

# EL TOLEDO DEL GRECO

Por

GREGORIO MARAÑÓN

*El ilustre doctor don Gregorio Marañón ha ingresado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El nuevo académico pertenece también a las Reales Academias Española de la Lengua, de la Historia, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, y de Medicina. Fué el duque de Alba su antecesor en el sillón que desde ahora ocupa. A su ilustre personalidad se refirió el doctor Marañón en el preámbulo de su discurso, que versó sobre «El Toledo del Greco». Fué recibido el nuevo académico por el profesor Sánchez Cantón, que contestó al discurso del recipiendario. A continuación publicamos algunos de los trozos más interesantes del importante trabajo literario y documental del doctor Marañón.*

**E**MPIEZA a hacerse enfadosa la literatura sobre el misticismo del Greco. Pero es la realidad fundamental de su creación. El Greco soñaba despierto, desde joven, como nos refiere Clovio, es decir, tenía la tendencia abismal de los iluminados, que fueron tantas veces precursores de los místicos, hasta el punto de que a los graves inquisidores les era difícil diferenciarlos; y de alumbrados fueron inculpados los más altos representantes del misticismo español. Y por ser místico tenía la facultad eidética, esto es, de reproducir, en formas exactas, sus visiones y sus sueños; por ser místico se expresaba, hasta donde es posible hacerlo con la pintura, en un lenguaje inefable, a veces infantil y, desde luego, antiacadémico; y por ser místico, en fin, se encontraba mal en Italia, inquieto y disidente de los más altos maestros de la pintura de entonces. Y he aquí que el azar, el destino, más o menos encubierto bajo los pretextos humanos, le condujo a España y de España a Toledo, donde su misticismo encontraría el ambiente propicio a la floración de su capacidad creadora.

El Greco encontró en aquel Toledo, en el que convivían los cristianos viejos más rigurosos con la gran masa de conversos o cristianos nuevos, el ambiente adecuado a su espiritualidad: poetas que le comprendían y alababan en sonetos tan alambicados como su pintura; paisajes como los del Lejano Oriente; pesadas nubes como las que sirvieron de trono a los profetas, capaces de transportar la mole del Hospital de Afuera a media legua más allá; caballeros asténicos y un tanto enajenados; y sobre todo gentes que, a diferencia del Rey y de sus cortesanos, eran capaces de rezar y de transportarse delante de sus lienzos religiosos, delante de sus Cristos, dormidos en la cruz, sin una gota de sangre; delante de sus Vírgenes con las facciones idealizadas de la mujer ausente; y de-

lante de los Santos sin anatomía, representados en una extraña pintura ascensional.

Los intelectuales de su tiempo admiraron, en efecto, al cretense, con el entusiasmo que revelan los conocidos sonetos que le dedicaron Góngora y Paravicino. Probablemente fueron más. Pero, como dice Gómez Moreno, aunque fueran sólo estos versos, son "elogiosos cuales nunca los obtuvo pintor alguno español" (1). Y además, y esto es lo más importante, son justamente los elogios que el Greco debía de tener, y no otros; porque no era un pintor como los demás, sino el creador de una pintura nueva que, como todas las formas revolucionarias del arte, no podía gustar a los más, sino sólo a los que, como Góngora y Paravicino, estaban en su misma línea estética.

Don Manuel Bartolomé Cossío hizo un perfecto, meditado esquema de la valoración alcanzada por Theotocópuli desde que vivía y pintaba hasta la época en que el gran crítico publicó su libro (2). Este estudio ha sido completado, y en lo sustancial no rectificado, por Camón (3) y por Salas (4). Cossío anota cómo la pintura del maestro griego ganó la admiración de los que por ley estética natural debían admirarla: los que, como él, estaban en desacuerdo con los modelos tenidos por clásicos; y con esta admiración coincidía, y ello era tan natural como la adoración de los gongoristas, la confusión, el desconcierto y la incompreensión de los demás, de los tradicionalistas de espíritu, que eran, no hay que decirlo, los más numerosos.

Esta reacción de la crítica, repito que normal, no puede decirse que fuera hostil. Logró el Greco lo que pocos españoles, en su situación de cumbre discutida, han conseguido: que fuera "universalmente respetado y admirado"; y si asomó entre la admiración y el respeto la envidia, debió de tener mordaza, porque no ha llegado hasta nosotros, salvo en la alusión de uno de los sonetos de Paravicino y en la firma que Dominico estampó en el *San Mauricio* del Escorial, amenazada por una víbora.

Más adelante, Palomino y los neoclásicos "tampoco podrían ser favorables al Greco" (5). Sin embargo, Caimo, el "vago italiano" que es, con Ceán, la sola autoridad neoclásica citada por Cossío, alaba sin reticencias a nuestro pintor. Dice, por ejemplo, hablando de *El entierro del conde de Orgaz*: "Una excelentísima tela del Greco en la cual, con maravillosa fuerza de pincel, se representa al conde de Orgaz, don Gonzalo Ruiz de Toledo, llevado al sepulcro..." (6). Claro que es un elogio puramente técnico y no interpretativo, porque entonces no podían ser de otra manera; pero indica que ni aun en la fase academicista se perdió la admiración de los doctos por la obra de Theotocópuli.

Los románticos, a fuer de antiacademicos, siguieron admirándole, y no inventaron esta admiración. Pero así como a muchos neoclásicos les parecía "descompasado" en el dibujo y "desabrido" en el color, a los románticos les pareció un loco. Era el signo del tiempo. Teófilo Gautier, en su estupendo *Viaje por España*, proclama delante del *Bautismo de Cristo*, en el Hospital de Afuera (Toledo), que aquella pintura, "de una energía depravada, de una energía enfermiza", traiciona en su autor "al gran pintor y al loco genial" (7). Es exacto el comentario de Cossío a estas palabras: "...aquí comienza la rehabilitación del pintor" (8); pero no porque descubriese Gautier que, aunque con ribetes de demencia, Theotocópuli fuera un gran pintor, sino porque en esa fase de la evolución del pensamiento empieza a admitirse que este pintor no era mejor ni peor, sino distinto de los otros, que no se le podía juzgar sólo por los cánones técnicos habituales, sino que había detrás de su pintura otra cosa, la cual el romántico interpretaba como locura, porque estaba en el credo de la época que todo esfuerzo de expresión fuera de lo normal era demencia.

Pero aparte de esta sensibilidad para justipreciar lo que hasta entonces se creía anormal, los románticos eran los menos adecuados para comprender a Theotocópuli, por la sencilla razón de que éste, precisamente por ser un místico, fué un prototipo antirromántico. El misticismo no tiene de romántico más que algunas apariencias de "razón de la sinrazón" del espíritu y de la emotividad. Lo esencial del místico es el ansia de perdurar en lo más perdurable, que es Dios; y en el romántico toda su expresividad agitada es flor de un día o a lo sumo flor de los años juveniles. La ascensión de los fantasmas espirituales del Greco se adivina que nunca terminará; y a las mismas figuras humanas, a pesar de su realismo, les sucede otro tanto. Ortega lo vió bien cuando dijo: "En las pupilas de los hombres del Greco hay una voluntad suprema de perdurar sobre toda mudanza" (9).

Después del Romanticismo, exactamente después, es cuando crece súbitamente la fama de la pintura del Greco en el mundo intelectual, aunque todavía fuera muy discutido por propios y extraños. Hay en el siglo XIX una corriente que era prolongación, hasta muy adelantada la centuria, del espíritu del XVIII, con su fe en la ilustración y en las ciencias aplicadas y con sus sentimentalismos llorones y superficiales. Los hombres, imbuídos en este espíritu, conocían y aun admiraban la pintura del cretense, pero seguían sin poder comprenderla. Citaremos entre ellos, como muy representativos, a tres grandes escritores: a Justi, tan docto como miope—son cualidades con frecuencia compatibles—; a Havellock Ellis (10), inteligente, pero estancado en una psicología prefreudiana, al que se le escapaba lo que el Greco significó en la expresión del pensamiento; y, por fin, con hartío sentimiento mío, a Galdós, cuyas primeras visitas a Toledo, en plena juventud y muy trabajado en sus gustos por un atroz academicismo, le hicieron ver un Greco "en que los terribles efectos de una enajenación mental oscurecieron las prendas de un Tiziano o un Rubens" (11).

Las censuras que, a veces, suscitaban en los simples ciudadanos los lienzos del Greco, se fundaban en que cometía errores históricos u olvidos de la Sagrada Escritura, como la presencia de un caballero armado al estilo del siglo XV en *El espolio*; o la colocación equívoca de las Santas Mujeres en ese momento que pre-

cedió al divino suplicio; o el traje anacrónico de los acompañantes de la *Virgen de la Caridad* de Illescas; es decir, pecados o disparates históricos ajenos al arte mismo. Mas el tasador Alejo de Montoya, en el pleito que con motivo de esos anacronismos suscitóse entre el pintor y el Cabildo, declara que "esta pintura es de las mejores que yo he visto" y que por su valor artístico "no habría dinero para pagarla". Expresa esta opinión claramente lo que se pensaba en Toledo del cretense. Y podían agregarse a ella varios juicios más.

Y en el transcurso de los tiempos el pueblo católico que ha acudido o acude a orar delante de las imágenes de Theotocópuli, jamás se ha permitido dudar que los Cristos y las Vírgenes y los Santos y los Angeles, sin proporciones de anatomía humana, no fueran una exacta representación plástica de la Divinidad. Preguntad—y yo he solido hacerlo—a cualquiera de las viejecitas enlutadas o cualquiera de los hombres sencillos que rezan o sueñan mientras nosotros contemplamos un cuadro del Greco, en tal o cual iglesia solitaria, lo que piensan de esos Santos que los doctos consideran como "extravagantes fantasmas", y os dirán que son Dios o la Virgen o la Magdalena, tal y como deben de ser. En otra parte he referido que un anciano humilde, que rezaba en la soledad de la iglesia del Hospital de Afuera, antes de la guerra, me dijo del mismo Cristo bautizándose, que a Gautier le pareció obra desafortada de un loco, estas palabras decisivas: "Vea usted qué hermosura; el Señor parece que está hablando."

Requiere algunos comentarios más la génesis de las imágenes irreales del pintor de Creta. De las hipótesis que se han traído y llevado para explicarla se ha desechado ya la que en otro tiempo tuvo mucha boga, la del astigmatismo miópico, que crearon, no los médicos, sino los críticos: el primero, Justi. Los médicos—Goldschmidt, García del Mazo y sobre todo Beritens—acogieron ávidamente la indicación de los críticos para explayarse en un cientificismo doctrinal. Es curiosa la sugestión que ejerce la Medicina en los tiempos modernos, sugestión de mito sobre tribus primarias. Los papeles del doctor Beritens (cierto que denunciaban a un hombre inteligente y a un hábil escritor) tuvieron una resonancia universal, rara de lograr al otro lado de la frontera por los pensadores españoles. No hay que decir que la hipótesis del astigmatismo no tiene valor alguno porque, además de otras razones de pura óptica, no se trata, en los santos del Greco, de meras deformaciones morfológicas, sino de un expresionismo que, por razones rigurosamente espirituales, tradujo el Greco en una representación dinámica, en una vibración alargada de las figuras celestes, en lo que pudiera llamarse una "pintura ascensionista" y no en un simple alargamiento estético de estas figuras.

Más interés tiene la hipótesis de la locura. A la locura hay que tratarla con mucha consideración y sabiendo bien lo que vamos a decir. El hombre medio considera como tipo normal, en la conducta y en el pensamiento, al que se ajusta a unas pautas determinadas, creadas por un convenio tácito, refrendado por las leyes y reglamentos que se fundan en la elemental consideración de que son así la mayoría de los ciudadanos que viven sin alborotos ni rebeldías. Y, en efecto, puede admitirse que estos seres grises representan el centro de la normalidad. Pero los límites de la normalidad no terminan donde terminan ellos, sino mucho más allá. Por de pronto, sin un poco de lo que oficialmente se llama locura, la humanidad se estancaría en unas pocas generaciones. Hay, por fortuna, en todas las épocas y lugares, personalidades humanas que flanquean el gran ejército, mentalmente uniformado y disciplinado, de los normales. Estas personalidades fuera de la rutina se mueven ya en una zona equívoca porque, como no obedecen a las normas previstas, insensiblemente se continúan con la humanidad que ya no es oficialmente normal, esto es, con la tocada de locura o de conducta antisocial. En esta zona equívoca están los grandes santos y los grandes creadores, y es inevitable que, desde la otra acera, se los juzgue como grandes extravagantes, inquietos e insensatos.

Mas, en realidad, sólo los juzgan así los pedantes,

los puritanos de la ciencia o de la moral. El pueblo, en cambio, tiene varias y exactas expresiones para designar estos estados que parecen locuras y, estrictamente, no lo son. Cuando las gentes dicen que alguien "está fuera de sí" o que "desatina" o que "está enajenado", no quiere significar que está loco, sino que actúa fuera de la normalidad habitual por el impulso de una pasión. "Locura", en todos estos casos, significa sólo *un grado extremo de la pasión normal*. Santa Teresa, a la que no pocos médicos han pretendido puerilmente diagnosticar de diversas neurosis o psicopatías, es un ejemplo de la pasión extremada de un alma excelsa llevada hasta la apariencia de locura; y ella misma lo explica muchas veces, por ejemplo: cuando, hablando del tercer grado de la oración, escribe con inefable pluma: "Yo no sé otros términos como decirlo ni como declararlo, ni entonces sabe el alma qué hacer, porque no sabe si habla ni si calla ni si ríe ni si llora. Es un glorioso desatino, una celestial locura en donde se aprende la verdadera sabiduría y es deleitosísima manera de gozar el alma." No cabe definir mejor a "la razón de la sinrazón" del misticismo que con esta fórmula teresiana: "es una celestial locura en donde se aprende la verdadera sabiduría".

No tenían este sentido superlativo de la locura los comentarios de extravagancia que desde muy el comienzo inspiró a los academicistas, casi todos cristianos viejos, la personalidad del Greco. Esta extravagancia, de la que Palomino y Jusepe Martínez acusan al gran pintor, lleva envuelta, en su acento despectivo, una sospecha de locura verdadera. Pero como ya he indicado, y Cossío vió certeramente, fueron los románticos, a partir de Gautier, los que hicieron el diagnóstico explícito de *fou de génie* de Dominico.

Luego vinieron los diagnósticos de los psiquiatras con rótulos temerosos de "psicastenia" (Juarros) (12) o de "paranoia" y además "inadaptación, extravagancia, excentricidad, egocentrismo, megalomanía y demandismo", de un ilustre profesor, Ricardo Jorge (13). Es curioso el arrebatado alegato antigreco del psiquiatra portugués, que parece poseído de un odio de ultratumba, poco explicable, hacia el glorioso pintor.

Pero no era locura verdadera, sino pasión inflamada. El ambiente de Toledo era propicio a esta semilocura. Corresponde a él el aire de naturalidad con que los caballeros toledanos contemplaban el estupendo milagro de *El entierro*, punto sobre el cual insistió Cossío con su habitual penetración.

Esto se relaciona con otro problema, también planteado por Cossío: el que deliberadamente buscara Theotocópuli algunos de los modelos de sus santos entre los dementes declarados, quizá entre los acogidos a la caridad de la Casa de los Locos, el llamado Nuncio Viejo, que tenía su asiento cerca de la catedral. Cossío se refiere concretamente al *San Bartolomé* del Museo del Greco (Toledo) y dice: "El límite máximo de excitación, desequilibrio y anormalidad en cuanto a figuras aisladas ha de buscarse en el Apostolado de San Pedro Mártir, hoy en el Museo de Toledo. Del obsesionante y aterrador San Bartolomé, tan extraño cuanto poéticamente vestido de blanco, no cabe decir sino que es un loco furioso, escapado del antiguo y célebre Hospital del Nuncio, allí vecino, porque es imposible traducir con más verdad que lo hace aquel alucinado Apóstol el completo extravío de sus facultades mentales (14). Sobre este punto he hecho algunas investigaciones que creo necesario aclarar.

En primer lugar, me interesa repetir que la primacía de esta sugestión que tanto ha llamado la atención ahora, a favor de la gran popularidad actual del Greco y al de la hiperestésica publicidad de hoy, pertenece exclusivamente a Cossío y que éste hizo sólo una sugestión delicada y no ninguna afirmación, tan contraria a su habitual prudencia. Y quiero también añadir que yo he sido ajeno a la publicación de las fotografías que se hicieron por encargo mío y a los cotejos, aparecidos en varias revistas del mundo, entre los locos del Nuncio actual y las pinturas de Dominico. Cossío se vió obligado a dar excusas semejantes (15), y eso que entonces las extralimitaciones publicitarias eran menores que ahora, y las justificaba el máximo prestigio del ilustre maestro.

Yo, y otro cualquiera, hubiera podido hacer un número de "cuadros vivos" disfrazando a locos y a cuer-

dos con el pergeño y vestidos de los Apóstoles, como se ha hecho repetidamente con los príncipes retratados por Velázquez o con los chisperos de Goya. Esto es justamente lo que no me interesaba, sino tratar de encontrar en los enajenados del Toledo actual, vistos sin artificio indumentario ni teatral alguno, o quizá con muy leve adobo cosmético, por una parte, los rasgos raciales de las gentes del pueblo que convivieron con el Greco, y que éste copió, y por otra parte, la expresión, no de locura, sino de arrebatado misticismo, de los modelos del gran pintor.

Una y otra cosa se comprobaron en este pasatiempo antropológico. La población del Nuncio Nuevo, como la de cualquier otra agrupación toledana, como la de los seres que circulan por sus estrechas calles, es todavía idéntica a la de los siglos XVI y XVII, lo cual se explica por la escasísima aportación de otros tipos peninsulares a las gentes que siguen viviendo en la arqueológica ciudad, aislada en su peñón desde que fué desposeída de la capital del Imperio. La casi totalidad de familias extrañas que se han sumado a las autóctonas proceden de la misma región toledana, por la habitual fuerza centrípeta que empuja a los pueblos hacia sus capitales, y aun en este caso tienen los campesinos toledanos el próximo centro de Madrid, de mucha mayor fuerza atractiva. La humanidad militar y burocrática que viene de fuera suele ser episódica, efímera en la vida de la ciudad, y la eclesiástica, más permanente, no tiene, como es natural, trascendencia hereditaria. De suerte que los hombres y las mujeres de Toledo son, en cierto modo, como una reliquia biológica tan intacta y, por lo tanto, tan interesante, para reconstruir su pasado vivo, como sus edificios y sus obras de arte.

En cuanto al otro aspecto del sencillo experimento, éste evidenció también la agudeza del Greso si, como el estudio de sus lienzos hace probable, eligió, en efecto, como modelo de algunos de sus santos, a los enajenados, quizá dejándoles crecer barbas y cabello, como yo también lo hice, pues entonces no sólo estaban los dementes pelados al rape como ahora, sino afeitadas a navaja la cabeza y la cara, lo mismo que los galeotes, según nos cuenta Tirso de Molina (16).

Las consideraciones más arriba expuestas alejan todo propósito de irreverencia en el pintor, si la hipótesis es cierta, como yo firmemente creo. Un hombre normal a quien un pintor quiera hacer modelo de un Apóstol, puede reunir las circunstancias externas apetecidas: la edad, la condición social, el aire de innata nobleza y apasionada inteligencia. Pero el fuego espiritual, el temblor del alma exaltada que asoma a la expresión, de no fingirlo un actor consumado, lo tendría que inventar el artista, superponiéndolo a la realidad del retratado. Mientras que en la humanidad que habita en el Nuncio o en cualquier otro manicomio de la tierra, es fácil encontrar la espontánea e inconfundible expresión del heroísmo o de la santidad, en los que por trastornos de la mente se creen héroes o santos. Así los Apóstoles, encendidos de celo evangélico, y así el llamado San Luis, rey de Francia, del Museo del Louvre, que no se sabe bien si es o no San Luis o cualquier otro monarca, pero que es también, seguramente, un demente haciendo de rey; más acentuadamente todavía es la versión del Museo Romántico (Madrid).

Se ha discutido mucho la influencia que este orientalismo y bizantinismo, más que helenismo, tuvo en su arte y, desde luego, en la deformación de sus figuras, cuyas proporciones se ha dicho son las de los iconos y mosaicos bizantinos. Pero más que los elementos pictóricos nos interesan los reflejos psicológicos, las dormidas herencias y los recuerdos vivos del nativo y vago Oriente que perduraron en su obra hasta el final de la vida.

La oscuridad absoluta que a veces sirve de fondo a ciertas figuras del Greco, como las *Verónicas* o algunos retratos, recuerda a la noche de los grandes místicos, de San Juan de la Cruz, a la "gran tiniebla del alma", en la que se hace la conciencia de Dios en el espíritu, sombra del Viejo Testamento. Así son también las tinieblas del monte Sinaí y las que sirven de fondo a los Cristos en los lienzos del cretense.

La sombra, doble del cuerpo humano, tiene aún mayor volumen en su obra. Es el mismo problema porque las tinieblas son el doble de la luz, "la penumbra del color" (17), como la sombra es el doble del cuerpo

numano. La idea de que la sombra es el "otro yo" tiene una larga bibliografía, tan conocida que no sería excusable aludirla aquí si no fuera porque los comentaristas del Greco la olvidan casi sistemáticamente, privando de útiles puntos de vista a la interpretación de su pintura.

Es verosímil que para el Greco sería natural representar a los seres celestes como almas figuradas en la sombra. Ahora bien, la sombra, en su plenitud representativa, cuando cae la tarde o cuando sale la Luna, que es también la hora en que el alma se llena de trascendencia, tiene el mismo canon alargado de los santos del pintor griego, con las piernas tan largas que a veces esas sombras se tienen que arrodillar para caber dentro del lienzo, como el San Juan del *Apocalipsis* (colección Zuloaga), y con la cabeza pequeña, pequeña y radiante, como la clave del descomunal espectro: tal en el *San Bernardino*, del Museo del Greco (Toledo). En suma, las figuras celestiales de Theotocópuli son sombras, con la proporción de las sombras, porque son almas; y porque son sombras, que escapan "como un haz de numo, alcanzan su prodigiosa fuerza ascensional.

La interpretación de la sombra como secreto del Greco ha tenido en Cocteau un defensor de calidad. El poeta que ha traducido el soneto de Góngora a la tumba de Theotocópuli como lo ha hecho él, está más cerca del pintor visionario que el más agudo de sus críticos. "¿No nació—dice—en Creta, lugar de mitos, donde el hombre de cabeza de toro golpeaba con la rizada frente las paredes del Laberinto? Y puesto que la mitología del pintor autoriza todas las audacias, ¿no nos gustaría imaginarla naciendo en el Laberinto y alargándose hasta encarnar su sombra, para huir así de telas que se retuercen y se desgarran, y de rayos?"

Nos queda sólo resumir el final de su vida. ¿Cómo era, ante todo físicamente, el Greco? Es fácil saberlo porque él mismo se retrató.

Yo creo, por razones que aquí no puedo explicar, que el retrato del viejo inteligente, melancólico, levemente irónico y de atuendo modesto, como de profesional liberal, de cráneo de punta, como el de *San Lucas*, de la catedral de Toledo, un tanto exótico, que ha pasado durante algún tiempo por Theotocópuli (colección de Beruete), es, efectivamente, el gran pintor. El es, y no sus otras atribuciones, el "retrato de mi padre con un cuadro guarnecido", que cita Jorge Manuel Theotocópuli en el segundo inventario de sus bienes, y San Román lo cree también así (18).

Se ha repetido la frase de Pacheco de que Theotocópuli "fué un filósofo de agudos dichos y que escribió de la pintura, escultura y arquitectura". El exacto e ingenuo suegro de Velázquez nos da en estas líneas una impresión seguramente verídica del gran pintor. Hombre profundo, porque pensaba mucho y leía variedad de libros y muy buenos; conciso y fino en sus sentencias y, por fin, escritor, y escribiendo es como se aprenden bien las cosas. El contraste de este hombre lleno de originalidad y de galas intelectuales respecto a los mediocres pintores toledanos de su tiempo debió de contribuir mucho a su prestigio.

Vivió probablemente absorto en su pintura y en la incesante lección de sus libros, acompañado de sus pocos amigos íntimos y de los familiares y servidores, que tenía a su lado, en el estudio o en el hogar, que estoy seguro de que estaba vacío de mujer. Nada, fuera de suposiciones sin fundamento, ha permitido encontrar huellas de doña Jerónima de las Cuevas en los largos años de su vida toledana. Y esta temprana ausencia de lo que más amó explica muchas cosas de la vida y del sino del melancólico artista.

Lo probable es que viviera bien, aunque sin lujos, sin las músicas que el poco veraz Jusepe Martínez decía que amenizaban sus comidas y que otro escritor, ligero y petulante, Sommerset Maugham, añade que hacía venir expresamente de Venecia. Todo ello es pura fantasía. Pero su modestia de misántropo se convirtió al final en pobreza. ¿Por qué? No parece que disminuyeron sus encargos. Quizá se resintiera la economía de su casa, como la de tantos hogares toledanos, de la crisis que ocurrió en la última parte del reinado de Felipe II. Quizá también los pleitos inacabables, exte-

nuadores de las bolsas más repletas, le pusieron en situación crítica. Lo cierto es que no pagaba al casero puntualmente y que tenía deudas acá y allá.

Parece que andaba en sus últimos tiempos apoyado en bastones, lo cual no significa nada cuando la ciudad por donde hay que andar es Toledo. Pero conservó intacta, hasta muy tarde, su lucidez y su santa rebeldía. En 1611, es decir, poco antes de morir, le visitó Pacheco, y el Greco le habló de todo, desde la técnica de la pintura hasta la filosofía aristotélica, con un garbo juvenil y revolucionario que desconcertó al comedido suegro de Velázquez.

El 26 de agosto de 1612, Jorge Manuel Theotocópuli fué a concertar el sepulcro de su padre con las monjas de Santo Domingo el Antiguo, a través de la misma reja por donde todavía comunica el mundo de fuera con la vida misteriosa de la clausura. La comunidad estaba reunida, con sus abadesas, "a son de campana tañida como es uso y costumbre en semejante negocio" (19). El gran pintor, griego de nación, de educación italiana, toledano por la madurez de su genio, tenía la voluntad de reposar para siempre en la ciudad de donde no quiso salir una vez que la conoció; en la ciudad de las encrucijadas entre el Oriente y el Occidente, donde alentaba aún la realidad tremenda del Antiguo Testamento y las esperanzas del Nuevo; donde las razas diversas y óptimas se habían resumido como en un crisol; en la ciudad por donde la civilización clásica había ido pasando, como un río manso, hacia Europa. Y el día 7 de abril de 1614, cuando florecían ya los lirios de los cigarrales, le llegó a Theotocópuli el "mal de la muerte", que decía Santa Teresa.

"Fué metido en un ataúd y depositado en una bóveda de la iglesia y monasterio de Santo Domingo el Antiguo." El entierro desde las casas de Villena subió, callejas arriba, entre la curiosidad de las gentes y la piedad de los amigos. Entre ellos es seguro que estaría Lope de Vega, que por aquellos días vivía en Toledo, ya melancólico, pero que "aun se defendía de sus tristezas, como él mismo escribió cínicamente, con la amiga del buen nombre" (20). No eran tan sólo el muerto y el vivo, Theotocópuli y Lope, dos amigos que no se entendieron, sino dos símbolos diversos de la vida y de la muerte que tenían muchas razones vitales para no poderse entender.

Los huesos de Dominico no gozaron del reposo mortal que deseó en vida, porque, a poco, fueron trasladados al monasterio de San Torcuato y de él salieron y se dispersaron unos años después, perdiéndose su rastro para siempre. Las causas de esta peregrinación de ultratumba no nos interesan. Lo importante es que quedaron en Toledo y no en una cripta, sino incorporados a la tierra empapada de siglos ilustres, como si estuvieran ya prestos para la suprema ascensión.

G. M.

- (1) GÓMEZ MORENO, M.: *El entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona, 1943, pág. 8.
- (2) COSSÍO, M. B.: *El Greco*. Madrid, 1908, II, 475.
- (3) CAMÓN AZNAR, J.: *Domenico Greco*. Madrid, 1950, II, 1293.
- (4) SALAS, J.: *Arch. Esp. de Arte y Arqueol.*, 1931, 7, 178.
- (5) COSSÍO, loc. cit., II, 478.
- (6) CAIMO, N.: *Lettere d'un vago italiano*. P. Hamburgo, 1755.
- (7) GAUTIER, T.: *Voyage en Espagne*.
- (8) COSSÍO, loc. cit., II, 480.
- (9) ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras completas*, I, 43.
- (10) HAVELLOCK ELLIS: *El alma de España*, ed. castellana. Barcelona, 1928.
- (11) PÉREZ GALDÓS, B.: *Toledo*, en *Obras completas*, VI. Madrid, 1942.
- (12) JUARROS, C.: *Esculapio*, 1914.
- (13) JORGE, R.: *Nova contribuição biográfica, crítica e médica ao estudo do pintor Domenico Theotocopuli*. Coimbra, 1913.
- (14) COSSÍO, loc. cit., I, 244.
- (15) «Estas fotografías, lo mismo que otras, han circulado liberalmente, y a esto se debe el que algunas se hayan reproducido ya en revistas nacionales y extranjeras.» COSSÍO, loc. cit., II, 280.
- (16) En efecto, uno de los tres maridos burlados de la novela con este título de Tirso, para cerciorarse, cuando despierta de un sueño producido por polvos somníferos, de su sospecha de que está en el Nuncio de Toledo, dice: «Si fuera esto como imagino, pues que a navaja quitan los cabellos y barbas a los locos y a los galeotes, la mía me sacará de este temor.» Debo esta curiosa indicación bibliográfica a mi erudito amigo A. Rodríguez Moñino. (*Bibl. Aut. Esp.*, vol. XVIII, 488.)
- (17) ALBERTI, R.: *A la pintura*. Buenos Aires, 1948, 156.
- (18) SAN ROMÁN: *De la vida del Greco*. Tirada aparte del *Arch. Esp. de Arte y Arqueol.*, 1927, núms. VIII-IX.
- (19) SAN ROMÁN, F. B.: *El Greco*, loc. cit., 1800.
- (20) AMEZÚA, A. G.: *Lope en sus cartas*. Madrid, 1953, III, 143.