

# SEIS CUADROS DE EL GRECO

ALFONSO ALVAREZ MIRANDA

*Dentro del ciclo de reuniones monográficas que organiza periódicamente la SNE, el pasado 1 de abril, Alfonso Alvarez Miranda, con su fácil, ameno y vitalista verbo, cautivó a un auditorio que abarrotaba la sala de la ETSIIM donde se celebró el acto, sorprendiéndonos con su profundización en la vida y en la obra de Doménikos Theotokopoulos, EL GRECO.*

*El conferenciante analizó las seis obras que le habían causado mayor impacto y pensamos que reproducir esta conferencia es una decisión que agradecerán todos los miembros de la SNE que no pudieron estar presentes.*

Alfonso ALVAREZ MIRANDA es Doctor Ingeniero de Minas. Durante siete años dedicó sus actividades a la minería del carbón, siendo Director, Director Adjunto a la gerencia y Consejero Director General de la factoría sidero-metalúrgica de Nueva Montaña Quijano, S. A. En marzo de 1969 es encargado, por el Ministerio de Industria, de la constitución de "FOSFATOS DE BU-CRAA" para la explotación de los yacimientos del Sahara, de la que es nombrado Presidente. En 1970 es designado como Director del sector de Siderurgia, Metalurgia y Minería del INI. Fue Presidente de la Comisión de Industrias Básicas del Hierro y del Acero en el III Plan de Desarrollo Económico y Social. Interviene en numerosos proyectos industriales y energéticos, especialmente en la fusión de las dos grandes siderúrgicas asturianas, al término de la cual es nombrado Presidente de ENSIDESA, resultante de la fusión. En marzo de 1975 es designado Ministro de Industria. En 1976, al cesar en el Departamento Ministerial, es nombrado Presidente del Consejo Superior de dicho Ministerio. Desde 1977 ocupa la presidencia del FORUM ATOMICO ESPAÑOL.



*Francisco Vighi, presidente de la SNE (izquierda), presenta al conferenciante, Alfonso Alvarez Miranda*

Los seis cuadros objeto de esta charla van a ser precisamente tres retratos y tres cuadros de figuras.

Los tres retratos pueden calificarse con tres denominaciones que son como un reflejo de la primera impresión que despiertan y serían: El retrato emocionado, el retrato misterioso y el retrato terrible.

El emocionado corresponde al San Ildefonso que preside el Altar de la izquierda en la vieja iglesia del Hospital de la Caridad en el toledano pueblo de Illescas y que es un prodigio de pintura mística.

El misterioso lo adjudicaríamos al enigmático caballero de la mano en el pecho, que puede contemplarse en el museo del Prado.

Y el terrible lo reservamos para la fiera con que El Greco pintó al Cardenal Niño de Guevara, contemporáneo riguroso de El Greco, pues nacieron el mismo año, que fue Inquisidor General de España y Arzobispo de Sevilla. Este retrato está hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Tendremos ocasión más adelante de observar cada uno de estos personajes y de evocar lo que El Greco nos quiso transmitir con sus retratos.

Los tres cuadros de figuras son: El Entierro del Conde de Orgaz, quizá la obra más admirable y admirada de El Greco, que continúa en la Iglesia toledana de Santo Tomé, el Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana, hoy en la pinacoteca de El Escorial y la Pentecostés, que está colgado en el Museo de El Prado.

Todos y cada uno de estos cuadros merecen una contemplación y un comentario que vamos a tratar de hacer seguramente con más ilusión que acierto.

Pero este rápido examen de las seis pinturas quedaría incompleto si antes no dijésemos algo acerca de la personalidad del pintor y de su ambiente toledano.

Nace en Creta en 1541 cuando la isla pertenece al Señorío de Venecia, pero no había perdido los rasgos de su firme ascendencia bizantina. Doménico se siente vitalmente griego y cuando a los 21 años emigra a Venecia recibe el apelativo de "El Griego", El Greco, que conservará toda su vida.

En Venecia permanece diez años trabajando en el taller de Tiziano del que llega a ser discípulo aventajado, pero su inquietud artística le empuja a Roma, donde se acoge a la amistad de Julio Clovio, de ascendencia griega, miniaturista del Cardenal Alejandro Farnesio, en cuyo Palacio consigue un provisional alojamiento que le permite entablar conocimiento con un clérigo español, Don Luis de Castilla, que estaba en Roma formando parte de un séquito oficial y a través del cual conoció las oportunidades que para un artista de su talla y ambiciones ofrecía el Monasterio de El Escorial entonces en construcción y para cuya decoración en obras de arte Felipe II contrataba artistas en el exterior.

Sin embargo, El Greco no llega a España —lo hace en 1576 cuando tenía 35 años— llamado por el Monarca, sino para realizar un encargo muy concreto que le vino de la mano precisamente de Don Luis de Castilla, quien conocedor de los méritos de Doménico, le recomienda a su hermano Don Diego de Castilla, Deán de la Catedral de Toledo que, como ejecutor testamentario de una dama portuguesa, viuda de un noble español, Doña María de Silva, estaba edificando en Toledo la Iglesia y Convento de Santo Domingo el Antiguo. Y para ese Templo, El Greco recibe el encargo de proyectar el retablo y realizar nada menos que ocho pinturas.

Ahí, en Santo Domingo el Antiguo, empieza la andadura española de El Greco, de la mano de dos hermanos clérigos que con una diferencia de 28 años de edad eran sólo hermanos de padre. De un padre que había sido canónigo de la Catedral toledana. Evidentemente, la sociedad de entonces, rigurosamente estricta a través de La Inquisición, con las agresiones a la fe, era muy comprensiva para los pecados de la carne. En el Toledo de entonces coincidió con El Greco, Félix Lope de Vega y Carpio, que mientras se preparaba para el sacerdocio convivía dulcemente con una célebre cupletista, La Luján, sin que ello escandalizara grandemente.

Cuando El Greco llega a España, a los 35 años de edad, es un buen pintor, un excelente pintor a la manera italiana influido por Ticiano, Tintoretto, Basano y Miguel Ángel.

Pero es en Toledo donde surge el genio. Allí nace como una explosión la fuerza de su pintura audaz y misteriosa, como crece una semilla cuando cae en buena tierra y el clima no la ahoga, sino al contrario, la ayuda a crecer.

Toledo era la tierra apropiada. Y el momento histórico que hizo de aquella ciudad en ese preciso momento una encrucijada de civilizaciones y culturas fue el clima que hizo surgir el genio que Doménico llevaba dentro.

El pintor que llegaba a España formado a la sombra de Ticiano, tenía poco que ver con el que algunos años más tarde crearía la historia viva de cielo y tierra contada en el Entierro del Conde Orgaz o la maravilla de la Adoración de los Pastores, el estremecimiento del Pentecostés, o la gracia serena de San Mauricio consolando a sus mártires.

No es una hipérbole el calificativo de genio aplicado a El Greco. Marañón asegura que "lo que caracteriza al genio es la creación de formas desconocidas. Todos creamos algo sólo con vivir, pero la creación del genio es algo inesperado y sorprendente".

Y, desde luego, nada más sorprendente que las figuras, los escenarios, la composición y los colores de la paleta de El Greco.

Muere El Greco en Toledo el 7 de abril de 1614 a la edad de 73

años, lo que indica una excepcional salud si se tiene en cuenta que en el Siglo XVI la esperanza de vida del europeo medio no sobrepasaba los 30 años.

Los 37 últimos años de su existencia, los años toledanos que van de 1576 a 1614, comprenden los 22 últimos años del reinado de Felipe II en que la gloria de Lepanto (1571) se ve ensombrecida 17 años más tarde por la derrota de la Armada Invencible.

La España intelectual de los años de El Greco goza de la presencia simultánea de figuras como: Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina, Fray Luis de León y Santa Teresa y de Don Luis de Góngora que con su inimitable estilo escribirá un precioso soneto a la tumba de El Greco.

El traslado de la Corte, desde Toledo a Madrid, ocurrido diez años antes de la llegada de El Greco a Toledo no había disminuido el carácter cosmopolita de sus habitantes. La población seguía siendo una mezcla pintoresca de europeos: franceses, italianos, húngaros, alemanes y turcos que se mezclaban con las gentes venidas desde otras regiones españolas atraídas por el foco toledano. Un historiador de aquel tiempo dice que: "Toledo parece la confusión de Babilonia en lenguajes".

Pero en punto a influencia permanente sobre el alma de Toledo había dos colectivos esenciales: el judío y el árabe.

Los primeros, ocupando puestos influyentes en sus clásicas dedicaciones: el comercio, la banca y la cobranza de impuestos, bien entendido que con su habitual sentido práctico abundaban los conversos y eran frecuentes los matrimonios mixtos, donde el amor o la conveniencia tapaban muchas impurezas de sangre.

Y tan fuerte como la presencia judía era la árabe. En época de El Greco, el censo de moriscos de Toledo era el mayor de España y su influencia crecía de tal modo que el Concilio de 1580 prohibió a los moriscos toledanos el uso de su lengua.

La sensación, el ambiente oriental de Toledo tuvo que ser muy fuerte para conservarse vivo, a lo largo de siglos. Mauricio Barres confiesa en 1900 que "en Toledo respiré Oriente" y añade "veo pasar por las calles numerosas variedades de tipos semitas, árabes y judíos vestidos a la española". En Toledo perdura aún eso que Marañón llama "la nostalgia de raza".

Para un cretense de origen, más griego que veneciano como El Greco, el atractivo oriental de Toledo le hizo sentirse más a gusto, sin duda, que en Roma o Venecia. Se sentía espiritualmente en casa. Y fue probablemente un factor de estabilidad.

El alargamiento de las figuras, perceptible especialmente en la pintura de sus últimos años, ha tenido y tiene aún diversas interpretaciones. Una, la del astigmatismo del pintor denunciado por el doctor Beritens.

Otra, la existencia de una enfermedad mental, de algún tipo de locura que va invadiendo la mente del pintor, explicación que puede tener una interpretación psicológica si se analiza el enorme contenido místico de la pintura religiosa de El Greco y se recuerda aquella definición de la Santa de Ávila, declarando que el misticismo es nada menos que "una celestial locura".

La tercera interpretación la ofrece Marañón en su estudio sobre "El Greco y Toledo" y es la pintura del alma personalizada en la sombra de sus personajes.

La identificación de alma y sombra ya era conocida por los griegos y ha quedado incorporada al subconsciente o la sabiduría popular española, materializándola en expresivos giros de lenguaje, tales como: maldita sea tu sombra, que mala sombra tienes, vivir a la sombra de alguien o dar mala sombra. De ahí Marañón deduce que El Greco representaba las figuras celestiales "como almas figuradas en la sombra", pero lo hace justamente en el momento en que la sombra adquiere toda su trascendencia que es "cuando cae la tarde o cuando sale la luna", es decir, cuando la sombra se alarga.

Admitiendo o rechazando todo lo que hay de intuición o figuración en esta imagen, lo cierto es que El Greco al vivir en Toledo alargó las figuras para darles mayor trascendencia y



acentuar su carácter no terrenal y que ello más parece una decisión, un propósito consciente de espiritualidad, que la consecuencia de un defecto fisiológico.

El Greco pintaba no lo que veía con sus ojos, sino lo que quería ver con su alma.

Fue El Greco un trabajador incansable.

Y de ello dan fe esas 285 obras salidas de su mano y no menos de otras 200 realizadas en su taller y en las que algo puso El Greco de su arte. Amén de sus poco conocidas actividades en la escultura, donde si no brilló como en la pintura, dejó excelentes muestras de su categoría de artista y de buen arquitecto proyectista de retablos.

En Toledo El Greco trabaja. Trabaja y ama, porque llegado en 1577, tiene al año siguiente su único hijo, Jorge Manuel, nacido de sus relaciones con Doña Jerónima de las Cuevas, con la cual no hay constancia de que contrajese matrimonio, pero a la que fue fiel hasta la muerte.

Las etapas de su vida toledana vienen marcadas por las grandes obras.

Primero, los encargos de los 8 cuadros de Santo Domingo el Antiguo, seguidos casi inmediatamente por la maravilla del Expolio, pintado para la Catedral toledana cuyo Cabildo resultó bastante mal pagador.

Después, la cuidadosa dedicación al Martirio de San Mauricio y el rechazo que hizo Felipe II de este lienzo que dejó en el pintor una honda huella de decepción que le hace ahondarse más en el refugio de Toledo y en el consuelo de su pintura.

Más adelante, el Entierro del Conde de Orgaz y en la tercera etapa de su vida, a partir de 1600, los encargos de Illescas y la Adoración de los Pastores, pintada para su propia tumba y que hoy está en el Museo del Prado.

Esos son los grandes jalones, pero entre ellos hay una multitud de obras de arte, frutos de una vida de intenso trabajo, salpicada de vez en cuando por la anécdota no siempre grata de sus pleitos con los morosos donde se refleja la fuerte personalidad del pintor. Es notable el pleito sostenido y ganado contra el alcahalero de Illescas, donde la tenacidad de El Greco consigue que el Consejo de Hacienda declare a la pintura libre de Tributo. Tampoco entonces era fácil ganarle un pleito a la Hacienda Pública y El Greco supo hacerlo.

En los últimos años de su vida, tres antes de su muerte, recibe en Toledo la visita de Pacheco, el pintor sevillano que sería suegro de Velázquez.

Pacheco, en su "Arte de la Pintura" dice textualmente que El Greco le mostró entonces una alacena llena de "modelos de barro de su mano para valerse de ellos en su obra y lo que excede de toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintado al óleo en lienzos más pequeños". No hizo testamento El Greco, pero siete días antes de morir otorga a su hijo un poder. En ese documento hace una emocionada expresa profesión de fe católica y alude a Doña Jerónima de las Cuevas calificándola de persona de confianza y buena conciencia.

Resulta casi patética la relación o inventario de bienes que hace su hijo a la muerte del pintor, inventario que revela el modesto ajuar indicativo del nivel de vida que presidió sus últimos años: un mantel y siete servilletas, ocho sillas... y la advertencia de pagar a su sirvienta María Gómez, las soldadas que se le deben.

Para iluminar los 24 aposentos de su casa sólo disponía de un velón y dos candelabros.

Los más preciados bienes que dejó a su familia fueron 265 cuadros "de ellos 150 acabados" dice el inventario y una colección de 100 modelos de yeso y otros 100 de barro y cera. Pero nada se sabe hoy de aquellas miniaturas al óleo que asombraron, con razón, a Pacheco.

Detalla Jorge Manuel también la biblioteca de su padre, indudable testimonio de su inquietud y nivel intelectual. Ya Pacheco, después de su entrevista, lo había calificado como "gran filósofo y de agudos dichos". Relaciona el inventario no menos de 113 libros, de ellos 19 de arquitectura y entre otros

autores reseñados figuran: Homero, Eurípides, Demóstenes y Luciano, indicativos del alto rango de su cultura.

Este era, a grandes rasgos, el hombre enmarcado en su tiempo y en su entorno.

Como una reflexión final a esta corta biografía del pintor y antes de entrar en la visión de esas obras que hemos elegido, quisiera señalar que la pintura de El Greco necesita ser contemplada con un alarde imaginativo, con una superación del realismo, con un desbordamiento de la fantasía, que encaja muy bien con la disposición anímica de una sociedad como la actual, en la que los logros de la tecnología y las sorpresas de los descubrimientos están superando todas las fronteras de la imaginación.

En este mundo de hoy lleno de logros sorprendentes y a veces imprevistos, donde el fantástico microcosmos aún no desvelado del átomo, nos hace sentir más lejos del conocimiento de la verdad de la materia y más cerca de la verdad absoluta de Dios, en ese mundo de ensoñación en el que la Ciencia y el espíritu pueden darse la mano, la pintura emotiva, sugerente y misteriosa de El Greco emerge con esa fuerza luminosa y sorprendente que explica el interés, la curiosidad y la emoción con que vuelven a contemplarse ahora las creaciones de Doménico Teotocopoulus.

Hablaremos ahora de esas seis obras escogidas con un criterio personal del que me declaró único responsable y que someto a su buen juicio.

## SAN ILDEFONSO

El personaje. San Ildefonso fue una gran figura de la Iglesia que vivió en el s. VII. Discípulo de San Isidoro de Sevilla llegó a ser Arzobispo de Toledo.

El cuadro de El Greco que hoy está en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo), para donde fue pintado hacia 1600, es decir, en la última etapa de la vida de El Greco, tiene como motivo la leyenda que narra cómo a San Ildefonso, que está escribiendo un tratado sobre la virginidad de Santa María, se le aparece la Madre de Cristo para agradecerle su dedicación.

El escenario es más bien pobre. Una sencilla mesa cubierta con un tapete rojo y sobre ella los útiles de escribir que emplea el Santo.

Es un lienzo de buen tamaño (1,80 × 1,02) que tiene una réplica de taller en la National Gallery de Washington, aunque de formato más pequeño (1,12 × 0,65).

Para los aficionados a la filatelia: hay una reproducción magnífica a todo color de este cuadro en un sello de 6 F. emitido en 1974 nada menos que por la República de BURUNDI en el África Central.

Y un sello español de 1967, de seis pesetas, que reproduce en blanco y negro la cabeza del Santo.

A diferencia de lo que ocurre en El Entierro del Conde de Orgaz —obra maestra, genial, de pintura descriptiva de un hecho milagroso— aquí, en el San Ildefonso, El Greco no pinta el milagro, sino el instante y el modo de cómo el milagro se produce, no hacia afuera, sino muy adentro, en el alma del Santo.

No se vé aquí la aparición luminosa de la figura de la Virgen. Pero se percibe su presencia, se siente latir en la atmósfera y, sobre todo, se manifiesta sin duda alguna en el corazón y en el alma del Santo.

Un alma entre asustada y gozosa, que se asoma a esos ojos clavados en lo alto que son como dos luminarias de fe en un rostro ascético, macerado por el ayuno, maravillosamente retratado por el pincel de El Greco, con su barba rala, los labios ligeramente abiertos como queriendo decir algo, la actitud expectante, el gesto entre sorprendido e ilusionado, como si todo su ser estuviera levitando en una nube que transformase aquella humilde mesa en un trono de fe.

Y las manos, las manos de El Greco, que hablan siempre casi tanto como los ojos. La derecha con la pluma de ave



suspendida en el aire como si hubiera quedado herida por un rayo del cielo. La mano izquierda reposando serena sobre el texto con aquellos dedos abiertos en el gesto que es como una firma en todos los retratos salidos del pincel de El Greco.

Es el milagro menos pintado y mejor sentido que pudiera darse. Es como si El Greco hubiese plasmado un relámpago o recogido un suspiro o captado una mirada.

Se dice, con razón, que el pintor acertó en este cuadro a representar a San Ildefonso cuando está oyendo lo que no se oye y viendo lo que no se puede ver.

Este retrato es, sin duda, uno de los mejores ejemplares de la pintura mística de todos los tiempos y merece un viaje y unos minutos, largos, de contemplación en la vieja Iglesia de la Caridad de Illescas.

Pero el cuadro no se encuentra hoy allí.

Las obras que desde hace varios años se realizan en aquel templo —cuyo Altar Mayor con sus esculturas fue diseñado también por El Greco— obligó a su traslado —ojalá que provisional— al Museo de la Santa Cruz de Toledo.

Pero no produce la misma sensación verlo en un Museo que emplazado en el sitio y ambiente para donde fue pintado.

Salvando las enormes distancias y pidiendo perdón por la comparación, no es lo mismo ver una buena corrida de toros en la Maestranza de Sevilla una soleada tarde abril en plena Feria, que asistir a ese mismo cartel de toros y toreros una mañana de enero en el Madison Square Garden de Nueva York por mucho que se esfuerce el empresario americano para que el espectáculo resulte atractivo.

San Ildefonso está pintado para contemplarlo él sólo, en su Altar, en la atmósfera recoleta de la Iglesia, con el alma prendida en el rostro del Santo.

Y no encaja en la fría pared de un Museo con la atención distraída por el rumor de los visitantes y las obras de arte próximas, pero lejanas en el ánimo del espectador, aunque sean excelentes.

Me atrevo a sugerirles que cuando el cuadro retorne —y quiera Dios que sea pronto— a la vieja Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, ya lejos de lo que Camón Aznar llama “la impura luz de los museos” no dejen de hacerle una visita.

Les aseguro que no perderán el viaje.

## EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO

Ahí le tienen.

Con su atractivo misterioso pudiera ser, en cierto modo, el equivalente masculino de La Gioconda. Tiene, al menos, un similar aire intrigante, aunque le falte la alada gracia de la sonrisa, aquí sustituida por el gesto grave y adusto del caballero.

Al igual que en el caso de La Gioconda, no se sabe quien es el personaje retratado y hasta se ha especulado con la posibilidad de que se tratase de un autorretrato.

El cuadro está pintado con cariño, con una minuciosidad que se revela en el cuidadoso tratamiento del cincelado de la empuñadora de la espada o en los encajes que asoman por la manga del caballero.

También los filatélicos pueden contemplar este cuadro en una excelente reproducción que aparece en un sello de 3 dinares, emitido por la República del Yemen en la Península de Arabia que lleva la indicación: “Un caballero”, por El Greco.

Ramón Gómez de la Serna, que llamó a El Greco “Visionario iluminado”, cuenta que cuando hubo de dar en América una serie de Conferencias sobre El Greco, presentaba en un caballete una excelente reproducción de este cuadro, pero había pegado un brazo artificial articulado que con un hilo manejaba desde su puesto de conferenciante y en un momento determinado hacía que el brazo descendiese y se colocase en su posición natural con el consiguiente asombro de los oyentes. Ramón Gómez de la Serna explicaba entonces que “después

de tanto tiempo de tener una postura tan difícil, este caballero de otros tiempos va a descansar por fin desperezándose de su inmovilidad”.

El pintor ha acertado a expresar con una tremenda sobriedad una amarga tristeza, imagen de la seriedad y el personaje respira una elegancia natural, no rebuscada que puede simbolizar el espíritu del caballero castellano de su tiempo.

El retrato de modestas dimensiones (0,81 × 0,66), que es el único que El Greco firma con mayúsculas, es un ejemplo de naturalidad que El Greco alcanza sin tener que echar mano a su habitual sorprendente paleta de colores.

Dos rasgos merecen ser destacados. Uno, la acostumbrada posición de los dedos de la mano derecha posada sobre el pecho que constituye casi como una firma del cretense. Otro, la acusada verticalidad del cuadro acentuada por la posición de la espada.

El alargamiento de esta figura dio lugar a una curiosa experiencia, ya que en 1912, el Dr. Beritens publicó la teoría de que esta tendencia de El Greco al alargamiento de las figuras se debía pura y simplemente a un defecto en la visión del pintor y la designaba como un astigmatismo hipermetrope, enfermedad que en efecto deforma las figuras alargándolas.

El Dr. Marañón, en los años sesenta, en su magnífico estudio sobre “El Greco y Toledo” publica una fotografía del cuadro tal como es y a su lado otra en la que el objetivo de la cámara ha sido corregido para compensar ese supuesto astigmatismo. El efecto conseguido es terminante. La figura corregida ha perdido toda su espiritualidad. Es un caballero que no inspira emoción alguna. Es un ser corriente que ha perdido todo aire de misterio y carece de personalidad.

Y es que ese alargamiento contribuye sin duda a dar un tono de respeto y de emoción al gesto del caballero que casi está demandando silencio a quien le contempla.

El secreto de El Greco está indudablemente en otro mundo distinto de la fisiología.

Tenía razón Ortega y Gasset cuando decía que “ante el Caballero de la mano en el pecho que pintó El Greco nos preguntamos si aquella romántica figura que parece irse quemando de dentro a afuera, consumido por un corazón incandescente, es una verdad o una mentira”.

No lo sé. Pero la obra capaz de suscitar este tipo de reflexiones es, sin duda, una obra maestra.

## EL CARDENAL NIÑO DE GUEVARA

Este Príncipe de la Iglesia, que nace en Toledo en 1541, el mismo año en que nace El Greco, fue nombrado Cardenal en 1596, Inquisidor General en 1599 y Arzobispo de Sevilla en 1601.

En el cuadro el personaje aparece sentado en un sillón de cuero y el pintor acierta a transmitir la sensación de dureza que emana de la frialdad de la mirada y se hace aún más perceptible en el gesto de la mano izquierda que se apoya sobre el brazo del sillón como una garra.

Siempre las manos de El Greco están diciendo algo.

Es un retrato dinámico, lleno de vigor, interrogante, casi traduciendo el espíritu del Santo Oficio.

Tiene el Cardenal un gesto contradictorio. La mano derecha aparece tranquila, descansando apaciblemente sobre el brazo del sillón, mientras que la izquierda está casi atormentada.

Llama la atención la agresiva riqueza, casi ostentación, que respira todo el cuadro con las dos manos enjoradas, luciendo nada menos que cuatro anillos. Es una riqueza llamativa, como un reto, acentuada por el predominio de los tonos rojos del sillón, del bonete y de los zapatos que asoman por debajo de un hábito también de un rojo esplendoroso que se interrumpe con la blancura del roquete que asoma al entreabrirse los pliegues del vestido.

Quizá en los pinceles de El Greco al hacer este retrato vibraba aún la emoción del famoso auto de fe, que presidido por el



Cardenal se celebró en Toledo en 1600, es decir, casi coincidiendo con la probable fecha del retrato.

Es pues una pintura de la época tardía, pero el alma del personaje asoma detrás de unas horribles antiparras que no disimulan la frialdad de una mirada acostumbrada a la severidad de los juicios.

Parece tener el Cardenal un aire triste, pero predomina la sensación de dureza en este retrato que Marañón califica como una prodigiosa caricatura.

El lienzo está hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York como consecuencia de una donación realizada en 1929 por la familia Havemeyer. Originalmente perteneció a la Casa de Oñate que lo vendió en 1915 a un coleccionista extranjero por 625 dólares (unas 25.000 ptas. de entonces). A la siguiente venta ya había alcanzado la cotización de 200.000 dólares.

Marañón dice que "esta maravillosa pintura ha sido considerada con justicia como uno de los retratos más importantes que ha creado el arte" y añade como colofón: "Lo es, pero el personaje es odioso".

Más que emoción el espectador experimenta ante esta pintura una sensación de escalofrío al sentirse interrogado por la mirada del Cardenal. Pero no puede negarse la imponderable maestría del pintor.

## EL MARTIRIO DE SAN MAURICIO

Prodigio de composición. Extraña mezcla de realidad y fantasía donde la concepción onírica de la pintura de El Greco alcanza una de sus más altas cotas.

Todo es sugerente en el cuadro. El espectador se encuentra ante una forma inaudita de tratar la historia, la tragedia más bien, de Mauricio, el Jefe de la Legión Tebana, que por no abjurar de su fe, ve diezmados sus hombres por orden del Emperador romano.

La historia está contada en el cuadro en dos tiempos, rompiendo así una clásica concepción estática. No es la visión instantánea de un momento del drama. Es el desarrollo del drama mismo contado sobre el lienzo simultáneamente en dos tiempos.

Un primer plano, que ocupa la parte derecha del cuadro, con cuatro figuras que parecen arrancadas de un ballet, donde sobresale el gesto sereno de San Mauricio discutiendo con los enviados imperiales.

Y en la parte izquierda, en una lejanía velada que parece un sueño, la larga fila de los condenados que se someten resignadamente al verdugo que corta sus cabezas sin que El Greco haga aparecer una sola gota de sangre. Sorprendentemente allí, al pie del ejecutor, está de nuevo San Mauricio, un San Mauricio idéntico al del primer plano y esta vez expresando con el movimiento de sus manos abatidas, todo un mundo de resignación y esperanza. Decía Ortega que en esas manos de San Mauricio se encuentra resumido todo un tratado de ética. El cuadro de grandes dimensiones (4,50 × 3 m.) cierra su parte superior con una visión celestial donde los ángeles músicos parecen cantar la llegada de los mártires.

Todo es sugerente en este cuadro.

Parece como si el pintor quisiera invitarnos a soñar con él, a trasladarnos a esa atmósfera irreal, intemporal, en la que él mismo da la impresión que reside cuando da vida a sus personajes.

Y ahí está San Mauricio desnudo de pie y pierna, como sus compañeros de diálogo, luciendo extrañamente una preciosa espada morisca del s. XVI. Y aquel caballero que en segundo término luce una armadura absolutamente anacrónica.

Todo ello envuelto en un desafío de colores vivos, expresados en una composición en dos planos, que meten en el alma del espectador toda la magnitud de la tragedia y la gloria de la legión tebana, obligándonos más a la contemplación reflexiva que a la oración.

Quizá ahí radique la razón del rechazo que el cuadro sufrió por parte de Felipe II, que nunca consintió colocarlo en el Altar para el que fue encargado y donde fue sustituido por otro San Mauricio mucho más académico, pero mucho menos hermoso, salido de la mano de Rómulo Cincinati.

Todo parece indicar que el encargo real de esta obra en 1580 fue consecuencia del éxito logrado por el pintor con el lienzo de El Expolio, que acababa entonces de realizar para la Catedral de Toledo.

Del cuidado que El Greco puso en este San Mauricio da idea el que tardase casi cuatro años en realizarlo, pues la entrega al Prior de El Escorial no se produce hasta agosto de 1584.

El rechazo del cuadro, que constituyó un serio quebranto para la moral y las esperanzas del pintor fue una muestra de incomprensión artística hacia una obra maestra en la que El Greco dejó además algunas muestras de genial delicadeza.

Así, acompañando a esa sinfonía de tristeza que constituye la esencia del cuadro, representó el detalle de un pequeño tronco florecido pintado con asombroso realismo en la parte baja del lienzo sobre la misma tierra que pisa el Santo, poniendo una nota de ternura en el drama que viven los personajes. El tronco recién cortado, de aquel arbusto medio florecido parece simbolizar un rebrote, tan próximo, como la gloria de los mártires, recibidos por la orquesta celestial que remata el lienzo.

El Greco deja su firma en un papel, cosa que hace con cierta frecuencia, pero esta vez lo coloca en la boca de una pequeña serpiente. El detalle, curioso, tiene sin duda un simbolismo, quizá una alusión a la envidia de la que El Greco empezaba a sentirse víctima.

Hoy el cuadro está magníficamente instalado en la pinacoteca de El Escorial, ocupando el lugar preferente de una sala que alberga también otros dos lienzos de la misma mano: un San Pedro y un San Ildefonso, revestido de arzobispo con báculo y mitra.

Merece también una visita reposada.

## PENTECOSTES

El cuadro de buenas dimensiones (2,75 × 1,27) está en el Museo del Prado. Perteneció al hijo de El Greco, Jorge Manuel, y consta que en 1631 fue vendido en la almoneda de sus bienes. Un coleccionista francés tiene una réplica en tamaño menor (1,04 × 0,52).

Es una pintura realizada en los últimos años de la vida de El Greco, hacia 1610 o incluso posterior.

El lienzo describe el pasaje bíblico de la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles y las Santas mujeres, lo que explica la presencia femenina entre sus personajes.

"Y vino de repente un estruendo del Cielo como un viento recio que corría; el cual hinchó toda la casa donde estaban sentados. Y se les aparecieron lenguas distintas como de fuego, que se asentó sobre cada uno de ellos." (Hechos de los Apóstoles. Capítulo XI.)

Tomado el conjunto de las figuras desde un punto de vista poco usual, como si lo hubiera hecho el objetivo de una cámara de cine, en una toma desde lo alto, el racimo de los Apóstoles es casi como una llamarada, como un fulgor tembloroso de asombro, de miradas puestas en lo alto, y donde el gesto anhelante de los convocados por la llamada del Espíritu Santo sólo tiene la excepción de aquella noble cabeza de caballero español que desde la fila superior nos está mirando de frente y en la que se dice que el pintor se retrató a sí mismo.

En la serie de sellos de España dedicada a los Misterios del Rosario figura un sello de 1 peseta con una excelente reproducción en color de la mitad superior de este Pentecostés. Y la República de Togo, en África, hizo una emisión de dos sellos de 20 F. y 90 F., respectivamente, donde figura completo y en color este lienzo.



Es este otro cuadro trémulo de El Greco, con una composición que en conjunto es, en efecto, como una inmensa llama cuya cima está representada por el gesto del Apóstol que levanta su brazo y que diagonalmente se contrapone con el escorzo del San Pedro que en la esquina de la derecha, de espaldas, parece que va a derrumbarse ante la llegada del Espíritu.

Todos los gestos y especialmente las manos, ¡siempre las manos! tienen un aire flamígero. Son verdaderas llamas que enlazan espiritualmente con las lenguas de fuego que el pintor no hace descender desde lo alto, sino surgiendo de las cabezas de los personajes.

Hay en todo el cuadro esa característica explosión de colores tan habitual en El Greco, y un maravilloso dominio del pincel, utilizado con valentía, casi con fiereza, al retratar los rostros. La cabeza del Apóstol anciano de la izquierda es un prodigio de expresión en la que no hay dibujo sino pinceladas audaces y vigorosas que dan idea de la fuerza creadora que aún conservaba el pintor en los últimos años de su vida.

El cuadro refleja en la expresión corporal de los personajes, la atmósfera con que terminan aquellos días de espera angustiosa que debió presidir la vida de los Apóstoles inmediatamente después de la muerte de Cristo. Es el momento del final gozoso de la desesperación esperanzada de los Apóstoles aturridos sin su Maestro.

El gesto de estupor y de asombro que se revela en los cuerpos y en las manos expresivas forman un conjunto iluminado por un relámpago cromático que inflama de colores las vestiduras y pone un contraste inesperado con aquella maravillosa claridad que emana de la Santa Paloma que preside la escena desde lo alto.

Es una composición imaginativa, sorprendente, donde entre la multitud de los Apóstoles, el único gesto tranquilo es el de la Virgen y su acompañante femenino, quizá María Magdalena. El Greco viste una vez más a la Virgen con la túnica roja y el manto azul. Una Virgen que está extasiada, gozosa, pero no asustada, mientras que la mayoría de los personajes parecen como a punto de derrumbarse por el ímpetu del sople del espíritu.

Sin embargo, no es un cuadro que entusiasme a todos los entendidos. Cosío le califica como "un ejemplar característico del promedio usual de la labor de El Greco en sus postreros días". Lo que ocurre es que "lo usual" en El Greco está muy por encima de la normalidad para entrar de lleno en el terreno de la excelencia.

En contraste, Maurice Barrés, en su obra sobre "Greco y el secreto de Toledo", al referirse a este cuadro dice nada menos que: "la obra maestra de El Greco, según mi corazón, la flor de su vida sobrenatural, es precisamente el cuadro que pintó un Pentecostés que puede contemplarse en El Prado".

Dejando aparte que no es probable que éste haya sido el último cuadro acabado por El Greco está claro que mi gusto y mi sentimiento personal está mucho más cerca de Barrés que de Cosío.

En verdad, la Pentecostés de El Greco, por sí sola, merece una visita al Museo de El Prado.

## EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

Resulta imposible hablar de El Greco y no citar El Entierro del Conde de Orgaz, que hoy puede admirarse en la Iglesia de Santo Tomé en Toledo para la que fue pintado en 1586.

Camón Aznar considera que es "no sólo la obra cumbre de El Greco, sino la obra maestra de toda la pintura universal y en ella confluyen arte, religión e historia, todo ello enlazado por la técnica del pincel más prodigioso que ha conocido el hombre". El cuadro, que tiene unas dimensiones poco habituales (4,70 × 3,70) se encuentra hoy magníficamente acondicionado en la parte derecha de la Iglesia, en una pequeña Capilla, más bien recinto aislado, próximo a la entrada, después de haber terminado en 1975 las obras de ambientación y tratamiento que

garantizan una buena conservación, aunque por exigencias de seguridad, la contemplación ha de hacerse ahora a cierta distancia, lo que dificulta la percepción de algunos detalles.

Durante nuestra guerra, en 1936, el cuadro fue descolgado de su emplazamiento habitual por temor a los bombardeos y quedó colocado en el suelo, cubierto de colchones y rodeado de sacos terreros.

Al pie del cuadro está escrita la leyenda que le dio origen y el texto empieza con la frase: "Aun cuando pases deprisa viajero, detente un poco y considera un tanto la historia de nuestra Ciudad." Y a fe que la invitación merece ser atendida.

Para mejor ambientar la contemplación del cuadro se imponen algunas consideraciones previas.

La primera es que el personaje que allí se entierra no es un Conde, ya que en el momento del fallecimiento, año 1323, el Condado de Orgaz no existía, habiendo sido creado 197 años después por Carlos V.

El protagonista del entierro era Don Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz, que fue en vida Notario Mayor de Castilla.

Este personaje había costado la reconstrucción de la Iglesia de Santo Tomé y ayudado a la fundación en Toledo de un convento de Agustinos, colocado bajo la advocación de San Esteban.

Las crónicas de la Orden de San Agustín cuentan que cuando falleció Don Gonzalo, al ser llevado su cuerpo muerto al Sepulcro dispuesto en la Iglesia de Santo Tomé ("junto al umbral y a mano derecha según se entra", dice el testamento) descendieron de lo alto San Esteban y San Agustín "con figura y traje que todos los conocieron y llegados donde estaba el cuerpo lleváronle a la sepultura donde en presencia de todos le pusieron diciendo: Tal galardón recibe quien a Dios y a sus Santos sirve".

En el testamento del Sr. de Orgaz se ordenaba a sus herederos la entrega anual a la Parroquia de Santo Tomé de una cierta cantidad de dinero y bienes (carneros, gallinas, vino y leña), pero aquella contribución no se hizo efectiva lo que motivó una reclamación de la Parroquia que fue fallada a su favor por la Cancillería de Valladolid, en 1570, siendo Párroco de Santo Tomé Don Andrés Núñez de Madrid, quien en octubre de 1584 obtiene del Arzobispado de Toledo el permiso para pintar un lienzo que recuerde el milagro.

Y así el 18 de marzo de 1586 suscribió el contrato con El Greco, donde éste se compromete a tener acabada la pintura para el día de Navidad de ese mismo año. Y así es.

En nueve meses, El Greco pinta el entierro del Sr. de Orgaz.

El contrato describe con curiosa exactitud cuál debía ser el tema del cuadro y así estipula que "se habrá de figurar la procesión cuando el sacerdote y los otros clérigos realizaban el Oficio para enterrar a Don Gonzalo, bajan del cielo San Agustín y San Esteban, agarrándole uno por la cabeza y otro por los pies, para introducirle en la sepultura" y añade que "han de representarse alrededor un gran número de espectadores y en la parte alta el cielo abierto a la Gloria".

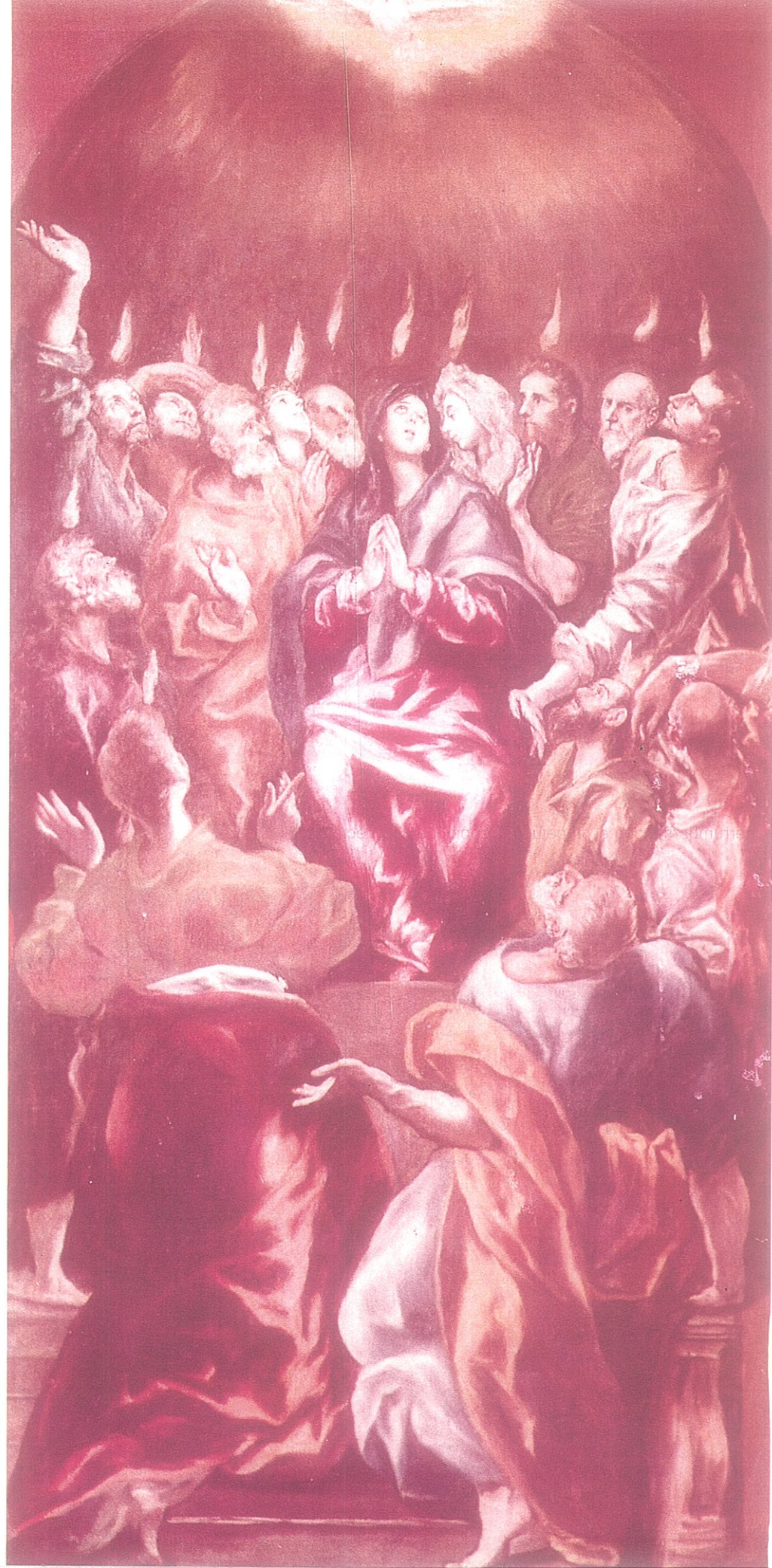
Cuando se contempla el cuadro puede comprobarse con cuanta precisión se adaptó El Greco a aquellas exigencias contractuales y cuanta genialidad puso en tal adaptación.

El cobro del cuadro no fue fácil y significó un pleito más de los que El Greco hubo de mantener a lo largo de su vida en defensa de sus intereses.

El Entierro del Conde de Orgaz es un cuadro de difícil comentario.

Al principio se siente la tentación de separar las dos partes, la terrenal y la celestial, pero se comprende enseguida que forman un todo armónico y que el conjunto constituye (un poco al estilo del Martirio de San Mauricio) una historia contada en dos tiempos, pintada con la misma inspiración mística, aunque conseguida con dos formas diferentes de contemplación.

Abajo, la sociedad de su tiempo, representada en 30 soberbios retratos donde la gravedad de los rostros de clérigos y señores, está animada por los expresivos gestos de esas manos que ponen pinceladas de claridad en la tristeza del conjunto de los



ropajes. Manos que están hablando por sí mismas, expresando con sus gestos la sorpresa y la admiración ante el milagro, alumbrado por los seis cirios canónicos, cuyas llamas sorprendentemente transparentes parecen aspiradas desde lo alto.

En medio de esa sinfonía de tonos oscuros y dorados estalla la maravilla de la blanca y transparente sobrepelliz del sacerdote que con gesto expresivo acompaña al oficiante.

Se ha identificado a los dos sacerdotes. El oficiante sería Don Andrés Nuñez de Madrid, Párroco de Santo Tomé, en cuya capa pluvial aparece precisamente la miniatura de San Andrés. El sacerdote de la sobrepelliz sería el Ecónomo Don Pedro Ruiz Durán.

El conjunto de esta parte inferior del cuadro es una síntesis de la sociedad toledana de entonces, con los clérigos de la parte izquierda, donde el franciscano, de rostro ascético y, además convincente, parece razonar a su compañero.

Los caballeros, uniformes, pero diversos, de edades distintas, nos ofrecen sus rostros a veces impávidos, a veces asombrados, como llenos de vida interior y entre ellos destaca la estupenda cabeza de anciano de blanca barba, en la que se identifica a Don Antonio de Covarrubias, Maestresala de la Catedral toledana, asistente ilustre en Trento y a quien El Greco hizo varios retratos. Marañón al comentar esta figura hace notar su característica actitud de hombre sordo.

Y poniendo una nota amable, la figura del paje, que casi en la esquina y con un cirio en la mano derecha nos muestra con la otra el milagro.

En realidad, el niño apunta a la rosa blanca y dorada rodeada de un círculo que está bordada en la dalmática de San Esteban. Hay, sin duda, en ello un cierto simbolismo porque el círculo figura sin principio ni fin, viene a ser el símbolo de la Eternidad. Resulta especialmente atrayente el gesto entre grave e iluminado de los asistentes al entierro, que parece reflejar una actitud interna de meditación a la par serena y preocupada, ante un Dios que se ve y se siente más de cerca cuando se contempla la muerte como aseguraba Santa Teresa, la gran figura contemporánea del pintor.

El conjunto de caballeros y clérigos se incorpora de tal modo a la atmósfera del cuadro que se convierten todos ellos en algo más profundo que una simple multitud de espectadores y pasan a formar parte del milagro mismo.

Todo el cuadro se presenta formando una especie de orden arquitectónico con una sorprendente armonía de volúmenes en la disposición de las figuras.

Así, los dos sacerdotes de la derecha se equilibran con los dos frailes de la parte izquierda y en conjunto parecen constituir las columnas que soportan un inmenso pórtico coronado por la figura del Salvador.

La parte central, la ocupa el milagro.

Todo es admirable. El rostro juvenil, sonrosado, de San Esteban el protomártir, que al inclinarse para tomar por los pies a Don Gonzalo refleja su cara en la armadura, como si se tratara de un espejo.

La lividez cenicienta del rostro del Señor de Orgaz pone una nota de patético realismo en la escena contrastando con el gesto sereno de San Agustín, con sus ojos entornados y una barba que parece pintada como una nube blanca.

Todos forman un grupo homogéneo y diverso a la vez, pintado con predominio de los tonos oscuros, sobre una tierra que no aparece por parte alguna (se ha llamado a este cuadro el entierro sin tierra) y envuelto todo en un halo de misterio que da un notable aire de solemnidad a la ceremonia.

La presencia del niño se atribuye a un rasgo paternal del pintor porque los especialistas coinciden en identificarle con Jorge Manuel, el hijo de El Greco, nacido de sus relaciones con Doña Jerónima de las Cuevas. El pañuelo que asoma del bolsillo de su jubón lleva escrita, en griego, la fecha de 1578, que no es, desde luego, la del cuadro, pero que coincide con la fecha del nacimiento de Jorge Manuel.

El Greco se complace en la pintura detallada y en los detalles alegóricos.

En la capa de San Esteban aparece la miniatura de su lapidación, con unas características figuras desnudas como ejecutores del martirio. Y en la de San Agustín las miniaturas de San Pablo, Santo Tomás y Santa Catalina de Alejandría. La figura de San Pablo fue siempre objeto de atención preferente por El Greco, quizá porque una de sus Epístolas, la Epístola a Tito está dedicada a los Cretenses.

La parte superior del cuadro describe la segunda parte de la historia.

Es el paso del alma del Señor de Orgaz hacia la gloria de Dios, hacia un Salvador sentado en lo alto, rodeado de esa blanca luminosidad con que El Greco pinta las cosas eternas.

El Greco dispone las figuras del milagro de modo que la cabeza del Señor de Orgaz ocupe justamente el centro de la escena casi haciendo ver como de los labios de Don Gonzalo, con su último suspiro, sale el alma que recoge el ángel de grandes alas situado inmediatamente encima del cuerpo exánime, en una estremecedora visión del tránsito a la eternidad.

El alma de Don Gonzalo aparece como una especie de crisálida que es conducida en los brazos de ese ángel, a través de un desfiladero de nubes que con sus tonos grises y sus formas aplastadas forman un paisaje alucinante.

En lo alto, a la izquierda la Virgen con ese ropaje habitual en la pintura de El Greco, manto azul y túnica roja, aparece como intercesora que con un gesto maternal quiere amparar la llegada del alma del Sr. de Orgaz y está guiando al ángel que la transporta. Es la esencia del amor materno.

A la derecha, como equilibrando la disposición del grupo, está la figura gigantesca de un San Juan, casi desnudo, cabalgando sobre una nube, que ha perdido sus formas redondeadas para servir de soporte a la rodilla del Santo que parece implorar la gracia para el alma que llega.

Este San Juan es una figura espléndida en sus rasgos anatómicos que revela en proporciones y tonos su carácter celestial.

Estos dos personajes, la Virgen y San Juan, están iluminados por un albor indefinible que emana de la figura del Salvador que remata la parte superior del cuadro dominando la escena como si fuese la clave de una cúpula, con su brazo derecho desnudo apuntando en actitud de omnipotencia creadora, envuelto en un hábito blanco y rodeado de una luz o resplandor de matiz indefinible, de ese color blanquecino, ligeramente amarillento, con que El Greco simboliza siempre la presencia de lo inmaterial, de lo increado.

Y a los lados, una explosión de cabezas y figuras apiñadas como un frenesí celestial, como un coro que está recibiendo al alma que llega. Pero en ese conjunto de espectadores celestiales, El Greco, conserva una especie de orden jerárquico y en todos ellos predomina algo así como una gozosa actitud contemplativa.

A la izquierda y en lugar preferente, San Pedro con sus llaves y en un escalón inferior, David con el Arpa, Moisés con las Tablas de la Ley y Noé con el Arca.

Y a la derecha, la multitud de los elegidos, donde pueden identificarse por sus atributos de oficio algunos Apóstoles, como a Santo Tomás por su escuadra de carpintero e incluso algunas figuras del Siglo. Entre ellas una cabeza de Felipe II (alguien ha dicho que es el retrato más amable que de él se hizo) y la cabeza del Cardenal Tavera cubierta con una Mitra blanca.

No sé qué más decir de este cuadro prodigioso, lleno de un patetismo sugerente, muestra de realismo y de imaginación portentosa, donde la audacia en la composición rivaliza con la valentía de los tonos y el cuidado de detalles y gestos, en una maestría incomparable constituyendo en conjunto para el espectador atento, una fuente permanente de estudio emocional y de meditación.

Creo que el Entierro del Conde de Orgaz merecía esta atención especial que le hemos dedicado y puede servir de buen final a esta pobre disertación.

