

FINE ARTS

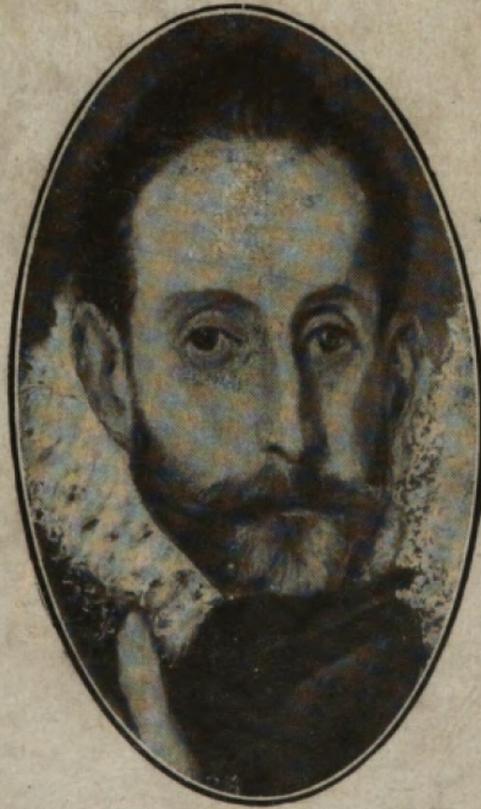
ND
813
T4
B52

A 1,026,199

G. BERITENS

ESPECIALISTA EN LAS ENFERMEDADES DE LOS OJOS

EL ASTIGMATISMO DEL GRECO



311
133

MADRID
LIBRERIA DE FERNANDO FÉ
PUERTA DEL SOL, 15

31

EL ASTIGMATISMO DEL GRECO

EL ASTIGMATISMO DEL GRECO

(NUEVA TEORÍA QUE EXPLICA LAS ANOMALÍAS DE LAS OBRAS DE ESTE ARTISTA)

POR

GERMÁN BERITENS

ESPECIALISTA

EN LAS ENFERMEDADES DE LOS OJOS



MADRID

LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ

15, Puerta del Sol, 15.

1914

Fine Arts

ND

813

.T4

B52

ES PROPIEDAD

Imprenta Helénica. Pasaje de la Alhambra, 3. Madrid.

7
3
2
1
0
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0



4-13-86 7117P

EL ASTIGMATISMO DEL GRECO ⁽¹⁾

Alusiones hechas por varios señores conferenciantes que en días pasados han ocupado este puesto de honor, y mis deseos de rendir un homenaje de admiración hacia aquel gran pintor que tuvo por cuna Candía y por tumba esta imperial ciudad, ha sido el motivo que me ha decidido á presentarme ante vosotros, para volverme á ocupar nuevamente de los ojos de aquel contemporáneo de Felipe II que se conoce con el sobrenombre de el Greco.

Bien sé yo que mis trabajos anteriores no son perfectos, como seguramente tampoco éste lo será, y precisamente por creerlo así, he aceptado cuantas polémicas se me han planteado, porque creí que este era un medio para apercibirme de mis equivocaciones, subsanarlas si podía, ó en caso contrario ser yo el primero en hacer pública la falsedad de mi teoría,

(1) Conferencia leída en Toledo el día 2 de Abril de 1914 con motivo del III Centenario de la muerte de este gran pintor.

pues decidido he estado y estoy á confesarla, en cuanto esa falsedad se me demuestre, como decidido estoy á confesar los errores que haya cometido y de ellos me haya apercebido. Tengo la persuasión de que tales actos lejos de denigrar, ennoblecen; tengo el convencimiento de que en asuntos artísticos, en asuntos científicos, en todos aquellos en que honradamente y de buena fe se va en busca de la verdad, el amor propio debe dejarse á un lado, porque esta compañía puede hacernos desviar de nuestro camino, y en vez de resultar nuestra labor provechosa, ser altamente perjudicial. Si se llegara á demostrar que mi teoría no es cierta, sería un fracasado en este asunto, pero nadie podría poner en duda el extraordinario trabajo que habia realizado con el noble fin de encontrar la incógnita encerrada en las obras del gran pintor cuyo centenario vamos á celebrar, asunto que ha preocupado y preocupa al mundo artístico.

Hechas estas aclaraciones á modo de preámbulo, pasaré á ocuparme del astigmatismo del Greco.

No he de molestaros ahora repitiendo todo el estudio de las bases fundamentales en que me apoyo para demostrar mis asertos. En la conferencia que el pasado año tuve el honor de pronunciar en el Ateneo (1) de Madrid, allí están de un modo conciso, pero lo

(1) «Aberraciones del Greco, científicamente consideradas.»

suficientemente explicadas para darse idea exacta de ellas. Sí que he de hacer hincapié en la parte más principal, en el esquema de Imbert. De éste os hablaré dentro de unos momentos.

El Greco no es un degenerado, sino un gran pintor. El Greco quiso romper los moldes que usaran sus antecesores y, saliéndose de ellos, fundar una nueva escuela. El Greco no fué un demente, ni quizás un astigmático, fué un romántico. El Greco fué un místico. Todo esto y muchas cosas más, se han dicho del Greco. Se ha hecho alusión al astigmatismo, pero sin darle importancia, sin negarlo ni afirmarlo; mas el hecho sólo de mencionarlo me inclina á creer que se le ha mirado con algún interés y respeto.

Yo afirmo con toda la fe que mis convicciones adquiridas á fuerza de estudios me lo ordenan, que Theotocópuli no fué un degenerado, no fué un loco, no quiso fundar una nueva escuela, fué un astigmático además de un gran pintor. Que fuera más ó menos místico, que en él influyera para su manera de pintar, sus maestros, la escuela en que aprendió y todas las otras causas que influyen en los demás pintores, eso no niega su astigmatismo. Que en sus lienzos nos haya dejado asuntos religiosos que retratan fielmente la época en que vivió, nada tiene de particular, ni el astigmatismo es inconveniente para ello. El astigmatismo para lo que influye es para lo

del alargamiento de las figuras y algo en lo referente al color.

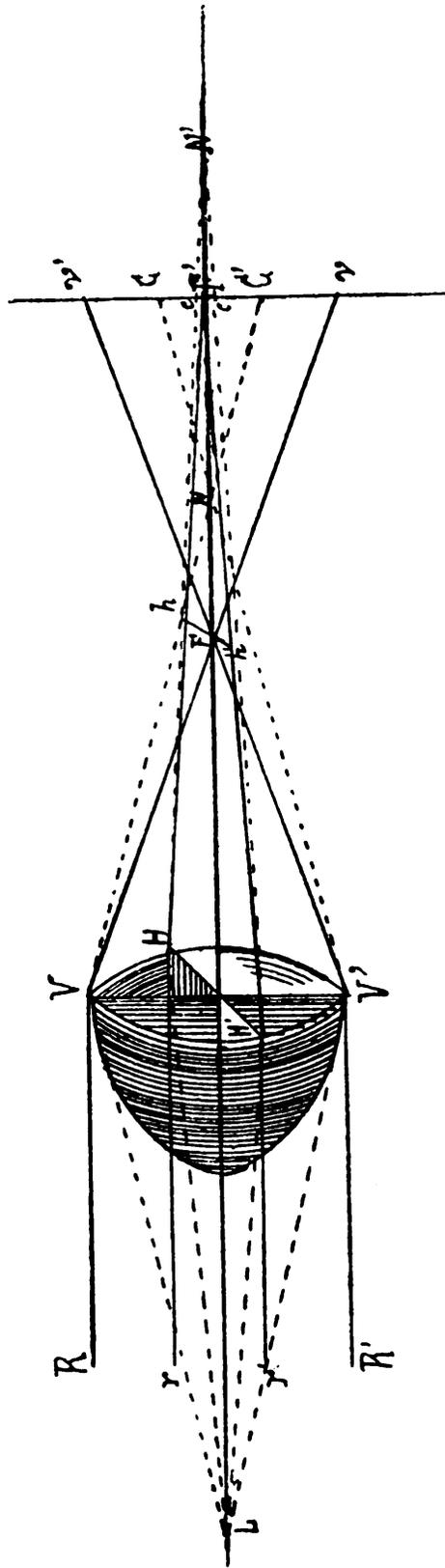
En las obras de este artista, lo que más nos llama la atención son sus figuras extremadamente largas, y eso precisamente es lo que nos demuestra el astigmatismo. Quizá haya algún cuadro en el que cierta figura, ó cierta parte de figura no siga en su alargamiento la línea vertical; pero eso será la excepción, y en este estudio hemos de regirnos por la regla general, sin particularizar, porque para pintar un trozo de un cuadro, pudo perfectamente cambiar el lienzo de posición y obtener de este modo un alargamiento distinto del que se ve en los demás cuadros, ó en las demás partes de un mismo cuadro. Lo indudable es que la generalidad, la inmensa mayoría de sus figuras están alargadas en sentido vertical. Tampoco ahora he de repetir todos los ejemplos que en mis trabajos anteriores he mencionado. Bastará con que recordemos de su obra en general, figuras que tengan la cabeza en posiciones distintas, y veremos que la línea de alargamiento es siempre la vertical, lo mismo en las que están en posición normal, que las que están inclinadas hacia la derecha ó hacia la izquierda, no exceptuándose tampoco las que están en posición horizontal. Pocas son las figuras que encontramos en esta posición, y de las que tuve el honor de presentar en mi conferencia del Ateneo de

Madrid (la del Conde de Orgaz del cuadro del Entierro y la de la Magdalena que está al pie de la cruz en el cuadro «Jesús crucificado») se ha dicho que si las veíamos más cortas, era debido á que estaban en escorzo, y aun pudiera replicarse que no son anchas y cortas, sino que tienen las proporciones normales. A esto contestaré que si el artista hubiera tenido la idea deliberada de pintar las figuras alargadas de frente á barba, las dos, á pesar del escorzo, hubieran sido más estrechas y más largas, nunca tal y como las vemos. Análogas observaciones hacemos en el San Mauricio, en el que sólo aparecen anchas y cortas, la cabeza del ángel que está en la parte superior y las cortadas de la parte inferior, que son precisamente las que la línea de frente á barba es horizontal.

Y ahora viene el momento oportuno de contestar todo lo más cumplidamente que pueda al principal argumento que se ha puesto á mi teoría sobre el astigmatismo de Theotocópuli. Tal argumento es el siguiente: «Si el Greco veía los modelos alargados, al trasladarlos al lienzo los había de poner con las mismas dimensiones que veía, puesto que del mismo aparato visual se servía para ver el modelo que para ver lo que en el lienzo colocaba, y pues si á éste daba las mismas dimensiones que á aquél, y nosotros, no astigmatas, veíamos el modelo normal, lo que en el lienzo quedaba, que tenía las mismas di-

mensiones que él veía en el modelo, á nosotros nos había de parecer normal. Luego el astigmatismo no puede ser la causa de pintar las figuras alargadas. » El argumento que á primera vista parece incontestable, queda deshecho, teniendo en cuenta la refracción que sufren los rayos paralelos y la que sufren los rayos divergentes. En otras palabras: la diferente manera como se forman las imágenes en la retina, según se mire un objeto de lejos ó de cerca. Veamos cómo se explica esto científicamente y podéis confirmarlo con la experiencia.

Sea un cuerpo transparente $V H V' H'$ en el que vamos á suponer que el meridiano vertical $V V'$ es más refringente que el horizontal $H H'$. Tal es lo que acontece en el ojo astigmata. Los rayos luminosos $R V R' V'$ que pasan por $V V'$ formaran el foco en un punto F que estará más cerca del cuerpo transparente que los que pasen por $H H'$ porque lo hemos supuesto de más refringencia, y sabemos por Física que á mayor fuerza refringente corresponde menor distancia focal. Por esta razón, los que pasen por $H H'$, lo formarán á más distancia que las anteriores, porque lo hemos supuesto menos refringente. Supongamos que se reúnen en F' . Si la retina está en F , los rayos que pasen por el meridiano vertical $V V'$ formarán en este sitio un punto, porque allí se reúnen y forman el foco; pero los que pasen por $H H'$



formarán sobre el punto una línea producida por los círculos de difusión que dan los rayos $r H r' H'$ antes de reunirse, y como éstos son los que pasan por el meridiano horizontal, en lugar del punto veremos una línea horizontal $h h'$.

Por idéntico razonamiento, si la retina está en F' , tendremos en este punto el foco de los rayos refractados por el meridiano horizontal, los que formarán un punto, siendo éste borrado por los círculos de difusión producidos por los rayos luminosos que pasan por el meridiano vertical $V V'$ después de reunirse en F , y dándonos, por lo tanto, una línea vertical $V V'$ y no un punto. He aquí las razones que demuestran por qué el astigmático ve las cosas alargadas. Hasta aquí no ha habido objeción; veamos ahora por qué viéndolas alargadas, ha de pintarlas alargadas y no normales, como pretenden los que ponen esos reparos.

En la refracción de los rayos luminosos hay que estudiar dos focos, el de los rayos paralelos que son los que llegan al cuerpo refringente desde una distancia mayor de cinco metros, y que constituye el foco principal, que es invariable, y el de los rayos divergentes que son los que emite el cuerpo luminoso á una distancia menor de cinco metros, y constituye el foco conjugado. La distancia de éste á la lente, varía según sea la que medie entre el cuerpo lumi-

luminoso y la lente. Cuanto más divergentes llegan al cuerpo transparente, es decir, cuanto más se aproximan cuerpo luminoso y transparente, mayor será la distancia que medie entre éste y el foco conjugado. Habrá, pues, tantos focos conjugados, como puntos tiene la línea que media entre la distancia focal de la lente y los cinco metros. Nada decimos del foco virtual porque no nos interesa para nuestros fines. La refracción, de estos rayos divergentes se efectúa de la misma manera que la de los paralelos, con la sola diferencia de que se reúnen á mayor distancia del cuerpo transparente, y la imagen que dan es mayor. Por esta razón el présbita conserva buena visión para lejos (rayos paralelos que forman el foco en la retina) y mala para cerca (rayos divergentes que forman foco detrás de la retina) y como la presbicia consiste en la falta de acomodación, y de esta función es de la que se sirve el ojo normal para adelantar el foco conjugado hasta la retina, condición indispensable para que la visión sea buena, y no puede usar de ella, por esta razón, repito, la visión próxima en el présbita, es mala. Puede mejorarla separando el objeto del ojo, porque, como hemos visto anteriormente, por este procedimiento adelanta el foco conjugado, consiguiendo así que los círculos de difusión sean más pequeños ó desaparezcan; ó también aumentando la refringencia del ojo artificialmente, por medio de

lentes convexas, de los que el vulgo llama de vista cansada, pues ya hemos dicho que á mayor fuerza refringente, corresponde menor distancia focal.

Todos estos son hechos demostrados, claros, concretos é indudables. El cuerpo transparente del esquema de Imbert representa perfectamente al ojo astigmata ya que el astigmatismo consiste precisamente en la diferente refrangibilidad de los distintos meridianos del ojo. Hagamos en dicho esquema la refracción de los rayos divergentes (líneas de puntos de la figura) y tendremos que el punto F se ha trasladado á N , y el punto F' á N' . Los círculos de difusión que llegan á la retina y, por tanto, alargan el punto F' , son los comprendidos entre $G G'$ por la parte vertical y entre $c c'$ por la parte horizontal, es decir, que el punto F' se ha convertido en una elipse de eje mayor vertical, que eso ve de cerca en lugar de la línea vertical $v v'$ que ve de lejos.

Apliquemos todo lo dicho al pintor, y saquemos las consecuencias que se deriven.

El pintor coloca al modelo á diferentes distancias según lo que pretenda copiar. Tiene reglas que su arte le dicta y á las que ha de sujetarse, siendo una de ellas la de colocar el modelo á una distancia tal, que mirando á su parte media, vea todo el conjunto para poder relacionar unas cosas con otras, y por otras razones que todos sabéis mejor que yo. En es-

tas condiciones, no cabe duda que la distancia que ha de mediar entre modelo y pintor y lienzo y artista, no es la misma; siempre el modelo estará á mayor distancia que el lienzo, por tanto, aquél lo verá alargado más ó menos, según la distancia á que lo haya colocado; si lo suponemos á la de los rayos paralelos, el punto lo verá convertido en la línea $v v'$. En el lienzo el punto que trace lo verá convertido en una elipse que, como hemos dicho, tiene $G G'$ como eje mayor y $c c'$ como eje menor, pero como ha de ir á buscar las dimensiones que ve en el modelo, necesariamente tiene que llevar el pincel hacia arriba y hacia abajo para igualar $G G'$ á $v v'$, lo cual le obliga á poner en el lienzo cosas que el modelo no tiene, pero que él ve por efecto de la refracción de los rayos paralelos, y como lo que en el lienzo ponga, en el lienzo se queda y ha puesto cosas que el modelo no tiene, nosotros, que no tenemos ese defecto, necesariamente lo hemos de ver.

Mas hay otra razón que le hace pintar las cosas alargadas; los rayos paralelos que pasan por el meridiano horizontal, como forman el foco en F' , no producen círculos de difusión y los divergentes sí; con tal cosa tendrá que contar también para estrechar la figura y como la desproporción entre longitud y anchura es la que nos da la sensación de alargamiento, este hecho la tendrá que dar más.

He aquí demostrado por qué el astigmata ve las cosas alargadas y por qué ha de pintarlas alargadas. Se me dirá que en alguno de mis trabajos anteriores decía que vistas las figuras de cerca, las proporciones cambiaban poco. Ello fué debido á que no expresé bien lo que quería decir; me refería á que de cerca se veían más detalles y que sobre la silueta trazada de lejos, aplicaba los detalles que de cerca recogía. Confesado queda el error pasado, y ampliamente subsanado con lo dicho en este momento.

Si cuanto habéis oído dice la teoría, la experiencia lo confirma, y de la misma manera que yo lo he hecho, podéis hacerlo vosotros. Todo consiste en buscar una ó dos lentes cilíndricas de $+3$ dioptrías, ponerlas en una armadura de gafas ante vuestros ojos (suponiendo que vuestra visión sea normal), y pintar de tamaño natural lo que veáis á distancia de cuatro ó cinco metros, primero; á la de medio metro despues; poned por modelo la llama de una bujía por ejemplo: si el eje de la lente cilíndrica está en sentido vertical, la llama resultará ancha; si el eje es horizontal, larga veréis la llama y así la pintaréis. Yo me pongo á disposición de los señores que quieran percatarse de esta curiosa experiencia, base fundamental de toda mi teoría y que he practicado ya á muchos incrédulos. Si las fotografías podían dejar lugar á duda, esta experiencia creo que no las dejará.

Del color, poco he de añadir á lo ya dicho; los conocimientos que de esta parte tenemos, son escasos. Pero sí quiero citaros lo que ha escrito un ilustrado crítico y académico que, á la gran autoridad que le da su cultura, que es mucha, une la que tiene por las condiciones especialísimas de su aparato visual. Me refiero al Catedrático de la Universidad Central, doctor D. Elías Tormo. Copiaré lo que en un artículo de la revista *Por el Arte*, que lleva por título «Los Médicos y el caso de Greco», escribe... dice «cuando yo que *gozo* de una visión normal en el ojo izquierdo y muy anormal en el ojo derecho (como que uso lente plano en uno y cóncavo de seis dioptrías, nada menos, en el otro), noté hace muchos años en mi vista de míope (cerrando el ojo izquierdo) una transformación de los rojos y de los verdes, *que me explicaba bien* el efecto singularmente vibrante de ciertas tintas del Greco *y aun una mayor aproximación cromática á las propias y privativas de su paleta inconfundible.*» Y estampa esto después de afirmar que ve absolutamente intacto el estudio médico oftalmológico, por lo que á los colores se refiere. No he de hacer ningún comentario, puesto que nadie mejor que quien sabe ver los colores, y puede establecer la comparación entre la visión normal y la anormal, ha de dar una opinión muy autorizada en este asunto. Sólo diré que mis sospechas de que el Greco pade-

ció—aparte del astigmatismo—alguna lesión del fondo del ojo producida por esta ametropía, con lo dicho por el Sr. Tormo se confirma más.

También se ha dicho que una astigmata de las condiciones que yo supongo al Greco no puede pintar lo que pintó Theotocópuli. Yo afirmo que sí, y trataré de demostrarlo. Vamos á suponer al Greco colocado en un estudio amplio, con toda la libertad de que dispone un pintor; el lienzo en el caballete y el modelo á la distancia precisa para pintar un cuadro con una figura sola de cuerpo entero y tamaño natural, distancia que oscilaría entre cuatro y cinco metros. Ha estudiado bien el modelo y nos hallamos en el momento de empezar el cuadro. Lo primero que hace es encajar la figura, trazar la silueta y marcar el sitio donde han de estar los grandes detalles, ojos, boca, etc. El pintor, al dibujar con el carboncillo en el lienzo, no puede separarse de éste á mayor distancia que la que represente el brazo extendido armado del carboncillo, todo lo más un metro. Los rayos que llegan del modelo, ó son paralelos ó poco divergentes, mientras que los que parten del lienzo son muy divergentes. Ya hemos visto que los primeros forman en la retina una imagen más alargada que los segundos, y como el pintor busca que las dos imágenes, de modelo y lienzo, se confundan en la retina en una sola, no tendrá más remedio que alargar la figura de

lienzo, para que se confunda con la que del modelo percibe. Como el contorno y los grandes detalles los ve bien, no tiene necesidad de aproximarse al modelo, aparte que le sería imposible trazar la silueta si á cada trozo de línea había de aproximarse al modelo para comprobar si el trazado iba bien. Después de terminada por completo la silueta, una vez encajado el modelo, se alejaría del lienzo y comprobaría si las dimensiones del dibujo de éste coincidían con las del modelo, y si se quiere pondría uno junto á otro. ¿Cómo comparando en estas condiciones no se apercibía de la mayor longitud que tenía la imagen del lienzo? Sencillamente, porque se fué acostumbrando á ver estas desproporciones muy poco á poco. Afirma el crítico de arte que su cambio de estilo fué lento y continuado, y yo, oculista, me explico por qué ocurrió así, teniendo en cuenta que la acomodación se va perdiendo de un modo lento y continuado, del mismo modo que se efectuó en el Greco el cambio de estilo, y si esta función era la que al principio le hacía ver las personas y las cosas de tamaño normal, al perder un poco de acomodación, la figura del lienzo aumentó de longitud, pero tan poco, que era inapreciable; de esta manera se fué acostumbrando á ver el modelo y la reproducción, hallando escasa diferencia. Si vosotros miráis á través de una lente cilíndrica un modelo y lo copiáis, y terminada la copia ponéis ésta

junto con el modelo y los comparáis, hallaréis la diferencia, claro está, pero de tal modo no comparó Theotocópuli; él se acostumbró, vosotros no os habéis acostumbrado. Un hecho visto á diario os explicará mejor cuanto digo. Viendo un niño de ocho años de edad, por ejemplo, todos los días, no podremos apreciar los cambios que experimenta, siempre que este niño goce de salud perfecta, y le encontraremos la misma cara, creeremos que su peso es el mismo, y, sobre todo, nos será imposible apreciar la diferencia de su talla; para nosotros su estatura es siempre la misma. Pasarán uno ó dos años sin que dejemos de verlo un solo día, y no sabremos apreciar la diferencia, y si hubiéramos de pintar un retrato de tiempos pasados, tan solo por lo que de ellos recordáramos, nos sería imposible. Este es el caso de Greco, que poco á poco fué acostumbrándose á comparar lienzo y modelo, con escasa diferencia al principio, que fué aumentando, sin que de tal diferencia él se diera cuenta. Más si á ese mismo niño no le habéis visto en un año, podréis apreciar bien la diferencia que hay desde la última vez que le visteis hasta el momento que le volvéis á ver, podréis hacer los dos retratos y establecer bien la comparación. Este es vuestro caso cuando miráis á través del cristal cilíndrico que os produce el astigmatismo artificial. Por esta razón, Theotocópuli no podía establecer una

comparación verdad entre el modelo y el lienzo, porque había ido llegando á ella después de comparaciones anteriores sucesivas y erróneas.

Vistos lienzo y modelo, y encontrando aceptable lo que había hecho, volvería á colocarlos en su sitio respectivo y empezaría á aplicar el color, las grandes manchas primero, los detalles después; para las primeras no tendría que moverse, porque su aparato visual, tal y como nosotros lo suponemos, le permitiría verlos; mas para los segundos, para los pequeños detalles, tendría que aproximarse al modelo, verlos de cerca, retenerlos en su imaginación, volver al lienzo y colocarlos de memoria, ó bien copiarlos en otro lienzo, y luego, teniendo éste cerca, trasladarlos al cuadro que pintaba, terminándolo de esta manera. Luego vendría el examen comparativo de lienzo y modelo, el apreciar ciertas imperfecciones y retocarlas, ver cosas nuevas, según la inclinación que diera á su cabeza, y volver á retocar de nuevo, y con estos retoques, dejarnos esas imperfecciones de dibujos y esas cosas raras, propias y peculiares de este gran pintor. Nadie puede poner en duda que Greco sabía dibujar, ni nadie puede negar que en sus obras existen defectos grandes. El origen del alargamiento, bien claro habéis visto cómo se producía al empezar el cuadro, al encajar la figura.

En mi deseo de repetir lo menos posible cuanto he

dicho en mis trabajos anteriores, pasaré por alto el estudio de las obras de Theotocópuli bajo el punto de vista cronológico, y ahora lo haré dividiéndolos en tres grandes grupos, y como siempre en general. Dichos grupos estarán constituidos, el primero, por las figuras de busto; el segundo, por los que tienen una figura de cuerpo entero, y el tercero, por los cuadros de composición, y nos referimos, al hacer esta división, á los cuadros que pintó cuando ya empezaba á perder acomodación y, por consiguiente, cuando ya nos empezaba á dejar cosas raras: las obras que pintó después de cumplir el artista los treinta y cinco ó cuarenta años. En los que tienen una figura de busto, vemos que aun cuando el alargamiento se encuentra, no es tan grande como en las figuras de cuerpo entero y las que integran sus composiciones, y tienen más detalles que las otras.

Hagamos una excepción con los que componen el Apostolado de la casa del Greco, que siendo réplicas y, por tanto, pudiendo haber tenido el modelo próximo, están pintadas en general de una manera abocetada. Estos lienzos, además de en la falta de acomodación del artista, nos hacen pensar en que la lesión profunda del ojo aumentaba, se hacía mayor cada día.

Las de cuerpo entero son más alargadas y tienen algunos detalles, sobre todos los grandes; mas en estos

cuadros se observan mayores desproporciones que en los de busto, y se diferencian poco de las figuras que tienen los cuadros de composición. En éstos, en los de composición, las figuras son más alargadas, las desproporciones mayores, y en todos vemos que, como anteriormente hemos dicho, la línea de estiramiento sigue siempre la dirección vertical. Estas observaciones vienen á afianzar más nuestra opinión respecto de su visión defectuosa. Son los cuadros de busto los más normales, y algunos de ellos lo son totalmente, porque pudo colocar el modelo muy cerca del lienzo, tan cerca, que podrían ocupar casi el mismo plano. Los rayos luminosos que partían del modelo, llegaban al ojo del pintor casi con la misma divergencia que los que reflejaba la imagen que él trazaba en el lienzo, y en estas condiciones, como hemos visto en el esquema de Imbert, el alargamiento era casi el mismo. Un ejemplo bien palpable lo tenéis en el retrato del Cardenal Tabera. Para hacer este retrato, si mal no recuerdo, se cree que se sirvió de su mascarilla; ésta la pudo colocar colgada en el mismo lienzo y darle las mismas dimensiones que la mascarilla tenía.

Los cuadros con figuras de cuerpo entero tendría que colocarlos á más distancia que los de busto, por las razones que antes hemos dicho, y por eso los alargaba más y ponía menos detalles, y si observáis

lo que en estos cuadros pintó pudiendo tener el modelo cerca, apreciaréis en esas partes detalles preciosos. Las figuras de los cuadros de composición son más alargadas y con menores detalles, por la misma razón que acabo de deciros. Además, en un retrato precisa recoger aquellos rasgos propios y peculiares del retratado para que le podamos reconocer, mientras que en un asunto de composición, esos detalles no son necesarios.

Fray Mariano Cil, en la Revista «España y América» página 320, año 1904, escribe. ... «¿Es correcto el dibujo de las obras del Greco? Si el de los cuadros de su primera época es de una corrección admirable, el de los cuadros producidos cuando se le supone loco, están plagados de defectos que con dificultad podrán justificarse. Estas incorrecciones. ¿Obedecen á falta de habilidad en su autor, ó son simplemente descuidos? No obedecen á impotencia porque Greco dibujaba divinamente. Pacheco nos refiere que Dominico guardaba *muchos trabajos preparatorios* para servirse de ellos en sus obras y le pone como modelo de constancia y trabajo digno de ser imitado por el aficionado al arte...» En una nota copia lo que dice Pacheco en su obra «El Arte de la pintura». En tal nota se lee: «Dominico Greco me mostró en el año 1611 una alacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras...» Todo esto corrobora

más y más nuestras afirmaciones, interpretando nosotros ese inmenso trabajo que Greco se tomaba, para poder colocar detalles en sus cuadros, copiando éstos primero del natural, en tamaño á propósito para trasladarlos á la silueta que con anterioridad tenía trazada en el lienzo y no omitir las cosas más pequeñas. En la misma revista y en el mismo año, página 324, sigue el P. Mariano Cil. «¿A qué, pues, se reducen los desdibujos de Greco? A que sus figuras son desproporcionadas, adoleciendo en general de extremadamente largas. Este es el único defecto—sigue diciendo al P. Mariano Cil—; para explicarlo no encuentro otra razón, que dibujaba de esta manera sus figuras, porque así las sentía, *así traducía el natural la especial configuración de su pupila.*

No puedo por menos de mostrar mi conformidad con la opinión del ilustrado agustino, y creo que la especial configuración de su aparato visual era la causa que le hizo pintar esas figuras extremadamente largas. Este alargamiento junto con los detalles pequeños que en ellos vemos, nos hacen pensar en que la variedad de astigmatismo que padeció, fué miópico, pues sólo de esta manera pudo apreciar y copiar tales detalles. He hecho esta comprobación, provocándome por medio de cristales cilindricos de +3 dioptrías, un astigmatismo de esta variedad, y con ellos, á corta distancia, he podido leer letras de poco más de un mili-

metro. Huelga decir si con esta agudeza visual para cerca, se pueden apreciar y copiar detalles insignificantes. No soy yo sólo quien participa de esta opinión. Pocos días ha, hablaba de este asunto con el distinguido oculista de Madrid Dr. García del Mazo quien dió su opinión conforme con el astigmatismo de Theotocópuli al señor Sentenach, y me decía que él pensaba se trataba de un astigmatismo de esta variedad, miópico, y que en su opinión, como en la mía padeció alguna lesión del fondo del ojo muy comunes en los amétropes. Está conforme con esta manera de pensar otro notable oculista de la corte el Dr. Sanz Blanco, cuya opinión es la misma que la nuestra. Cito sólo la opinión valiosísima de estos distinguidos compañeros, porque para ello he sido autorizado expresamente por dichos doctores.

Se dice que el Greco fué un místico, que fué un romántico. Si esta opinión se funda en el alargamiento de las figuras, yo no veo en el Greco ni á un romántico, ni á un místico; veo tan sólo á un astimágtico. Si se funda en los asuntos que trató, en lo que se ve en sus composiciones, prescindiendo de la anomalía de las figuras, quizás allí podamos encontrar al místico. Greco sabía muy bien qué era el arte pictórico. Lo demostró en sus primeras obras, cuando joven, cuando tenía menos experiencia, cuando aún le quedaba por aprender todo eso que poco á poco

nos va enseñando en todas las profesiones la práctica, libro abierto constantemente y que en cada momento nos presenta cosas nuevas. Entonces nos dejó sus cuadros normales ó casi normales. Las figuras que tienen los cuadros que su inmortal pincel trazó cuando era joven, se parecen á las que de ordinario vemos; entonces copió el natural como es para nosotros. Greco sabía muy bien que arte pictórico sin naturaleza no podía existir, en contraposición de lo que dice un escritor moderno de hoy, que, según él, el arte empieza donde termina la naturaleza, frase que podrá ser bonita para un artículo, pero que es totalmente vacía. ¿Qué sería el arte pictórico sin naturaleza? En nuestra opinión no existiría tal arte. Veámoslo y nos convenceremos que Greco copió la naturaleza, y la copió bien.

En toda obra pictórica debemos estudiar dos extremos importantes: La concepción que el artista ha tenido, si se trata de un asunto de composición, y la manera de expresarla para transmitirla á los demás. En ambos casos, precisa que se sujete á ciertas reglas, que puede modificar, según su ingenio, que puede combinar de distintas maneras, pero siempre persiguiendo un fin: hacer partícipes á los demás de lo que él concibió. Tiene que concebir aquello que puede expresar, pero tiene que sujetarse, para expresarlo, á copiar aquello que en la naturaleza existe,

porque, en caso contrario, los demás no podremos comprenderlo, y, por lo tanto, no reconoceremos su condición de artista. Es más; en lo que pinte podrá sujetarse á todas las reglas que le marquen el dibujo, la combinación de colores, la perspectiva, etc., será un cuadro que estará pintado con una técnica irreprochable, pero nosotros, al no entenderlo, no podremos ver más que buena técnica, nunca arte, porque no sabemos lo que el artista quiso expresar; y no lo entendemos, porque se sirvió de malos medios de expresión, de cosas para nosotros desconocidas, porque no existen en el mundo real, y sí sólo en la imaginación del artista. Si á uno que no sabe francés le dan una carta en francés escriía, podrá apreciar los trazos gruesos ó finos de la letra, si fué escrita con pulso firme ó con mano temblona, si la letra es buena ó no, de ésta ó de la otra clase, pero no se enterará ni una palabra de lo que pensó quien la carta escribió. Claro es que cuando el artista quiere ó tiene que representar cosas abstractas que no puede expresar gráficamente con claridad, se ha de valer de ciertos medios para convertir en plástico y concreto lo difuso y abstracto, recurriendo entonces á los símbolos, que como todos sabéis, *son signos convencionales* que, por semejanza con una cosa, nos expresan otras; así el gallo es signo de vigilancia; de fidelidad, el perro; una matrona con un manojó de mieses, nos

representa el verano, etc.; pues aun en estos casos, del todo convencionales y que por asociación de ideas comprendemos cuanto nos quiere expresar, no tiene más remedio que copiar la naturaleza, mas no á su capricho, sino copiarla bien, pintando un perro que sea perro, un gallo que sea gallo y una matrona que tal sea, no como él se la represente en su imaginación, sino como exista en el mundo real y dentro de las que en él haya, con la más completa perfección, porque realiza una obra bella, y belleza es perfección en todo.

No creáis que yo pienso que el artista debe sujetarse sólo y exclusivamente á pintar el natural, sin idealizar ni fantasear; lejos de tal cosa, creo que debe hacerlo, pero siempre dentro de su fantasía, sujetándose á copiar la naturaleza, á representarnos con medios que nosotros podamos comprender aquello que él concibió, de tal modo, que nos dé la idea de verosimilitud, sin que sea verdad lo que pinta. Poniendo alas á un niño, nos representa un ángel, porque el niño es inocencia y conjunto de virtudes por ausencia de pecados, y allá en los tiempos en que así empezaron á representarse los ángeles, sólo á las aves, por sus alas, les era dable remontarse en el espacio hacia esa bóveda azul que vulgarmente se llama cielo, lugar (el cielo, no la bóveda azul) donde se hallan los ángeles. Aquí no hay nada cierto más que la

inocencia del niño. No sabemos cómo son los ángeles; sabemos que son espíritus y, por tanto, no tienen forma. Los niños con alas no existen, ni esa bóveda azul es el cielo. Todo es pura fantasía, pero fantasía que nos da idea de lo que es ó debe ser un ángel, fantasía que nos hace colocar el cielo en el sitio más elevado que conocemos; fantasía que si no es verdad, pudiera serlo. Si al pintar ese niño con alas no da las proporciones debidas, resultará un sér anormal y, por tanto, un fenómeno, y lejos de representarnos un ángel, que es todo perfección, más parecerá un demonio, que es todo lo contrario, todo imperfección. Se me dirá, y en una polémica se me ha dicho, que existen espíritus perfectos, encarnados en cuerpos anormales, sin que esos espíritus pierdan en su perfección por la anormalidad de los cuerpos que los contienen. Cierto; pero no lo es menos que en pintura no puede representarse ese espíritu perfecto, poniendo en las caras rasgos de degenerados, pintando fenómenos. El espíritu perfecto creo yo que en pintura debe representarse encarnado en un cuerpo bello, que por serlo es todo armónico, todo perfección. Si queréis representar un hombre rico, opulento, de nobles sentimientos, ¿le pondréis por vestiduras andrajos? Si tal hacéis, pintaréis para vosotros al hombre rico de buenos sentimientos, porque así lo habéis concebido, para los demás, no; será, ó

un avaro ó un mendigo, nunca el hombre rico de nobles sentimientos. Sin embargo, puede haber hombre rico y de nobles sentimientos que vista andrajos.

Theotocópuli seguramente sabía todo esto, y á pesar de saberlo, nos representó asuntos divinos encarnados en seres imperfectos, en feñómenos, y esto ha dado origen á que se dijera por unos que estaba loco, por otros que quiso caricaturizar los asuntos que trataba; quién dice que pintaba las almas que se elevan al cielo y una porción de cosas más que vosotros sabéis mejor que yo. Fijaos en sus cuadros y observarlos. Si á todos los de composición les quitáis los medios de expresión anormales y los sustituis por figuras normales, quedarán cuadros irreprochables; luego lo anormal en los cuadros del pintor que nos ocupa, no es la composición, no está en la concepción del asunto, sino en la expresión, en la parte representativa. Sus cuadros los comprendemos, sabemos qué nos quiere decir con ellos, sus composiciones no creo que dejen lugar á duda; lo que da lugar á dudas, son sus figuras. Comparemos sus cuadros con un manuscrito, y veremos grandes ideas, pero escritas con muy mala letra. Greco loco, seguramente no hubiera concebido de esa manera; Greco loco, al dibujar no hubiera alargado las figuras siempre en sentido vertical.

Todos sabéis que la caricatura consiste en compo-

ner descomponiendo, dando mayores proporciones á unas cosas ó quitándolas á otras; mas el caricaturista no sigue una regla fija, alarga lo que él cree debe alargar y reduce lo que por conveniente tiene. El hecho solo de que sea la dirección vertical la que Greco siga en el alargamiento de sus figuras, es lo bastante para desechar la idea de caricatura. ¿Que hay caras con gestos raros, con expresiones hasta cierto punto grotescas? Observad esas caras, fijaos cuál es la causa de esa descomposición, y os encontraréis con que están inclinadas hacia la derecha ó hacia la izquierda, y veréis una línea de estiramiento en todas las eminencias y depresiones, línea que une el ojo de un lado con la comisura labial del otro. ¿Es eso caricatura? Si hubiese pretendido tal cosa, ¿por qué seguir esa regla? El Greco, en mi opinión, no fué caricaturista.

Pintor de almas que al cielo se elevan han dicho que era el Greco. Los que tal afirman, explican su manera de pensar, diciendo que lo expresaba simbólicamente, y alargaba las figuras en sentido vertical para elevarlas al cielo, como queriendo sustraerlas á la acción de la gravedad. Las almas que se elevan al cielo son perfectas, puras, limpias de todo pecado. Estas son espíritus; como tales, carecen de todas las propiedades que son indispensables para percibirlos por los sentidos. No puede el artista valerse de otros

medios de expresión que encarnarlos en cuerpos, y ya estamos en lo que antes os decía. ¿Cómo representar un espíritu perfecto, cómo tiene que ser un alma que se eleva al cielo, encarnada en un sér desproporcionado, en un fenómeno? Además, esas figuras están con los pies en el suelo. Si hubiera querido representarnos ascensión, lo hubiera hecho de otro modo, porque Domenico sabía hacerlo; ahí están todos los cuadros en que representa escenas celestiales, y en ellos sus figuras están en el aire. En mi opinión, Greco no fué un pintor de almas que se elevan al cielo.

¿Fué Theotócopuli un místico? Los tiempos en que él vivió no podían ser más á propósito para tal cosa. El grande y el chico, el poderoso y el humilde, todos tenían creencias religiosas arraigadas y amaban lo divino. En mi opinión, los asuntos son hijos de las épocas en que se vive, y en la época en que el Greco vivió, los asuntos religiosos eran los que dominaban, y en sus composiciones vemos asuntos místicos. **Misticismo** es amor á lo divino ó al ideal de perfección, y si en la composición de sus cuadros podemos encontrar estas características del misticismo, todos sabéis que las figuras que en sus lienzos existen no son el ideal de perfección; por consiguiente, Theotócopuli pudo ser un místico, pero creo, además, que fué un amétrope, que ambas cosas no son incompatibles.

¿Fue un romántico? No lo creo. Romántico es el que no se ciñe á las reglas marcadas por los clásicos, En la composición de sus cuadros se ciñe á las reglas que debe para expresar sus concepciones. En la técnica de la expresión, nosotros, es claro, que hemos de apreciar la separación de todas las reglas; más lo vemos así, porque nuestro aparato visual es distinto del suyo. Comparamos las figuras que él nos dejó con las que nosotros vemos en el mundo real, y esta comparación no puede hacerse; mirémoslas después de habernos provocado el defecto que suponemos que padeció, y entonces nos convenceremos de que las figuras que en sus cuadros hay son las que él veía en el mundo real. Siguió las reglas establecidas y copió el natural, y quien copia el natural tal y como lo ve, no es un romántico.

En mi sentir, el arte perfecto del Greco se ve, en general, en los cuadros con figuras de busto y en la concepción de los cuadros de composición, y lo que más llama la atención es la manera de pintar las figuras de cuerpo entero y la expresión de sus concepciones, no en la parte ideal, sino en la representativa, en la manera de hacer las figuras. La prueba está en que cuando nos colocamos frente á sus cuadros, no decimos «qué composición más rara», sino «qué figuras más extrañas», porque no podemos compararlas con las que ordinariamente vemos. De aquí

la rareza del arte de este gran pintor y las dudas y discusiones que sus obras han producido; de aquí que mientras unos dicen que les atraen y deleitan, dicen otros que les repelen y horrorizan. Esto no es de hoy, es de siempre, desde que Greco vivió. Hoy todos habéis oído decir: «El Greco es sublime»; pero también habréis oído: «El Greco no me convence», «me molesta el Greco». Pues esto, en tiempos de Theotocópuli, también se decía, y casi podemos asegurar que era la última la opinión más general. Os lo probaré con lo que dice un escritor toledano, D. Francisco de Rojas Zorrilla, nacido en 1607. En la jornada I de la comedia *Abre el ojo* (Biblioteca de Autores españoles, tomo 54, pág. 130), dice:

D^a CLARA. Adiós el de la Beatriz,
que si á buena luz la veo,
parece que se ha soltado.
de alguna copia del Griego.

D. CLEMENTE. *No es hermosa por lo más;
más quiéreme por lo menos.*

Copia en aquellos tiempos, como puede verse en los diccionarios, es sinónimo de cuadro, y en la composición leída, que debo á la amabilidad de mi ilustre y sabio amigo D. Francisco Rodríguez Marín, Director de la Biblioteca Nacional, se ve claramente retratado el pensar de la generalidad de los contemporáneos del Greco, pues parece ser que fealdad y

figura pintada por tal artista, eran una misma cosa.

Ya os he dicho antes cuál era la causa de la fealdad de las figuras del Greco: la alteración que produce la línea de alargamiento que atraviesa oblicuamente la cara, si la fealdad existe en la cara. En las alteraciones que producen en luces y sombras, cuando esa línea de estiramiento existe en el tronco. Me diréis que en algunos casos no se ve ese alargamiento bien marcado, y es cierto, pero no olvidéis que Domenico tenía que retocar sus cuadros una y otra vez, y varias veces, y esos retoques eran los que él creía imprescindibles para subsanar los defectos que, mirando con la cabeza en distintas posiciones, veía. Y esto no se ha hecho viejo ni ha pasado de moda desde el Greco á nosotros, no. En uno de mis trabajos sobre este asunto he mencionado ya el caso de aquel astigmata aficionado á la fotografía que retocaba sus clichés, pero no quedaban bien sino después de haber hecho un retoque doble, teniendo el cliché vertical primero, colocándolo apaisado después. Una vez acostumbrado á los lentes que le mandé, retocaba teniendo el cliché en una sola posición, y el retoque resultaba mejor. Esta es la causa que en muchas ocasiones nos hace ver poco marcada la línea de estiramiento, pero en cambio vemos mil cosas raras que no debía haber en aquéllos, eminencias producidas por extremidades de huesos ó por músculos

que allí no existen; depresiones en sitios donde debía haber eminencias, todo ello hijo de los retoques y nieto del astigmatismo, y causa de que veamos la mayoría de las articulaciones luxadas, y un conjunto que está muy lejos de la realidad.

Comprenderéis, después de lo anotado, que mi creencia es la de que pintó así de una manera inconsciente, porque no pudo hacerlo de otro modo. De no ser así, habrá que convenir en que Theotocópuli creía que el artista pintor debía poner en sus cuadros lo que le viniera en gana, sin que se preocupe en nada de los demás, y esto no es cierto, porque dicen lo contrario sus cuadros con figuras de busto y su modo de componer, y habría que convenir también en que si Greco fué sublime por sus extravagancias, hechas conscientemente, no ha habido ningún otro artista que en sublimidad, en romanticismo, en dar espiritualidad á sus figuras le haya, no superado, ni siquiera igualado; pero también habrá que pensar en que lo existente en la naturaleza es mentira, ó al menos que lo que existía en los tiempos del Domenico no era como lo que hoy existe, ó si queréis, apurando más las cosas, que los modelos que al Greco se le presentaban no eran sino los deformes. Pero hay más; Greco no ha sido tan sublime como hoy por sus extravagancias hasta hace diez, doce, quince ó más años, hasta veinte si queréis, y antes de esta épo-

ca ha habido crítica, y antes de estos años se ha reconocido que Greco tenía obras notables, más no se ha dicho que sus figuras extravagantes constituyeran sublimidades.

No se vea en las palabras que anteceden la idea más remota de querer quitar importancia á la obra del gran pintor cuyo centenario vamos á celebrar; esas palabras son fiel reflejo de la verdad, y lejos de quererle quitar mérito, antes por el contrario, creo que, á pesar de sus defectos, y precisamente por ellos, su obra tiene más valor, mucho más, cuanto más extravagante nos la presenta, porque en sus cuadros más defectuosos es donde más vemos el trabajo colosal que tuvo que realizar el artista, el tesón grande que tuvo que poner en juego para vencer las insuperables dificultades que se le presentaron. Son ellas las que nos hicieron pensar primero y convencernos después del defecto visual que Greco padeció; y pintar lo que pintó á pesar de tal defecto, supone además de alma de artista, dominio del arte. El copió la naturaleza tal y como la vió. El puso luz donde vió luz y sombra donde sombra vió. Nos dejó cosas raras porque, por efecto de su visión defectuosa, vió cosas raras. Si su visión hubiera sido buena, cosas normales nos hubiera dejado. Cuando pintó lo que pudo ver bien, ó menos mal, sus cuadros pueden colocarse al lado de los mejores.

Tampoco se crea que, en nuestra opinión, todas las obras del Greco, todas aquellas en que se dice que se encuentran sublimidades, son bellas. Desde el momento que á algunas las calificamos de defectuosas, no pueden ser bellas, siempre que tengamos por tal la que en todo es perfecta, sirviéndonos de medida patrón para la perfección, lo que más vemos en el mundo real, no eligiendo las excepciones, que por serlo constituyen los fenómenos. Sin embargo, reconocemos y nos explicamos bien que á su autor obras bellas le parecieran, y motivos fundados tenemos para ello, puesto que seguramente son copia fiel de lo que él veía en la realidad, reproducido con todos los detalles, entiéndase bien, todos los que él veía, tal y como los veía.

Estoy convencido de que el astigmatismo ha sido la causa ocasional de todas esas pinturas extrañas del gran Theotocópuli; que el astigmatismo lo explica todo en teoría y en la experiencia. Mas si todas las razones que he tenido el honor de presentar no convencen, os diré que Greco nos ha dejado escrito de su puño y letra, no en las figuras de sus lienzos, sino con letra de su puño, que fué astigmata. Claro que no dice «yo soy astigmata», ni es posible que tal dijera, puesto que entonces no se conocía este defecto, pero sí nos lo explica con gran precisión, de un modo que, en mi opinión, no deja lugar á dudas. Y

esta afirmación, está escrita aquí en Toledo, en la vista de esta ciudad por él pintada, y existente en el museo provincial. Dice así lo que Greco escribió: «*También en la historia de Ntra. Señora que trahe la casalla á S. Ildefonso | para su ornato y hazer las figuras grandes, me he valido en cierta manera | de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos | por pequeñas que sean nos parecen grandes.*» Declara terminantemente que las figuras á que alude las pintaba como veía las luces de lejos. Y ¿cómo pintaba esas figuras? De otro modo, ¿qué quiso expresar con la palabra grande? Todos están conformes en que cuando representaba escenas celestiales alargaba más las figuras, y en la escena á que se refiere en esa aclaración, las figuras son también alargadas, de modo que la palabra grande yo creo que quiere decir largo, al menos así lo demuestra en las escenas celestiales de sus cuadros. Pero pintó esas figuras, según él mismo declara, como veía las luces de lejos; por consiguiente, si las figuras á que se hace referencia son largas y las pintó como veía las luces de lejos, éstas no tenía más remedio que verlas, de lejos, largas. Ahora bien: si vosotros los que tenéis visión normal miráis una luz que esté situada á gran distancia, la hoguera que allá en monte lejano un pastor ha encendido; las luces del alumbrado de esta población, vistas desde el punto más distante á que os

podáis trasladar; la llama de una bujía á dieciocho ó veinte metros de vosotros, ¿veréis estas luces largas? ¿Os recordarán las figuras con que el Greco, según dice él mismo, representaba las figuras celestiales? No; las dimensiones que de la luz veréis, son las de un punto más ó menos grande, según la intensidad y clase de luz, pero nada más que un punto. Dice Greco que las luces, por pequeñas que sean, nos parecen grandes, y todos habéis podido, y podéis comprobar, que esa magnitud no pasa de un punto y un punto no se parece á lo que él pintó, á las figuras que empleó para representar las escenas que nos dice. Poned ante vuestro ojo normal una lente que os provoque un astigmatismo de la clase que suponemos que padeció Theotocópuli, y entonces las luces, vistas de lejos, os recordarán bien claramente, y con gran precisión, las figuras á que alude el gran Domenico.

Ahí tenéis el astigmatismo del Greco confesado por él mismo de un modo que no deja lugar á dudas. Ahí queda confirmada mi teoría por el gran Theotocópuli. Bien claramente nos dice que su manera de pintar fué inconsciente, que no hubo nada de romanticismo, porque si las luces de lejos las hubiera visto como los que tienen visión normal las ven, no hubiera pintado esas figuras alargadas.

Réstame tan sólo daros gracias por la atención que me habéis prestado. Réstame deciros que el astigma-

tismo no quita mérito alguno, ¡cómo ha de quitarlo!, á la obra del Greco. Lo que hace es acrecentarlo más y explicar muchas cosas hasta hoy inexplicables, si os he de dar mi opinión sincera. Réstame, por último, adherirme al homenaje que preparáis con motivo del tercer centenario de la desaparición del mundo de los vivos de aquel inmortal astigmático, de aquel gran pintor que se llamó Domenico Theotópuli y se conoció más por el sobrenombre de El Greco.

