

Álvaro
ZALDÍVAR GRACIA

Conservatorio Superior de Murcia

● ● ● ● DAROCA, EL GRECO
Y LOS CARACOLES.

SALTEADO DE GLOSAS EN HOMENAJE
A JOSÉ LUIS GONZÁLEZ URIOL





Antonio Mingote, dibujante y académico, primer marqués de Daroca, quien por razones del trabajo de su padre —el músico darocense Ángel Mingote— nació en Sitges, destacaba con su fino humor que no dejaba de ser curioso que el primer monumento español al Greco se levantase, precisamente, tan temprano como en 1898, y por suscripción popular, en el paseo marítimo de esta localidad costera barcelonesa (frente a las mismas playas en las que el verano de 1915 compuso Manuel de Falla una parte de sus *Noches en los jardines de España*), con el pintor Santiago Rusiñol como generoso anfitrión que apostó con firmeza —continuando el empeño ochocentista de Zuloaga, también impulsor del renovado culto al aragonés Francisco de Goya—, para convertir al Greco en el primer pintor modernista.

Viajando en el tiempo y el espacio, y en una aparente rara relación (de eso volveremos a hablar al final), no es casual que, en una de sus numerosas declaraciones públicas, la famosa *performer* Marina Abramovic, hija de partisanos y luego héroes de la Yugoslavia comunista, dijera que, cuando aprendió a hablar, su primera palabra fue *El Greco*. En efecto, su madre estudiaba entonces historia del arte y la figura del pintor cretense debió impresionar tanto a madre e hija que la niña terminó por elegir el nombre del pintor para ofrecer su primera palabra (la misma artista reconoce la huella de otra personalidad fascinante de la España del Quinientos: Santa Teresa, sobre quien haría uno de sus más queridos y afamados trabajos: *The Kitchen*).

Aceptemos esta pequeña pero significativa noticia de quien ha sido protagonista de uno de los más impactantes espectáculos del Teatro Real de Madrid en la renovadora *era Mortier* (como fue la creación de Bob Wilson *Vida y muerte de Marina Abramovic*, en abril de 2012), para dejar claro que no hablamos de un artista del pasado: el Greco, ya más de cuatrocientos años después de su muerte, es un artista de presencia viva, ha formado parte y sigue siendo una eficaz influencia dentro del arte contemporáneo, como se demostró en la exposición «El Greco y la pintura moderna» (Museo del Prado, junio-octubre de 2014) donde se expusieron obras del creador cretense junto a otras *relacionadas* de Manet, Cézanne, Sorolla, Zuloaga, Picasso, Modigliani, Kokoschka, Chagall, Moore, Pollock, Bacon, Giacometti y Saura, entre tantos otros insignes nombres de la más avanzada creación del Novecientos. Antiguo y moderno a la vez (de esto trataremos también al final).

El Greco: geografías de la cultura

La modernidad y la tradición, la carnalidad y el misticismo, la razón y la pasión... siguiendo al erudito Fernando Marías bien podemos decir que todo se engloba dialécticamente en la vida y la obra de Domenicos Theotocopoulos (como podría transliterarse su nombre griego), el artista nacido en 1541 en la ciudad de Candía, capital de la isla de Creta



Portada del programa del *XXXVI Festival Internacional de música antigua de Daroca*, en la que se incluye un fragmento de *La Anunciación* —con unos ángeles músicos— en homenaje al IV centenario de la muerte del Greco. (Fotografía IFC)

cuando esas abruptas tierras rodeadas de míticos mares estaban bajo el dominio de la República de Venecia. Su formación inicial como artista supuso una inmersión en la tradición tardo bizantina propia del lugar, sin olvidar la lógica (y puede que obligada) influencia del gusto italiano del momento, el glorioso Renacimiento. Poco se sabe de esa etapa, pero se conoce al menos que en 1563, con poco más de veinte años, era ya maestro de pintura. Sabemos también que en 1566 solicita permiso para tasar un icono de la Pasión, y un año más tarde reside en Venecia donde permanecerá hasta 1570 y aprenderá, no se sabe seguro cómo, del maestro Tiziano (otros dicen que más bien de Tintoretto), la nueva técnica del óleo, el color y la perspectiva propias de esa ciudad. Tras pasar por otras insignes ciudades italianas (Padua, Verona, Florencia, etc.), se instala en Roma —inicialmente en el círculo hispanófilo del cardenal Alejandro Farnesio y, expulsado de allí, luego como artista independiente del gremio romano— hasta 1577, cuando marcha a España, quizás atraído por la obra del Escorial, entonces pendiente de su importante tarea decorativa (de la que fue finalmente rechazado en 1584 por el rey Felipe II y los jerónimos escorialenses). Y es desde entonces que, una vez asentado en Toledo, donde recibe sus primeros encargos —entre ellos, el famoso *Expolio* para la catedral primada—, se convierte en artista de la ciudad y de la diócesis, pintando para sus iglesias y para algunos de sus ciudadanos particulares, viviendo en Toledo y para Toledo, salvo contadas excepciones de salidas profesionales o encargos de fuera, y con algunos conflictos más o menos habituales en los contratos artísticos de esos tiempos.

El Greco disfruta también allí, hasta el fin de sus días, de una quizás buscada fama de extravagancia como forma de independencia respecto de la mayoría conservadora —y contrarreformista— del momento y, justo es también decirlo, con el exquisito apre-

cio de los círculos más cultivados, coleccionistas e intelectuales, helenistas e italianistas —*Theotocópuli* fue allí la forma italianizante que usó para escribir su apellido—, de la antigua capital imperial.

Realista en más o en menos, ese fue el retrato final que dejó y se mantuvo en el siglo XVII, como luego se comentará a partir de los testimonios de maestros pintores como el andaluz —y maestro de Velázquez— Francisco Pacheco, o el también tratadista aragonés Jusepe Martínez. La racionalista Ilustración del siglo XVIII no fue generosa en su valoración y gusto con el Greco, quien deberá esperar a las renovadoras visiones románticas y, sobre todo, a las vanguardias novecentistas, para encontrar de nuevo un círculo, asimismo reducido pero entusiasta e influyente, que puso de nuevo su obra en el centro de la vida artística, si bien en esta recuperación su figura y su *manera* será reivindicada desde postulados y con intereses más que divergentes: desde la visión patriótica y mística noventayochista de algunos escritores españoles, al expresionismo anticipatorio percibido por la pintura internacional, o desde postulados académicos de históricos manierismos frente a interpretaciones más esteticistas de genialidad inclasificable.

El Greco y la música

Observemos ahora un detalle que a muchos pareció secundario: la relación entre el cretense y la música, sugerente unión a la que en su momento dedicamos, de la mano de los Ministriles de Marsias (con Cristina Miatello y María José Moreno), un concierto en el Festival Internacional de Música Antigua de Daroca. Allí ya comentamos cómo el pintor zaragozano Jusepe Martínez (1601-1682), el más importante artista aragonés de su especialidad que, tras su formación en Italia (1623-1627) y ya sin abandonar su tierra natal fue sin embargo admirado por Velázquez y nombrado (en 1644) pintor *ad honorem* del rey Felipe IV, nos dejó, además de su mucha obra, un tratado con el título de *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c.1675). En el mismo, además de explicarnos el concepto teórico y la práctica de la pintura barroca, nos ofrece nociones biográficas de los pintores contemporáneos y sobre la historia de la pintura, diciendo el aragonés lo siguiente referido al entonces aún famoso Greco, muerto seis décadas atrás: «Ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia».

Puede que no sea prueba definitiva, pero sin duda demuestra lo que de la personalidad del Greco pasó a sus coetáneos y de estos a las siguientes generaciones: un perfil singular, de triunfador más orgulloso quizás que ostentoso, amante del gozar de la vida y de las artes. Y es curioso que este amor por las artes en general, y por la música en particular, destacado póstumamente de esta forma por Jusepe Martínez, no encaje del todo con otra de las pruebas que nos ha legado el pintor cretense: su propia obra. Cientos de cuadros salieron de su mano y taller y, sin embargo, en contra de la tradición iconográfica de los conciertos angélicos en la pintura y la escultura, algo común ya desde el Medievo, no llegan ni a diez los cuadros del Greco que muestran en ellos algún elemento musical, reflejado allí con más o menos detalle y fidelidad, como hace tiempo estudió el profesor Antonio Gallego.

Es esta una ausencia muy *sonora*: un peculiar silencio pictórico que, como en tantos otros casos, según propone el erudito musicólogo Alfonso de Vicente, hace que el Greco sea más elocuente cuando calla que cuando dice, y más expresivo por lo que omite que por lo que representa. Para muchos estudiosos del pintor greco-italo-toledano, esta ausencia puede ser, en otra interpretación distinta, solo un signo del creciente desprecio por lo anecdótico que, lejos de otros artistas del momento, el cretense va asumiendo en su obra, sobre todo tras su instalación en la ciudad de Toledo en 1577. Otros señalan que quizás pudiera ser una señal de su arte personal, de su preocupación por la profundidad en el pensamiento y su sensual entrega a la fantasía propia del más sentimental que descriptivo manierismo. Incluso a veces pudiera interpretarse como una forma de destacar, precisamente, por evitar lo que se esperaba: caso, por ejemplo, de la tradicional imagen de la trompeta del juicio final que solía acompañar las imágenes de san Jerónimo y que, en los cuadros del Greco dedicados a este santo, nunca aparece (pero sí se encuentra añadida en una copia del cuadro del cretense que se hizo posteriormente, como destaca Cossío, y en la que el copista, artista menor, seguramente se vio obligado a incluirla para complacer con esa evidencia lo que se permitió omitir el genio griego).

Refiere el mismo erudito admirador del Greco, Manuel Bartolomé Cossío, otro aún más ilustre caso de tan significativa ausencia de lo musical en un símbolo en la pintura de todos los tiempos, y especialmente en la barroca: la *obra maestra* del pintor greco-toledano, *El entierro del conde de Orgaz*, conservado en la iglesia de Santo Tomé, magna creación e icono internacional de su mano y estilo. En ella, entre sus más de cincuenta figuras retratadas, personajes unos históricos y otros espirituales, y representando idealizadamente unas místicas exequias, en las que la música ocupaba siempre un papel litúrgico esencial, sin embargo solo hay una figura que tañe un instrumento más o menos reconocible: el rey David, que ocupa un lugar lateral de la Gloria a la que asciende el aristócrata fallecido.

El prestigioso historiador del arte Jonathan Brown quiso interpretar este célebre cuadro como un testimonio fiel de un rito fúnebre, hasta el punto de imaginar la escucha de la antifona *In Paradisum*, como el cántico más acorde con el concreto momento ritual allí retratado y, sobre todo, con ese cielo abierto que protagoniza la más amplia y luminosa mitad superior de la pintura. Pero los labios de los presentes no cantan, y solo el arpa del rey salmista se queda muy corta para la grandiosa sonoridad requerida... Quizás sea porque, según ya interpretaba a su modo Cossío, y matiza mejor De Vicente, el misticismo castellano no es en general sonoro sino silencioso. Como en las séptimas de las célebres *Moradas* de la santa abulense, donde «así en este templo de Dios, en esta morada suya, solo Él y el alma se gozan con grandísimo silencio». Puede que parecido también a lo que San Juan de la Cruz en su *Cántico* definió misteriosamente como *música callada*...

Zaheridos por esa falta de música visible, los amantes de la música y del Greco buscan otros cuadros donde imaginar los sonos celestiales: los que se *escuchan* viendo los cinco cantores pintados en la bellísima *Adoración de los pastores* conservada en Módena, o los cuatro ángeles músicos (cantando o tañendo vihuela de arco, laúd y flauta) en el cuadro escurialense de *San Mauricio y la legión tebana*, donde de nuevo destaca por contraste la ausencia de instrumentos militares en el retrato del ejército romano allí reflejado. Así como los tres ángeles músicos —arpa, laúd y cantor— de la toledana *Aparición de la Virgen*

a *San Juan*, o el que tañe vihuela de arco en la *Coronación de la Virgen* que luce con orgullo el Museo del Prado. Y, entre los pocos demás ejemplos conservados y conocidos, ninguna obra tan rica musicalmente como el cuadro de la *Anunciación* que, perteneciente también a la ilustre pinacoteca madrileña, nos muestra un pequeño concierto con cantor, vihuela de arco, arpa, laúd, flauta y espineta. O ese más curioso y tardío *Concierto de ángeles* que, procedente de una Anunciación, y conservado en el Museo Nacional de Atenas, incluye junto a un cantor, una vihuela de arco, un arpa, una espineta y a dos instrumentistas más de confusa identificación, algo nada extraño en un pintor que contraponía a veces ciertos realistas detalles técnicos y organológicos (los trastes de un mástil, la manea de sujetar los arcos...) con una libérrima fantasía: *visiones, ensueños del natural, más que copias*, como decía Unamuno, en la representación de personajes, fuesen o no músicos.

Como, al margen de sus cuadros, no muchas cosas más sabemos del Greco directamente por él mismo, uno de esos escasos, y por ello tan valiosos testimonios, es el que escribe en los márgenes de dos libros que conservaba en su importante biblioteca personal, de 130 volúmenes, para entonces un más que relevante tesoro libresco *reconstruible* gracias a los inventarios que hizo su hijo Jorge Manuel (nacido en 1578 como fruto de las relaciones efímeras con Jerónima de las Cuevas, mujer procedente del mundo artesanal toledano), con motivo del fallecimiento de su padre en 1614, y más tarde por su segundo matrimonio en 1621. Un tesoro, hoy bien conocido gracias a la exposición memorable del Museo del Prado («La Biblioteca del Greco», abril-junio de 2014), entre cuyos contenidos destacan variados intereses: cultura grecolatina y filosofía, de enfoque aristotélico y nada platónico, estudios sobre artes o artistas y unas pocas obras religiosas seguramente solo para adecuar sus pinturas a la doctrina. Lo que, otra vez más, contrasta con la ausencia de partituras o instrumentos en los inventarios *post mortem* del artista fallecido el 7 de abril de 1614 en las toledanas casas principales del marqués de Villena.

Al menos, este pintor humanista y, en tanto que tal, algo también arquitecto (además de diseñar algunos de los retablos —y quizás también alguna de sus esculturas, buscando un todo coherente— en que se instalaron sus pinturas, parece que escribió también un tratado arquitectónico cuyo paradero y contenidos no conocemos), nos ha legado unos más que interesantes comentarios escritos, significativamente, en la versión que poseía de los *Diez libros de la Arquitectura* de Vitruvio (en edición italiana de Daniele Barbaro, 1556), y en un ejemplar —de 1568— de la famosa obra —en italiano— de Vasari sobre *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (con las reflexiones del primer impreso los historiadores artísticos Fernando Marías y Agustín Bustamante propusieron su trabajo sobre *Las ideas artísticas del Greco*, mientras que a partir de las notas al segundo libro, el citado Marías junto a Xavier de Salas, construyeron su no menos famoso ensayo *El Greco y el arte de su tiempo*).

Mucho sobresale en estos testimonios el que, comentando al antiguo texto de Vitruvio, de su puño y letra escribe el Greco: «Yo no sé de música, pero me parece que en el arte que usan los griegos se entiende la calidad en la cantidad, gracias a unas señales que hacen en la figura, que van removiendo la mano cuando cantan, pero como he dicho no sé de esto». Curiosa confesión de ignorancia musical para ser hecha por un melómano y hombre erudito: así lo describe el pintor andaluz (y famoso suegro de Velázquez), el

maestro Francisco Pacheco, que conoció al Greco en su estudio toledano y luego le llamó, en su famoso *Arte de la pintura* (1649), «gran filósofo de agudos dichos», diciendo de él que era «en todo singular, como lo fue en pintura».

Obedeciendo a esa singularidad, el Greco se atreve a criticar la teoría de las proporciones e, incluso, otra de las naturales afinidades clásicas como es la establecida entre la música y la oratoria. Aunque el Greco entiende y comparte que para ser un artista filósofo es precisa la unión de las artes («es la mayor verdad y la cosa que más se sigue de cuanto ha escrito Vitruvio», escribe el pintor cuando el texto antiguo une las artes con la matemática y la filosofía). Quizás también necesitaba justificar ese desprecio por las proporciones para permitirse en esos a veces tan *desproporcionados* cuadros que asombraban a unos, y que otros —incluido el propio rey Felipe II— rechazaban señalando que tales trazos y colores en nada estimulaban la oración (lo que terminará siendo atractivo esencial en la recuperación del Greco por parte del arte moderno).

Y es precisamente en esa singular sensibilización e inefabilidad de su pintura, tan moderna (y tan romántica y contemporánea: aquí se halla una clave más de la recuperación del Greco), donde se encuentran, al fin, la música y la pintura en las sabias sentencias del Greco: «Parece cosa imposible la simpatía que existe entre la música y la pintura en lo que respecta a lo exterior, que una usa la voz y la otra obra de mano, de la misma manera que existe si consideramos la misma correspondencia que tienen los dos sentidos por donde las gozamos; que por diferentes que sean los ojos de las orejas vemos que, a falta de uno se potencia el otro». No en vano, este pintor extravagante, y que pese a ello «ganó muchos ducados», no dudó en gastarlos en —siendo para muchos ostentación— tener músicos asalariados para así, y quizás no solo cuando comía, con sus sones «gozar de toda delicia».

El Greco y los caracoles

Como hablamos de artistas extravagantes, pocos en el Novecientos pueden competir con Salvador Dalí (quien, también a su *manera*, fuera músico, en tanto que autor de una singular ópera: *Être Dieu*). Como en su momento ya escribimos con motivo de una grabación conmemorativa del cuatricentenario del cretense, al hablar del genial catalán y del no menos genial griego hay una anécdota que, siguiendo a Ortega, bien merece nuevamente elevarse a categoría: aunque la idea parece que la expuso el parlanchín artista de Figueres a otras personas, es el arquitecto y diseñador barcelonés Oscar Tusquets quien mejor la refiere en el inicio de su famoso volumen de ensayos titulado, precisamente, *Todo es comparable*.

Relato inserto para demostrar lo entretenido que resultaba comer *cargols a la llau-na* en el Durán de Figueres con Salvador Dalí, Tusquets comienza el evocado diálogo con una ingeniosa pregunta/respuesta del pintor:

¿Te has dado cuenta de que los caracoles son como el Greco? Sí, sí, como Domenicos Theotocopulos, que, habiendo nacido en Creta, aprende a pintar con propiedad esa especie de iconos que se hacen por allí, pero en cuanto se desplaza a Venecia, su admiración por Tiziano y la influencia de Tintoretto lo transforman en

el más veneciano de los venecianos, en el más sensual, colorista y expresivo pintor de la Serenísima, pero resulta que llega a Toledo y en una conversión traumática se vuelve austero, sobrio, castellano viejo, caballero de la mano en el pecho, de un misticismo desbordante, el más sincero personaje de la España profunda.

Insistiendo en ello, y valiéndose de una hábil pregunta retórica, Tusquets obliga a Dalí a que confirme su tan sugestiva idea de un modo más rotundo, al responderle:

Tusquets, ¡pero si es evidente! Lo que distingue al Greco, lo que lo convierte en un artista inmortal, es su absoluta falta de personalidad, es su facultad de metamorfosearse, como los camaleones, de absorber los valores de su entorno con tal intensidad que, al final, resulta más auténtico que los autóctonos, ¿y cuál es la virtud culinaria del caracol?, ¿qué lo ha convertido en uno de los protagonistas de tantas cocinas y en manjar de *gourmets*? La carencia absoluta de sabor propio, su capacidad de absorber el de los condimentos que lo acompañan y transformarse en lo que desee el cocinero. Además, cuando con mi tenedorcito extraigo el caracol de su caparazón, fijate en cómo se alarga adoptando una apariencia muy similar a la de los santos que levitan en los cielos del Greco...

Si en su momento las felices frases dalinianas sobre el Greco nos permitieron acompañar una variada grabación *magranesca*, lo renovamos aquí, salteadas esta vez desde la sugestiva evocación sitgetana del primer marqués de Daroca, en justo homenaje *uriolino*: tan creativo ejercicio intelectual, que mezcla indiscutibles saberes histórico-artísticos con surrealistas intuiciones donde la sensualidad, la comida y el misticismo son mucho más que compatibles, es sin duda un evocador reflejo de la rica y creativa personalidad de José Luis González Uriol. Hombre moderno de la música antigua, aragonés tan fieramente ibérico como sutilmente italianizante, fiel amante a la vez de lo espiritual y lo carnal, entregado al estudio y no menos a la fiesta, santo pecador, viajero y funcionario, artista seductor. El maestro González Uriol, nuestro querido José Luis, el famoso Pepín en tantos círculos creativos e intelectuales maños, ha sabido recrear como nadie las músicas italianas e hispano-portuguesas, renacentistas o barrocas y preclásicas, y al mismo tiempo ha gozado de las letras y las artes como de todos los demás placeres. No es casual, hablando finalmente otra vez de felices rarezas, que alguien así no pudiera dejar de difundir y consumir, desde la famosa peña zaragozana, esos caracoles que dalinianamente levitan con atractivo temblor místico hasta ascender a la boca. Al igual que los maravillosos viejos sonos que surgen de su mano sabiamente gobernada, tan históricos y actuales como el Greco, también se elevan misteriosamente vibrantes hasta alimentar nuestros oídos contemporáneos.