

TOL-1986

VISION QUE TUVO FELIPE II DE MANO DE DOMENICO GRECO

Se ha hablado con repetida frecuencia al referirse a la llegada del Greco a España, de su interés por participar en las obras de El Escorial; alguien dijo que Dominico Theotocópulos, o Theotocópuli, tras su paso por Italia, pretendía realizar en el monasterio su "Capilla Sixtina", y demostrar así su superioridad sobre Miguel Angel que nadie llegó a creer en Roma. Las primeras relaciones con Felipe II y su grandioso monumento son un auténtico fracaso, y el cuadro de San Mauricio no llegó a colocarse en el lugar para el que iba destinado; pero se olvida con frecuencia que existen otras obras en El Escorial, entre las que quiero destacar una muy importante en la historia pictórica del Greco porque lo enlaza al "Rey Prudente" mucho más que el martirio de San Mauricio. Se trata del lienzo que hoy sirve de tema a este discurso y con el que intento, desmenuzando algunas circunstancias afines a la obra, reafirmar la relación entre esos dos personajes que, siendo contemporáneos y producto de una misma sociedad, con aciertos y desaciertos, siguieron una evolución en muchos puntos paralela, sin llegar a tener oportunidad de manifestarse con amplitud. ¿Qué hubiera sido de la pintura del Greco si lejos de las tortuosas calles toledanas, siguiera los no menos tortuosos incidentes de la corte del monarca? Es muy probable que su sentido ascensional se perdiera para ceder ante el manierismo italiano que caracteriza a los pintores que trabajaron en El Escorial.

Pero vamos a dejar las divagaciones sobre el futuro que pudiera tener la pintura del Greco y a ceñirnos escuetamente a la realidad que fue.

VISION QUE TUVO FELIPE II DE MANO DE DOMENICO GRECO

Entre la extensa producción del Greco, ninguna de sus obras ha cambiado de nombre tantas veces como la que últimamente es llamada por un sector de la crítica "Adoración del Nombre de Jesús".

La denominación "El sueño de Felipe II" aparece en 1857, en el catálogo de los cuadros del Monasterio de El Escorial por don Vicente Poleró. Camón Aznar califica de absurda esta denominación y propone la de "Adoración del Nombre de Jesús", aceptando la versión que el padre Santos, en la *Descripción de El Escorial* ofrece: "...quiso representarnos aquí el artífice, aquello de San Pablo: In nomine Jesu omne genuflectatur Coelestium, Terrestrialium et Infernorum", y, efectivamente, en la epístola de San Pablo a los Filipenses dice: "...por lo cual Dios le exaltó y le otorgó un nombre sobre todo nombre, para que al nombre de Jesús doble la rodilla cuanto hay en los cielos, en la tierra y en los abismos".

Nada parece que se pueda alegar a la interpretación propuesta por el padre Santos, pero sin embargo, Cossío, que ya publica en su obra sobre el Greco la descripción del padre Santos, propone como título "La gloria de Felipe II", parangonando este cuadro con la "Gloria de Carlos V", que, de mano de Tiziano, se conserva en el Museo del Prado. Piensa Cossío que "lo que el artista quiso o tuvo encargo de hacer fue una gloria, es decir, un cuadro funeral para Felipe II, como el que Tiziano había pintado para Carlos V, lienzo que el emperador conservó en Yuste durante su vida, y allí estuvo sobre su sepulcro hasta que Felipe II lo llevó a El Escorial, donde sería conocido, como hoy continúa siéndolo en el Prado por "La Gloria de Tiziano" "¹.

Con anterioridad al padre Santos el lienzo fue llamado la "Gloria del Greco", "por un pedazo de gloria que se ve en lo superior", según se dice textualmente en la ya citada *Descripción de El Escorial*.

Rotundamente niega Cossío que la denominación acertada sea "El sueño de Felipe II", afirmando que no hay indicación con carácter real o fantaseado acerca de semejante sueño, en los biógrafos de Felipe II ni las descripciones de El Escorial anteriores al catálogo de

¹ Cossío: *El Greco*, edic. 1972, pág. 184.

Poleró, llaman al cuadro de tal suerte; no obstante, y sin renunciar a su aseveración, indica que "si no consta en documentos que el rey soñase nunca lo que allí se representa, el contemplador halla que no tuvo más remedio que soñarlo, y se complace en ver con cuán vigorosa fidelidad ha conseguido el artista encarnar el tipo de "Rey Prudente", que vive en nuestra imaginación, y las visiones que, dentro y fuera de El Escorial, debieron atormentarlo".

Implícitamente está aceptando Cossío la posibilidad de que el cuadro represente justamente aquello que rechaza; la palabra sueño o visión, está mucho más cerca de la mentalidad de la época, gustosa de intervenciones sobrenaturales ante cualquier hecho real, documentado o rigurosamente histórico. "Tú me has contado a mí mi propio sueño", dice Justi que, como Platón, hubiera podido exclamar el monarca.

Un nuevo nombre hay que añadir a la lista de cuantos ha recibido esta obra: "Alegoría de la Santa Liga".

Basándose en un grabado de 1614, Sir Anthony Blunt, sostuvo que el tema aludido en el cuadro (en su versión de la National Gallery de Londres), es una exaltación a los vencedores de la Batalla de Lepanto de 1571.

Según Blunt, los personajes de primer término representan a los protagonistas que en aquella "Alta Ocasión" dieron al traste con el poderío turco: Felipe II, el Papa Pío V, El Dux Mocénigo, don Juan de Austria y Marco Antonio Colonna, comandante de las fuerzas pontificias, faltando el almirante veneciano Sebastián Venier. El cardenal que, a la derecha del Papa, lanza su mirada "escrudiñadora e irreverente a Felipe II, según epítetos de Cossío, podría ser San Carlos Borromeo. El destino de la obra, según Blunt sería la tumba de don Juan de Austria, que murió en Flandes en 1578 y fue enterrado definitivamente un año después en el panteón de El Escorial.

Las identificaciones propuestas por Blunt no pueden admitirse, puesto que de todos los personajes citados, se conservan retratos y grabados de época y en ninguno se acusan rasgos de los aquí representados, a excepción de Felipe II.

Por otra parte, las representaciones que en los siglos XVI y XVII se hicieron de la batalla de Lepanto, en nada concuerdan con esta visión en la que no aparece navío alguno, ni estandarte, ni alegoría relativa al tema. Eran las representaciones o alusiones de la batalla,

de un carácter más pagano que religioso, en las que algún turco vencido y maniatado servía de escabel a los pies triunfantes del caudillo de turno. Era normal representar como fondo un bosque de galeras y fragatas; en gran parte de grabados, óleos y tapices se encuentran representaciones alegóricas de la Fortuna o la Fama. Aparece la figura de Cristo en el cuadro de Vasari que se conserva en la Sala Regia del Vaticano, en Roma; y en esta misma obra, una representación de la Fe cristiana señorea sobre un trono de turcos vencidos y encadenados. En la Apoteosis de la Batalla de Lepanto de Veronés aparece la Virgen, pero siempre reservando el mayor espacio de la composición a la escena de la batalla.

El relieve que conmemora la batalla en el monumento a Pío V de Santa María Maggiore, concuerda con el cuadro de Vasari, pero disminuyendo la superficie de tema religioso.

Parece ser que el arte de la época interpretó este suceso como un acontecimiento histórico más que como un triunfo religioso, pese a la aparición de la Victoria al Papa Pío V, considerado como hecho milagroso, y que probablemente sería admitido como tal en su canonización de 1712.

Los términos en que el pontífice alude a don Juan de Austria: "Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Johannes", sí imprimen cierta aureola celestial a la persona de don Juan, pero no lo suficiente para que fuera ensalzado y colocado entre los bienaventurados del cuadro de El Escorial, como propone Sir Anthony Blunt.

Aunque el conocimiento de la victoria debió producir alegría desbordante en Venecia, el Vaticano y España, no fue así en la persona del rey Felipe, que "hallándose celebrando la octava de los Santos y decenario de ánimas en El Escorial", al recibir la noticia de labios de don Pedro Manuel, permaneció inmutable y siguió hasta terminar sus rezos en el coro de religiosos. Es de suponer, que si el acontecimiento no alteró el estado de ánimo del monarca en el momento de conocerlo, tampoco le inclinaría a encargar años después un cuadro conmemorativo del suceso.

La indiferencia con que el rey recibió la noticia del triunfo de don Juan de Austria, artífice genial de la batalla, indican un oculto deseo del monarca, celoso de la fama de su hermano, corroborado con motivo del traslado de los restos de don Juan, desde Flandes a El Escorial, pues "habiendo fallecido en Flandes, cerca de la Villa

de Namur a primero de Octubre del año antecedente (1578) el señor D. Juan de Austria, en edad de treinta y tres años, ordenóse al maese de campo, D. Gabriel Niño, que trajese el cuerpo al Escorial y que viniese en secreto y sin pompa hasta la vicaría de Parraces. Allí le aguardó Busto de Villegas, obispo de Avila, y entro en S. Lorenzo el Real, a veinte y cuatro de Mayo del año en que vamos”².

¿Pensó el monarca que la figura de D. Juan podría oscurecer su propia fama y a ello se debió el silencio con que en reiteradas ocasiones envolvió su figura? ¿Fue el sigilo del traslado motivado por la muerte violenta y oscurecida del que fue secretario del de Austria, D. Juan de Escobedo? No es la primera vez que el misterio pesa sobre los grandes personajes sumergidos en lo impenetrable de su soledad.

La gran batalla de la fe debió ser para Felipe II la de San Quintín, en cuya conmemoración erigió el monasterio de El Escorial, que durante tiempo ocupó la imaginación del monarca.

Las razones argumentadas para relacionar este cuadro con la Batalla de Lepanto, no pasan del terreno hipotético, y posiblemente el título de Triunfo de la Santa Liga o Santa Alianza se basa en la consideración, incómoda para el monarca, de que fue Lepanto y no San Quintín, la más alta ocasión de la cristiandad.

No se trata en este trabajo de dar un nombre exacto al cuadro que nos ocupa, sino de exponer una serie de pormenores de la época que influyeron en la mentalidad general y en la particular del rey.

Es obvio decir que el nombre más sugestivo de cuantos ha recibido el cuadro entra en el terreno del sueño, pero el sentido que debe darse a esta palabra es el de visión. Aunque los críticos achacan falta de antigüedad a la denominación de Poleró: “Sueño de Felipe II”, de 1857, existe otra, la más antigua, al menos de cuantas conozco, a excepción de la del P. Francisco de los Santos de 1657, que corresponde a la época de Felipe IV y que es, por tanto, muy aproximada a la vida del pintor.

El catálogo de Barcia de las pinturas del Duque de Alba, lo describe así: “Visión que tuvo Felipe II de mano de Domenico Greco, de tres cuartas de alto y cerca de media vara de ancho...”³

Al encontrarse en el inventario del Marqués de Eliche, es vero-

² LEÓN PINELO: *Anales de Madrid*, I.E.M., pág. 122.

³ CAMÓN AZNAR: *Dominico Greco*, pág. 256.

simil que fuera un regalo de Felipe IV al Conde Duque de Olivares. D. Gaspar Méndez de Haro, Marqués de Heliche, murió en 1687, y con tal motivo figuró en el catálogo de Barcia al pasar a propiedad de la casa de Alba. La obra a que se refiere, tanto por el tamaño (0'58×0'35 cm.) como por estar perfectamente documentada, es la que llegó a la Galería Nacional de Londres en 1955, procedente de la colección Stirling Maxwell. Keir, Escocia.

Es absurdo pensar que se cambiara el nombre del cuadro por el hecho de pasar a otro propietario; la obra debió llamarse "Visión que tuvo Felipe II" cuando perteneció al marqués de Heliche, con lo que la diferencia de treinta años que separa una catalogación de otra, se acorta para situarlas cronológicamente unidas.

Son precisamente las dos denominaciones más antiguas, las que abrazan ese mundo sobrenatural al que aspiraba la mentalidad de la época, y que no sería muy disparatado pensar dio origen, tanto a nuestra esplendorosa mística literaria, como a otros sucesos de iluminados que vergonzosamente ciñen la historia del Siglo de Oro.

España se creyó el pueblo elegido de Dios, dijo en frase tajante y concisa Menéndez Pelayo, resumiendo el sentir que corresponde a muchos siglos de nuestra historia. España es el pueblo de Dios, según Herrera, el poeta de Lepanto. En toda la tierra se oyó su sonido, y hasta los confines del mundo se oyó su voz, se dice parafraseando a David ⁴.

A lo largo de la profecía LX de Isaías se respira la gloria que rezuma el cuadro y ese espíritu profético que se mantiene al borde justo de lo visionario: "Levántate y resplandece que ya se alza tu luz, y la gloria de Yavé alborea para ti, mientras está cubierta de sombras la tierra y los pueblos yacen en tinieblas... Tus puertas estarán siempre abiertas, no se cerrarán ni de día ni de noche, para traerte los bienes de las gentes con sus reyes por guías al frente, porque las naciones y los reinos que no te sirvan a ti, perecerán y serán exterminados".

Es sabido el orgullo con que el español imponía su condición en el mundo entero, y junto a esta soberbia alimentada en campos políticos y militares, una caterva, ¡cómo no!, de gentes que se creían asaltadas por los castigos del Altísimo transformado en Inquisición, o por su dulce misericordia a través de arrebatadas exaltaciones.

⁴ ERNESTO JIMÉNEZ CABELLERO: *Genio de España*. pág. 30.

La Inquisición Española, tan ensalzada como vituperada, tuvo la misión difícilmente cumplida de equilibrar y separar en su justa medida lo que pudieran ser hechos sobrenaturales de los vulgares encantamientos provocados en algunos casos por la magia y la superstición, en otros por auténticos traumas psíquicos, y siempre cimentados en la ignorancia del pueblo. Así surgieron por la geografía española los innumerables procesos que transcurren a lo largo del siglo XVI, entre ellos el de los alumbrados de Toledo, de 1524-1529, los de los erasmistas de Alcalá en el decenio siguiente, los procesos de luteranos de 1560, el proceso de Fray Francisco Ortiz⁵, el monarca de los predicadores de su tiempo, que comenzó el 6 de abril de 1529, al denunciar públicamente desde el púlpito de San Juan de los Reyes el horrible pecado del Santo Oficio y de su inquisidor general, don Alonso Manrique, al recluir en sus calabozos a la sierva de Dios Francisca Hernández. Este proceso, que acabaría tres años más tarde aclarando que Francisca Hernández nada tenía de santa y que los dones que albergaba, más pertenecían a su cuerpo y a desviaciones mentales, que a concesiones celestiales, fue, según Bataillón, el que introdujo al proceso de los alumbrados en una fase mucho más peligrosa para el erasmismo⁶.

No puede ignorarse aquí el proceso del arzobispo Carranza⁷, que duró desde 1559 hasta 1577 y del que Marañón dijo que es la espina de nuestro siglo XVI, y está enconada por el veneno mortal de la historia, que es la ocultación de la verdad.

No fue sólo en la península donde llegaron los efectos de tan menguadas inteligencias. En los ghettos de Mallorca, los procesos contra los chuetas acusados de judaizantes culminaron en su mayoría con la quema en vivo de malsines y complicados; asesinatos impunes encubiertos bajo el escudo de una justicia y una fe mal entendida⁸.

En aquella situación, España entera se sintió fondeada por lo religioso, de tal modo que la imprecisión, la duda y el terror danzaba entre los nuevos aires erasmistas, luteranos y alumbrados que no acertaban a definir ni los propios inquisidores.

⁵ ANGELA SELKE: *Proceso de Fray Francisco Ortiz*, pág. 62.

⁶ BATAILLÓN: *Erasmus y España*, I, pág. 424.

⁷ Véase J. I. TELLECHEA: *El Arzobispo Carranza y su tiempo*.

⁸ ANGELA SELKE: *Los Chuetas y la Inquisición*.

El mismo Rey Prudente, sin que hayamos de admitir los agravios que la leyenda negra le inculpara, no estaba exento de esta psicosis colectiva. Los anales de Madrid, de Antonio de León Pinelo, nos van dando noticia de determinados sucesos en que aflora la superstición que había calado dentro de la familia real y de la buena sociedad de aquel tiempo.

Por no alargar en exceso este trabajo, y porque sólo pretendo dar con ello una sensación aproximada de lo que debió ser la corte entre la que Felipe II se desenvolvió, resumiré solamente algunos.

Año 1565. La Reina doña Isabel de la Paz, a instancia de Fray Diego de Balbuena, su confesor, concedió que de una imagen de las Angustias que tenía en su oratorio, en una tabla que había traído de Francia se sacase copia de escultura para dárla a su convento. Encargóse la obra a Gaspar Becerra, que fracasó dos veces en su intento, por lo que encomendando el trabajo a Dios, oyó en sueños que le decían: "Despierta, levántate y ve a la chimenea, y en ella verás un tronco grueso de roble que se está quemando, mátales el fuego y prepárale que del sacarás la imagen que deseas". Naturalmente, después de esta aparición, supongo que inventada por el escultor, la imagen satisfizo a la reina, a la condesa de Ureña, a D. Bernardo de Fresneda, obispo de Cuenca, que la bendijo, a la princesa doña Juana y a toda la corte que intervino en el suceso.

La conversión de D. Bernardino de Obregón, caballero del Duque de Sesa, también participa de estos sucesos tan al uso.

Año 1573. "En el convento de San Jerónimo el Real fue jurado por heredero de estos reinos, el príncipe D. Fernando, siendo de edad de un año y cinco meses y veinte y siete días. Durmióse el príncipe durante la jura en brazos de la Marquesa de Berlanga, por lo que arguyeron algunos que no llegaría a gozar la corona, y así fue".

Año 1573. Juan de Origüela, soldado español de Flandes, rescata del fuego a cambio de cincuenta maravedís la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, a la que la aparición de una ampolla a la izquierda de la frente, "como si fuera de carne", hizo creer como milagrosa. Traslada de Santiago a Cuenca y a Madrid salieron dos perros feroces y furiosos a estorbar el viaje, serían demonios (dice León Pinelo) que les pesaba de que se trajera a Madrid este tesoro, etc.

Año 1574. El P. Nicolás Fator oyó de voz de la Virgen de Atocha: "Fray Nicolás, por qué te vas y dejas solas las esposas de

mi hijo", y habiéndole la vez por segunda vez le dijo: "Ora vete en buen hora". Conque le pareció que tenía licencia para irse y se fue a la ciudad de Valencia.

Pero de todas estas circunstancias que va describiendo el historiador hay algunas que transcribiré íntegramente, porque, según mi opinión, pudieron influir en el monarca y en la supuesta visión que diera pie para el encargo de la obra al Greco.

Año 1575. Los Reyes, Infantas y Archiduques se fueron a El Escorial a pasar el resto del verano. Allí les llevaron por admiración las quijadas del que llamaron Pexe Mular, que dio a la costa en la Albufera de Valencia el día de Corpus Christi del año antecedente. dicen que herido de una pieza de artillería que le tiraron de un navío en el océano, con que furioso y dando espantosos bramidos entró por el Estrecho de Gibraltar y fue a morir a aquella playa. Tenía de largo ciento y cincuenta palmos, lo grueso como una torre de cien palmos en redondo, en el cóncavo de los sesos cabían siete hombres, por la boca entraba un hombre a caballo, las quijadas (que quedaron colgadas en El Escorial por memoria de tan disforme bestia) de a dieciséis pies de largo con veinte dientes por banda, algunos de a media vara, los menores de a palmo, los ojos como dos rodelas, las alas como palamenta de galera, los miembros de la generación, por lo que le llamaron Pexe Mular, de desmesurada grandeza. Discurrióse entonces en la de este monstruo marino llamándole unos Lamia, otros Carcaico, y que como éste debió ser el que Dios llevó para depositar en su vientre al profeta Jonás por tener ancho tragadero, según refiere F. José de Sigüenza.

Se intuye a lo largo de la descripción un intento de relacionar lo religioso con la aparición del monstruo; la referencia de Jonás, y el hecho de relacionar el día de la aparición como Corpus Christi en lugar de la fecha normal, son suficientes para poder apreciar la inquietud religiosa que movía las interpretaciones de aquellas gentes. Por otra parte la descripción del monstruo, con las siete personas que podían alojarse en el cráneo del animal, corresponde perfectamente con la representación del cuadro. El anagrama *Jesus Hominum Salvator*, que fue emblema de San Bernardino de Sena y que alcanzó gran difusión por la Compañía de Jesús, ha sido utilizado en numerosas ocasiones como símbolo de la eucaristía; el tema puede ser una adoración eucarística, avalado por la aparición del monstruo el día

del Corpus Christi. Naturalmente, nada indica que el rey tuviera ninguna visión relacionada con el tema, pero ocurrió otro incidente que sí debió hacer mella en la predispuesta imaginación del monarca.

Año 1577. Había ido este año el Rey a El Escorial, como queda dicho, desde Madrid, llevando la guardia de Alabarderos que hacían su vela concertada y rondaban por horas, cosa que desde que se empezó aquella obra no había hecho, porque siempre iba con solos los caballeros de su cámara y algunos criados, repararon en esta novedad los Religiosos, y deseando saber la causa, aunque sin certeza, era que le habían pronosticado a su Majestad que aquel año amenazaba un gran fuego a la casa real más insigne, que se entendía era aquella de San Lorenzo. Sucedió pues que Domingo, en la noche vispera de la Magdalena, 21 de junio, entre las once y doce de la noche, empezó en aquel sitio una terrible tempestad de aire, agua, truenos y relámpagos. Entre esta furia cayó un rayo cuyas centellas dieron en diversas partes de aquella casa, en la sacristía y en una pieza alta. Pero el golpe mayor fue en la esquina de la torre del Poniente, donde estaban las campanas. Derribó algunas piedras de la parte de adentro que cayeron encima de la celda del fraile relojero que con el espanto y algún humo que le dio del rayo cayó aturcido en el suelo, juntamente tocó la centella en el chapitel de la torre, muy cerca de la Bola y tomó fuego, no mayor que el de una vela, la madera estaba seca, el tiempo caluroso, la tormenta grande, el sitio imposible de subir a apagarle, que se hiciera entonces con una jarra de agua. Fue entrando el fuego por las tablas y maderas al tiempo que el relojero vuelto en sí comenzó a dar voces que se ardía la torre de las campanas y subiendo las empezó a tocar con toda prisa. Acudió la gente de la obra, que era mucha, pero el fuego estaba en parte que se conoció ser sin remedio. La quema de todo el chapitel, a que ayudaba el plomo derretido que caía, con que no se podía llegar. Abrasado el chapitel dio en la pieza inmediata en que estaban las campanas cuyos andamios sirvieron para derretirse once muy buenas. El Rey se quería acostar cuando cayó el rayo, suspendiólo y entrando a decirle lo que pasaba preguntó si había muerto alguna persona, dio gracias a Dios y salió de su aposento al claustro alto de la enfermería, frontero del chapitel que ardía, acompañándole el Duque de Alba, el Marqués de los Vélez y otros caballeros, y allí estuvo todo lo que duró el fuego, que fue hasta las seis de la mañana.

El Duque, aunque fatigado de la gota, no dándole lugar lo intrépido de su ánimo subió a lo más alto de la torre, dando orden a los trabajadores, hizo una cadena de hombres con que sin mudarse de los puestos desde la fuente iban de mano en mano pasando el agua hasta donde era menester que fue de mucha importancia. Los religiosos sacaron el Lignum Crucis y el brazo de su glorioso patrón San Lorenzo, diciendo letanías y oraciones, mediante la cual fue Dios servido que el daño no pasase de las campanas ni saliese de las paredes que dejó sanas. La bola de bronce y Cruz del Chapitel, cuya caída se temía, la hicieron de la parte del jardín, como lo había asegurado F. Antonio de Villacastín, gran obrero de aquella Casa, de cuyo voto no se cortaron los tejados cercanos que fuera daño grandísimo. Estos efectos tuvo este rayo antes pronosticado y después ponderado en toda España con reparos de haber sido este año de once sietes, en (junio) que es el séptimo mes, a los veinte y uno que son tres sietes, a siete de la luna en el séptimo grado del signo de león.

El Lignum Crucis que los religiosos sacaron en procesión y a cuya mediación se atribuyó la extinción del incendio, es el que ofreció para el Real Monasterio el Duque de Gandía, San Francisco de Borja, ya ingresado en la Compañía de Jesús, cuando visitó al monarca en compañía del Cardenal Alejandrino en 1571. Cabe pues asociar la relación del Santo Jesuíta con el anagrama J.H.S. que figura en el cuadro.

Lamentablemente esta obra continúa envuelta por el misterio, los continuos intentos de la crítica de altura por descifrar el tema, han resultado estériles, no se sabe ni lo que representa, ni la fecha en que se llevó a cabo ni quién hizo el encargo. En la versión de Londres, que muchos consideran un boceto previo de la obra de El Escorial, se advirtieron unos repintes en los ropajes del Rey, que los expertos restauradores de la Galería Nacional no quisieron tocar por considerarlo peligroso, en la limpieza de que fue objeto para su instalación en el museo. ¿Se representó al monarca primeramente con otras vestiduras y se repintaron para darles el negro actual? La visión directa del cuadro no me aclaró nada, solamente un análisis por rayos X, o por ultravioleta, nos razonaría el repinte.

Al no estar la fecha documentada, los críticos lo han situado en distintas épocas, aproximándolo a la veneciana los que observaron

en el brillantéz de color; a su última época los que captaron lo suelto de su pincelada y el impresionismo de sus etapas maduras. He intentado, basándome en la edad con que el monarca se representa, datarlo hacia 1578, tomando como referencia el otro supuesto retrato que aparece en la gloria del Entierro del Conde de Orgaz. En la época del Entierro el Rey tenía 61 años, sin embargo inquieta la senilidad de esa figura, que corresponde a un personaje de más edad. Solamente dos soluciones serían válidas: o no se trata de un retrato del Rey, o el retrato se hizo después de pintar el cuadro, posiblemente a su muerte en 1598, razón por la que pudo figurar entre los bienaventurados, pues es conocido el aire de santidad con que se transmitió al pueblo la muerte del monarca.

Tanto la vida de Felipe II, como la del Greco, han provocado la curiosidad de los investigadores. En Felipe II, la abundancia de documentación y la necesidad política de encubrir o declarar abiertamente los hechos, según conveniencias de cada bando, dio lugar con frecuencia a la conjetura y a la doble interpretación de palabras, sobre todo en el proceso de Antonio Pérez y la Muerte de Escobedo, que si bien no fue ordenada por el Rey, sí al menos fue consentida.

Sobre Felipe II pesan los augurios y los vaticinios desde su nacimiento. "Las nuevas del saqueo de Roma que aterraron a las gentes sencillas, fueron las que vinieron a interrumpir en parte las fiestas del bautizo del príncipe, y sirvieron a los agoreros para anunciar grandes calamidades en el futuro reinado y a los posteriores enemigos del inocente príncipe para sentar bases falsas de sus calumniosas afirmaciones"⁹.

Algunos autores han presentado a Felipe II como personaje solitario e introvertido. Ludwig Pfandl atribuye la elección de Madrid como corte a la necesidad de aislamiento que sentía Felipe II. Su concepto absolutista del Estado le hacía desear tal aislamiento para no estar rodeado ni de los palacios, ni de los nobles, ni tampoco en íntima relación con el pueblo. Sus residencias campestres como Aranjuez y el Pardo, Balsaín y Ateca, mantenían severamente la prohibición para que en muchas leguas a la redonda se pudieran instalar particulares.

Para defender el aislamiento y la dignidad de la monarquía abso-

⁹ P. LUIS F. y F. DE RETANA: *España en tiempo de Felipe II*, t. XIX *Historia de España*, pág. 48.

luta, establece deliberadamente alrededor suyo la zona de aislamiento que entonces significaba la Villa de Madrid. Madrid, que entonces ni siquiera tiene casas suficientes para albergar a los funcionarios y embajadores que allí acuden para vivir en su nuevo rango de capital de España y que fue preciso dar la regalía de aposentos, para obligar a los propietarios de todas las casas que tuviesen más de un piso a ceder una para resolver el conflicto de no encontrarse suficientes viviendas para los personajes de la corte. Claro es que el sentido picaresco español encontró inmediatamente en los caseros de Madrid arbitrio para huir de las disposiciones legales, y las nuevas edificaciones fueron casi todas ellas de un solo piso, para burlar de este modo las reales disposiciones. La voz popular llamó a estas casas "de malicia"¹⁰.

La necesidad de aislamiento del monarca pudo dar lugar a los comentarios populares de supuesta frialdad en sus dos primeros matrimonios, aunque más certeza histórica puede tener, en el primero de los casos, en el matrimonio con doña María de Portugal, la recomendación de Carlos V para que se apartara de su esposa. El emperador fiscalizó las relaciones sexuales del príncipe a través de don Juan de Zúñiga, de la misma forma que anteriormente apartó del trato con Felipe a Juana de Castro y a Alonso Enríquez.

Tampoco el Greco estaba exento de esa individualidad tan renacentista que culminaba muchas veces en aislamiento voluntario, las pocas referencias que existen de su círculo de amigos, nos hace pensar que fueron pocos y no pasaron de una admiración exclusivamente profesional. No hay ningún documento que nos introduzca en su vida íntima. Pasando por alto el comentario de Pacheco, el Greco debió ser hurraño y hostil a cuantos le rodeaban. Respecto a su vida sentimental, por desconocida, ha de quedar parcialmente marginada en nuestro estudio. La vida sentimental de Dominico adoleció de soledad. Marañón ya hace notar la "ausencia de mujer" del hogar del pintor. De doña Jerónima no se tienen noticias documentadas, ni siquiera de que viviera con el Greco, en la actualidad se sabe que no llegaron a contraer matrimonio, razón por la que en la apelación que presentan el Prioste y seises del Hospital de la Caridad de Illescas ante la Chancillería Real, entre las imperfecciones imputadas al Greco dice que "en el cuadro de la Caridad está retratado su so-

¹⁰ MENÉNDEZ PIDAL: *Historia de España*, t. XIX, Prol., pág. XXXIV.

brino Jorge Manuel con muy grandes lechuguillas y otras personas conocidas". La denominación de sobrino es una clara alusión al nacimiento ilegítimo de Jorge Manuel. Fue, pues, el Greco persona aislada de roces afectivos, y esta ausencia de afectos pudo provocar en él una inhibición ante la vida que se traduce en conductas agresivas, desde el tajante menosprecio de Miguel Angel, a la serie de pleitos que planteó durante su vida.

Tanto Felipe II como el Greco, son personajes que incitan a ser desentrañados y mostrados a la investigación con esa desnudez de alma y espíritu que se reserva a los grandes de todas las épocas. Nos podemos imaginar al Greco como nos lo pinta Marañón: "con un libro en la mano o abstraído, pensando en la mujer amada o ausente, que hizo revivir tantas veces en sus creaciones, contemplando el paisaje en el crepúsculo, risueño o apocalíptico, sin apego ya a las cosas materiales, porque su arte, lo único que le ataba al mundo, estaba ya por encima de lo terrenal"; pero con la misma luz ya hecha de sombra de cigarrales pardos en las colinas, podríamos remontarnos en alas de fantasía, a otra figura, enlutada para la perpetuidad, con la ausente mirada de cualquier lienzo del Greco, sobre su propia silla berroqueña tallada en la roca viva de El Escorial, contemplando la solidez herreriana del monasterio, mientras un Escorial, con estampas de Herrera, escogido entre los diecinueve libros de arquitectura que guardaba en su biblioteca, se deshojaba en las manos más aladas de nuestro misticismo español: las manos del Greco. ¿Cómo serían aquellas manos purificadas en el fuego del color que él nunca quiso representar en ninguno de sus autorretratos?

No necesitamos conocer sus manos, porque sus retratos nos definen suficientemente su constitución asténica, con el cráneo alargado al igual que la nariz, rico en ideas, agudo y penetrante, complejo en su vida afectiva, emotivo y sensible para la intuición ética, unida las más de las veces a una auténtica religiosidad¹¹.

Cuatro son los rostros que la crítica considera atendibles autorretratos: La cabeza del joven que mantiene su mirada frontal en la Curación del ciego, de Parma; la figura próxima a San Mauricio en la obra de El Escorial; el rostro situado en vertical por encima de San Esteban, en el Entierro del Conde de Orgaz y el popularizado del Metropolitan Museum, que perteneció a la colección Beruete. Los

¹¹ FRITZ LANGE: *El lenguaje del rostro*, pág. 49.

brino Jorge Manuel con muy grandes lechuguillas y otras personas conocidas". La denominación de sobrino es una clara alusión al nacimiento ilegítimo de Jorge Manuel. Fue, pues, el Greco persona aislada de roces afectivos, y esta ausencia de afectos pudo provocar en él una inhibición ante la vida que se traduce en conductas agresivas, desde el tajante menosprecio de Miguel Angel, a la serie de pleitos que planteó durante su vida.

Tanto Felipe II como el Greco, son personajes que incitan a ser desentrañados y mostrados a la investigación con esa desnudez de alma y espíritu que se reserva a los grandes de todas las épocas. Nos podemos imaginar al Greco como nos lo pinta Marañón: "con un libro en la mano o abstraído, pensando en la mujer amada o ausente, que hizo revivir tantas veces en sus creaciones, contemplando el paisaje en el crepúsculo, risueño o apocalíptico, sin apego ya a las cosas materiales, porque su arte, lo único que le ataba al mundo, estaba ya por encima de lo terrenal"; pero con la misma luz ya hecha de sombra de cigarrales pardos en las colinas, podríamos remontarnos en alas de fantasía, a otra figura, enlutada para la perpetuidad, con la ausente mirada de cualquier lienzo del Greco, sobre su propia silla berroqueña tallada en la roca viva de El Escorial, contemplando la solidez herreriana del monasterio, mientras un Escorial, con estampas de Herrera, escogido entre los diecinueve libros de arquitectura que guardaba en su biblioteca, se deshojaba en las manos más aladas de nuestro misticismo español: las manos del Greco. ¿Cómo serían aquellas manos purificadas en el fuego del color que él nunca quiso representar en ninguno de sus autorretratos?

No necesitamos conocer sus manos, porque sus retratos nos definen suficientemente su constitución asténica, con el cráneo alargado al igual que la nariz, rico en ideas, agudo y penetrante, complejo en su vida afectiva, emotivo y sensible para la intuición ética, unida las más de las veces a una auténtica religiosidad¹¹.

Cuatro son los rostros que la crítica considera atendibles autorretratos: La cabeza del joven que mantiene su mirada frontal en la Curación del ciego, de Parma; la figura próxima a San Mauricio en la obra de El Escorial; el rostro situado en vertical por encima de San Esteban, en el Entierro del Conde de Orgaz y el popularizado del Metropolitan Museum, que perteneció a la colección Beruete. Los

¹¹ FRITZ LANGE: *El lenguaje del rostro*, pág. 49.

cuatro no sólo coinciden en muchos rasgos faciales, sino que nos indican las distintas etapas de agitación o angustia que conmovieron al pintor.

La fisiognómica es hoy día una ciencia totalmente reconocida. Basándonos en un estudio fisiognóstico, podríamos desentrañar en la expresión de sus autorretratos aquello que los documentos de archivo no nos dirán nunca: su carácter, su vida interior y la huella que las vivencias recibidas fueron dejando en las facciones del pintor.

La imagen del rostro es una resultante de la conjunción de dos fuerzas: el caudal hereditario fijo y la acción diversamente modeladora de la vida, las vivencias y el medio ¹².

Dejando aparte la frenología de Gall, ya en desuso, puesto que la configuración del cráneo recibida por raza o herencia, puede ser alterada, especialmente en la infancia por hidrocefalia, raquitismo, etc., vamos a observar sólo aquellos rasgos o pliegues que fueron apareciendo como consecuencia de la acción de los músculos de la cara.

Partiendo del retrato juvenil de la Curación del Ciego, de Parma, podemos observar su mentón retraído, rasgo característico del asténico, un gran pabellón auditivo que con el tiempo se dirigirá hacia adelante por repetidas contracciones del auricular anterior, en señal de atención a cuanto le rodea; el extremo interno de las cejas muy contraído, tan frecuente entre poetas y pensadores, también nos indica su capacidad de concentración y observación.

Ya en el retrato de San Mauricio, pueden apreciarse algunas alteraciones con respecto al retrato juvenil. Aparece el surco nasolabial producido por contracciones del elevador del ala de la nariz, considerado también como músculo del descontento, símbolo del ser inconformista y malicioso.

La pequeña boca fruncida del rostro de Parma pasa aquí a adoptar una forma francamente escrutadora, que Langue llamaría sin dudar boca de pintor, y que con tanta frecuencia hemos visto en autorretratos de Durero, Gozzoli, Rubens, Antonello de Mesina, Lippi, Credi, Botichelli y tantos otros. Un desarrollado arco del amor sobre estos labios dan idea de su gran capacidad amatoria, realizada, contenida o sublimada. Tenía el Greco entonces cuarenta y un años, cabalgando

¹² FRITZ LANGE: *El lenguaje del rostro*, pág. 54.

sobre una vida plena, triunfante y llena de esperanza, aunque próxima a sus primeros fracasos de El Escorial.

Solamente seis o siete años median entre este retrato y el del Entierro del Conde de Orgaz, y sin embargo, qué profundas transformaciones van operándose en su cara. En este caballero, testigo del entierro, ha dejado huella su orgullosa presunción ante la vida, la acción del frontal ha elevado las cejas aumentando la distancia hasta las pupilas. Su engruimiento corresponde a ese gesto tan habitual en las personas poseídas de sus valores. Existe en esa cabeza una similitud de rasgos con la que tantas veces repitió en sus pinturas, en ocasiones como Salvador, en el apostolado del Museo del Greco o la Catedral, otras con el tema de la Santa Faz, en la colección Caturla, o en la colección Goulandris de Nueva York, como Santiago el Mayor, Peregrino en el Museo de Santa Cruz. Tanta repetición de una misma cara con obligadas variantes en la distribución del cabello y barba, y siempre con la frontalidad típica de los autorretratos, aluden muy de cerca a un evidente pero velado narcisismo concorde con el carácter orgulloso del artista.

En el retrato del cretense anciano, el que pasó al Metropolitan Museum procedente de la colección Beruete, los sesenta años de una vida continua de trabajo han hecho desaparecer la grasa de los pómulos y párpados; el músculo frontal, a fuerza de sustituir al elevador de los párpados, ya fatigado, ha elevado la zona media de las cejas, desdibujándolas y creando un ángulo acentuado a ambos lados de la noble frente ya abismal y de regreso en sus diálogos con criaturas celestiales. El pliegue del descontento ha excavado desde la nariz a las comisuras de la boca inexpresiva un profundo surco revelador de su forcejeo en pleitos y amarguras.

Hay otra posibilidad de supuesto retrato de Dominico. En el San Mauricio que Jorge Manuel pintó para la capilla funeraria de la familia Theotocópulos en San Torcuato de Toledo, que cita Amador de los Ríos en 1845, y que vio Cossío en la casa de Brieva y Salvatierra en Madrid en 1908, la cabeza del Greco en el San Mauricio de El Escorial, fue sustituida por otra de anciano, que con muchas posibilidades de certeza representa al pintor en la culminación de su vida. El hecho de verme obligado a estudiar este cuadro por fotografía, puesto que se desconoce su paradero actual, me impide asegurar con suficiencia que el personaje que está a su lado pueda re-

presentar al autor del cuadro, su hijo Jorge Manuel, pero a la simple vista de la fotografía hay gran relación entre ésta cabeza y la de la Caridad de Illescas o el retrato de Sevilla.

Si admitiéramos como retrato del Greco la cabeza anciana citada, habría de serlo forzosamente la del Pentecostés del Museo del Prado, permitiéndonos conocer el último retrato del personaje que entregó a Toledo su vida, su espíritu y una obra que pregonaba el nombre de nuestra ciudad a todos los confines del mundo.

Sé que un estudio más completo de cuanto se ha expuesto, nos llevaría a evidenciar más el paralelismo psíquico entre aquellos dos geniales espíritus retraídos que fueron el monarca y el pintor más grandes de su siglo, pero la necesidad de abreviar en beneficio de la atención que me han dispensado, me impiden continuar; ya habrá más ocasiones de analizar lo que ahora se ha expuesto a cortes de tijera y pinceladas sin consistencia.

MANUEL ROMERO CARRIÓN

Numerario