artistas de la generación intermedia como Rusiñol y Zuloaga. Sus cuadros, como los jardines abandonados con una atmósfera poética que pintaba Rusiñol o los paisajes típicos y las figuras nacionales en el caso de Zuloaga, ya no se conformaban a los nuevos criterios formalistas y por consiguiente Rusiñol y Zuloaga, como tantos artistas de su generación, fueron eliminados del canon del arte moderno. Lo mismo pasó con su interpretación del Greco como un gran pintor espiritualista o como un intérprete genial del alma popular de España. Lo único que importaba desde la nueva perspectiva eran sus innovaciones pictóricas.

Sin embargo, como hemos visto, Rusiñol y Zuloaga eran los primeros que dieron al Greco un sitio de honor en el panteón del arte, que valoraban sus cuadros más idiosincráticos, que le apreciaban por su fuerza expresiva y que subrayaron el aspecto innovador de su arte. Sin su propaganda por el genio artístico del pintor toledano, éste posiblemente hubiera quedado relegado a un lugar secundario en los museos y los libros de arte.

## Bibliografía consultada

- ÁLVAREZ LOPERA 1987.** J. Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, Madrid, 1987.
- ÁLVAREZ LOPERA 1996.** J. Álvarez Lopera, «El Greco: els camins de la rehabilitació», en J. Milicua (ed.), *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, 1996, pp. 24-36.
- AROZAMENA 1970.** J.M. de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre*, San Sebastián, 1970.
- AZORÍN 1902.** Azorín, *La voluntad*, Barcelona 1902.
- BAROJA 1900a.** P. Baroja, «Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo* (26 de junio de 1900).
- BAROJA 1900b.** P. Baroja, «Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado», *El Globo* (1 de julio de 1900).
- BAROJA 1900c.** P. Baroja, «Cuadros del Greco. Tierra castellana. En Santo Tomé», *El Globo* (9 de julio de 1900).
- BAROJA (1902) 1993.** P. Baroja, *Camino de perfección*, 1902; Madrid, 1993.
- BARRES 1911.** M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, París, 1911.
- BECARUD 1991.** J. Bécarud, «Barrès et l'Espagne dans *Mes Cahiers*», en Barrès. *Une tradition dans la modernité. Actes du colloque de 1989*, París, 1991, pp. 233-241.
- BERNAL MUÑOZ 1998.** J.L. Bernal Muñoz, «Hacia una visión estética de la Generación del 98», en *idem*, *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata*, Madrid, 1998, pp. 209-298.
- BROCHE 1987.** F. Broche, *Maurice Barrès*, París, 1987.
- CASACUBERTA 1997.** M. Casacuberta, *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, Montserrat, 1997.
- CASTELLANOS 1994.** J. Castellanos, «Rusiñol i Casellas: La introducció del simbolisme a Catalunya», en C. Serrano y M.-C. Zimmermann (eds.), *Santiago Rusiñol et son temps. Actes du colloque international. Janvier 1993*, París, 1994, pp. 62-79.
- COLL I MIRABENT 1998.** I. Coll i Mirabent, *El Greco i la seva influència en les obres del museu Cau Ferrat*, Sitges, 1998.
- COSSIO, MANUEL B. 1908.** M.B. Cossío, *El Greco*, Madrid, 1908.
- FONTBONA 1996.** F. Fontbona, «La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans», en J. Milicua (ed.), *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, 1996, pp. 44-52.
- GANIVET 1896.** Á. Ganivet, «La pintura española juzgada en el extranjero», *El Defensor de Granada* (10 de julio de 1896).
- GANIVET 1897.** Á. Ganivet, «Cau Ferrat», *El Defensor de Granada* (12 de septiembre de 1897).
- GÓMEZ DE CASO ESTRADA 2002.** M. Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, 2002.

- HADJINICOLAOU 1990.** N. Hadjinicolaou, «Domenicos Theotocopoulos 450 years later», en *El Greco of Crete*, Iraklion, 1990, pp. 57-112.
- KANDINSKY y MARC (eds.) (1912) 1965.** W. Kandinsky y F. Marc (eds.), *Der blaue Reiter*, 1912; Múnich, 1965, pp. 21-25.
- KRAHMER 1996.** C. Krahmer, «Tschudi und Meier-Graefe - Der Museumsmann und der Kunstschriftsteller», en J.G. Prinz von Hohenzollern y P.K. Schuster (eds.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Berlín, 1996, pp. 371-377.
- LAFUENTE FERRARI (1949) 1990.** E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, 1949; Madrid, 1990.
- LAPLANA 1995.** J. de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Montserrat, 1995.
- MARTÍNEZ RUIZ 1901a.** J. Martínez Ruiz [Azorín], *Diario de un enfermo*, 1901.
- MARTÍNEZ RUIZ 1901b.** J. Martínez Ruiz [Azorín], «El Museo. Una sala para el 'Greco'», *La Correspondencia de España* (18 de diciembre de 1901).
- MCCULLY 1975.** M. McCully, *Els Quatre Gats and modernista painting in Catalonia in the 1890s*, tesis doctoral, Universidad de Yale, 1975.
- MEIER-GRAEFE 1904.** J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, 1904, 3 vols.
- MEIER-GRAEFE (1910) 1923.** J. Meier-Graefe, *Spanische Reise*, 1910; 2ª ed. Berlín, 1923.
- MENÉNDEZ ROBLES 2006.** M.L. Menéndez Robles, *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, 2006.
- MILHOU 1981.** M. Milhou, *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, Burdeos, 1981.
- MOFFET 1973.** K. Moffet, *Meier-Graefe as Art Critic*, Múnich, 1973.
- PLA (1955) 1989.** J. Pla, *Santiago Rusiñol y su época* (original en catalán, 1955); Barcelona, 1989.
- RUSIÑOL 1894c.** S. Rusiñol, «El Greco en casa», *La Vanguardia* (8 de marzo de 1894), recogido en RUSIÑOL 1976, II, pp. 713-813.
- RUSIÑOL 1894d.** S. Rusiñol, «La fiesta en Sitges», *La Vanguardia* (6 y 7 de noviembre de 1894).
- RUSIÑOL 1894f.** S. Rusiñol, «Discurs llegit a Sitges en la tercera 'festa modernista'» (1894), recogido en RUSIÑOL 1976, II, pp. 609-612.
- RUSIÑOL 1896a.** S. Rusiñol, «Discurs llegit en els Jocs Florals de Granollers» (1896), recogido en RUSIÑOL 1976, II, pp. 603-607.
- RUSIÑOL 1896b.** S. Rusiñol, «El monument al Greco», *El Eco de Sitges* (23 de agosto de 1896), recogido en RUSIÑOL 1976, II, pp. 618-619.
- RUSIÑOL 1897a.** S. Rusiñol, «Fiesta mayor de Sitges: El Greco», *El Eco de Sitges* (29 de agosto de 1897).
- RUSIÑOL [1897b].** S. Rusiñol, *Impresiones de arte*, Barcelona, [1897].
- RUSIÑOL 1976a.** S. Rusiñol, *Obres completes*, Barcelona, 1976, 2 vols.
- RUSIÑOL 1976b.** «Discurs llegit a Sitges en ocasió de l'estrena de 'L'intrusa'», recogido en RUSIÑOL 1976, II, pp. 607-609.

- SCHROEDER 1998.** V. Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Fráncfort, 1998.
- STORM 2008.** E. Storm, «Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art», *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20 (2008), pp. 113-133.
- STORM 2010.** E. Storm, *The culture of regionalism: Art, architecture and international exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester 2010.
- STORM 2011.** E. Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, 2011.
- STORM 2013.** E. Storm, «Patrimonio local, turismo e identidad nacional en una ciudad de provincias: Toledo a principios del siglo XX», *Hispania* 73 (2013) pp. 349-367.
- TUSELL 1999.** J. Tusell, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, 1999.
- UNAMUNO 1912.** M. de Unamuno, «De arte pictórica I & II», *La Nación* (agosto de 1912).
- UNAMUNO 1914.** M. de Unamuno, «El Greco», *Rassegna d'Arte*, 14 (1914), pp. 73-85.
- WISMER Y SCHOLZ-HÄNSEL 2012.** B. Wismer y M. Scholz-Hänsel (eds.), *El Greco and modernism*, Düsseldorf, 2012.