

El “San Bartolomé” del Greco: problemas formales e iconográficos

Konstantinos Kerestetsis

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

En los últimos años de su vida El Greco realizó el ciclo pictórico de los doce apóstoles con el Cristo Salvador, lo que conocemos iconográficamente como “apostolado”. Desde el momento en que encontró la forma para presentar estas figuras la repitió sistemáticamente, en serie o como personajes aislados, sin introducir casi ninguna novedad en ellas.

Se trata de figuras de medio cuerpo, vestidas con manto y túnica de intensos colores; cada apóstol con su símbolo correspondiente, sobre un fondo oscuro neutro e inclinando su mirada hacia la izquierda o la derecha. Según observó Wethey seis de ellos dirigen su mirada hacia la derecha y seis de ellos hacia la izquierda, ocupando el centro el Salvador en postura frontal, con una mano sosteniendo el mundo y bendiciendo con la otra.

La serie del apostolado se distingue por la sencillez de expresión, la acentuación de los rasgos característicos del rostro de cada uno de los apóstoles y la gesticulación de sus manos.

Camón Aznar¹ distingue en su estudio nueve series de apostolados así como otras obras con apóstoles aislados. La calidad de estos apostolados no siempre alcanza el mismo nivel ya que la intervención de su taller se hace patente incluso en series enteras.

Las series completas que han llegado hasta nosotros son cuatro:

1. Museo del Greco, Toledo.
2. Museo de la Catedral de Toledo.
3. Marqués San Félix, Oviedo.
4. Almadrones de Guadalajara, Museo del Prado.

En el conjunto de Almadrones tan sólo se conservan nueve de las trece piezas originales. Por otra parte aquel que más nos interesa es el que guarda el Museo de la Casa del Greco, ya que es a él al que pertenece el cuadro del que nos ocuparemos en este estudio.

Originariamente este apostolado se encontraba en la iglesia del Hospital de Santiago para donde fue probablemente pintado. Sin embargo, a causa de los problemas económicos surgidos en el Hospital, pasó a la Iglesia de San Pedro Mártir en el año 1848 y desde aquí, finalmente, al Museo y Casa del Greco en el año 1908. Con anterioridad a esta última fecha sería restaurado por Martínez Cubell. La más reciente restauración la ha realizado Alonso Rafael en el Museo del Prado en 1991.

Historiadores e investigadores no coinciden en su cronología. Así mientras que Wethey la sitúa entre 1610-1615², Camón Aznar lo hace entre 1610-1612³, Pita Andrade en 1612⁴, Soehner de 1602 a 1607⁵ y, por último, Cossío entre 1604 y 1614⁶. Todos ellos coinciden en cualquier caso en que pertenece al último periodo de la obra del artista.

La figura que ahora nos interesa de este apostolado es la apóstol San Bartolomé. Se trata de una obra única dentro de la producción del Greco desde el punto de vista de su iconografía y es especialmente curioso dado que el Greco repetía sus cuadros con escasas variaciones en la composición o la figura de un santo.

La figura de San Bartolomé está cubierta con túnica y manto blancos, rasgos poco comunes para la vestimenta de un santo, tanto en el conjunto de los apostolados del Greco como en el corpus artístico del pintor. Tan sólo Dios Padre lleva en sus composiciones la túnica y manto blancos como expresión de su pureza. Excepción a esta



Fig. 1. *San Bartolomé. Toledo. Casa del Greco.*

regla es la figura de San Romualdo correspondiente al cuadro "Alegoría de la Orden de los Camaldulenses", sin embargo, en esta última ocasión, no se trata de túnica y manto sino del hábito blanco de un monje.

La cabeza del San Bartolomé gira hacia la izquierda y su cuerpo lo hace suavemente hacia la derecha; con la mano izquierda sujeta un cuchillo, símbolo del martirio sufrido y con la derecha agarra la cadena a la que va atado el demonio que, según la tradición, tenía dominada a la princesa armenia hasta que fue liberada por el apóstol.

Como pintura el San Bartolomé ha impresionado intensamente a los estudiosos del Greco, lo mismo antiguos que modernos, fruto de lo cual son las diferentes teorías elaboradas, las cuales finalmente han confundido antes que aclarado la obra del candiota. Merece la pena recordar la opinión al respecto de Cossío, uno de sus principales investigadores, tal y como la expresó en 1908:

"... el límite máximo de excitación, desequilibrio y anormalidad en cuanto a figuras aisladas ha de buscarse en el Apostolado de San Pedro Mártir, hoy en el Museo de Toledo, obsesionante y aterrador San Bartolomé tan extraño cuando poéticamente vestido de blanco no cabe decir sino que es un loco furioso escapado del antiguo y célebre Hospital del Nuncio



Fig. 2. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*

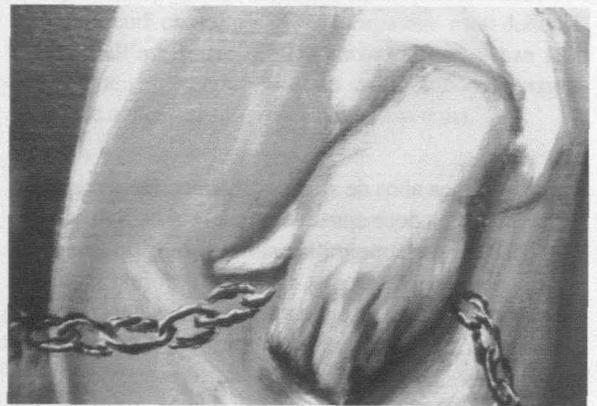


Fig. 3. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*



Fig. 4. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*

*allí vecino porque es imposible traducir con más verdad que lo hace aquel alucinado apóstol en completo extravío de sus facultades mentales..."*⁷

Es verdad que Cossío recibió fuertes críticas en su justificación de la expresividad de las obras del Greco con explicaciones patológicas al creer que fueron los

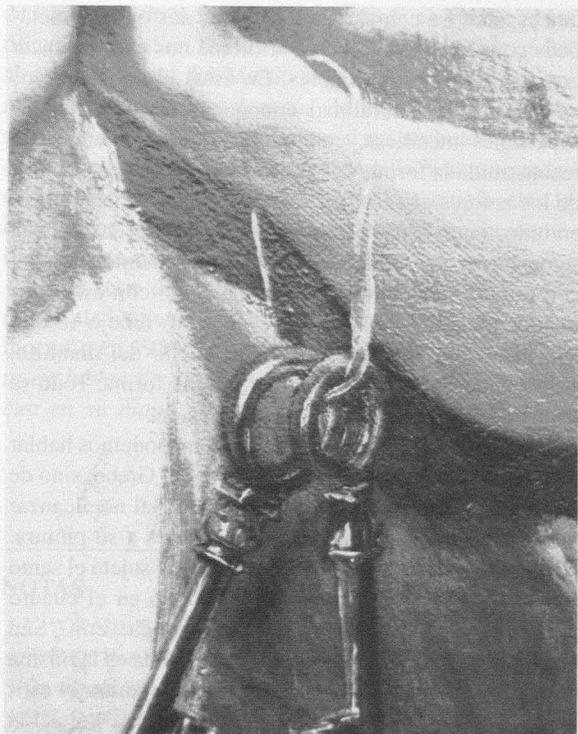


Fig. 5. *San Pedro. Detalle. Madrid. Museo del Prado.*

locos del citado hospital quienes posaron para el apostolado⁸, pero otros investigadores más recientes se han adherido a su opinión sosteniéndola tal y como él lo hiciera en 1908⁹. El más influenciado por esta teoría fue el famoso médico Gregorio Marañón¹⁰, quien la amplió, manteniendo asimismo que el Greco tomaba como modelos de sus apostolados a los enfermos del Hospital del Nuncio e incluso intentando establecer comparaciones entre verdaderos locos a quienes vestía con las ropas de los apóstoles y las figuras de los apostolados del Greco. No es el momento adecuado de analizar la verdad o la seriedad que contenga esta teoría que tanto éxito disfrutó en su época, tan sólo quisiéramos señalar la influencia que ha ejercido la opinión de Cossío sobre el cuadro de San Bartolomé.

Desde el punto de vista de pintor, que no de historiador, y sin pretender teorizar sobre el arte, mi acercamiento a la pintura del cretense es a través del estudio de su lenguaje plástico. Desde esta perspectiva podemos plantear una serie de cuestiones basadas, no sobre la rareza que encierre su iconografía, sino sobre la pintura en sí misma.

Lo primero que llama la atención son las ropas blancas del Santo, algo no frecuente en los apostolados del Greco ya que no existe ninguna otra figura en serie o aislada de estas características. El Greco siempre representaba a los apóstoles con una túnica y manto pintados con

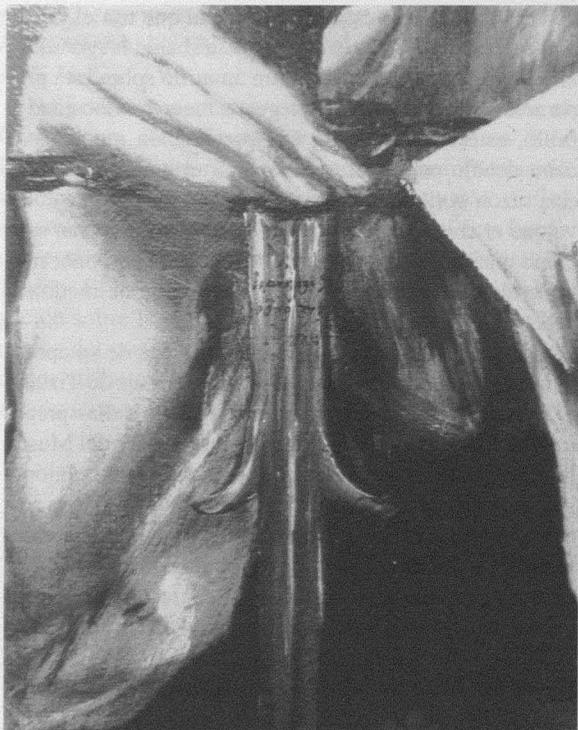


Fig. 6. *San Pablo. Detalle. Madrid. Museo del Prado.*

intensos y expresivos colores. Varias razones me conducen a la conclusión de que estas ropas no estaban destinadas a permanecer blancas.

Si se estudian los vestidos blancos en otras composiciones del Greco puede comprobarse en qué manera trata el blanco como color para compararlo entonces con el vestido blanco de San Bartolomé. Así podemos ver el retrato de "Diego de Covarrubias" del Museo del Greco en Toledo, las ropas de San Ildefonso en la "Resurrección de Cristo" en el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, los vestidos blancos del Dios Padre en composiciones como el "Bautismo de Cristo", la "Trinidad y la "Coronación de la Virgen", todos ellos en el Museo del Prado o la tela de la "Santa Verónica" del Museo de Santa Cruz de Toledo, entre los muchos ejemplos de su obra. Todos ellos muestran interesantes diferencias con la vestimenta de San Bartolomé.

Observamos en primer lugar que el blanco está allí tratado como color y no sólo como tono, pintándolo en varias capas, creando muchas texturas y matices a través de su mezcla con otros colores para enriquecer el colorido de los grises. La forma está construida no sólo dibujando y pintando la luz, sino también dibujando y pintando las sombras. En el cuadro de San Bartolomé, por el contrario, todo este juego con las texturas y los colores, así como las diversas capas de pigmento, no existe; lo que existe es un boceto de luz con blanco sobre la pre-

paración rojiza que es precisamente la que usa el Greco como fondo de sus cuadros para trabajar luego sobre ella. Por ejemplo, para pintar un amarillo sobre esta preparación y conseguir que llegue a tener luminosidad y brillo, este color necesita una preparación mucho más clara debajo para sobre ella aplicar el amarillo. Es por esta razón por la que el blanco no tiene matices de color ya que el cretense no lo aplicó como color sino tan sólo como una fase preparatoria sobre la que superponer más tarde el color que deseaba coloreando de este modo las superficies del vestido.

Esta manera de utilizar el color procede de su aprendizaje en la escuela veneciana, en los talleres de Tiziano y Tintoretto, donde rebajaban con estas grisallas preparatorias sobre un fondo oscuro. El restaurador del Museo del Prado que restauró el cuadro comparte esta opinión y añade que quizás se trate de temple ya que durante la restauración anterior, es decir durante el proceso de reentelado del cuadro, debido a la acumulación de humedad sobre la pintura, la superficie a su contacto con el agua perdió algo de la pintura lo que no hubiera sucedido caso de tratarse de óleo.

Por razones desconocidas el cuadro quedó inacabado. La causa pudiera ser la muerte del maestro. Esta observación nos ha dado motivos para un análisis más preciso ya que lo que antes se consideraba acabado en estos momentos resulta no serlo. El San Bartolomé no está representado intencionalmente con vestiduras blancas sino que es la consecuencia de no estar terminado. Lo que define entonces este cuadro como San Bartolomé no son las ropas blancas sino el cuchillo símbolo de su martirio y el diablillo encadenado que sujeta.

Pero hay algo más que llama la atención del espectador que estudia detalladamente la pintura. Se trata de la relación que existe entre la mano que sostiene la cadena y la cadena misma. La relación es extraña, son dos cosas plásticamente diferentes. La mano está libremente abocetada, un poco borrosa y etérea dentro de matices de grises que son semejantes a los de la superficie blanca de las ropas del santo. Por el contrario vemos que la cadena está muy torpemente pintada con pinceladas dubitativas. Está pintada sin grises de color y semitonos pero con un color negro frío, seco y duro, tal como el blanco que utiliza para dibujar los brillos. Son dos características que no conviven en el mismo espacio, en la misma luz y atmósfera. La mano rechaza la cadena por su diferente nivel de calidad pictórico.

En el Museo del Prado se conservan además dos obras auténticas, firmadas, que tienen toda la calidad pictórica y plástica del maestro y es aquí donde podemos observar su forma de pintar objetos metálicos. Se trata de los cuadros "Las lágrimas de San Pedro" y el "San Pablo" correspondientes al mismo apostolado. En la primera de estas obras tenemos unas llaves y en el segundo

una espada. La comparación de estos dos objetos metálicos con la cadena de San Bartolomé nos permite sacar conclusiones de gran interés. En estos últimos cuadros apreciamos la naturalidad con que recorre la luz las superficies metálicas, con qué claridad y fuerza está reconstruida la forma, la variedad y riqueza de los tonos, de los colores grises y la armoniosa convivencia con su entorno, tanto tonal como colorísticamente. La cadena semeja por otra parte un objeto pobremente pintado, con falta de sensibilidad en comparación con estos dos objetos metálicos. El dudoso e inseguro dibujo resulta aún más flojo cuando llegamos al cuello del diablillo. Aquí se pierden totalmente el ritmo y la forma. Todo se encuentra envuelto en una gran confusión.

Concentrándonos en este punto ya no podemos hablar de la pintura de un gran artista como es el Greco, sino de un pintor mediocre que intentó sin éxito -al no alcanzar un nivel de calidad análogo- añadir partes a su pintura. El diablillo con la cadena y el cuchillo que sujeta el santo son objetos que algún otro pintor añadió en el cuadro para identificar esta figura inacabada con San Bartolomé. La calidad pictórica de la cadena es la misma que la del diablillo. Existe la intención de imitar el estilo del maestro pero se queda tan sólo en una imitación estilística y superficial sin llegar a entender el tratamiento plástico del Greco. En el diablillo el dibujo y el color son convencionales y débiles, faltan las pinceladas que cortan los tonos, faltan las pinceladas que organizan la forma provocando una dinámica expresividad a la pintura. Aquí todo es suave, flojo e inseguro. Un maestro del nivel del Greco, incluso en su última época, no hubiera podido producir una pintura de tan escasa calidad.

Si nos fijamos ahora en la mano que sujeta el cuchillo hasta el antebrazo observamos que está repintada, cubriendo la superficie rojiza que suele aparecer en el resto de la vestimenta del Santo. Es en la parte inferior izquierda del cuadro donde se ve claramente la intervención del segundo pintor. Pueden apreciarse sus pinceladas en el resto del cuadro con la intención de unir los colores y dar la impresión de acabado pero son muy limitadas.

El cuadro siempre ha llamado la atención de los investigadores debido a la gran expresividad del rostro y de las ropas blancas del Santo. Esos detalles del cuadro que son de gran importancia tanto para su valor artístico como iconográfico han pasado sin embargo inadvertidos. La tesis que defiende este artículo es que no se trata de una representación única de San Bartolomé dentro del corpus artístico del Greco sino de un cuadro que no llegó a acabar y de un mediocre pintor que intentó identificarlo con San Bartolomé añadiendo esos atributos iconográficos tradicionales en la representación del santo.

Su hijo Jorge Manuel recoge en el segundo inventario

de los bienes de la familia Theotocópuli un cuadro identificado como San Bartolomé de dimensiones parecidas al del apostolado del Museo del Greco. Incluso Wethey recoge dos copias posteriores de baja calidad de este mismo santo con sus vestimentas y sus atributos y añade que la *Leyenda Dorada* de Iacopo della Voragine menciona la vestidura blanca del santo. Fue quizás ésta la idea que aprovechó este seguidor del Greco para identificar en este cuadro a San Bartolomé.

En la serie del apostolado de Henke existía un cuadro titulado San Bartolomé que fue destruido en un incendio en 1950: “... se le representaba con el atributo exclusivo de un libro que llevaba en posición oblicua en su mano izquierda. Por su larga barba, esta

misma figura vestida de rosa sobre azul ha sido incorrectamente identificada como San Pablo en cuadros aislados”.

No podemos concretar qué santo pensaba pintar el Greco con esta figura luego convertida en San Bartolomé ya que no disponemos de la información suficiente como para llegar a una conclusión. En el apostolado del Museo del Prado sustituye al San Lucas que está en el apostolado del Museo de la Catedral de Toledo. El tema queda abierto para una nueva investigación sobre la identidad de este santo que salió de las manos del cretense tanto inacabado como todavía falto de los atributos que permitieran su precisa individualización iconográfica.

NOTAS

- 1 CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Doménico Greco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1950, pág.983.
- 2 WETHEY, HAROLD E., *El Greco y su Escuela*, II, Guadarrama, Madrid, pág.118.
- 3 *Op.cit.*, pág.986.
- 4 PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL, *El Greco*, Caroggio, Madrid, 1981, pág.113.
- 5 SOEHNER, HALLDOR, *Spanische Meister*, Band 1, Volkstandiger Katalog, Munich, 1963, pág.78.
- 6 COSSÍO, MANUEL, *El Greco*, Victoriano Suárez Preciados, Madrid, 1908, pág.583.
- 7 COSSÍO, *Op.cit.*, pág.367.
- 8 CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Op.cit.*, pág.983.
- 9 PITA ANDRADE, JOSE MANUEL, *Op.cit.*, pág.112.
- 10 MARAÑÓN, GREGORIO, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1968, pág.232.
- 11 XAVIER DE SALAS Y TIZIANA FRATI, *La obra pictórica completa de El Greco*, Noguer, Barcelona-Madrid, pág.87.
- 12 WETHEY, HAROLD E., *Op.cit.*, págs.113 y 231.