

Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 262



VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea.
Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SEPARATA

Navarra global y Greco centenario:
o cómo fijar la imagen de un mito artístico
en la memoria colectiva

José Javier Azanza López



Gobierno
de Navarra



Figura 3. *Cristo abrazado a la Cruz*, óleo sobre lienzo, 55 x 35 cm. Colección particular.

de las mínimas variantes con que el pintor abordó este asunto, el lienzo de la colección particular navarra guarda estrecha relación con el ejemplar del Museo Nacional de Arte de Cataluña, perceptible en detalles como la forma del cabello y de la corona de espinas, y la disposición del travesaño horizontal de la cruz.

La pintura fue objeto de un estudio técnico en 2010 por parte de un laboratorio madrileño, en el que tanto el análisis químico de las micromuestras como el estudio radiográfico y mediante fotografía digital infrarroja, concluyen que los materiales y su distribución en capas coinciden con las técnicas empleadas en los siglos XVI-XVII, y que existe concordancia entre la calidad de la pintura y el modo de realizarla *alla prima*; por todo ello, considera apropiado el análisis de un especialista para determinar su autoría. En el año 2014 ha sido sometido a un proceso de limpieza y restauración previo a su definitivo estudio.

La segunda posible obra del Greco en colección particular es una *Anunciación* (21 x 18 cm) (fig. 4), aguada sobre papel que cuenta con un análisis que confirma la antigüedad del material sobre el que está ejecutada. También en este caso nos encontramos ante un tema por el que sintió especial predilección, si bien la aguada presenta la particularidad iconográfico-compositiva de combinar dos momentos diferenciados por el pintor como son la Anunciación



Figura 4. *Anunciación*, aguada sobre papel, 21 x 18 cm. Colección particular.

y la Encarnación. Así, la posición de María, de espaldas al ángel, sorprendida leyendo junto a un reclinatorio e iniciando la acción de levantarse, resulta propia de las Anunciaciones; es más, la disposición del cuerpo y de los brazos remite a las de Budapest, Toledo (Ohio) y Sao Paulo. Por su parte, el ángel se ajusta al modelo de la Encarnación, en el que Gabriel se inclina y cruza sus brazos para postrarse ante María, tal y como vemos en la obra para el colegio de doña María de Aragón, actualmente en el Prado²⁷. Esta misma combinación Anunciación/Encarnación se encuentra presente en el lienzo del Museo de Santa Cruz de Toledo, en el que la disposición de las alas del ángel muestra mayor afinidad con el dibujo de la colección particular navarra.

SENTIR Y PLASMAR: PRESENCIA E INFLUENCIA DEL GRECO EN LA PLÁSTICA NAVARRA CONTEMPORÁNEA

Abordemos por último la influencia del Greco en los artistas navarros o vinculados profesionalmente al territorio foral, asunto no exento de complejidad por cuanto la gran mayoría ha manifestado en alguna ocasión su admiración hacia el pintor²⁸. Adoptando un criterio generacional que tiene su punto de partida en el despertar a la modernidad a finales del siglo XIX, avanzaremos hasta los artistas de nuestros días para constatar la asimilación de la estética del cretense y los diversos resultados en su posterior reinterpretación que atiende tanto a cuestiones técnicas como puramente conceptuales.

El despertar de la plástica navarra a la modernidad

En el despertar a la modernidad de la mano de un grupo de artistas nacidos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX destaca Javier Ciga (Pamplona, 1877-1960), a propósito del cual acostumbra a aludirse a la influencia del Greco en su *Calvario* (1916), no tanto por la resolución iconográfica de la figura de Cristo, deudora más bien de modelos velazqueños y de Alonso Cano, como por el contraste de luces violentas y la ambientación tenebrista que sumergen la escena en una atmósfera irreal. Tampoco podemos olvidar, dado el tratamiento de la luz, una posible conexión del *Viejo con farol* (1912) (fig. 5) y del *Niño fumando* (1914) con *El soplón* (h. 1571-72), matizada no obstante por otra serie de autores como Jacopo Bassano, el *Maestro della Candela* y los pintores caravaggescos, todos los cuales echan mano del recurso del quinqué, la vela o la cerilla para crear una atmósfera intimista y sugerente²⁹.

El Greco también estuvo presente en la obra de Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, 1947), ya desde el momento de su formación en el taller de Antonio María de Lecuona en Bilbao, más tarde en el estudio de Manuel

²⁷ H. E. Wethey, *El Greco and his School*, op. cit., pp. 31-35; M.ª C. de Carlos Varona, «La Anunciación/Encarnación: el debate sobre el Greco y la imagen religiosa», *El Greco en el Museo Thyssen-Bornemisza*, 13 pp. Recurso electrónico: <www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/.../elgreco-imagen.pdf>. Consultado el 2-7-2013.

²⁸ Este apartado constituye una síntesis de un trabajo más amplio presentado al XX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA celebrado en Toledo del 1 al 4 de octubre de 2014.

²⁹ P. Fernández Oyaregui, *Javier Ciga. Pintor de esencias y verdades*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad Pública de Navarra, 2012, pp. 49, 215 y 289; *idem*, «El Greco y su influencia en Ciga», *Diario de Navarra*, 1-9-2014, pp. 54-55.

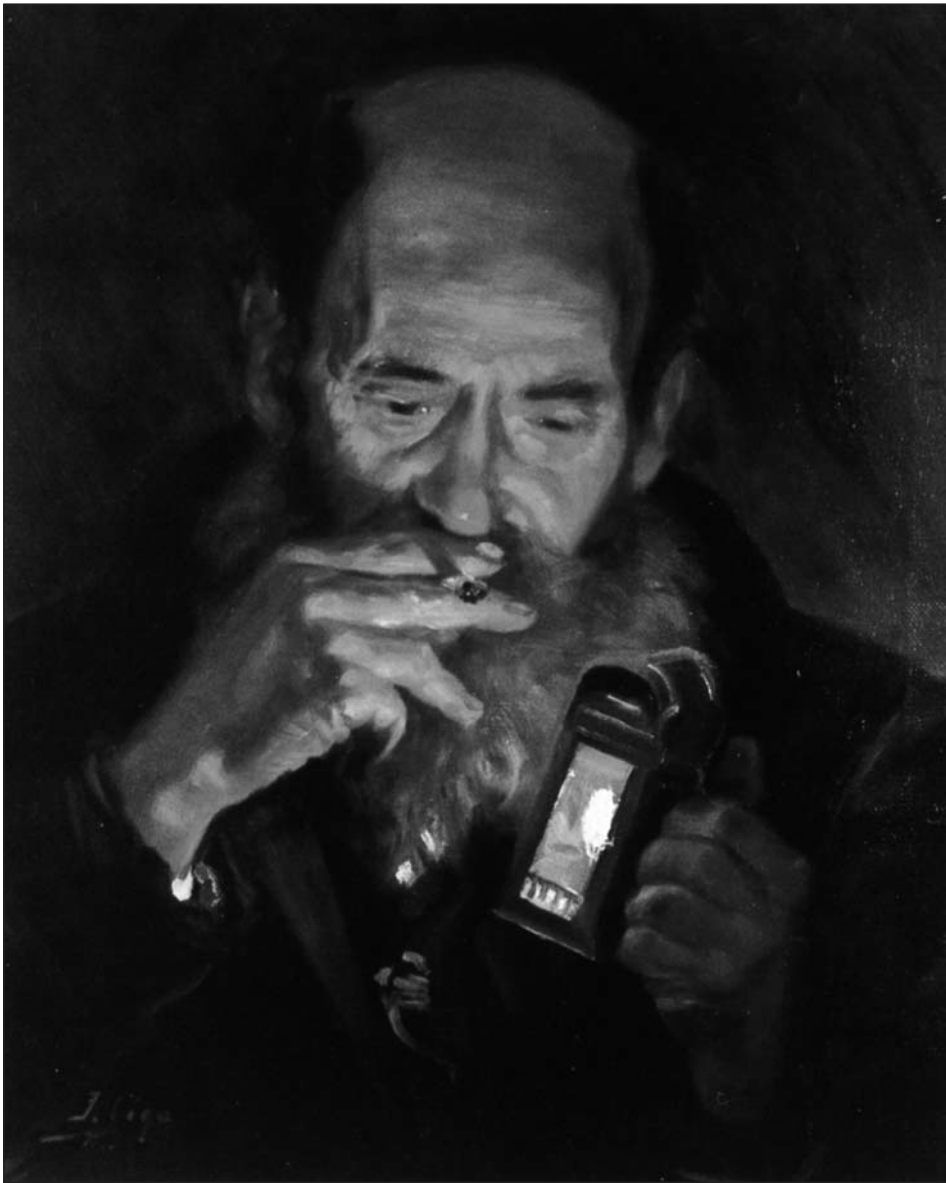


Figura 5. Javier Ciga, *Viejo con farol*, 1911, óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm. Colección particular.

Losada, y por último en su estancia parisina de 1907, en cuyas salas del Louvre «brillan con intensidad, los Greco, Herrera, Zurbarán y Ribera»³⁰. Con esa misma intensidad y profunda carga sensorial empleará Maeztu el color, rasgo en el que C. Paredes reconoce la principal deuda de su pintura con el Greco. Recurre el vitoriano a los tonos brillantes e intensos con contrastes acusados y generosidad matérica, dando lugar a un «cromatismo sonoro» presidido por una relación armónica entre las gamas elegidas, reflejo de un mundo interiorizado en el que la realidad es objeto de reinterpretación.

³⁰ C. Paredes Giraldo, *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal, 1995, pp. 14-16 y 192-194.

En el caso del tudelano Miguel Pérez Torres (Tudela, 1894-Pamplona, 1951), su etapa de formación en la Academia de San Fernando en la década de 1920 le permitió conocer las técnicas de los grandes maestros de la pintura española³¹. En su faceta como retratista, plasma con asombrosa facilidad la personalidad de los modelos, con un aire de verdad heredero de Velázquez y Goya, a lo que añade un cierto expresionismo tomado del Greco³². Este conocimiento de su obra queda de manifiesto en sendas copias realizadas hacia 1924, una de las cuales (colección particular, Tudela) representa a un *Caballero anciano* (h. 1587-1600, Museo del Prado), considerado por Cossío como una de las obras cumbre de su condición de retratista por el severo ajuste de la ejecución y suprema sencillez de fondo y forma³³. Otro tanto pudiera decirse de Crispín Martínez (Aibar, 1903-1957), pintor autodidacta que cultivó principalmente paisaje y retrato, en los que es perceptible la huella del Greco y Goya, así como del Zuloaga retratista y del Rusiñol paisajista³⁴.

Entre los artistas nacidos a comienzos del siglo XX –si bien su obra rebasa cualquier barrera cronológica– se encuentra Jorge Oteiza (Orio, 1908-San Sebastián, 2003), quien ve en el Greco al fundador de un nuevo individualismo creador³⁵. Oteiza aspira, en cierta medida, a desempeñar un papel similar, un cierto redencionismo artístico a partir de su propia rebeldía creadora; no en vano, ya desde sus trabajos de juventud, se presenta como un artista vanguardista que busca la ruptura con el concepto tradicional de escultura³⁶. Para Oteiza, el gran mérito del pintor consiste en romper radicalmente con el pasado para acceder a una nueva realidad plástica correspondiente a un nuevo orden mundial, superando el lenguaje renacentista de Leonardo y Miguel Ángel. Mas el Greco no solo es puerta de salida del Renacimiento, sino génesis del arte contemporáneo; Oteiza considera un auténtico precursor al Greco en el sentido de que deja herencia y programa de trabajo, que tendrá su continuación primero en Goya y más tarde en Cézanne, Matisse y Picasso e incluso en el muralismo mexicano de Orozco³⁷.

La generación de artistas nacidos antes de 1940

Una nueva generación de artistas navarros la constituyen los nacidos antes de 1940, en la mayoría de los cuales perdura la tradición figurativa. Es el caso de César Muñoz Sola (Tudela, 1921-2000), Jesús Lasterra (Madrid, 1931-Pamplona, 1994) y José María Ascunce (Beasain, 1923-Pamplona, 1991). Todos ellos desarrollan una interpretación vigorosa del paisaje en lienzos de amplias panorámicas que despojan al género de cualquier afectación, auténticas alabanzas a una tierra sobria que en el caso de los núcleos monumentales –con especial mención para Estella, y no olvidemos el pretendido paralelismo entre

³¹ J. M.^a Iribarren, «Miguel Pérez Torres, pintor tudelano», *Pregón*, n.º 86, 1965, s. p.

³² C. Paredes Giraldo y G. Díaz Ereño, «Miguel Pérez Torres (1894-1951)», en *Miguel Pérez Torres*, Pamplona, Caja Navarra, 2001, pp. 7-36.

³³ M. B. Cossío, *El Greco*, op. cit., p. 403.

³⁴ «Calles con rostro. Pintor Crispín. Artista», *Diario de Navarra*, 25-6-2000, p. 46.

³⁵ J. Oteiza, *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*, Alzuza, Fundación-Museo Jorge Oteiza, 1997, p. 127.

³⁶ S. Álvarez, *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 67.

³⁷ Archivo del Museo Oteiza, Reg. 11046, *Génesis europea de un nuevo arte americano*, s.f.

ambas ciudades— tienen algo de vista toledana del Greco en atención al punto de vista elegido y a la plasmación del alma y sentimiento de la ciudad, impregnada de una atmósfera tenebrosa.

Un lenguaje diferente emplea Isidro López Murias (Tetuán, 1939), en cuya evolución formal en la década de 1990 muestra una afinidad hacia el Greco que se concreta en un alargamiento de las formas que tienden al canon manierista, una técnica mucho más suelta en la aplicación del color, y el empleo de una luz contrastada que otorga mayor intensidad a su obra, todo lo cual dará como resultado un expresionismo suave con rasgos cubistas. También la pintura de Mariano Sinués (Zaragoza, 1935) manifiesta un acentuado expresionismo tanto en colores como en formas, con contactos goyescos pero también con el Greco.

Alcanzamos así la figura de Julio Martín-Caro (Pamplona, 1933-Madrid, 1968), cuya formación madrileña en la década de 1950, primero en el estudio de Manuel Gutiérrez Navas y más tarde en San Fernando con Pancho Cossío y Carlos Pascual de Lara, le permitió conocer de primera mano a los grandes maestros del Prado, en especial al Greco, Zurbarán y Goya, de los que asimiló la lección del tenebrismo español. Es Martín-Caro artista de su tiempo —no le son ajenas influencias de Gutiérrez Solana y Cossío—, pero en el que se prolonga la tradición pictórica española más noble³⁸. Así queda de manifiesto en sus retratos de los años cincuenta, en los que se observa una gran preocupación por la captación psicológica del modelo, como comprobamos en su *Autorretrato* (fig. 6) (1956), que encuentra su fuente de inspiración en el *Retrato del cardenal Tavera* (1609), obra por la que Martín-Caro manifestó especial predilección³⁹. Y también en su pintura religiosa, en lienzos de empastados tonos amarillo-cereal y siena con los que desarrolla un concepto angustiadamente figurativo; buena muestra de ello es *Al pie de la Cruz*, con el que logró la Tercera Medalla en el Salón de Otoño de Madrid de 1955, donde utiliza el tema de la Crucifixión como símbolo del sufrimiento propio que intenta conjurar por medio de la pintura. Y aunque en la década siguiente hacen acto de presencia otros autores para configurar una etapa neocubista que evoluciona hacia un creciente dominio del color y de la forma dinámicamente entendidos, no por ello abandona la fuerza expresiva del Greco con la que acabará plasmando un mundo visceral, siniestro e inquietante protagonizado por «humanidades rotas y desventradas», en palabras de Gaya Nuño⁴⁰.

En el ámbito de la escultura debemos citar a José Antonio Eslava (Pamplona, 1936) y a Manuel Clemente Ochoa (Cascante, 1937), si bien ambos artistas reconocen que la influencia del Greco no es tanto directa como fruto de una herencia cultural y sustrato artístico común. A los anteriores sumamos el nombre de José López Furió (Valencia, 1930-Pamplona, 1999), en cuya escultura religiosa tendente a la espiritualización resulta posible atisbar las influencias cretenses, sin dejar de lado otras como las rodinianas.

³⁸ C. Catalán, «Breve biografía apasionada», en *Julio Martín-Caro. 1933-1968*, Pamplona, Galería Hélène Rooryck, 1993, pp. 11-34.

³⁹ J. A. Larrambebere, «Cada pintor debe seguir su propio camino, dice Julio Martín-Caro», *El Pensamiento Navarro*, 14-9-1958.

⁴⁰ Así queda recogido en A. M. Campoy, «Arte y artistas. Crítica de exposiciones», *ABC*, 24-4-1966, pp. 14-15. Véase también F. J. Zubiaur Carreño, «El dibujo en la obra de Martín-Caro», en *Dibujos de Julio Martín-Caro en los fondos del Museo de Navarra*, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, s. p.

CONCLUSIÓN

Es muy probable que si a un navarro de comienzos del siglo XX le hubiesen preguntado por el Greco, hubiese tenido dificultad en responder. Cien años más tarde, la situación es muy distinta: la recuperación emprendida a nivel nacional tuvo su correlación en el ámbito foral, de manera que Domenicos Theotocopoulos se ha hecho presente en la sociedad navarra por medio de escritos, conferencias y exposiciones, y a través de la huella dejada en nuestros artistas. Al celebrarse el IV centenario de su muerte, hemos tratado de aportar algunas claves de este proceso que contribuye a fijar la imagen de un mito en la memoria colectiva navarra.

RESUMEN

Navarra global y Greco centenario: o cómo fijar la imagen de un mito artístico en la memoria colectiva

Este trabajo profundiza en los mecanismos desarrollados para fijar en la memoria colectiva navarra la imagen del Greco, en un proceso que atiende a tres grandes áreas de actuación. La primera de ellas se detiene en los textos y conferencias que han abordado la figura del Greco en Navarra desde la década de 1920 hasta nuestros días. La segunda recoge la presencia del pintor en tres exposiciones colectivas celebradas en Pamplona entre 1993 y 2005, así como en colecciones particulares navarras. Finalmente, comprobamos su influencia en los artistas navarros o vinculados profesionalmente a la Comunidad Foral, adoptando un criterio generacional que arranca del despertar a la modernidad a finales del siglo XIX y avanza hacia los artistas de mediados del XX y de la segunda mitad de siglo hasta nuestros días, para constatar la asimilación de la estética del cretense y los diversos resultados en su posterior reinterpretación que atiende tanto a cuestiones técnicas como conceptuales.

Palabras clave: el Greco; Navarra; siglos XX y XXI; arte; memoria.

ABSTRACT

Global Navarre and El Greco's centenary, or how to set the image of an artistic myth in the collective memory

This paper explores the mechanisms developed to set the image of el Greco in the Navarrese collective memory, in a process that attends to three main areas of action. The first one analyzes the texts and conferences that have addressed the figure of el Greco in Navarre since the 1920s to the present day. The second picks up the presence of the painter in three exhibitions held in Pamplona between 1993 and 2005, as well as in private Navarrese collections. Finally, we check his influence on Navarrese artists or linked professionally to the Foral Community, adopting a generational approach that starts from the awakening to modernity to the end of the 19th Century, and advances to artists from the middle and the second half of the Twentieth Century to the present day, to verify the assimilation of the aesthetics of the Cretan painter and the different results in its subsequent reinterpretation which attends technical and conceptual issues.

Keywords: el Greco; Navarre; 20th and 21st Centuries; art; memory.