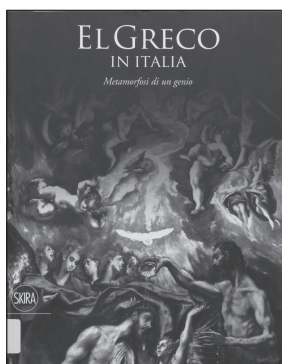


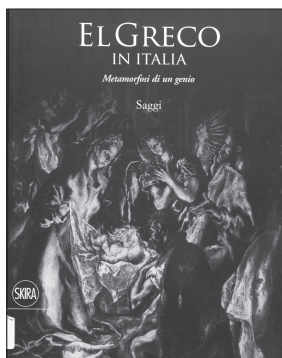
*El Greco in Italia.  
Metamorfosi  
di un genio*

Casa dei Carraresi,  
Treviso  
24 de octubre de 2015 –  
1 de mayo de 2016  
Comisario: Lionello  
Puppi



Lionello Puppi (ed.)  
*El Greco in Italia.  
Metamorfosi  
di un genio. Saggi*

319 págs. Milán: Skira,  
2015  
ISBN 978-88-572-3062-7



FERNANDO MARÍAS

sorprendente en todos los sentidos ha sido la nueva exposición que sobre El Greco ha estado abierta desde el 24 de octubre de 2014 hasta el 1 de mayo de 2016 en la Casa dei Carraresi de Treviso, organizada por Kornice SRL Andrea Brunello, en colaboración con el Polo Museale del Veneto. Meses después de la inauguración de la muestra, al catálogo se le ha unido un volumen de *Saggi*, que analizaremos en paralelo más adelante.<sup>1</sup>

Como es natural, el centro de la muestra son los cuadros y su supuesto catálogo —sin fichas, sin bibliografía, sin precedencias, sin historias o referencias a su materialidad no solo superficial, bidimensional—, que está constituido por las ilustraciones de las obras seleccionadas en cuatro apartados. Estos están dedicados respectivamente a los orígenes y la imposibilidad del sueño de una modernización de El Greco; a Venecia y la chispa de un foco creativo; a Roma y la sacudida —como si estuviera teleológicamente escrito en su carta astral— del «misterio antes de España». La última sección se centra en El Greco y los modernos como metamorfosis del signo, que comienza con crucifixiones miguelangelesco-venustianas y Cristos en la cruz dellaportianos;

1. Ponemos al día y ampliamos nuestra «Crónica de la exposición *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, de Treviso, Casa dei Carraresi», *Archivo Español de Arte*, 353, 2016, págs. 107-108, publicada antes de la aparición de los *Saggi*.

cuatro dudosas crucifixiones grequianas de colecciones privadas (de ellas, un cobre nuevo para mí, fuente de la no creíble tabla del Banco Castilla-La Mancha de Toledo, el lienzo Christian Levett y el cobre Favez Sarofim) y cronologías diversas (cat. 72-73 y 75, siendo la más tardía la hasta ahora poco autógrafa de la colección Enríquez de Luna-Barreda Treviño); a ellas se añaden dos supuestas crucifixiones de Francis Bacon, los dos modelos romanos del retablo del colegio de doña María de Aragón (c. 1600), una vista de Toledo de Ignacio Zuloaga y un cartón de Picasso de 1958 de las *Demoiselles d'Avignon*, como preparatorio para un biombo por su carácter tripartito; misterio.

También es misteriosa la presencia o ausencia de las pinturas del catálogo, quizá algunas todavía por llegar a comienzos de noviembre e ir sustituyéndose a medida que pasara el tiempo. Otras —no se sabe si habrán llegado— como *La Dormición* de Syros (cat. 8), porque el comisario de la muestra declara que ha preferido omitir las obras seguras de los primeros años; aquí aparece el *Tríptico de Módena*, a pesar de que se feche ya en un bienio veneciano, si bien antes que las debatidas tablitas de la Pinacoteca de Ferrara.

La muestra se abre con una novedad que se fecha todavía en Creta, en 1565-1566, sorpresa; este *San Demetrio*, aparentemente firmado —aunque bajo un extraño craquelado precisamente en esa esquina— y aparentemente inédito,<sup>2</sup> queda sin estudiar, como si se lanzara una piedra y se obviara la mano y la sacudida, *il guizzo* que la ha impulsado; no merecía semejante desprecio a pesar de todas las dudas que pueda levantar.

Así pues, en todas las secciones quedan obras sin explicar o justificar, desde la atribución a Doménikos de una participación gráfica —¿dónde?— en el portolano de Sideris<sup>3</sup> has-

2. Sin embargo, Mariella Lobefaro, en su ensayo de los *Saggi*, págs. 249-253, aclara que ya se había presentado en la exposición *L'art des icônes. La Peinture religieuse grecque post-byzantine et néo-hellénistique* (Lyon: Galerie Saint-François, 1935, cat. 37) como obra anónima italo-bizantina del siglo XVI, perteneciente a la colección del abogado francés Louis Maudet. Para esa fecha, el icono, sin atribución alguna al cretense a pesar de haberse limpiado para la ocasión y haberse retirado el barniz original, permaneció sin atribución alguna durante ochenta años (!); no parece que por entonces, sin embargo, apareciera una firma. A pesar de las apariencias, ya se había presentado este descubrimiento de Lobefaro, con la nueva firma y la atribución a El Greco, y perteneciente a un coleccionista alemán anónimo —que la habría adquirido *online*— en la breve exposición *L'eredità di Bisanzio. Mostra di icone bizantine e post bizantine dell'ecumene cristiana* (8-23 de agosto de 2015, Torre delle Arti, Bellagio [Como]), en medio de «100 opere, datate dalla metà del XIV agli inizi del XX secolo, di molteplici provenienze diverse (Italia, Grecia, Creta, Corfù, Isole Ionie, Balcani, Bulgaria, Serbia, Romania, Valacchia, Transilvania, Moldavia, Polonia, Ucraina, Bielorussia, Russia, Siria e Palestina)» según *Il Corriere della Sera*, disponible en [http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15\\_luglio\\_31/mostra-l-eredita-bisanzio-viaggio-storia-le-icone-e50ef35a-3777-11e5-88ac-a32ff5fc69d6.shtml](http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_luglio_31/mostra-l-eredita-bisanzio-viaggio-storia-le-icone-e50ef35a-3777-11e5-88ac-a32ff5fc69d6.shtml); se trata, sin duda, del mejor lugar para la presentación científica de semejante descubrimiento, ya avalado por el comisario de la muestra de Treviso.

3. Esta nueva carta náutica de Europa —Londres, Central Saint Martins Museum and Study Collection, University of the Arts, inv. F 14— está fechada en abril de 1570, y presenta unas armas de la familia Bragadin de Venecia; sin embargo, no aparece ni un solo elemento que pudiera vincularse con el arte del candiota, ni siquiera la imagen absolutamente convencional de cualquier ciudad —incluida Venecia— o los ángeles que sostienen el escudo, frente a lo manteni-

ta la inaceptable *Pasión Velimezis*, pues no importa que dependa de una estampa de Hendrick Goltzius *apud* Bartholomäus Spranger de 1587.<sup>4</sup> En la primera, por lo tanto, se entremezclan sin clarificación de la antítesis los iconos de Mijail Damaskínos o Georgios Klontzas con el *Tríptico de Módena* o la *Cena de Bolonia*, pero no con las obviadas tablas de *cheir Domenikou*, a excepción del supuesto *San Demetrio*.

En la segunda, dedicada a Venecia, entre Tiziano, Muziano o Jacopo Bassano, brillan la *Epifanía* del Museo Lázaro Galdiano y la *Estigmatización de san Francisco* de Bérgamo, que tendría que haber dependido —¡ay!— de la invención miguelangelesca de San Pietro in Montorio de Roma, obras romanas como la *Anunciación* del Museo Thyssen o el *Soplón* de la Colección Colomer y solo, tal vez, el *Soplón* de Capodimonte. Al lado de la *Adoración* del Willumsens Museum, dos cobres (!) de *San Francisco* (cat. 21) y la *Epifanía* (cat. 24), sencillamente terribles,<sup>5</sup> de colección privada, y tres Epifanías (cat. 25, 26 y 27) que se atribuyen a un «iconógrafo cretense» (¿Doménikos Theotokópoulos? según el catálogo), también de colección particular y autografía más que dudosísima a nuestro juicio.

La tercera sección, romana, vuelve a combinar, sin más explicación que ciertas analogías formales, lienzos tardíos de Federico Zuccari o Heinz el Viejo y tempranos de Correggio o Parmigianino con la reaparecida *Sagrada Familia* de Canesso que había formado parte de la colección del rey Carol I de Rumanía, la *Magdalena* del Museo di Capodimonte de Tiziano con la sospechosa *Magdalena* del monasterio de Montserrat y tal vez en el futuro con la magnífica de Budapest, el soberbio y español *San Lorenzo* de Monforte de Lemos o la más tardía *Cabeza Van Horne* (por Christie's este mismo año) o un bello *Cristo* de Reggio Emilia, de un apostolado ya del siglo XVII. No menor interés presentan los cinco retratos que, junto a uno de Tintoretto y uno rarísimo de Pío V atribuido a Giorgio Giulio Clovio, se reúnen en esta sección, uno imposible del miniaturista y amigo Clovio, una posible miniatura farnesiana de la Fondazione Longhi, los posibles hombres Priester y Silverman (¿un póstumo Annibale Caro?) y uno, a mi juicio imposible, de un joven de Montecarlo. No menos imposibles son los terroríficos cinco fragmentos de un supuesto *altarlo* de Bettona..., por mucho que se empeñe Lobefaro.<sup>6</sup>

do en su ensayo (pág. 83) por TOLIAS, G., «Le arti della cartografia nella Candia Veneziana», en PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Saggi*. Milán: Skira, 2015, págs. 81-88.

4. Posibilidad ni siquiera tenida en cuenta por la perseverante Nano Chatzidakis (pág. 95), pues evidentemente invalidaría su atribución.

5. Hoy podemos añadir que el primero de ellos, un cobre de 22,2 × 16,7 cm, procedente de una colección privada de Reggio Emilia, ha sido secuestrado el 1 de mayo por la justicia al cierre de la exposición de Treviso, por parte de la magistratura italiana y la Guardia di Finanza a solicitud de un tribunal de París; véase «Un Falso alla mostra di "El Greco": sequestrato», *Corriere del Veneto*, Cronaca Treviso, 24-31 de mayo de 2016. Lionello Puppi, Philippe Daverio y Vittorio Sgarbi —quien habría intervenido en la compra por parte de un padre, su hijo y un pintor emiliano, junto a una *Venus* de Lucas Cranach el Viejo también bajo acusación en Francia— certifican, no obstante, su autenticidad. Continuará, quizá.

6. LOBEFARO, M., «Un'indagine diagnostica», en PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia...*, págs. 287-290.

Así pues, el visitante se encuentra con una idiosincrática y/o aleatoria reunión de piezas indiscutibles y discutibles o más que discutibles, y un no menos sorprendente catálogo; a las no-fichas se suma, en primer lugar, un ensayo de Lionello Puppi, al que sigue una reflexión del filósofo Massimo Cacciari sobre el icono imposible, bellamente ahistórica, y otro del bizantinista Robin Cormack —defensor del nuevo y discutido *Bautismo* de Iraklion, que sin embargo no está en Treviso—<sup>7</sup> sobre el mundo en el que nació El Greco, en el que se evidencia su total distanciamiento del contexto y de sus colegas candiotas.<sup>8</sup> Puppi permanece casi totalmente fiel a sus tesis difícilmente probables, sobre sus compañeros de viaje a Roma o su segundo viaje a Venecia, para añadir algunas quizá nuevas, desde la transformación de Doménico en ferviente católico a partir de Venecia hasta su definición del artista como el que se esconde, en un laberinto o en sus silencios. No lo parece, dado su carácter, su desmedida e imprudente elocuencia y su rechazo por parte de sus contemporáneos, en Italia —al menos en Roma— y en España. Si se nos escapa quizá sea porque no sepamos atraparlo ni a él ni a sus propias obras, en un laberinto de atribuciones que al mismo tiempo se esconden.

El grueso volumen de los *Saggi* no deja tampoco de desconcertarnos. Acabamos de señalar la reaparición de la introducción y los tres artículos del catálogo, y a ellos se añaden dos nuevos, quizá lo más interesante y útil, un regesto de «I documenti» de Silvia Miscellaneo (págs. 55-64),<sup>9</sup> y otro de Letizia Lonzi, «Per "El Greco in Italia". Approssimazioni a una bibliografia sistematica generale» (págs. 65-78).

Les sigue una sección dedicada a los *Contesti*, con seis artículos, de variado calado, los ya citados de George Tolias, «Le arti della cartografia nella Candia Veneziana» (págs. 81-88), y de Nano Chatzidakis, «Il contesto artistico nella Creta di metà Cinquecento» (págs. 89-96), a los que se suman los de Charles Hope, «La pittura a Venezia intorno al 1570» (págs. 97-102); Margherita Azzi Visentini, «Tra Venezia e Roma: due monumenti della cartografia» (págs. 103-108); Alessandra Bigi Iotti y Giulio Zavatta, «El Greco e l'ambiente artistico farnesiano tra Roma e Parma» (págs. 135-144), que no añaden nada al debate sobre El Greco entre Creta e Italia, y el muy digno de Paula Revenga Domínguez, «El Greco a Toledo, 1577» (págs. 145-155), como un apéndice al margen de la geografía que debiera atañer a esta muestra. Mayor interés y no menor competencia presenta el ensayo de Andrea Donati, «Il Greco a Roma, 1570-1575 circa» (págs. 109-133), que repasa con criterio lo que se sabe y con juicio lo que se ha conjeturado.

La sección dedicada a *Problemi aperti*, y que permanecen como tales, incluye once artículos, comenzando por el de Gino Benzoni, «Dopo Lepanto. Questioni evangeliche e

7. Por lo menos cuando se inauguró y visité la *mostra* a comienzos de noviembre de 2015, quién sabe si luego llegó.

8. La introducción de Puppi (págs. 15-17) y los tres ensayos de Cacciari, «L'impossibile icona» (págs. 23-28), Cormack, «Il mondo in cui nacque El Greco» (págs. 29-36), y Puppi, «Il pittore nel suo labirinto» (págs. 37-54), vuelven a publicarse en los *Saggi*.

9. En este sentido, nada tiene que ver la *Cronologia essenziale* (pág. 319) con la que cierra el grueso volumen de *Saggi*, de una sorprendente brevedad, a pesar de que se deslice desde Roma hasta la muerte del pintor en la Toledo de 1614.

agiografiche» (págs. 157-170). Los cuatro ensayos del franciscano [Fra] Antonio Ciceri, profesor de teología e historia eclesiástica de la Pontificia Università Antonianum de Roma, «La Guarigione del cieco nato (Gv 9) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca» (págs. 171-184), «La Cacciata dei mercanti dal tempio (Gv 2, 13-25) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca» (págs. 185-196), «Francesco d'Assisi nell'immaginario culturale/devozionale del XVI secolo» (págs. 197-206) y «Maria Maddalena nell'immaginario culturale/devozionale del XV secolo» (págs. 206-216), responden más a un interés contemporáneo de corte confesional, si no pastoral, que a una aproximación histórica a tales temáticas iconográficas, y, por consiguiente, a cualquier problemática ideológica que pudieran haber negociado el pintor y sus clientes. Otro tenor presentan los ensayos de Giulia Zandonadi, «Il Cavalier Marino sulla Maddalena del Tiziano» (págs. 217-222); de Loredana Olivato, «El Greco fra architettura e scienza» (págs. 223-231),<sup>10</sup> o de Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, «Il giovane Greco e l'incisione: qualche nota su un rapporto complesso» (págs. 233-247); o de Fabrizio Biferali, «Lattanzio Bonastri, discepolo italiano del Greco» (págs. 261-266).

Mariella Lobefaro, en su «Di alcuni esiti di indagini diagnostiche» (págs. 249-260), como ya hemos apuntado, defiende la atribución del citado *San Demetrio* y de tres tablas de la Adoración de los Reyes de colecciones privadas, a nuestro juicio cada una de ellas de diversa mano y todas ajenas a la de Doménico. En esta línea de *wishful thinking* atribucionista, por decirlo suavemente, habría que incluir las contribuciones de la sección *Laboratorio*, centradas en el imposible *altare* del Museo de Bettona, y que saltan al no menos fantasmático *ciborio* o tabernáculo eucarístico de San Pietro de Sassoferrato; Guerrino Lovato, «Una novità per El Greco in Italia?» (págs. 279-286) y Mariella Lobefaro, «Un'indagine diagnostica» (págs. 287-290), se ocupan de estas imposibles «novedades»; Letizia Lonzi, «Madonneri di "maniera moderna" tra Cadore e Trevigiano» (págs. 291-305), por su parte, contribuye a esta feria con el análisis de diferentes obras de Pieve di Cadore y Treviso asignadas a «pittore veneto-cretense del Cinquecento», que podrían en un futuro ser reasignadas a nuestro autor.

10. Nada tienen que ver con El Greco —ni por la lengua ni por la grafía— las anotaciones italianas del ejemplar de *I Quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570) de Palladio conservado en Roma, Palazzo Venezia, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Rari 401), todavía atribuidas al cretense desde 1980 por la autora.

La última sección, titulada *Verso la modernità*, con dos ensayos de Serena Baccaglini, «El Greco, inventore della pittura moderna. "Él sí que era un pintor"» (págs. 307-312), y Giulia Zandonadi, «La metamorfosi del segno: quella lancia scoccata verso la modernità. Elena Cappello, El Greco e il "marchingegno cubista"» (págs. 313-318), insiste en la imposible modernidad de El Greco del siglo XVI para nuestro gusto contemporáneo si no se trata de una mistificación histórica, tal vez lógica para 1900, incomprendible para 2015.

A no ser que este sea todavía un viejo/nuevo reclamo, como el de un Greco que «cierra» (?) la historia del icono tardo-paleólogo cretense para cierto comprador ortodoxo, para el mercado contemporáneo. El ensayo de Maria Paphiti, «Chi desidera un El Greco?» (págs. 267-278), que cierra la sección de *Problemi aperti*, quizá constituya en buena medida la clave del conjunto de la exposición, el catálogo y el volumen de ensayos que reseñamos. Con conocimiento del tema,<sup>11</sup> la autora repasa la historia del mercado más reciente de obras del candiota y concluye con la convicción de que «*quello di El Greco è un mercato fiorente, alimentato da una domanda crescente che si riflette sui prezzi realizzati alle aste pubbliche*», doliéndose de que «*gli anni italiani di El Greco non sono stati particolarmente valorizzati*» pero augurando que «*sono destinati a diventare sempre più ricercati e costosi e, si spera, a rivelare sempre qualcosa in più del suo passaggio in Italia*». Es posible que la bulimia del mercado —de vendedores, intermediarios y compradores— justifique la alegría de las nuevas atribuciones y que, al mismo tiempo, se haya resentido de las propuestas de las últimas décadas..., empezando por el *Bautismo* hoy en Iraklion; lo que es cierto es que, para un mercado ingenuo, muestras como la presente solo contribuirán a la inflación, y menos a conocer algo más el *soggiorno italiano* del griego de Venecia o Roma.

PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia: Metamorfosi di un genio*, cat. exp., 24 de octubre de 2015 - 1 de mayo de 2016, Casa dei Carraresi, Treviso. Milán: Skira, 2015, 151 págs.

11. Aunque se echen de menos los recientes trabajos de DAL POZZOLO, E.M., *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*. Verona: QuiEdit, 2015; e *idem*, «Per la storia delle falsificazioni di El Greco: un abbozzo di categorizzazione, con qualche esempio», *Artibus et historiae*, 72, 2015, págs. 153-173.