

Contemplación del «Entierro del Señor de Orgaz»

AUTORIDADES QUE ME ESCUCHÁIS,
ILUSTRES MIEMBROS DE LA DIPLOMACIA HISPANO-AMERICANA,
DISTINGUIDAS DAMAS AQUÍ PRESENTES:

Estáis delante de una de las grandes obras de la pintura española y de la pintura mundial. Es la obra máxima de un pintor que para siempre irá unido a la ciudad de Toledo, como ningún otro va unido a otra ciudad del mundo. Es un cuadro que por siglos está en el sitio para que fué compuesto, condición que pocas de las obras maestras de la pintura reúnen.

Como un escolio, y sin que tenga gran relación con el objeto de esta reunión, digamos en un momento lo que significa esta capilla, captada del último tramo de la iglesia, para alojar dignamente al cuadro. Sencillamente, con su cúpula redonda, es la firma que el renacimiento pone, a partir de esta fecha, en cualquier edificio religioso que tenga algo de culto, vida o medios económicos.

Asunto del cuadro.

El asunto que narra es la conmemoración de un entierro, un sepelio que empieza de un modo vulgar y culmina en un milagro. Es el de Don Gonzalo Ruiz de Toledo, hombre piadoso que había hecho muchos beneficios a la iglesia, entre otros el siguiente: Estaban establecidos los agustinos en Toledo desde tiempos de Alfonso X, pero en las afueras; deseando Don Gonzalo darles un sitio más sano en la ciudad, consiguió que Doña María de Molina les diera para convento unas casas y el Alcázar Real que tenía en Toledo. Por deseo del Señor de Orgaz, la nueva iglesia se llamaría de San Esteban, como la que se había abandonado. Esto ocurrió

en el 1312. Antes, el 1300, Don Gonzalo había dado oro y plata para la obra que se hizo en esta iglesia. No se sabe cuál fué, pero yo creo indudable que fué la cabecera, que es de esa época, y la parte que generalmente completan las iglesias toledanas que son visigodas o árabes. Tal ocurrió a la de San Andrés, a fines del XV.

Don Gonzalo murió en 1323, y en el acto de ir a recibir sepultura, bajaron del cielo: de Obispo, San Agustín, y de Diácono, San Esteban, quienes cogiendo en sus brazos al cuerpo del muerto, dijeron: «Tal galardón recibe quien a Dios y a sus Santos sirve».

Al contar el asunto, recuerdo el hecho que se ha estudiado, pero no el por qué. A saber, la escasez de este asunto en la pintura, pues nada parecido hay hasta el entierro de Ornans, de Courbet en pleno XIX, y de ambiente distinto. La razón, para mí, está clara: es que este tema es más propio de la escultura y de la arquitectura que de la pintura.

Origen del cuadro.

La piedad del señor citado dejó un censo a favor de la iglesia en que estamos, consistente en unas gallinas, unos carneros y trigo, que tenían que pagar los vecinos de la villa de Orgaz. Pero la memoria es flaca, y, pasado el tiempo, los cansados *vecinos* se negaron a entregar el censo. Entonces el párroco, Andrés Núñez de Madrid, en 1564 les ganó el pleito que había puesto ante la Cancillería de Valladolid, y después, en 1583, pidió permiso al Arzobispo Don Gaspar de Quiroga para que se pintase un cuadro conmemorando el hecho milagroso.

El asunto es, pues, el entierro de un caballero al que asiste el clero secular, que se ve a la derecha, y el regular, que lo está al lado opuesto, representado por un agustino, un franciscano y un dominico, y, uniéndolos como una cadena, caballeros y letrados. Este asunto tan vulgar en un momento toma aires de milagro, cuando bajan del cielo los santos aludidos y se encargan ellos mismos de la piadosa obra de misericordia, al tiempo que se rasga la Gloria para dar paso al ángel que, con un fuerte batir de alas, lleva el alma del santo varón en forma de blanca estatua de niño como de nieve, dejando suspenso al séquito.

Composición.

El dibujo distribuye la totalidad del paño de la pared en un rectángulo, completado con un semicírculo. Y se puede dividir en tres partes: abajo, en la tierra, a donde ocurre el milagro, un círculo formado por el torso cuerpo del muerto y los torsos de los santos. El centro de este círculo es la mano de un caballero que queda a la izquierda. Por un lado, el clero secular, y de otro, el regular. Contienen este ritmo curvo con las líneas rectas y ascendientes de sus cuerpos. Borde de esta parte es la segunda de la composición; a saber: el friso mudéjar de cabezas por ritmo de los escudos de San Juan de los Reyes, repetido e igual.

En la tercera parte, la superior, los ritmos circulares son más repetidos y continuos. Forma un círculo la Gloria con las figuras del Salvador, la Virgen y San Juan Bautista, que centra el brazo del Bautista. El Angel completa como pico de un rombo y haciendo clave, cumple una función de enlace entre la tierra y el cielo.

Color.

Predomina ya la gama fría; abajo negro y blanco y dorados y las carnaciones muy pajicientas. En las partes altas se admite el azul y el carmín, pero con pocos amarillos y bermellones. El manto de la Virgen es donde recuerda más su gama rica, veneciana, que poco a poco irá dejando para llegar a realizar obras que son verdaderos estudios de monocromías.

Dibujo.

El Greco dibujaba formidablemente con líneas precisas como debe dibujar un escultor, más que con manchas de color como puede dibujar y trabajar un pintor.

Su enorme formación de dibujante y de hombre que ha trabajado las esculturas clásicas, lo prueban las cabezas del niño de la antorcha, la del joven que se ve entre los picos de la mitra, el angel portador de la blanca alma del Conde, el estudio de brazos y piernas de San Juan, el niño que juega con las nubes y el estudio de músculos de la lapidación de San Esteban, bordado en las

ropas del mismo Santo. Lo que ocurre es que a partir de este cuadro, el Greco va deformando sus figuras, especialmente las celestiales, debido a diferentes y complejos procesos estéticos que van captando su interés, problemas que preocupan a su vida y distintas aspiraciones espirituales en lo que entra por no poco su creciente ascetismo; el cambio de clima espiritual, y el ocaso crepuscular de su alma.

En este cuadro se ve su preocupación por los volúmenes concretos, pues sobre todo en la parte alta tienen igual valor los cuerpos que los paños y las nubes; éstas tienen una clara silueta recortada como trozo de almohadas o globos hinchados. El santo que está después del Bautista, clava su mano en una nube, como apretándola, y el angelito que queda abajo, parece que gatea por una escalera.

La composición de las cabezas, tiene el ritmo igual de los escudos de San Juan de los Reyes; es pues, rígida y pobre. La parte superior es más movida con ritmos circulares muy inquietos.

El origen de la composición de la parte baja lo creemos francamente el Santo Entierro, que hizo el Ticiano, del que se conservan dos variantes: una en Louvre y otra en el Prado y del que en España hay abundantes copias, o acaso alguno de taller como el de Soria. Aquí se registró uno en las Capuchinas, que de ser auténtico, está perdido, pero se conservan por lo menos cuatro copias. El Greco trató dos veces este tema del Santo Entierro, y el que puede servir de enlace entre él y el Ticiano, pertenece al Marqués de Beraudiere, en París.

La parte alta nos parece inspirada en la Disputa del Santo Sacramento de Rafael, del mismo enmarque y con la Gloria en la parte superior con un apostolado más lineal y renacentista.

Técnica.

Domina el pintor, con capas sucesivas, algunas fuertes, pincelada firme, dibujo recortado. Consigue las calidades muy buenas y variadas, como en la armadura. Es formidable la variedad que muestra entre las pinceladas con grueso cuerpo de color en la mitra y las prendas litúrgicas, y la maestría de las gasas de la sobrepelliz, en donde hay una perfecta técnica de veladuras que

le acercan al acuarelista más que al pintor al aceite; mas acaso se parezca más aún a una de las técnicas del esmalte en que se van obteniendo los blancos por capas sucesivas de color sobre fondos negros o muy oscuros.

Luz.

El problema de la luz en el Greco, al que le da función propia, independiente de que venga razonada de algún foco, aquí se muestra bastante contenido. Sólo hay que notar que la luz está razonada por sitio distinto a la colocación del cuadro.

Iconografía.

Bastante se ha discutido sobre quiénes pueden ser los personajes representados aquí. Muchos de los que se han designado no están comprobados. Parece claro es el párroco que encargó el cuadro: Don Andrés Núñez de Madrid. El del extremo de la izquierda, grueso, de barba redondeada, es el mayordomo de la fábrica de la iglesia. El niño luciferario, puede ser su hijo. También está el conocido Don Antonio de Covarrubias, que le retrató varias veces. El, parece que es el personaje que está al lado del dominico, pues como hombre del renacimiento amaba el auto-retrato.

Hay varios caballeros jóvenes de aspecto análogo, y creemos que se trata del mismo personaje, con las variantes necesarias para poder pasar como distintos. Recursos de taller para ahorrar modelos. No perdamos de vista de que, muchas veces, se olvida que era pintor de carne y hueso, y aunque tuviese cosas distinguidas y propias, se había educado en talleres y tenía taller, y la mayoría de las cosas tenía que hacerlas como las hacían los demás pintores. Cuando se buscan demasiados misterios a las cosas, se las pone en vías de no resolverlas. A pesar de todo, creemos que hoy no podemos identificar los personajes. Esto del parecido tiene menos interés hoy que en su época, en que se podía decir si era bueno o mal retratista; en la finalidad no era hacer una galería de retratos, sino presentar un cortejo imaginado.

La parte alta tiene más valor. Figuran en el tribunal de la

Gloria a la Virgen, el Salvador y San Juan Bautista, un apostolado del que se ven más claro a San Pedro y San Marcos, Noé, David, Salomón, y, en celestial cortejo, aparece Felipe II.

Culto a lo renaciente.

El culto a lo renacentista rico y ostentoso en que se había educado, el gusto por las cosas de Italia y el estar enterado de lo que eran las artes del bordado en Toledo, se ve en las vestiduras de los Santos que entierran al señor y en las del oficiante.

Parece un estudio de telas y calidades. Una verdadera naturaleza muerta el estudio de la armadura, tan delicada y bien pavonada de negro. Nunca mejor lo de naturaleza muerta para acompañar a la muerte del caballero.

Obsesión por el desnudo.

Tiene mucho más culto al desnudo que parece. Este culmina en cuadros como el San Sebastián, de Palencia, y otros que son verdaderas academias. Mas creemos que es un culto al desnudo a lo Donatello y Miguel Angel, masculino, con retorcimientos y angustias del tipo florentino romano, más bien que un gozoso culto a lo femenino, sensual y alegre, como el del Ticiano.

En este cuadro, el desnudo está representado por los ángeles danzantes, que enseñan brazos y piernas, como el que asciende con el alma del señor, el angelote que juega sobre la nube, y el mismo cuerpo del Bautista, en el que predomina la parte desnuda en el torso y las piernas. El desnudo, que en esta parte tiene alguna justificación, porque son cuerpos gloriosos, en la de abajo la tiene menos, pero lo busca en las propias vestiduras de San Esteban, en donde hace un cuadro con los lapidadores desnudos.

La mano.

La renuncia a todo, que va dominando en su vida, llega hasta el lujo y la elegancia, que fueron obsesiones de su vida; pero queda siempre una mano señorial con los dedos bien distribuidos y composiciones de una finura exquisita. Están en primer lugar,

en este cuadro, las del caballero que centra la parte inferior de la pintura. Las manos serán temas en algunos cuadros capitales, como el conocido del Caballero de la mano en el pecho, y hasta en varios San Franciscos, todo renunciación, lucirá la gentileza una mano elegantemente presentada.

Alargamiento.

Aquí no cuenta, en mucho, el alargamiento de las figuras, aunque lo inicia el franciscano; pero téngase en cuenta que en este cuadro no hay pies, y, por lo tanto, no hay base de medida.

También está limitado el defecto principal de las caras, que es no sólo el alargamiento de ellas, sino el disponerlas según un eje torcido, y, sobre todo, una mueca morbosa de las bocas, siempre a la izquierda, que es bien significativo en lo psicopático, como si los personajes fueran hemipléjicos. Aparecen, no obstante, en las figuras celestiales menos centradas y más abocetadas, tales como algunos apóstoles, el Salomón y el Noé, pero en general está bien contenido en los retratos.

Cuadro síntesis.

Representa para su arte un cuadro de síntesis de su obra, de equilibrio de sus fases; punto intermedio de su labor. Se han visto claramente sus dos facetas; un retratista indiscutido, sus caras perfectas miran siempre con la melancolía de una vida serenamente triste, meditativa y concentrada, que ven sin odio a un mundo que no le trata bien. Sus retratos anteriores son como una galería preparatoria para ese friso de caras dolientes.

Su parte alta, de lo mejor que él podía hacer en esta época de pintura religiosa, que será siempre su faceta más personal, aunque menos equilibrada. Si abajo están sus retratos y frailes, arriba está su apostolado, sus vírgenes y casi todo lo que luego ha de pintar. Faltan accesorios, que pondrá en sus últimos cuadros, y, sobre todo, faltan los paisajes con que ambienta de toledanismo su obra. Esos paisajes de soñador, más que de pintor, en que hay un avance de modernidad, pero no precisamente de impresionista.

No es pintor de paisajes, a no ser que sean los paisajes de su alma y no del suelo que pisa.

Su modernidad.

Con esto, planteamos una cuestión con deseo de dejarla en vías de solución. Realmente, el Greco es un pintor de anticipos admirables que, en general, no parecen en esta obra, pues ya hemos dicho que es, acaso, su obra más serena y equilibrada, ya que el tema era apropiado para proyectar claramente la melancolía de su vida y no tiene que esforzarse en la interpretación del asunto con ninguna voltereta patética.

Creemos, además, que este tema, por su textura y cantidad de figuras, no le interesara en demasía, pues no dejó bocetos ni réplicas, cosas raras en él.

El Greco es moderno, modernísimo siempre, actual pero paisajista, padre del paisaje actual, hombre que serenamente capta el paisaje y que no se deja sumergir en él de ninguna manera. Es hombre que lleva su vida a sus lienzos, por lo que no puede ser padre del moderno paisaje impresionista, que objetiva las cosas que contempla. No; es más bien precursor de los pintores expresionistas, que objetivan en las cosas que tratan las constantes de su yo, mejor que las variantes del mundo circundante, que cambia con la hora y con la luz.

Estilo.

Interesante problema plantea el Greco con su estilo, pues tiene un cambio claro desde su fase italiana a la toledana, hasta tal punto que Woermann lo cataloga en su primera fase como artista italiano del Renacimiento, o más bien manierista; y en su segunda lo hace como un barroco español. Le lleva, pues, a patria y tierra distinta. En España, hace tiempo, Pérez Dolz ha visto también su aspecto barroco. Ultimamente, Weisbach le considera claramente como un gran barroco español, típico artista católico de la contrarreforma. Nosotros creemos que una de las causas de su preocupación y dislocamiento, obedece a este cambio de clima moral y sentimental que le obliga a ir mutilando su formación anterior, lo

que produce una acentuación de su barroquismo. Es, pues, un Renacimiento romano-florentino que llega en primera línea.

Concretándonos a este cuadro, hacemos resaltar el que casi todos son escorzos y que los espacios más libres están en el centro, quedando enmarcados en un círculo de trozos de figura humana. Igual acontece en el Laoconte y en el Plano de Toledo, entre los de aquí. Esto es lo que acusa más su barroquismo, además del movimiento.

La autorización se hizo en 1584, el contrato en 1586 y las tasaciones en 1588. En la faltriquera del niño asoma la fecha con la firma; aquélla dice: 1579, lo cual no es posible, ni se sabe por qué se puso. Costó, sin la guarnición, 1.200 ducados.

Valor documental.

Se ha dicho que el Greco ha pintado la España toda; que es el cuadro que mejor sintetiza la España de los Felipes; que ya siente su declinar y que va a enterrar su historia. Lo creemos exagerado; es buena parte de España, pero no la España toda. No se ve la bota barroca del soldado de los Tercios de Flandes que fanfarronamente pisaba Europa. No se ve el pícaro ni el bufón, ni a los marineros que ataban las velas de las naves de Colón, ni los que levaron anclas camino de Lepanto. No está la pluralidad abigarrada de la Raza. Está, sí, la parte digna de la España que trataba el Greco: su España, su Toledo; porque él tenía un mágico poder seleccionador.

Afortunadamente no es un cuadro de historia, en el ambiguo sentido de la palabra, no es un precursor de los cuadros que tapaban paredones en el siglo de Pradilla y Rosales... Es solo un cuadro estático, de almas meditativas, cansadas de mucho pensar. No es la Corte ni la ciudad, ni el campo. Es sólo la muerte de un gentil caballero al que acompañan unos congéneres con el sabido séquito de sacerdotes y frailes. Es utópico, puesto que está deslocalizado, es un montón de gente apretada que no sabemos dónde están ni apenas dónde dejarán enterrado al difunto, pues se cree que la parte baja de la tumba se iba a pintar en la pared y no llegó a realizarse. Tampoco sirve como estudio de indumentaria, pues los trajes no se ven bien, y lo que se ve mejor, el vestuario eclesiástico, apenas si ha cambiado. Por no haber, no hay ni un

sombrero, ni un arma, y es que el valor del cuadro, es el cuadro en sí, el cuadro como cuadro.

Lugar de la obra de la historia de la pintura.

Con la Ronda de Noche, de Rembrandt, hombre con quien guarda bastante analogía de vida, pues ambas se iban disolviendo en ensueños de arte difusos, imprecisos y nada prácticos, y con las Meninas de Velázquez, forma una trinidad pictórica, sin igual. Creo que son los cuadros que mejor definen a los tres autores. Limitándonos a las Meninas, vemos que en el cuadro del sevillano gana el pintor, el maestro de la pincelada, el hombre que serenamente ve pasar un mundo decadente a sus pies y su pupila lo capta juntamente con el aire que le envuelve. En el cuadro que contemplamos, quizás no gane el pintor, pero sí el hombre de alma de artista, si por arte se entiende el sentir como nadie el tema que se trabaja. Como en su cuadro, el Greco en Toledo va preparándose a bien morir, y el bagaje de sus ilusiones van acercándose, al no ser como el cuerpo del señor de Orgaz, a llegar a la nada de la verdad terrenal. Irá muy suavemente, muy dulcemente, pero muy seguramente también. Hay una externa serenidad helena en la cara del muerto, una suspensión en el hablar de todos, en contraste fuerte con el gárrulo agitar de alas que con chasquido de gloria mueve el ángel de las revueltas vestiduras en forma de campana. Este ángel así, al pronto, parece que toca con el badajo de las piernas, la campana de su traje.

El cretense ocupa un lugar intermedio en la pintura española. Las pinturas regionales, principalmente son religiosas, que se transforman con Velázquez en pinturas de Corte. Pues si Velázquez es el último gran regional que se hace pintor de Corte, el Greco, como su contrapartida, empieza intentando ser pintor de Corte, para acabar siendo el último gran pintor regional.

En la obra del Greco, este cuadro inicia ya un punto decadente en la composición de figuras que había logrado algo más en la Gloria de Felipe II. A partir de este punto, tenemos más bien el camino abierto para un dejar de los temas de la composición, y limitarlo, casi todo, al movido de los paños y de los miembros.

Cuál es su arte.

¿Es un gran artista? Desde luego. ¿Es el mejor? Difícil de decir; si el artista de la pintura ha de captar las cosas como todos las ven, su labor no agrada a todos, pero en sus caras hay un sentir melancólico de hombres entristecidos, de hombres meditativos, de hombres que están plenamente convencidos de que en la mayoría de los casos no vale la pena hablar. En esto no hay quien le supere.

A partir de este cuadro, el Greco no perderá toda serenidad, sino que la falta de ella que tuvo siempre, se va exteriorizando y que se acentuará en el proceso desintegrativo y analítico, que ya aparece en este cuadro por su ausencia de composición trabada. Predominarán en su arte las figuras sueltas o los temas de escaso número de figuras, composición limitada hasta llegar a un nervosismo delirante, crecientemente acusado hasta el punto de que sus obras, más que realidades objetivas, son vibrantes acordes musicales cuyos colores tienen valores rítmicos.

Su lugar en la pintura española.

Se ha sostenido que el Greco es el cambio que dimos al mundo del arte permutándole con Ribera. Ésta es una frase bonita más que corre por el mundo, pero téngase en cuenta que Ribera nunca estuvo desligado con la Monarquía española y que animó la pintura italiana cuando acababa su decadencia, dando ambiente español al arte de Nápoles. En cambio el Greco se españolizó, o mejor dicho, toledanizó, como ninguno, y nos llegó en el momento en que la pintura española comenzaba a ser universal y maestra. Lo que influye indudablemente en Velázquez, pero que lo forme, no lo creemos. Velázquez tiene un oficio muy sólido que lenta, pero seguramente, va perfeccionando. Los pasos de Velázquez van a la sobriedad y cada vez se serena más; Velázquez está lleno del barroco andaluz, que siempre tiene algo de serenidad griega, algo más griega que la del propio Greco, que se castellanizó del todo, hasta el punto de formar una trinidad con el arte de Antonio de Arfe y Berruguete, típica del barroco castellano que hacen figuras

de las llamas, o llamas de las figuras, agitándose en su propio arder, alimentado con leña de fuera.

Por otra parte, Velázquez tiene su mérito como retratista de figuras de cuerpo entero, que planta magníficamente derechas, aunque no se fija el suelo y maneja con una maestría grande una gama muy sobria y parca, lo que no siempre hace el Greco. Las figuras de Velázquez están llenas de elegancia en el ambiente que las rodea; las del Greco están, en general, poco ambientadas.

Es una figura tan singular, tan personal, tan suelta en la Historia de la Cultura. El maestro tiene que ser muy amplio y comprensivo, y tiene que ser tutelar más que personal; al Greco, como a Rembrandt, los discípulos les tienen que seguir muy de lejos. Una figura tan destacada no puede ser maestro, so pena de que los discípulos copien sólo lo extenso de su personalidad sin vida, con posibilidad en ser su obra una caricatura de la del maestró.

Se ha querido, pues, hacer una cadena que una al Greco con Velázquez, y a éste con Goya, pero es muy indirecta, y si se trata de una cadena de afinidades espirituales, más bien pudiera hacerse la siguiente: Greco, Valdés Leal y Goya. Grupo que en lo patológico ronda para desterrar lo calomórfico, lo cual se desprecia, entre ellos, a veces, por algo más trepidante y patético. Tienen los tres cierta dulzura al tratar al niño, y en ellos, la mujer no es la nota más interesante ni la más pasional siquiera. En los tres domina un nervosismo exacerbado.

Su españolismo.

Realmente es un caso de españolismo el caso de este cuadro. El retratado era un griego; Don Gonzalo Ruiz de Toledo descendía del claro linaje de Don Esteban Illán, que lo era de Don Pedro Paleólogo, hijo tercero del Emperador de Constantinopla. Era Notario Mayor, o sea, Canciller de Castilla. También lo era el retratado, puesto que ya se sabe que era de Toledo, y como quiera que me dirijo a ilustres personas del mundo hispano-americano, quiero haceros presente el concepto que tenemos de lo español nosotros, los que hemos dado religión y cultura a tantos estados y razas. Nosotros somos fundamentalmente asimilistas. Español es todo el que viene a nosotros como Colón, Magallanes y Doria, y los que bajo nuestras banderas colaboran en extender nuestro

lenguaje y cantar nuestras empresas y la fe de Cristo por el mundo. Todo lo que llega aquí se infiltra de lo nuestro y se hace español sin prejuicio de raza, y sin categorías de personas, más que aquéllas que las propias personas se merezcan. Aquí cabe todo el mundo que traiga valores altos y un interés de colaboración con nuestra obra.

El autor

Para terminar, unas notas para localizar este autor, que se ha considerado como un pintor para literatos, como Velázquez, lo es para pintores. Y sin embargo, su arte no se desarrolla con temas angulosos, sino que cada vez se va despojando de todo lo adquirido por vías culturales, su arte, una proyección de sí mismo. Irá en una continua y creciente desintegración de las escuelas que lo habían formado, para expresarse con alardes propios de pintor simplista, y se podrá hacer literatura de su arte del precio que se quiera, pero siempre quedará un pintor para los pintores. Las caras del Greco andan por Toledo, y, en menos proporción, yo las he encontrado por toda España. Don Quijote es un Greco. El Greco es pintor de temperamentos, acaso mucho más que Durero.

¿Qué significa este hombre en la civilización ibérica? Para mí es, a más del hombre más renacentista que tenemos, el hombre más mediterráneo que nos llega después de los romanos.

En mis cavilares, yo concibo a España, y especialmente a Toledo, como una encrucijada hasta donde llegan las razas del Norte, sin cultura, pero culturables después por las civilizaciones mediterráneas. Mas también llegan las de Africa, difícilmente culturables, que refuerzan los grupos iniciales de España procedentes de las razas del Sur. Sobre esta oleada de hombres, unos morenos, otros rubios, el Mediterráneo ha enviado todas sus culturas, que se cobijan en nuestros puertos y ríos navegables. De este complejo llega de todo a Toledo, pero no mucho de las civilizaciones mediterráneas, y cosa rara, llega lo semita, lo hebreo y lo árabe. El Greco, griego bizantino y romano del renacimiento, es el último aporte fuertemente impregnado de estas culturas. Buen bagaje trae, pero poco a poco la roca toledana va desgastando ese complejo cultural y quedándose en un desnudo estético extraordinariamente expresivo a veces; va perdiendo cada vez

más esa serenidad que se asigna lo clásico, pero todavía esta obra es una estela doliente del hombre al fin de lengua griega, que ha visto y sentido con más serenidad la muerte que todos los momentos de vivir.

No quiero cansaros más; para acabar, daremos unas cuantas notas que definen la esencia de su ser y es esquema del vivir del que pintó esta obra, la más grande, y tal vez impersonal, de su trabajo, y que en el fondo no debiera sentir grandemente en su totalidad, puesto que se trataba de una historia y ya no debiera estar para ellas el melancólico llegado a estas tierras, lo cual me lo prueba el hecho de que no dejara copias ni bocetos, cosa poco corriente en él.

Si tuviéramos que hacer su ficha con unos adjetivos, diríamos que Doménico era por su tierra de Creta, allá por el Mediterráneo; mas su situación política era la de ciudadano, o al menos súbdito de la serenísima República de Venecia. Por cultura era bizantino, y después, pocos como él, veneciano y grecorromano, de la cultura de la Roma del quinientos. Su paleta era veneciana, pero su dibujo y su compás era de la Roma de los Papas Mecenas del Renacimiento. Era un errante, cosa corriente en la gente del arte, que se lleva la cultura pegada a su nombre, como también su tierra, pero traducida por Miguel Angel. Se trataba de un trahumante italianizado que aspiró a una plaza de pintor de cámara del cristianísimo Rey de España, Don Felipe II, y quedóse de morador de un rincón de la judería de Toledo, y aquí murió.

A esta tierra han venido muchas águilas raudales del Norte; pero esta ave procedía de tierras del Sur, allá por la mar latina. Era casi mi paisano, y su vida, como muchas vidas de los que estamos por aquí. Era una gaviota migratoria del mar que se acerca a Roma, y que en un vuelo cegador de arte y luz, varó al quedarse clavado en esta peña del Tajo, circundada por el mar de mieses de Castilla. Venía con las alas llenas de agua marina, que se secaba con el chocar del aire caminero y rutilaba en policromías vistosas de arco iris; su iris tenía más tonos violáceos de pasión vibrante y contenida, que claras gemas de roja y llamativa alegría.

Guillermo Telliz,
Académico Numerario

