

El Greco en París y Chicago: dos exposiciones en tiempos revueltos¹

Una gran exposición –más si son dos– sobre el pintor cretense Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) debe/n ser siempre bienvenida(s) si nos depara/n obras difícilmente visibles o nuevas, y estas dos lo deben ser también; comisariada la versión de 2019 del Grand Palais parisino por Guillaume Kientz y Charlotte Chastel-Rousseau², y con la colaboración de Rebecca J. Long, esta la comisaria de la exposición paralela, aun con variantes, que se celebra en 2020 (del 7 de marzo al 21 de junio pero ahora extendida hasta el Otoño) en The Art Institute of Chicago³, cumple primero con la misión de mostrar al pintor griego a un público francés que no había podido asistir a otra desde 1953⁴ y, por otra parte, a otro americano, que sin embargo no había podido disfrutar de este tipo de exposiciones dedicadas al pintor griego sino en Washington, Toledo de Ohio y Dallas en 1982-1983 –tras la del Museo del Prado de Madrid– y Nueva York en 2002 y 2003 y en menor medida en Washington en 2014⁵. Aunque se trate de la segunda muestra, la idea partía de Chicago, intentando relacionar su magnífica y enorme *Asunción de la Virgen* del retablo mayor del convento toledano de Santo Domingo el Antiguo con el contexto de la producción artística de un griego recién llegado a Castilla desde Roma; muy pronto, desgraciadamente, tal planteamiento se quedó en el infierno pavimentado de buenos deseos, quizá por la alianza con los franceses, más deseosos de una *blockbuster exhibition* que de una muestra temática.

Descubierto El Greco por los románticos franceses y después por los pintores y literatos *fin-de-siècle*, que lo vieron como un *dandy* y un moderno para 1900, y por los marchantes, pronto se convirtió en ada-

¹ Ampliamos y extendemos a Chicago la breve *review* de la exposición de París, “Greco. Grand Palais, Paris, 16th October 2019–10th February”, *The Burlington Magazine*, 162 (2020), pp. 144-145.

² París, Grand Palais 2019-2020, *Greco*, Guillaume Kientz (ed.), París, Réunion des musées nationaux-Musée du Louvre, 2019. Con textos de Kientz, a quien corresponden también las *notices* del llamado *catalogue* (pp. 168-221, organizado en cuatro secciones que se prolongan con una lista de obras –procedencia, bibliografía y exposiciones– en pp. 229-235), Keith Christiansen, Richard L. Kagan, Leticia Ruiz Gómez, Véronique Gerard Powell, Javier Barón Thaidigsmann, Jaime García-Máiquez, Michel Hochmann y los neófitos Rebecca J. Long, Fernando Loffredo, Furio Rinaldi y Adrián Almoguera.

³ *El Greco: Ambition and Defiance*, Rebecca J. Long (ed.), Chicago, The Institute of Fine Arts, 2020. En este catálogo se han añadido los valiosos ensayos de José Riello y Felipe Pereda y se ha extendido el de Kagan. Las introducciones a las secciones del catálogo están firmadas por Rebecca J. Long y Jena K. Carvana. Han desaparecido en cambio los de Gerard Powell, Barón Thaidigsmann, García-Máiquez, Hochmann, Loffredo, Rinaldi y Almoguera.

⁴ Previamente se habían mostrado en París, en 1908, en su Salon d’automne, una *Exposition rétrospective*, por parte de Maxime Dethomas (1867-1929, cuñado del pintor Ignacio Zuloaga), de intenciones claramente mercantiles y dudosísimas autografías de prácticamente todas las 21 obras expuestas.

Más tarde, en París y en 1937, se organizó la *Exposition organisée par la “Gazette des Beaux-Arts”* [Georges Wildenstein, Assia Rubinstein, Alexandru Busuioceanu, Raymond Cogniat y August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli El Greco*, París, Gazette des Beaux-Arts, 1937], con 49 pinturas, 9 de ellas de la colección real de Rumanía, y una extraña mezcla de cuadros excelentes y muy dudosos y susceptibles de enajenarse, escogidos por el siempre sospechoso *connaissanceur* August L. Mayer (1885-1944).

En 1953 se celebró otra exposición en Burdeos: *Domenico Theotocopuli dit Le Greco (1541-1614): de la Crète à Tolède par Venise*, Gilbert Martin-Méry (ed.), Exposition du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux présentée à la Galerie des Beaux-Arts, Burdeos; con un prólogo del alcalde Jacques Chaban-Delmas, catálogo de Gilbert Martin-Méry, y textos de Rodolfo Pallucchini y Gregorio Marañón. Se mostraron 55 pinturas, 5 dibujos y 3 esculturas, de las que solo se aceptarían hoy como autógrafas unas 29 pinturas, 1 dibujo y ninguna talla. La tesis sostenida era la del misticismo católico del pintor, justificado por su evasión respecto a un mundo en el que el extranjero se sentía inadaptado.

Por completo diferente ha sido *El Greco. Un chef-d’œuvre, une exposition. L’Immaculée Conception de la chapelle Oballe*, Maïthe Vallès-Bled (ed.), Sète, Musée Paul Valéry, 2017, optó por una sola obra segura, y textos de Leticia Ruiz Gómez, Fernando Marías, Stéphane Tarroux, Carmen Garrido, Jeongho Park, Véronique Gerard Powell y Michael Scholz-Hänsel.

⁵ *El Greco of Toledo*, Jonathan Brown et al. (eds.), Boston, Little, Brown and Company, 1982, en paralelo a *El Greco de Toledo*, Jonathan Brown (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. *El Greco: Themes and Variations*, Jonathan Brown (ed.), Nueva York, The Frick Collection, 2002.

El Greco, David Davies y Keith Christiansen (eds.), Nueva York-Londres, The Metropolitan Museum-National Gallery Company, 2003. No damos cuenta de obras muestras menores –casi monográficas en torno a una sola obra– o de pretensiones claramente mercantiles de las tres primeras décadas del siglo XX; véase *El Greco comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, Inge Reist y José Luis Colomer (eds.), Madrid, CEEH-Center for Spain in America-The Frick Collection, 2017.

lid de la derecha católica y en ariete desde el pasado de algunas vanguardias históricas⁶, incluso fertilizando la interpretación española del pintor de Manuel Bartolomé Cossío –quizá *malgré lui*– y compañía. No obstante el papel pionero de Francia en la revalorización y comercialización del candiota, pocos de sus cuadros permanecieron en el país (sobresaliendo la *Crucifixión* del Louvre), y las exposiciones que se le dedicaron siguieron estas pautas, faltas de rigor en las que se mostraba como obra de Theotokópoulos; en cierto sentido los magnates americanos se hicieron con las piezas que el mercado francés trasladaba a París desde España; recordemos que en 1910 la pintora Mary Cassatt advertía a Electra Havemeyer que Ricardo de Madrazo era el agente en España de Durand-Ruel y que el pintor español, en carta desde Biarritz del mismo año, señalaba a su madre Louisine W. Havemeyer que en poco tiempo “pour étudier bien l’ancienne école de peinture spagnolle [*sic*], il faudra aller aux États-Unis tous les bons tableaux vous les achetez”.

La nueva muestra parisina (75 obras frente a las 57 de Chicago) se atiene sorprendentemente a esta tradición plural francesa. El prestigio de las instituciones organizadoras ha permitido contemplar en Europa verdaderas obras maestras como la *Asunción* de Chicago o, en Francia, la *Adoración de los pastores* Botín –ni siquiera vistas en las exposiciones españolas del centenario de 2014 pero tampoco enviada esta última ahora a Chicago–, o el tabernáculo y su *Cristo resurrecto* Tavera que han desaparecido de la muestra americana; Chicago ha suprimido la relación de las otras actividades del Greco como dibujante, diseñador de esculturas –más que escultor, pues lo habría sido solo en barro o cera– y arquitecturas de retablos, como diseñador de grabados o como lector-escritor teórico, convirtiendo de nuevo al artista en el *solo pintor*, como en 1900.

A su lado, no solo palidecen, sino que contribuyen al caos catalográfico parisino, algunas piezas (4, 8, 9, 12, 43, 44, 63) del mercado o de recientes colecciones privadas, faltas de *provenance* o de consenso historiográfico, requiriendo otras una revisión de su autografía (15, 49, 57, 62, 75) o de su morfología actual (71, piénsese en el juego de las dos del *San Pedro y San Pablo* de Barcelona frente a las tres manos de los lienzos de Estocolmo y San Petersburgo), tras repintes y restauraciones centenarias. Algunas de estas piezas han desaparecido en Chicago (9, 12, 43, 44, 63, 15, 49, 57, 62, 75), sin que sepamos si por motivos expositivos o de carácter científico, aunque algunas reaparezcan entre líneas como ilustraciones a los ensayos⁷. El resultado es, más allá de la reafirmación de la manida seriación del taller del propio pintor, desconcertante y, para su valía artística, contraproducente, convirtiéndolo en un importante tanto por ciento en un pintor mediocre o un desaprensivo y descuidado jefe de taller.

Si aparentemente algunas ausencias de Chicago mejoran la muestra parisina en este aspecto, algunos añadidos no nos dejan menos perplejo. Las *Adoraciones de los pastores* de Kingston y San Diego, el *San Pedro* de San Diego, y los *San Francisco, Despedida de Cristo y su madre* y una *Verónica* –tremenda incluso para asignarla al *workshop* del candiota– de Chicago habrían requerido una justificación que fuera más allá de su propiedad. Lo mismo ocurre con el *Santiago el Menor* de Chicago o el *San Simón* de Indianápolis, acompañados por otros dos apóstoles no menos dudosos como autógrafos del padre o del hijo, o de un taller (des)controlado por uno y otro. La ceremonia de la confusión alcanza nuevas cotas al emparejar la magnífica *Crucifixión* del Louvre de París con un lienzo sospechosísimo de la colección Christian Levett desde 2014 (#42)⁸, y una talla (#43) que se le atribuye –¡viva, viva!– sin justificación alguna (p. 151), o con el cuadro del

⁶ Muy valiosos los ensayos –de Gerard Powell y Barón Thaidigsmann– solo parisinos que han analizado esta situación decimonónica-hacia 1900, desde el gusto de Théophile Gautier a las adquisiciones del Baron Isidore Taylor, los hermanos Pereire o Évariste Fouret, de los pintores Jean-François Millet a Edgar Degas o las ventas de españoles en París, de la exposición de Dethomas de 1908, a los trabajos de Paul Lafond y las interpretaciones de Maurice Barrès, a los ecos en Robert de Montesquieu y Marcel Proust, y las reacciones de Toulouse-Lautrec y Félix Vallotton a Cézanne.

⁷ Otras ausencias reseñables son el Tríptico de Módena, la llamada *Adoración del nombre de Jesús* del Monasterio del Escorial, el retrato de *Jorge Manuel* de Sevilla, la *Magdalena* de Budapest o –sea obra del Greco o de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli– los *Desposorios* de Bucarest. Presencias que deben ser bienvenidas son el “inexportable” *Francisco de Pisa* de Fort Worth, la *Visitación* de Dumbarton Oaks en Washington DC o la *Adoración de los pastores* “final” del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, hoy del Museo del Prado, que no llegó a París a causa de las celebraciones centenarias de la institución madrileña.

J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (#45), de dudosísima procedencia Zuloaga como todos los grecos que pasaron por las manos de este pintor-marchante, entre Madrid y París a comienzos del siglo pasado⁹.

La exposición de París se decanta por la *modernidad* del pintor *–fin-de-siècle* y “actual”– más que por su historicidad quinientista, desde el montaje en una serie de *white-boxes* muy siglo XX¹⁰, a la proliferación de citas interpretativas, desde Théophile Gautier y Maurice Barrès a un Jean Cocteau (1889-1963) en clave surrealista y quien no llegó a España hasta 1953, diez años después de escribirlas¹¹, y con cuyas palabras se cierra el recorrido. En Chicago se ha optado –véase <https://www.artic.edu/el-greco-online> y <https://www.youtube.com/watch?v=Dzcx-ST2ZFU> al haberse cerrado la exposición a causa del confinamiento motivado por el coronavirus Covid-19– por la versión sacralizante de una exposición, cuadros muy iluminados sobre un fondo oscuro (aparentemente gris aunque algunos vídeos parecen convertirlo en un color pardo como de oscura sarga franciscana). A falta de una por ahora imposible vista presencial, hemos de contentarnos con un vídeo auto-complaciente de dos minutos. Se completa con un *audio tour* en el que se desarrollan en un par de minutos por obra ocho audios –entrevistas entre Jena K. Carvana y Long– de introducción y comentarios de siete cuadros, con un rítmico fondo musical de guitarra española y percusión. Es evidente que el desafío del nuevo virus no ha permitido una respuesta un poco más ambiciosa. ¡Lástima! Incluso en París, a pesar de los fines de semana con la muestra asediada por los chalecos amarillos, los recursos fueron más atrevidos, aunque fuera en papel.

El recorrido parisino se organizó en siete secciones¹², en una narración donde se combinaba lo conceptual y la cronología de una vida itinerante, donde se privilegian los retratos (a pesar de insistirse en su supuesto idealismo neoplatónico) y sus [propias] variaciones y la seriación [de su taller y sus imitadores]. Se transforman en Chicago en seis apartados que ordenan las piezas: Creta y Venecia, Roma, Obra temprana en España, Patronos y retratos, Pinturas devocionales y El pintor y su taller. En Chicago, al margen de los ensayos, el discurso es mucho más plano.

⁸ Véase *Artribune*, Roma, <https://www.artribune.com/report/2014/10/el-greco-atto-finale-a-quattrocento-anni-dalla-morte-ultima-mostra-a-toledo/attachment/el-greco-cristo-crocifisso-1575-1577-ca-londra-christian-levett-christian-levett-london/> tras su subasta (Sotheby's 5-16 julio 2014, nº 6), con una procedencia dudosamente incontrolada. Obra casi nunca discutida (solo aceptada por M.S. Soria pero no autógrafo para H. Soehner o Harold. E. Wethey), hoy ni siquiera tenida en cuenta en José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y catálogo, I: Fuentes y Bibliografía y II, 1: Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2005-2007, II, 1, pp. 35-37, nº 5-7, y solo aceptada por Leticia Ruiz Gómez en *El Greco: arte y oficio*, Leticia Ruiz Gómez (ed.), Madrid, Fundación El Greco2014, 2014, nº 4 y “Domenico Greco y la *piccola pittura*”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 191, 776 (2015), pp. 75-89, esp. 80, aunque sin una sola referencia o justificación. También *El Greco in Italia: Metamorfosi di un genio. Catalogo*, Lionello Puppi (ed.), Treviso-Milán, Skira, 2015, nº 73 y *El Greco in Italia: Metamorfosi di un genio. Saggi*, Lionello Puppi (ed.), Milán, Skira, 2015, sin explicación alguna; o el también silente Michael RIDDICK, “El Greco's Roman period and the influence of Guglielmo della Porta”, en *Renaissance bronze. Concerning the study of plaquettes, paxes, crucifixes*, Londres, Colnaghi Studies, 2017, pp. 3-20.

⁹ A partir de la errónea información, en mi opinión, recogida por la subasta Sotheby's Londres 6 julio 2000. Véase Fernando MARIAS, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”, en *Homenaje al Profesor José Álvarez Lopera. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40 (2009) [2011], pp. 317-352 y “The brilliance and gloom of a passion: Zuloaga and El Greco”, *Art in Translation*, 7, 4 (2015) ‘From Perception to Reception’: <http://www.artintranslation.org/>

¹⁰ Véase la explicación (“Plan de l'exposition et principe scénographique”) en el *dossier de presse*, p. 9.

¹¹ Jean COCTEAU, *Le Greco. Les demi-dieux*, París, Au Divan, 1943: “*De l'inconnu, des noces qui s'y consomment et qui nous valent les chefs-d'œuvre, Greco tire la pourriture divine de ses couleurs, et son jaune et son rouge qu'il est le seul à connaître. Il en use comme de la trompette des anges. La jaune et le rouge réveillent les morts qui gesticulent et déchirent leur linceul... Les créatures de Greco, ne les verrait-on pas souvent déshabillées par la foudre? Elles restent nues sur place, immobilisées dans l'attitude où elles furent surprises par la mort. Et leurs linges s'envolent, se tordent, s'arrachent au loin, figurent les nuages auxquels on ne peut pas ne plus revenir dès qu'on s'occupe de Greco... Un jour nous verrons ce limon sculpté de la terre devenir les Baisegeurs de Cézanne, et de croisement en croisement, aboutir à l'effrayante race d'hommes sauterelles, d'hommes chiens, d'ogres à tête de bouquet de fleurs dont Salvador Dali peuple ses solitudes*”. Enlaza con el *Drame en cinq actes* y el *Portrait chi-nois* con los que Kientz se suma al anacronismo en *dossier de presse* (pp. 14-16).

¹² De Creta a Italia, Retratos, El Greco y Toledo, Reinventar lo sagrado, Variaciones del tema, El taller y Últimos fuegos.

La exposición parisina ha ahormado al Greco a gusto del comisario y la modernidad (¿cuál?), enlazando con las muestras anteriores de 1908-1937-1953. Le ha quitado la palabra al pintor teórico y filósofo de la naturaleza, dándosela a Jonathan Brown (1982), Andrew R. Casper (2014), el Padre Antonio Ciceri OFM (2015) o Livia Stoenescu (2019)¹³. Se ha vuelto a una visión católica contrarreformista, incluso mística, de un pintor que se habría planteado el tema de la “sacralidad de la imagen”, pero que –¡ay!– sabemos por sus propias palabras que ponía en solfa el catecismo o negaba la existencia de un centro del universo, y llenaba de desnudos sus primeras tablas o sus últimos lienzos; y que incluso sus obras quitaban en 1605 las ganas de rezar a sus contemporáneos. Se ha regresado a un supuesto neoplatonismo –aunque no aparece la palabra *idea* en las más de 18.000 que el pintor nos ha dejado de su puño y letra– cuando su filósofo era Aristóteles y él mismo pensaba que la función de la pintura era primariamente cognoscitiva de las diferentes naturalezas que se exigían a un pintor, y especulativa, esto es, que desde lo particular e individual se podía retratar imaginativamente lo general y universal (¿como los ángeles?). La agenda parece cambiar en Chicago, a tenor de la introducción (pp. 14-15), en la que se nos insiste en la ambición del pintor –para reinventarse y conseguir el éxito profesional y una visión artística personal– y los desafíos de un luchador, pero del que no se nos plantea verdaderamente su propia agenda, sus impulsos o su pensamiento.

El catálogo parisino se nos presenta, así pues, como producto desigual y heterogéneo; muy correcto para lo que atañe a la relación del Greco y el mundo francés moderno, los contextos italianos y toledanos o los retratos, por ejemplo; en otros casos, con un control escaso de la historiografía previa –ciertamente contradictoria y que exige un examen crítico– y ciertos apriorismos, los resultados parecen ideológicamente forzados y anacrónicos. El catálogo de Chicago, más allá de los ensayos viejos o nuevos, se nos presenta más plano y menos comprometido.

Y se nos ha olvidado incluso el verso del retratado Paravicino: “aun el mirar hay con ojos quien lo ignora” [*even there are people that ignore to gaze with their eyes*]¹⁴. Si continuamos atribuyendo a la ligera dibujos o esculturas, el mercado de arte estará encantado y podremos esperar la aparición de *terracottas* o ceras autógrafas y nuevos diseños que difícilmente encajen en el *corpus* restringido de su catálogo [Soehner, Waterhouse, Wethey] hasta ahora aceptado, sobre todo si además se olvida analizar reversos o filigranas; y no digamos más tablas y lienzos, sin documentación ni *provenance*, sin estudios de su materialidad visible o subyacente. ¿Entenderemos mejor al artista? Me temo que no. ¿Eran las exposiciones que El Greco merecía, no las que pudieran haber merecido los visitantes de París o Chicago, que es algo muy distinto? Me temo que tampoco. Quedan las obras, desancladas con respecto a su contexto histórico e ideológico; muere en silencio el artista “filósofo de agudos dichos”, como si una mala lectura de Roland Barthes o Michel Foucault –y a pesar de que no se citen– hubiera vencido a un Francisco Pacheco, pintor y tratadista, que llegó a conocerlo personalmente en la Toledo de 1611.

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid – Real Academia de la Historia

¹³ Como incluso denuncian las palabras –jamás inocentes sino cargadas de ideología e intencionalidad– de los títulos asignados a algunos de los cuadros. Si el “Despojo de Cristo” (“de cuando lo querían crucificar”) de 1579, incluso más que el *Expolio* de 1581, se ha convertido en *Le Partage de la tunique du Christ*, la “echada [de los judíos] del Templo” (1614 y 1621) se ha mantenido –*Le Christ chassant les marchands du Temple*– en contra del título ya interpretativo de la *Purificación del Templo* (Brown, en 1982). *L'Adoration du nom de Jésus* (dit aussi *Le Songe de Philippe II*, “El sueño de Felipe II” solo desde 1857) de 1926 (Mayer) más que la “Alegoría de la Liga Santa” desde 1939 (Blunt) sustituye en cambio *La Gloria de Felipe II* (1657 y 1660).

¹⁴ [Fray Hortensio Félix de Paravicino], *Comedia intitulada La Gridonia* [1621/1633], en *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, Madrid, Carlos Sánchez, 1641, p. 130. Citado por José María RIELLO VELASCO, “Mucha alma en carne viva, que diría Díaz del Valle”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2008), pp. 245-256. “Entre todos (que eran muchos) / pudo gozar Miraflores, / un Griego, de quien las vidas / andaban a hurtar colores. / Amagos eran de Dios, / quantos mirava borrones / el pueblo, que aun el mirar / ay con ojos quien lo ignora. / Éste que colocó el cielo, / en sus eternos ardores, / a iluminar lo rozado, / de algún exe de sus Orbes”.