

Andrew R. CASPER, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2014

XIV + 221 páginas y 84 figuras (b/n y c.).

El texto de Andrew R. Casper, parcialmente deudor con respecto a su tesis doctoral (*El Greco and Italy: Art, theory and the religious image of the late Cinquecento*, University of Pennsylvania, 2007) y de algunos avances en forma de artículos, constituye sin lugar a dudas una importante contribución a la bibliografía sobre El Greco (Candia, Creta, 1541-Toledo, 1614), uno de los artistas más originales y todavía menos entendidos del Renacimiento tardío, incluso a pesar de los nuevos documentos y materiales que se han venido publicando en los últimos treinta y tantos años (pueden verse sus aportaciones previas en “El Greco, the Veronica and the Art of the Icon”, en *El Greco's Studio*, editor Nicos Hadjinicolaou, Iraklion, El Greco Center-Institute for Mediterranean Studies, 2007, pp. 135-148; “Experimental Vision in El Greco's Christ Healing the Blind”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 2002, pp. 349-372; “Display and Devotion: Exhibiting Icons and their Copies in Counter-Reformation Italy”, en *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, editores Wietse de Boer y Christin Göttler, Leiden, Brill, 2012, pp. 43-62; y “El Greco's Heraklion Baptism of Christ: Reconsidering dates, signatures, and the Madonneri”, *Sources. Notes in the History of Art*, xxxi, 2, 2012, pp. 9-14).

El periodo italiano del candiota (ca. 1567-1577 [no 1576]) ha sido frecuentemente olvidado, o minusvalorado, entre los dos periodos cretense y, mucho más prolongado en el tiempo y en la obra, español; no obstante, se le ha dedicado al tema una exposición y un simposio relativamente recientes: *El Greco in Italy and Italian Art*, editor Nicos Hadjinicolaou, Atenas, 1995; *El Greco in Italy and Italian Art*, editor Nicos Hadjinicolaou, Rethymno, Crete University Press, 1999 y un capítulo en los textos de quien escribe esta reseña (Marías 1997, pp. 57-123; y 2013, pp. 51-119).

Las razones de dos historiografías de tonos claramente nacionalistas saltan a la vista. Italia se perdió en las contribuciones de Cossío (1908) y sus más conspicuos seguidores prácticamente hasta hoy en día, y los griegos han dado más importancia a sus inicios isleños que a su transformación itálica; de hecho, se insiste en Italia, más en Venecia que en Roma, para resaltar de forma “heroificante” sus vínculos con Tiziano, como si la fama del cretense todavía tuviera que depender hoy –como en 1570 para conseguirle una habitación en Palazzo Farnese o como fórmula de autopromoción– en su más que dudoso discipulazgo, hasta ahora indemostrable.

No obstante, a pesar de Paravicino ni Creta ni Toledo le dieron a Doménikos todos los pinceles, y no solo utilizó este instrumento, e Italia le dio vocabulario, teoría y un sentido moderno del quehacer artístico. Es evidente, por otra parte, que un mercado que apuesta por algunos productos dudosos, y es más fácil el ruido en los periodos iniciales o de reforma, ha insistido en el siglo pasado como también en éste en la localización de tablas o lienzos que poder atribuirle. Y en ese campo todavía estamos, y estaremos, empantanados. Sin embargo, el texto de Casper no va por los territorios de las autografías y la *connoisseurship*, sino por otros mucho más modernos. Su carácter provocador sigue otros derroteros, mucho más conceptuales.

Si nos enfrentamos con el problema de la escasez relativa de documentos y obras entre 1567 y 1576/1577, en que partió para Castilla, cualquier aproximación a un periodo tan crucial para la transformación dinámica del maestro de iconos de más de 25 años tiene que ser recibida como miel sobre hojuelas.

Sin embargo, su primer capítulo –“The Divinity of Painting”– comienza con una discusión de la tabla de *San Lucas pintando a la Virgen y al Niño* (supuestamente de antes de 1567) de Theotokópoulos, y sus tempranas *Santas Faces* y dos *Verónicas con la Santa Faz* de Toledo, proyectando sobre su reformativo periodo italiano y su agenda ciertos supuestos que están enraizados en la más tradicional interpretación –léase mística– de las obras religiosas del Greco ejecutadas en España. Casper, de hecho, comienza preguntándose a sí mismo si El Greco, tras haber llegado a Venecia como un pintor de iconos, no habría proseguido toda su carrera pintando iconos (p. 10).

Pero si él hubiera sido simplemente un pintor de iconos, tendríamos que preguntarnos cómo su evangelista-pintor Lucas es coronado en esa tabla no por un ángel sino por una personificación femenina de

pechos desnudos de la fama/victoria, que otorga una corona de laurel al santo como si se tratara de un poeta grecorromano o renacentista; no deja de ser extraño que la fuente más probable para esta pintura, una estampa de la Victoria coronando a la Vestal romana Tucia diseñada por Campi y abierta por d'Angeli se mencione en p. 5 pero no se incorpore a la discusión de la obra, o se llegue a reproducir.

Esta imagen jamás habría podido ser considerada como un icono griego tradicional. Respecto a otras obras que Casper analiza en este capítulo, el autor desestima a nuestro juicio el hecho de que la *Santa Faz* del retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo está pintada sobre una superficie convexa como si se tratara de un espejo y no sobre una plana, y que tanto ella como las dos *Verónicas* niegan la naturaleza estática e intemporal de los iconos, a través de la ilusión de movimiento del paño. Incluso uno de ellas muestra el rostro de Cristo sin la corona de espinas u otros símbolos o signos físicos de la Pasión.

En su capítulo 6, “From Icon to Altarpiece” dedicado a los retablos de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579) de Toledo, el autor trata de demostrar cómo los altares españoles, renovados e italianizados por El Greco, se convirtieron en epítome de su concepto de “artful icon”, de “icono artístico”; parece negarse el entendimiento previo de esa categorización y que no se tiene en cuenta en profundidad que las condiciones materiales de estos artefactos, sus dimensiones, su *display* o exposición en el espacio real de una iglesia y su percepción visual, y no digamos sus patronos y comitentes y sus ideas acerca de la función y el estatuto de la pintura, habían cambiado radicalmente entre Roma y Toledo.

Así pues, sobre ideas beltinianas y nagelianas que lo colocan en el centro de discusiones muy contemporáneas y caras a la historiografía universitaria americana, se construye este concepto y término del “artful icon” (pp. 11-12 y pp. 37-41), acuñado por el autor, que se trata de definir a lo largo de todo el libro como vía de explicación de la evolución del pintor, y su aproximación, a la postre inmanente, al arte y las imágenes sagradas en el contexto de arte italiano del siglo XVI; uno de sus corolarios sería la consideración del Greco no como una excepción –pues incluso habría habido otros pintores llegados desde “el frío”– sino como un “vantage point to reevaluating the religious image” (p. 8); no solo se lidia con El Greco sino con *El Greco's Italy*, el contexto absorbería el texto, en el cual la excepcionalidad del cretense quedaría diluida. Con aquél y este propósito, la “iconicity” (iconocidad) (p. 11) no se atribuye a un estilo individual sino que estaría determinada por la capacidad de una imagen en la mente del espectador para funcionar como una ayuda devocional (¿pero cómo podría determinarse esto?), dependiendo de la idea del autor de que existiría la posibilidad de que cualquier imagen tuviera la potencia de “act as an icon because it is a work of art” (de actuar como icono al ser una obra de arte), y de su afirmación de que la condición artística de una imagen creada la define como icono.

A pesar de ello, sería difícil lidiar con semejante objeto devocional si al mismo tiempo estuviera proporcionando un acceso al prototipo que representa/retrata sí, al mismo tiempo, como obras modernas de arte, no hubiera sido “regarded in itself as an object of reverence” (“contemplada en sí misma como objeto reverencial”). Es improbable, por una parte, que El Greco hubiera tenido algún interés en la creación de esos “powerful devotional aids that were an indicative for a new esteem for painters to garner both artistic and religious prestige” (p. 12), ninguno de los cuales –prestigio artístico y religioso– logró el candiota mientras estuvo en Italia, dejada bien atrás la isla griega de los iconos cretenses, y forzado a viajar hacia Occidente para tratar de vivir de su profesión particular. Cuando el crítico y médico pontificio Giulio Mancini lo incluyó como pintor “fra i migliori del suo secolo”, su suerte se había echado hacia casi medio siglo, y era siempre fácil un elogio a toro pasado. Antes de 1583, fecha de su muerte, el anticuario farnesiano y arquitecto papal Pirro Ligorio, se había quedado tan a gusto tratándolo a él y a su amigo Clovio como una pareja de “goffo forestiero” y “compagno venuto a Roma ultramarino”, de ultramar; no obstante, ni palabra de este juicio lapidario en la única referencia a Ligorio (p. 59).

Por la otra, es igualmente improbable que este tema pueda ser elucidado enteramente sin una discusión de lo que era entendido como imagen devocional, en relación con conceptos tales como los de *Andachtsbilden*, *Kultbilden* y sus status litúrgicos, o como narraciones para la meditación, en los que El Greco intentó presentar una *istoria* que fuera física y emocionalmente –es decir *theatrically*– convincente y efectiva (tal vez los “narrative icons” de Casper, pp. 120-123 del capítulo 4 “The Theatrics of the Counter-Reformation Narrative”). Casper no tiene en consideración los varios grados del culto a las imá-

genes y que esta escala era móvil según tiempo y lugar, a pesar de que este tema ha sido abordado por Romano Guardini desde 1900 a las más recientes aportaciones de Felipe Pereda de 2007 y 2012. Además, no todas las imágenes divinas recibieron –en cualquier lugar o fecha– un culto devocional (*latría*), mientras que las imágenes de la Virgen María y los santos respectivamente eran objeto de hiperdulía y dulía.

Falta asimismo una discusión sobre lo que El Greco podría haber pensado sobre las imágenes devocionales, y el autor asume con demasiado ímpetu que el candiota compartía algunas concepciones contemporáneas del arte como una forma de divina inspiración a través de la visión intelectual de las ideas. El problema reside, no obstante, en el hecho de que de entre las 18.000 palabras escritas por El Greco y que han llegado hasta nosotros (notas manuscritas, cartas o documentos contractuales), no aparece ni una sola vez la palabra “idea”, y la única ocasión en que se refirió a un divino artista –en las palabras del biógrafo de Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari– es en los términos de un lacónico e hiriente sarcasmo.

Casper, por otra parte, concede muy escasa atención a la biografía (incluyéndose en ella el hecho de que el artista perteneciera a una familia y una comunidad ortodoxa griega en Candía o las agendas y cultura de sus clientes conocidos o por conocer); de hecho, el autor ignora las aportaciones de Nikolaos M. Panagiotakes (1935-1997), publicadas en griego e inglés en 1986, 2000 y 2009. Lo mismo ocurre con una fuente tan importante para la visión –primariamente italiana– que El Greco tuvo como son sus comentarios a Vitruvio (11.000 palabras sobre arquitectura y arte) mientras que sus notas a las *Vite* de Vasari (7.000 palabras) no se mencionan hasta el capítulo 53 (“Synthesis as Artistic Ideal”), cuando precisamente son una especie de recuerdo de sus años italianos desde la atalaya toledana de los primeros años noventa (véase Marías & Bustamante 1982; De Salas & Marías 1992).

Y no obstante en estos comentarios no existe ni una sola palabra sobre icono, imagen, religión, devoción, fe, oración, meditación, Cristo, la Virgen María o los santos. Si hay alguna contradicción entre lo afirmado por El Greco y sus prácticas artísticas quizá se debiera a nuestra incorrecta interpretación de las últimas. El primer contexto de sus obras, en Candía, Italia o Toledo y Madrid, habría sido el de las intenciones de sus clientes, como productos al menos duales y destinados a la postre no solo a satisfacer sus propias intenciones sino las plurales percepciones de sus receptores.

Desde un punto de vista histórico, es extraño ignorar esta perspectiva, y desde un punto de vista histórico-artístico, se hace extraño aceptar el nuevo *Bautismo* de Iraklion, donde San Juan Bautista bautiza a Cristo con su mano izquierda (véase el capítulo 2, “The Devotional Image”) e ignorar la fuente principal, imagen y ahora también texto, de la tabla central del Tríptico de Módena, la obra más importante del Greco durante su estancia en Venecia. Si este tríptico fue una “transitional form for devotion”, como sostiene Casper, ¿cómo debiéramos entender la imagen de su exterior, la primera imagen cuando no se hubiera aún abierto, con sus dos figuras en desnudos integrales –sin vergüenza o arrepentimiento– de Adán y Eva?, delante de un singularísimo Dios Padre con aspecto de Cristo.

Podríamos cuestionar si la intención primaria del Greco fue inspirar devoción (pp. 62-63) a través de su nuevo énfasis estilístico en las propiedades místicas de los sucesos representados, cuando sus pinturas fueron puestas en entredicho y consideradas por la Iglesia española o Felipe II como faltas de devoción, cuando El Greco declaraba en sus propios escritos que su fin primordial era, a través de la forma/*disegno* y *colorito*, luz y sombra, naturaleza, sensualidad y accidentes, constituir una tarea cognitiva, como la del filósofo de la naturaleza y la del empirista aristotélico, y sobre todo retratar las naturalezas varias de lo visible y lo invisible, de lo “imposible” en términos visuales. Es difícilmente creíble que la misión de su *Soplón* romano-napolitano hubiera sido “the idea... of the physical manifestation of light as divine grace” (capítulo 5, “The Artist as Antiquarian in Christian Rome”, pp. 144-149).

Fernando Marías (UAM-RAH)