

Dos/seis nuevas exposiciones sobre El Greco

Después de las exposiciones sobre El Greco de París y Chicago (2018-2019), y del nuevo interés suscitado tras los eventos y muestras del centenario de su muerte (1614/2014), no se ha dejado de promover exposiciones de la más variada naturaleza e intención.

La inflación expositiva ha llegado a su culminación, por una parte, con las exposiciones, con Theotocópuli como referente de la pintura contemporánea en los países nórdicos o en España, de Fredrikssund (*El Greco and Nordic Modernism. 'Cut and Paste'*, ed. Anne Gregersen, Berlín, Hatje Cantz-Willumsen's Museum, 2023) o de Basilea-Madrid (*Picasso – El Greco*, ed. Carmen Giménez, Basilea, Kunsthalle, 2022 y *Picasso, El Greco y el cubismo analítico*, ed. Carmen Giménez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023), éstas conmemorando el medio centenario de la muerte del pintor malagueño; con otros muy diferentes objetivos, la de los tres lienzos para el Dicastero per l'evangelizzazione Verso il Giubileo 2025, de Roma (*I cieli aperti. El Greco a Roma*, Roma, Sant'Agnese in Agone, Illegio, Feltrinelli, 2023) de intencionalidad –"L'artista riesce a esprimere il mistero di Dio e di fronte al mistero la prima reazione è il silenzio che contempla"– claramente catequética desde un posicionamiento evidentemente católico, en contra de las actuales pruebas de la instalación confesional del pintor como cristiano ortodoxo y más tarde como próximo al agnosticismo.

Concluido aparentemente el paréntesis de la covid 2019, esta bulimia expositiva se ha cerrado con la muestra de Milán, titulada –como extraño homenaje a Lionello Puppi (1931-2018)– *El Greco. Un pittore nel labirinto*, eds. Juan Antonio García Castro, Palma Martínez-Burgos García y Thomas Clement Salomon, Milán, Palazzo Reale, 2023. Con ensayos de la comisaria Martínez-Burgos García, Panayotis K. Ioannou, Giulio Zavatta y Alessandra Bigi Lotti, José Redondo Cuesta, Ana Carmen Lavín, y quien suscribe estas páginas, junto a José Riello, evitaremos cualquier juicio sobre el conjunto (véase por ejemplo *Georgios E. Markou, "Review of El Greco: Un Pittore Nel Labirinto"*, *The Burlington Magazine*, 1451, 2024, pp. 190-193).

Nos centraremos en consecuencia, por su relevancia, en aquellas dos exposiciones que, en Zaragoza (*El Greco. Los pasos de un genio*, eds. Juan Antonio García Castro y Palma Martínez-Burgos García, Zaragoza, Fundación Ibercaja-Museo Goya, 2022) y Budapest (*El Greco*, ed. Leticia Ruiz Gómez, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2022), reabrieron sus puertas al maestro pintor –aunque él no fuera solo artista de la pintura– respectivamente desde un Toledo y una *Mitteleuropa* novecentistas, desde la invención de la Casa y Museo del Greco al coleccionismo, entre París, Munich y la capital magiar, de figuras como Marcell Nemes (véase *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*, ed. István Németh, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011-2012 y <http://nemes-marcell.hupont.hu/2/publikaciok-nemes-marcellrol#ixzz7pWReoUvu>) o Mór Lipót Herzog que terminarían en el Szépművészeti Múzeum, en un doble ensalzamiento de su redescubrimiento (¿todavía es necesario?) español y europeo. Da la impresión de que seguimos lastrados por el pasado reivindicativo que no cesa, y por un nacionalismo que intenta recuperar –por encima del cadáver del cretense– las interpretaciones de su figura y obra de 1900 más que de 2020. Dos parecen las agendas de 2022/2023: reivindicar al griego de Toledo como fundador de la escuela española y restaurar nuestra confianza en la interpretación credencial – algo fluida, de místico históricamente marginado, hasta al menos 1614/1622 y 1675/1726, a ortodoxo católico contrarreformista, a pesar de su origen como griego ortodoxo– al compás, obligatoriamente osmótico, de otras luminarias culturales hispanas como los dos judeoconversos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz.

Pero entonces ¿dónde queda el orgulloso “fenicio” levantino de los documentos venecianos, romanos y toledanos, *refusée* una y otra vez, pleitista, endeudado y pesetero? ¿dónde el gran filósofo de agudos dichos de Francisco Pacheco y Palomino si eliminamos –si no encaja con nuestros deseos– las 18.000 palabras que nos dejó de su pensamiento, impertinente e incrédulo, pero también convenenciero y menos insobornable de lo que también se le ha querido predicar en su condición de nuevo héroe finisecular por su antiacademismo *avant-la-lettre*, de alguien que pasó por “las aduanas de Italia” y pagó religiosamente en la de San Luca la cuota para poder ejercer como profesional de la pintura.



Fig. 1. Atribuido a El Greco, supuesto San Luis Gonzaga, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 2. Atribuido a El Greco, supuesto San Ignacio de Loyola, París, Galerie Trotti et cie., según Cossío (1908, lám. 127)

La muestra de la capital aragonesa, se organizó en cinco secciones, un pintor a la manera latina, la santidad elocuente, el poso de Bizancio, retratando el alma y el legado del Greco, que permitiera ésta su ligazón con su huésped, el Museo Goya. Un breve ensayo introductorio, “El Greco 1541-1614. Los pasos de un genio”, de Juan Antonio García Castro, director del Museo del Greco entre 2013 y 2021, y Palma Martínez-Burgos García, explicaba que se obviaría una lectura lineal o biográfica del pintor, y centrarse en los “pasos metafóricos” para crear la obra de un genio personal y extravagante, aunque se terminase señalándolo todavía –aunque solo desde 1910, cuando pasó de la escuela italiana a la española en el Museo del Prado y *malgré* Francisco Pacheco o Palomino que lo tuvieron por extranjero y ajeno– como “iniciador de la Escuela española de pintura”, quizá por solo reducirlo a una mano de “cruels borrones”. Ello explicaría la inclusión en la muestra de dos lienzos de Velázquez, sendos de Ribera, y Murillo, de tres de Goya y cuatro estampas de Picasso, que no siempre dan razón histórica del supuesto legado del candiota, que se reconocía como griego y era reconocido como extranjero, muy alejados de los dos retratos de Alonso Sánchez Coello o Luis de Carvajal que se presentaban como ambiguos paralelos.

A esta ceremonia del anacronismo se une el trabajado ensayo final de Carmen Morte García. Solo tenemos testimonios verídicos del aprecio de Velázquez por los retratos del cretense y habría que demostrar esos voluntaristas encadenamientos, muchas veces producto más del error que del análisis. Recordemos que al menos desde 1902 a 1910, fue titulado por la crítica “Amor sacro, amor profano”, el lienzo que la historiografía ha identificado con *La visión de San Juan Evangelista* o *La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis*, temas de ayer más que de antes de ayer, y hoy hemos propuesto como *La resurrección de la carne*; todavía como amor profano fue glosado por Ignacio Zuloaga, en un lienzo como *Mis amigos* (1920-1936, Zumaya, Museo Zuloaga) o, sobre todo, por parte de Pablo Picasso, que lo vio en París y se sirvió de él como punto de partida de su visión del burdel de *Las señoritas de Avignon / del carrer d’Avinyó* (1906-1907, también hoy en el Museum of Modern Art de Nueva York). Y que solo a partir de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) y en 1910, el catálogo del Museo del Prado lo incluyó entre los pintores de la escuela española. La relación con Picasso se presenta con unas fichas de Mila Ortiz Martín y de un grupal “Museo Goya”, que se suman a las de los comisarios y Manuel Antonio Castiñeiras González, para los dos iconos de *La dormición de la Virgen*, aunque sin señalarse las modificaciones que El Greco, en su icono de la *Kóimesis* de Syros, introdujo sobre esa tradición iconográfica de la que, como siempre, se apartaba.

A aquél siguen los artículos de Antonio Urquizar Herrera, académicamente novecentista en su concepción estilística de carácter generalizante, y de Matteo Mancini, excéntrico, ecléctico y de una oscuridad semántica de estirpe puppiana, centrándose en la obra seiscentista del candiota en relación con las tradiciones bizantinas y tizianescas. Por su parte, Martínez-Burgos García retorna –con la “santidad elocuente”– a la manera de Rudolf Wittkower (1901-1971) al tema de la semántica de su quirología, de su expresión facial, y al significado de su empleo –tan limitado en nuestro caso– de lágrimas, más que de ojos humedecidos, y de sangre; lástima que no haya profundizado en la del movimiento corporal y su belleza como trasunto de *lo sacro*, haya abusado de unas citas textuales de una literatura piadosa que sabemos El Greco no frecuentaba, y de conceptos como el de persuasión más que en el de la presentación de evidencias, a través de la visibilidad de lo visible y lo invisible por santo. Y ello sin llegar a penetrar en la distinción del alemán (de 1957), sin apoyo semiótico moderno (de Peirce y Morris a Umberto Eco, Roland Barthes o Louis Marin) sino en Alberti y Leonardo, entre los gestos descriptivos, retóricos, simbólicos y automáticos; o que Wittkower produjera un más que confuso conjunto de unos gestos simbólicos convencionales y emblemáticos prerrenacentistas más que psicológicos; otros descriptivos y retóricos; y unos terceros –si no idénticos a los anteriores– “signos verdaderos”, como respuestas físicas a estados psicológicos de ánimo.

Mucho más interesantes son los artículos de Jaime García-Máiquez, sobre una técnica expansiva, a pesar de unas categorías –por ejemplo “manierismo expresionista”, o “concepciones icónicas”– que nos retrotraen al siglo pasado y simplifican, contra el pensamiento del cretense, los productos artísticos bi-

zantinos, y de José Redondo Cuesta, sobre los retratos al vivo o vivificantes como viajes al alma humana, aunque olvide que El Greco jamás usó la palabra alma –y solo podemos constar su presencia pictórica en la fantasmal e incorpórea figurita del hábito del Señor de Orgaz, y a través de su corporeización tras la resurrección de la carne– y solo la de *spirito* como aliento vital, tanto de sus referentes como de la forma de sus representaciones.

Por otra parte, de las 42 piezas expuestas, solo 23 son adscribibles al cretense, a su hijo Jorge Manuel Theotocópuli y a sus talleres, aunque mantener como obra autógrafa el *Cristo crucificado* de Unicaja Banco o la *Crucifixión* de Martín Muñoz de las Posadas raya en el sarcasmo, convirtiendo a un artista tan pagado de sí mismo y autoconsciente de su valía y calidad en un incompetente. ¿No sería ya hora de descatalogar algunas obras para nosotros sonrojantes?

Muy diversa naturaleza presenta la segunda exposición magiar, pues una previa había tenido lugar en 1991 como extraño *Hommage à El Greco. Tisztelet El Grecónak*, ed. István Barkóczi (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1991).

En Budapest, ahora se han reunido 68 piezas con sus respectivas fichas (tanto de los autores de los ensayos como otras a cargo de María Eugenia Alonso, Mar Borobia, Elena Celamor Bruquetas, Carmen García-Frías Checa, Véronique Gerard-Powell, Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Nicoletta Koruhely, James Macdonald, Szilvia Pallai, Miriam Szöcs y Vilmos Tátrai); piezas algunas sobresalientes y difíciles de lograr para una exposición temporal, como el *San Sebastián* de Palencia, la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, el *Bautismo* del Museo del Prado, el *Laocoonte* de Washington o el *San Francisco* de Siedlce en Polonia, que justificaban una visita a la capital húngara; y otras que podrían denominarse “de repertorio expositivo”.

Esas obras incluyen desde el texto de Vasari anotado por el pintor (aunque de nuevo el catálogo prescindiera de su lección autógrafa), 8 obras italianas (Tintoretto, Veronese, Guglielmo della Porta) como contexto, dos dibujos (Fondation Jan Krugier) y tres estampas (solo las de la BNE de Madrid, pues no se prestaron las del Ermitage de San Petersburgo), una más que dudosa atribución a Jorge Manuel (#66, *San Martín y el pobre* de Sarasota) y dos lienzos de Luis Tristán, hasta 53 o 54 obras asignadas a Doménico, pues no queda claro si se muestra el *Santo Entierro* de la colección Alana de Delaware, con foto pero sin número ni ficha, quizá por los avatares del mercado.

Entre éstas hay obras indiscutibles y sencillamente magníficas, y otras discutibles y de discutidas atribuciones; entre las obras que hoy conserva el Szépművészeti Múzeum (al lado de la siempre insuperable *María Magdalena*, #15) hay lienzos que tendrían que estudiarse pormenorizada y desapasionadamente (#19 *Expolio*, #27 *Oración en el huerto*, #29 *Anunciación*, #33 *Sagrada Familia*, #48 *San Bartolomé* y #50 *San Andrés* supuestamente del apostolado de Almadrones, y el actualmente en depósito #36, *Retrato de San Luis Gonzaga*). Todos ellos, a excepción de la *Anunciación* que salió de España en 1836 con el Barón Taylor, poseen una procedencia modernísima (1902/1907), en manos de poco fiables coleccionistas-marchantes que vendieron sus obras a diferentes galeristas en París, hasta terminar –tras ventas y subastas diversas– en el museo de Budapest. Así pues, dedicaremos unos párrafos a su estudio.

La *María Magdalena*, como otros lienzos llegados a Budapest, presenta una curiosísima y casi novelesca procedencia; pasaría del coleccionista y marchante ruso Ivan Ivanovitch Shchukin (1851-1908) en París en [1907]1908 (quizá adquirido en su viaje a España de 1905), donde lo recogía como #319 Cossío en aquéllas fechas aunque sin haber visto el cuadro) y subastado en Berlín en 1907 con la colección del ruso, a Marcell Nemes; éste lo subastó en París a través de Charles Sedelmeyer (#70) en 1907 o 1911 y en la venta Louis Manzi en 1913 (#28), y en manos de Bousquet de París a partir de 1913; de Nemes de nuevo hasta su donación al museo de Budapest en 1921. Citado por vez primera en la revista *L'art et les artistes* de Armand Dayot, 6, 1907-1908, p. 201, fue fotografiado por primera vez en el catálogo de Berlín de 1907, *Katalog der Sammlung Iwan Stchoukine Paris: Gemälde alter Meister; Versteigerung in Berlin am Dienstag, den 9. April 1907, Kunstsalon Keller und Reiner*, il. 1, junto a un *San Francisco*, de 112 x 89 cm.

El *Expolio* húngaro fue propuesto al Musée du Louvre en 1903 para su venta por parte de Théodore Duret, de París, aunque se hallaba en su poder todavía en 1907-1908; en 1912 estaba en manos del Baron Guy de Thomitz (1862-1912) y de inmediato en las de Nemes hasta su venta (Manzi, 1913, #37) para terminar en las de Davy (?) y Mór Lipót Herzog. Ha reafirmado la autografía, lógicamente como conservador del museo húngaro, István Barkóczi (“El ‘Maestro de El Espolio de Budapest’. Una mano identificada del círculo del Greco”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 63-68).

La *Oración en el huerto* procedería supuestamente de la catedral de Sigüenza (aunque sin referencia antigua o moderna), para haber pasado a Lisboa, donde aparecía por primera vez en manos del marchante judío portugués y poeta Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), en su villa do Conde Porto y quien lo ofreció en 1908 al museo de Oporto pero le fue rechazado, Más tarde pasó el lienzo a París, en poder de Marcell Nemes en 1910, para ser subastado en 1913 (#35 de la venta Manzi de París); después reaparece en poder de Paul Durand Ruel, hasta ser adquirido en fecha inexacta por Mór Lipót Herzog.

La *Anunciación* fue adquirida por el Barón Isidore Justin Séverin Taylor (1836-1880), aunque ignoramos a quién, y pasó en esta última fecha al Marquis de Rochefort, de París; en 1907 fue comprada al marchante húngaro François (Franz) Kleinberger (1858-1937) por el museo de Budapest (véase al respecto Ladislaus Nagy, “The art dealer François Kleinberger (1858-1937) and his family”, en <https://www.family-search.org/ark:/61903/3:1:3Q57-L96B-TFXB?i=460&cc=2185145>

La *Sagrada Familia* es una versión ligeramente mayor (138 x 103,5 cm) del magnífico original del Hospital Tavera de Toledo (127 x 106 cm), del que partiría. Supuestamente procedía de la colección “P. Tronchet” de París [personaje desconocido, quizá solo se tiene información sobre una dirección 3, rue Tronchet de la Galerie d’art ancien et d’art contemporain, con exposición de 1911] al pasar a manos de Nemes (quien no la expuso en Munich en 1911 ni aparece en el artículo de August L. Mayer, “Los cuadros del Greco y Goya de la colección Nemes de Budapest”, *Museum*, 10, 1911, pp. 459-468, sino solo en Düsseldorf en 1912, #67 del *Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest ausgestellten Gemälde*, Städtische Kunsthalle, con August L. Mayer como autor de los tres catálogos de 1911, 1912 y 1913), y quien la vendió en 1913 (Manzi, #33; quizá a través de Sedelmeyer, #53) y terminar en manos de Mór Lipót Herzog. No obstante, el primer lienzo poseído por Nemes entre 1911 y 1913, de acuerdo con las medidas (130 x 100 cm) y la fotografía de la exposición de la Alte Pinakothek de Munich y del citado artículo de 1911 era otra versión completamente distinta, localizada primero en París (Stanislas O’Rossen más que la errata O’Rosseau de Mayer) por Cossío en 1907/1908, fotografiada en la casa de Mór Lipót Herzog y que hoy se conserva –desde 1926– en The Cleveland Museum of Art en Cleveland, Ohio.

El *San Bartolomé* procedía de la colección del Marqués de la Vega-Inclán, donde se hallaba todavía en 1908 al pasar a manos de Nemes, quien lo enajenó en 1913 (Manzi, #38) para ser adquirido por Lipót Herzog.

Por último, el *San Andrés*, supuesto integrante de la serie del apostolado del pueblo guadalajareño de Almadrones, parece haber sido propiedad también de Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923) [que Mayer transformaba en un inexistente exministro portugués Gerrara Jungairo, error mantenido por lo menos hasta el artículo de Marianna Harasztiné Takács, “Adalékok Greco képeink történetéhez”, *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum közleményei*, 53, 1979, pp. 287-293]; el lienzo pasaría en 1910 a Nemes, quien lo vendió en 1913 (Manzi, #36) antes de pasar a Mór Lipót Herzog y definitivamente al museo de Budapest.

Si la *María Magdalena* nunca ha tenido problemas respecto a su autografía, la *Sagrada Familia con Santa Ana* (Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962 (trad. esp. *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967 y 1975², n° X-98) ha sido considerada copia temprana pero mediocre; el *Expolio* (Wethey X-95) obra de escuela del siglo XVII como el de la Colección Masaveu, el *San Andrés* (Wethey X-234) como escuela a pesar de sus siempre sospechosas iniciales δ y θ, y el *San Bartolomé* (Wethey X-370), difícilmente aceptable como parte de un apostolado, fuera el de San Feliz o el de Almadrones. La *Oración en el huerto* (Wethey 46), firmada como “δομήνικος θεοτοκόπουλος

ἑπίοιει” sin el más frecuente “κρής” y la *Anunciación* (Wethey 49, obra aceptada como autógrafa, aunque sin haberla visto nunca personalmente), con una inscripción en cursivas griegas “δομήνικος θεοτοκόπουλος ἑπίοιει” bastante diversa respecto a la anterior y que debieran ser verificadas como originales, sobre todo la primera.

Similar estudio merecería la pieza en depósito o finalmente –como parece– adquirida por el museo, #36, un supuesto *San Luis Gonzaga* (fig. 1). Procede por venta de la Alana Collection de Delaware, del coleccionista colombiano Álvaro Saieh, en Christie’s New York (LIVE AUCTION 21540 Old Masters New Perspectives: Masterworks from The Alana Collection) el 9 de junio de 2022, adquirido (por US\$ 3.660.000) por MOL (New Europe Foundation) y depositado en el Szépművészeti Múzeum, y adquirido en 2023 (Inv. Number 2023.1). Se trata de un retrato lleno de problemas, pero del que no se dice ni palabra sobre los repintes (un halo desaparecido) y una mano izquierda añadida ya en 1911, a tenor de la fotografía de catálogo muniqués de la colección Nemes (*Sammlung Marczell von Nemes. Leihgabe. Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest ausgestellten Gemälde*, Munich, Alte Pinakothek, 1911, #13). También aparece así en las fotos de August L. Mayer (como propiedad de Georg Schwarz de Berlín en 1931) y en la monografía de Legendre & Hartmann de 1937 (ya en la colección Bachstitz). Nada se parece el joven retratado a las miniaturas juveniles o retratos seculares del futuro santo (1568-1591) –hijo del Marqués de Castiglione delle Stiviere Ferrante Gonzaga y Maria Tana de Santena, beatificado en 1605 y solo santo desde 1726–, que estuvo en España entre 1582 y 1584, pero de quien no se tienen noticias de algún viaje a Toledo, jesuita desde 1585. ¿Por qué se iba a retratar hacia 1583 (Wethey 195) si no se hizo jesuita hasta 1585 en Roma?

La supuesta procedencia que hoy se aduce, desde el colegio de los jesuitas de San Pablo de Granada de 1767, año de su expulsión, parece endeble. En la relación descriptiva del colegio, por parte del pintor Luis Sanz Jiménez (1729-1803), se señalaba que en la capilla del colegio había un lienzo de un San Francisco firmado en caracteres griegos, y en la escalera, en un retablo, el lienzo de un “retrato de San Luis Gonzaga quando era niño... original hecho por Dominico Greco”, aunque el editor moderno de esta relación nos previene de que sería aventurada su identificación con el lienzo de Pablo Bosch (que según Manuel Gómez-Moreno había sido adquirido a las monjas Comendadoras de Santiago de Granada por parte del Marqués de la Vega-Inclán); véase José Manuel Rodríguez Domingo, “El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada”, en *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, ed. María Esther Galera Mendoza, Granada, Universidad, 2006, pp. 127-164, esp. 157-159.

Apareció en una fotografía de la exposición publicada por la revista *Hojas sueltas*, Barcelona, 1, 1902, p. 591, aunque extrañamente Salvador Viniegra, responsable de la famosa exposición del Museo del Prado (1902, p. 22, #16, aun sin publicar su foto) y Manuel Bartolomé Cossío (1908, pp. 433-435) lo consideraron retrato de un *estudiante*, quizá San Ignacio de Loyola (beato solo desde 1609 y santo desde 1622); añadían que el lienzo pertenecía desde hacía tiempo a Pablo Bosch Barrau (1841-1915), aunque en esa fecha de 1907-1908 estaba ya en manos de los marchantes Trotti en París (según la lámina 127 de Cossío) (fig. 2). Su ulterior procedencia sigue tan enrevesada como las de otras obras de Budapest. Si desde al menos 1907 estaba en la galería Trotti de París de donde pasó a Nemes (vendido en 1913, en la venta Manzi, #29, pero sin citarse en el artículo de August L. Mayer, “Los cuadros del Greco y Goya de la colección Nemes de Budapest”, *Museum*, 10, 1911, pp. 459-468) y más adelante ser adquirido por Franz Kleinberger; en 1926 era propiedad de Stephan von Auspitz o Stefan Auspitz von Artenegg (1889-1945) de Viena; en 1931 estaba en Berlín en poder del fotógrafo Georg Schwarz (según Mayer, 1931, #328), y luego en poder de Daniël George van Beuningen (1877-1955) en Rotterdam, consignándose en 1932 al *Kunsthandel* Kurt Walter Bachstitz (1882-1949) de La Haya, y pasar temporalmente a Londres (Agnew’s Galleries de Old Bond Street; véase Tancred Borenius, “The Stefan von Auspitz Collection”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Dec., 1932, 61, 357, pp. 283 y 286-288) y después, hacia 1939, a Leo van den Bergh (1882-1941), en La Haya o Santa Barbara de California, y a su viuda Alexa van den Bergh; en los años 1950’s estaba en la

colección Converse de Santa Barbara, California. Después estuvo en manos de Otto Naumann, Ltd., New York, hasta 1996, al ser adquirido por Álvaro Saieh; finalmente fue subastado en Christie's el 9 de junio de 2022 por 3,600,000\$. Da la impresión de que nadie quería quedarse con el retrato en cuestión, aparentemente jamás firmado, pero sucesivamente restaurado y manipulado.

Cossío señalaba la presencia de un nimbo que juzgaba no añadido –cuyos restos eran y son aún visibles– y fechaba el lienzo después de 1609, fecha de la beatificación de Ignacio de Loyola; también consideró como candidato a San Luis Gonzaga, con fama de santo desde su muerte en 1591... pero no beatificado hasta 1605. No tendría demasiado sentido, en cualquiera de los casos, representarlo como un joven estudiante y esconderle la mano izquierda por debajo del infolio, en estas fechas tardías.

Por otra parte, en un catálogo fundamentalmente propedéutico se reúnen ocho ensayos en tres grupos, algunos de repertorio, aunque excelentes (de María Cruz De Carlos Varona y José Manuel Matilla o Joaquín Bérchez), otros específicos para esta muestra húngara: de Éva Nyergues; de Adriána Lantos –a quien agradezco su amable acogida en el museo– lógico e interesante en sus aportaciones sobre el “coleccionismo” húngaro (de Gábor Térey [Moses Klein, 1866-1930] a Marcell Nemes, Zoltán Farkas y el Barón Mór Lipót Herzog [1869-1934]), contextualizado por el interés de aquellos años en relación con los Fauves húngaros y el grupo de los Ocho, y el paso desde el Imperio a las Repúblicas popular (1918-1919) y soviética (1919) y al nuevo Reino de Hungría (1920), tal vez demasiado benevolente respecto al concepto de coleccionismo interesado y mercado; y de Judit Geskó, algo extemporáneo.

Y unos terceros textos, realizados *ex profeso*. En éstos, y aunque no tenga consecuencias para el resto de los ensayos, Macarena Moralejo Ortega analiza los textos grequianos sobre el arte y los artistas vasarianos, insistiendo en sus nexos con respecto al pensamiento de Federico Zuccari en términos de exigencia de libertad y en su carácter intencional de “freeing himself from his mask”, una glosa de una carta de 1609 de Paolo Sarpi que debiera referirse a la máscara pública del cretense –un antinormativo para sí mismo– en Toledo. Leticia Ruiz Gómez aborda en su introducción una visión tradicional y poco problemática del pintor, de su personalidad difícil, su pensamiento extravagante, su religiosidad personal o grupal, o de sus obras, para el que curiosamente y planteándose como ejemplo de artista *transformativo*, se han obviado las obras de periodo creto-veneciano hasta 1566, o casi del romano hasta 1576, y el estudio de su temprana separación respecto a las tradiciones icónicas de su contexto tardopaleólogo y sus aprendizajes en Venecia y Roma; se resuelve su caso, el de uno de los artistas “strangest and most fascinating in the history of European art” (p. 19) como una mano que no piensa sino que solo pinta y se serializa, ayudado por la de una mano, imposible de identificar, de Francesco Prevosti, y “alejando” de su propio taller al hijo Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631), a pesar de los achaques físicos del padre, al menos desde 1608, y de su estrecha colaboración, legamente desde 1603 y quizá ya desde 1596 a sus 18 años de edad.

Mayor enjundia presenta el ensayo de Palma Martínez-Burgos García, en el que a pesar de sacar del panorama la “espinosa cuestión” de su religión –más ortodoxa griega que católica, ¡ay!– y de su religiosidad –menos encendida ¡ay! de lo que siempre se ha querido–, nos muestra al cretense como artista que “conjure up a psychological and emotional atmosphere that was sufficiently expressive to make his religious pictures ‘moving’ and to inspire devotion”, a pesar de sus numerosos pleitos por superfluo en sus formalismos –desnudos incluidos– y desinteresado por el decoro, y las críticas recibidas por él como un pintor que alejaba al fiel de la oración. Concepto éste del decoro tan ambiguo como predica la autora; era evidente en la época el triple sentido del mismo: decoro natural, decoro social/histórico y decoro textual; el primero lo cumplía a rajatabla como pintor retratista y naturalista; los otros dos quedaban en algunos casos a expensas de las exigencias de sus variopintos clientes. Echamos aquí de menos un análisis del concepto de oración, para entonces más plural de lo que se mantiene como contrarreformista, como de un supuesto “Toledan taste”: ¿cuál era la “renewed spirituality” defendida por clérigos y laicos? ¿creían de la misma forma los conversos de Toledo, los filoalumbrados y filoevangelistas carrancistas o por otra parte Felipe II y los inquisidores que encarcelaban a sus aposentadores, como el mismísimo arquitecto regio Juan de Herrera? ¿los poderosos arzobispos y sus canónigos, los cultivados clérigos y los párrocos rurales o los anónimos

personajes que adquirirían sus lienzos o sus estampas? ¿los inmaculadistas o los maculadistas? Pensemos en las imágenes de la *Inmaculada Concepción* del cretense (San Román, Capilla Ovalle o Thyssen-Bornemisza) que optaron por la *naturalización* de los símbolos de las Letanías lauretanas, incluyéndose el sol y la luna, que nunca apareció como soporte de la Virgen como había usado en su *Asunción* de Santo Domingo el Antiguo; y recordemos que si en 1617 juraron los franciscanos, el ayuntamiento y la universidad de Toledo su defensa, ya en 1590 Fray Damián de Vegas había publicado su *Libro de poesía christiana, moral y divina. En que mvy de principal intento se trata de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1590.

¿Pensaban lo mismo Fray Luis de Granada y Ambrosio de Morales? y ¿quién había leído los inéditos, pero aquí citados, ‘Apuntes para confeccionar lecciones de Santos’ de este último, para escribir sus vidas de 1566?, texto que se ha conservado manuscrito también como “Instrucciones para escribir vidas de santos”, hoy en el Archivo General de Simancas, Sección Escorial, Cultura religiosa, leg. 258, fol. 240, o en Casas y Sitios Reales, leg. 258, fol. 179, y citado por Elena Vázquez Dueñas, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 443-460, esp. 445, n. 37 y antes por la propia Martínez-Burgos García (*Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 212-214, fols. 231-243) y por Pierre Civil (“Flos sanctorum et iconographie religieuse dans l’Espagne de la Contre-Réforme: le portrait de la Vierge”, *Les Langues Néolatines*, 1995, 295, p. 123).

¿Tenían las mismas intencionalidades religiosas e ideológicas todos sus clientes? Es difícil conciliar afirmaciones como la de que El Greco “employed artistic, visual, intellectual and spiritual devices that challenged the accepted role” y “did not conform to Counter-Reformation standards”, y no intentar situarlo como individuo pensante y autor –recordemos a Michel Foucault y su deconstrucción de la autoría– al servicio de una demanda y unas agendas radicalmente plurales, ante las que el pintor no renunciaba a sus ideas o se plegaba de manera menos heroica de lo que se nos ha transmitido desde su mitificación novecentista.

Seguimos sin aceptar –por razones nacionalistas y religiosas ¡ay!– lo que nos ha dejado escrito El Greco, e incluso los documentos más comprometedores para con su construcción de hacia 1900. Disfrutamos de magníficas obras de este maravilloso pintor del color y la naturaleza, y nos asombramos de la falta de calidad de algunas de sospechosas atribuciones, mientras evitamos abordar los grandes problemas que sus lienzos y sus palabras nos proponen todavía.

Fernando Marías
RAH y UAM emérito