

El entierro del conde de Orgaz, pre-texto para una novela

Alicia N. Lorenzo

Universidad Nacional de la Patagonia SJB

Doménikos Theotokópoulos, El Greco, (1541-1614) después de pasar por Venecia y Roma, desde su Creta natal, se instala en Toledo donde no logra convertirse en pintor de la corte, pero sí puede ejercer su profesión con importantes encargos de instituciones y particulares de la época. Así es como el párroco de la iglesia de Santo Tomé le encomienda una obra para conmemorar al señor de la Villa de Orgaz, quien muerto en 1323, había realizado acciones benéficas y estaba enterrado en dicha iglesia. Un milagro se asociaba a su figura: en el momento de ser enterrado, los presentes habían visto descender de las alturas a San Esteban y a San Agustín, quienes lo trasladaban a la sepultura.

El Greco desarrolla esta leyenda en una gran obra que le insume dos años de trabajo: *El entierro del conde de Orgaz*. Dos planos perfectamente diferenciados componen el cuadro: en el inferior, una cantidad de personas¹ miran hacia distintas direcciones: hacia arriba, hacia abajo o hacia el espectador, únicamente en el caso del propio autor y de su hijo, Jorge Manuef. En el centro, el conde, con su rostro lívido, ostenta una brillante armadura propia del siglo XVII. El plano superior nos muestra a la Virgen María sentada a la derecha de Cristo, a San Juan Bautista a la izquierda y a San Pedro con las llaves que esperan la llegada del alma de Don Gonzalo. Ésta, con apariencia de recién nacido, es transportada por un ángel que, en el centro del lienzo, se eleva hacia el reino celestial como señalando una conexión entre las dos partes. Al respecto, dice Esteban IERARDO: «Todo ocurre en otro espacio donde la dualidad cielo-tierra se desvanece».³

En el plano terrestre, hacia la izquierda, el adolescente muestra un pañuelo con la firma y la fecha de 1578, que no se corresponde con el año de la obra, sino con el nacimiento del joven. Horacio BOLLINI afirma:

Acaso El Greco ha querido representar integralmente los ciclos existenciales y el destino post-mórtem: la venida al mundo -que el artista ha conocido como experiencia a través del nacimiento de su propio hijo- la estada sobre la tierra -respaldada por su propio retrato en la fila de hombres con gorguerilla-, la muerte de la carne, el abandono del cuerpo que efectúan las almas, el apoteótico ascenso hasta los Cielos.⁴

El diálogo con este cuadro de El Greco le permitirá al escritor argentino Manuel Mujica Lainez (1910-1984) crear una novela, *El laberinto*, cuyo protagonista será ese jovencito a quien el autor identificará como Ginés de Silva. Así, se plasmará un relato en primera persona donde se narran las aventuras y desventuras de quien buscará afanosamente la gloria atravesando los laberintos existenciales, sin perder de vista la ilusión. Ginés de Silva será, al estilo de un pícaro, servidor de muchos amos, entre los que se encuentra el Greco, personaje muy importante en su vida y cuya presencia sobrevuela toda la novela.⁵ Incluso, el título⁶ surge, según se asegura en el Prologo, de la historia de Creta y el laberinto contada por él mismo:

Cuando me narró la historia del Laberinto de su Creta natal, el pintor Dominico Greco añadió que la vida de cada uno de nosotros es un Laberinto también. En sus vericuetos, nos acecha el Minotauro de la decepción. Luchamos con él, le escapamos y tornamos a caer en su abrazo inexorable, hasta que sucumbimos por fin. Por eso titulé a mis folios «El laberinto» y lo excusará el poeta Juan de Mena, que así denominó a su viaje por los siete círculos planetarios, pero la verdad, como me insistió el Greco, es que cada uno de nosotros posee su propio Laberinto, y éste, solo mío es. (ML: 11)

La trama narrativa discurre a través del juego ilusión/desilusión del que ningún personaje parece quedar fuera, incluso el mismo pintor quien no consigue, en España, los favores reales que pretendía y permanece en Toledo dedicado a encargos que no colmaban su capacidad material y creativa.

Con respecto a la obra de Mujica Lainez, Marta Elena CASTELLINO afirma: «Podríamos decir que muchas de sus logradas páginas se construyen, precisamente, en la encrucijada de la escritura –arte sucesivo y temporal– y la pintura –eminentemente espacial».⁷ En este caso, a partir de la pintura de El Greco, podemos establecer algunas aproximaciones entre pintor y escritor:⁸ con respecto a la creación de figuras, en El Greco se observan formas estiradas y sinuosas, concentradas en un espacio reducido del que parecen emerger en el ansia de alcanzar otra dimensión⁹. El novelista, por su parte, compone una trama narrativa cuyo protagonista se mueve siempre entre dos planos, el real y el soñado con apetencias de capturar algo lejano y evanescente, la Ilusión. Pero a su alrededor, pulula un mundo abigarrado y diverso en el que se suceden reyes y virreyes, poetas y pintores, meretrices, traficantes y mendigos. La desmaterialización de las formas en la pintura tiene su correlato en el desvanecimiento de ciertas figuras de la escritura que no alcanzan a pertenecer a ningún plano y se diluyen en una dimensión inaprensible. Como ejemplo, rescatamos la figura del Hombre de oro¹⁰, centro del laberinto, representación de las aspiraciones, sueños y evocaciones conscientes e inconscientes del personaje; de la misma manera que El Greco no pinta lo visible y expresa el encuentro con «el ser que brilla», Mujica nos revela la visión de Ginés en la laguna de Guatavité de esta forma:

Pese a la lejanía –y no fue éste el portento menor– distinguí perfectamente los rasgos de aquel ser sobrenatural. A nadie había conocido yo tan hermoso. Los leves movimientos que le imponía el vaivén, hacían reverberar su cuerpo largo y fino. No llevaba ni tocado ni diadema. Tenía los ojos negros y firme la boca. Cuando surcaron hasta la mitad de la laguna, crecieron los cánticos, una pausada melopeya que acompañaban las harpas y las siringas, y el Hombre de oro se zambulló. (ML: 226)

En la historia de Ginés de Silva, el arquitecto Monegro,¹¹ vinculado al arte de la España de Felipe II, se convierte en su guía, le hace conocer Toledo y lo lleva al taller del artista donde se empleará como ayudante y modelo. Tres referencias directas tiene el cuadro de El Greco en la novela, cada una con una marca distinta. En la primera y más extensa –capítulo III, titulado como el lienzo–, nos muestra la intimidad del taller, los afanes del pintor, la producción, avances y conclusión de la obra de la cual Ginés forma parte: «Yo soy ese niño que, a la izquierda del cuadro, en la parte más próxima al suelo, sostiene con la diestra un encendido hachón y con la siniestra indica la fúnebre y extraordinaria ceremonia...» (ML: 56) Como vemos, en forma directa, el observador-narrador-protagonista, apelando al lector, se presenta dentro del cuadro. Resulta significativa la representación del joven como portador de una antorcha si tenemos en cuenta el significado simbólico de esta última: asociada con el pájaro y con la luz, ilumina los caminos de iniciación. En cuanto a las aves, son fundamentales en el texto, pues están ligadas a la propia vida del personaje y a sus ocupaciones.¹² Asimismo, cumplen un rol intermediario entre la tierra y el cielo, los dos planos que, como sabemos, se conjugan en la obra plástica tratada.

La segunda referencia importante se produce durante la visita a la iglesia de Santo Tomás – donde está instalado el cuadro– que el protagonista recorrerá antes de alejarse definitivamente de Toledo: «Les mostré el niño que fui y que, como yo, señalaba –pero él para siempre– la vastedad del óleo y sus sobrenaturales moradores, los del Cielo y los de la Tierra. El paso del Tiempo, tan terrible, resonó sobre mi corazón con graves pisadas» (ML: 160). Han transcurrido dos años desde su partida y el tiempo adquiere la misma proyección negativa que el Hombre de Palo, personaje legendario de su niñez toledana asociado con funestas premoniciones¹³ que, en este caso, anticipan las desventuras que lo acecharán en el Nuevo Mundo. En un juego especular, Ginés se dirige a sus acompañantes para mostrarles su propia representación, esta vez para la eternidad.

En la tercera parte –Fragmentos del diario del Capitán Don Ginés de Silva en los años 1657 y 1658– hay dos alusiones. La primera –enero de 1658– tiene una significación diferente,

pues ocurre cuando el protagonista tiene más de ochenta años y se arriesga a emprender una aventura que le costará la vida: «En *El entierro del conde de Orgaz*, El Greco me otorgó el papel trascendente del que señala el milagro y sostiene con la mano una antorcha. ¡Adelante, pues, a atestiguar el prodigio y a encender la antorcha que iluminará el cuadro!» (ML: 285). Retornamos al símbolo de la antorcha, pero en este caso para aludir a la experiencia alucinante que lo llevará a los Valles Calchaquies; la ilusión se mantiene intacta, a pesar de los años, y la nueva invocación fortalece el espíritu de aventura.

En el desenlace de la trama narrativa, ya próxima la muerte, el círculo se cierra, con el retorno –en el plano onírico– a las calles de su Toledo natal y al interior del cuadro, ambos inseparables. Se produce, así, la apoteosis que nos presenta –no precisamente el alma del conde– sino a Gerineldo¹⁴ y a Ginés (en realidad, los dos en uno) que se incorporan a la pintura una vez apagada la antorcha y se instalan en el plano superior de la misma; toda la luz se concentra en la ascensión, mientras el plano terrestre queda sumido en las sombras:

Y anoche soñé que oía ¡tan lejos de Toledo! las pisadas lúgubres del Hombre de Palo. Pero soñé también con «El entierro del conde de Orgaz», al que abarqué, luminoso, cual si me hallase delante de él. Soñé que junto a mí se encontraba, vestido con igual ropilla, Gerineldo, un Gerineldo tan niño y lozano como yo. El pequeño paje que soy en la pintura, apagaba el hachón contra el piso; Gerineldo y él hacían una reverencia al noble de negra armadura; cruzaban en medio de los enlutados señores, que a ambos lados se abrían, para dejarlos pasar; sentían las manos del Greco, rozándoles las frente con caricia suave; y luego comenzaban a ascender, despaciosos, las nubes, como si fueran peldaños. (ML: 292-293)

Y, nuevamente, el juego de las simetrías especulares –de escenas y de planos, de personajes y de voces narrativas– se filtra en el texto y cierra el proceso visual y escriturario.

Así, surge una entidad pictórica propia sobre el formato base donde la palabra y la imagen se acercan y se alejan a la vez, generando un espacio polisémico en el que se encuentran y dialogan las historias propuestas.

La relación ekfrástica¹⁵ entre imagen y palabra se potencia con las menciones al contexto, con comentarios sobre el autor, sobre la génesis de la obra y su evolución: de esa manera, elementos descriptivos y narrativos se incorporan para afianzar la interacción semiótica y visual. En el proceso de creación, el testigo y modelo apunta detalles del trabajo cotidiano, reproduce diálogos de los participantes y habladorías del ambiente toledano. Observamos, al mismo tiempo, una apreciación de la pintura que se da, simultáneamente, con la narración de los hechos. Dice: «Era como si la tela floreciese, como si día a día se abriesen en ella las corolas y las gorgueras, los cálices de las fisonomías, los estambres y pistilos de manos y hachones» (ML: 57). Luego: «Entonces El Greco trabajaba con más ahínco, y parecía que los colores –el blanco, el amarillo de limón, los ocre, el negro, el dorado– se extendían mejor y mejor brillaban» (ML: 58). Como sabemos, El Greco realiza un tratamiento especial de los colores, acentuando los tonos metálicos, tornasolados, inestables, plenos de aristas brumosas, técnica que el propio Mujica despliega en su novela a través de una selección léxica cuya variedad cromática no sólo textualiza los acontecimientos ficcionales, sino que adquiere una proyección simbólica significativa.¹⁶

Los rostros y las manos son, en la obra del pintor, signos fundamentales de profunda espiritualidad que aparecen en el texto a través de exquisitos detalles: «finas barbas en punta», «ojos estrábicos», «manos que se abren como pájaros»: a ello, se unen esas miradas perdidas, absortas, hacia abajo o hacia la altura, excepto –como ya hemos dicho– la del autor y el joven. No podemos dejar de señalar la relación entre la mano y el ojo; como dice Chevalier: «Ésta es una interpretación que el psicoanálisis ha retenido considerando que la mano que aparece en los sueños es la equivalente del ojo».¹⁷ Y, en la tela, las manos delgadas, de dedos finos, yacentes o implorantes, acogedoras o gestuales establecen la dinámica de la escena que se representa. En cuanto a la mirada, tanto el pintor como el jovencito miran de frente al espectador: el primero, invitándolo a ingresar en el misterio que plantea la representación; el segundo, señalando con su mano al protagonista de ese prodigio. La mirada que otorga existencia y exige el reconocimiento

del otro adquiere toda la significación con la presencia del creador dentro del cuadro. Como sabemos, la pintura de la época establece líneas de tensión introducidas por la dirección de la mirada: «cursos siempre proyectados, dirigidos, entrecruzados, donde el espacio encuentra su volumen y el espectador su lugar, directamente interpelado por esos rayos orientados».¹⁸ La problemática de la visión, entonces, también establece un punto de encuentro entre el escritor y el artista plástico pues lo visual se entreteje con las vivencias y sentimientos de los personajes.

En el siglo XVI, El Greco recupera una leyenda medieval y la transforma en una obra plástica de excepción. En el siglo XX, Mujica Lainez toma como pre-texto (pretexto) la pintura y construye una novela a partir de la figura de un joven que asiste a una escena milagrosa. La presencia del pintor cretense -además de amo de Ginés, referente obligado- atraviesa el cuerpo narrativo: desde las reminiscencias del título desandamos los laberintos de un iluso que conoce la felicidad, únicamente en sus contactos con el arte.

La articulación entre la diégesis y la imagen plástica instala un lugar de inflexión y de reflexión que permite incursionar en nuevos sentidos, en nuevos espacios; la palabra es convocada por la imagen que la moviliza y la expande contribuyendo al armado de otro relato.

La mirada de El Greco se cruza con la de Mujica y, en el reconocimiento, éste decide rescatar al más joven de los personajes del cuadro y armar una historia intrincada y compleja como la vida misma. El pintor y el escritor recorren, entonces, el laberinto y confluyen en el centro, en el «*mysterium magnum*» de la creación artística, en el espacio que estalla en la luz de las palabras y de los colores que no se agota ni muere porque se eterniza en la noche de los tiempos.

Bibliografía

- ~ABATE, S., *El tríptico esquivo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2004.
~BOLLINI, H., *La imagen secreta. Ideas y mitos a través del arte*, Bs. As., Corregidor, 2007.
~CASTELLINO, M.E., «El símbolo del espejo en la obra de M. Mujica Lainez», en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 25, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1992.
~CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.
~CRUZ, J., *Genio y figura de M. Mujica Lainez*, Bs. As., Eudeba, 1978.
~IERARDO, E., *El agua y el trueno. Ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*, Bs. As., Prometeo, 2007.
~MUJICA LAINEZ, M., *El laberinto*, Bs. As., Sudamericana, 1974.
~SANTARCÁNGELI, P., *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1984.
~STANDISH, P., *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
~VÁZQUEZ, M.E., *El mundo de M. Mujica Lainez. Conversaciones con M. E. Vázquez*, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1983.
~VIGARELLO, G., *Historia de la belleza*, Bs. As., Nueva Visión, 2005.
~VILLORDO, H., *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Bs. As., Planeta, 1991.

Notas

¹ El Greco incluye, dentro del cortejo fúnebre, a personajes de su tiempo que, con dispares interpretaciones, han sido, en su mayoría, identificados.

² En los últimos años, una interpretación asocia a esta figura, por las líneas del rostro, con el hijo del rey, el futuro Felipe III. De esta manera, aparecerían el padre y el hijo, uno en las alturas y el otro en la tierra.

³ E. IERARDO, *El agua y el trueno*, Bs. As., Prometeo, 2007, p. 98.

⁴ H. BOLLINI, *La imagen secreta. Ideas y mitos a través del arte*, Bs. As., Corregidor, 2007, p. 75.

⁵ No podemos dejar de mencionar a otro de sus famosos amos, Lope de Vega, quien aparece en el Corral de la Cruz estrenando una de sus obras en la que Ginés tiene una brevísima actuación.

⁶ Más allá del significado mítico vinculado con Creta, es necesario explicar el concepto de laberinto manierista que consigna P. SANTARCÁNGELI: «... si conseguimos devanar el laberinto manierista no nos encontramos en posesión de un hilo, sino de una estructura en forma de árbol, con infinitas ramificaciones, el noventa y nueve por ciento de las cuales conduce a un punto muerto... Laberinto difícil porque puede forzarnos a volver infinitamente sobre nuestros pasos y que impone cálculos complejos para encontrar una regla que permita dar con la salida. En teoría, la regla existe, porque el laberinto manierista, por muy complejo que sea su interior, tiene un dentro y un fuera». El título de la novela, entonces, se nos abre en otra instancia significativa, pues se entronca con el propio estilo artístico de El Greco,

el manierismo, y con las afinidades del mismo Mujica Lainez por los artistas manieristas manifestadas en otras obras como Bombarzo (Lorenzo Lotto, Miguel Ángel, Sebastiano del Piombo, Jacopo Vignola, Tiziano)

⁷ M. E. CASTELLINO, «El símbolo del espejo en Manuel Mujica Lainez», en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 25, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1992, p. 87.

⁸ A propósito de los registros en sus cuadernos de notas, Sandro ABATE afirma: «... merecen particular atención, por su volumen, los apuntes referidos a Toledo y a El Greco. Y en este sentido, cabe mencionar también las anotaciones marginales que se encuentran en los libros consultados por el novelista durante el proceso de acopio de material, como por ejemplo *El entierro del Conde de Orgaz*, de Manuel Gómez Moreno (1943), *El Greco y Toledo*, de Gregorio Marañón (1963) y *El Greco*, de Paul Quelemen (1967)». S. ABATE, *El tríptico esquivo, Bahía Blanca*, Universidad Nacional del Sur, 2004, p. 102.

⁹ En Roma, El Greco estudió el manierismo de Miguel Ángel y le imprimió su marca personal. En este sentido, elabora posturas retorcidas y complejas («figura serpentinata») y trata de concentrarlas en un espacio limitado donde se amontonan y superponen («horror vacui»), tal como se observa en los dos planos del cuadro motivo de nuestro estudio.

¹⁰ La leyenda del Dorado formaba parte del imaginario americano y se convierte, para el protagonista, en una obsesión. Su búsqueda resulta un fracaso, compensado por la aparición, en estado febril, de la figura mítica bajo la forma de un adolescente desnudo parecido a una estatua de oro, imagen que no lo abandonará jamás.

¹¹ Juan Bautista Monegro (1545?-1621) arquitecto y escultor español de formación manierista. Entre sus obras más importantes, figuran las estatuas que esculpió por encargo de Felipe II para el Monasterio de El Escorial.

¹² El capítulo VIII (1° parte) es fundamental en el devenir narrativo, pues el protagonista conoce a su nuevo amo Pedro Flequillo, vendedor de pájaros. Éste lo introduce en el mundo de la ornitología, alimenta su fantasía con los relatos sobre las Indias del sol y le abre las puertas para el verdadero viaje que se desarrollará en la 2° parte de la novela. En ese nuevo trabajo, cobra relevancia el guacamayo de Guadalupe, símbolo solar de trascendencia significativa.

¹³ Según las leyendas toledanas, el Hombre de Palo fue un robot –creado por el famoso relojero Juanelo Turriano– quien pedía limosna para su creador. En su honor, quedó como testimonio la calle con el mismo nombre que recuerda al autómatas de madera que quiso subir el agua del Tajo hasta el Alcázar de Toledo y lo consiguió.

¹⁴ De la misma manera que Baltasar de Orozco en su derrotero por tierras de España, Gerineldo de Rivera será el compañero inseparable de Ginés de Silva en sus aventuras por América, formando parte del juego de duplicaciones frecuentes en la novela.

¹⁵ La ekphrasis ha sido definida como la descripción poética de una obra de arte escultórica o pictórica. Etimológicamente, se compone de la preposición griega «ek» y el verbo «frasso»: desobstruir, abrir, hacer comunicable, facilitar el acceso.

¹⁶ En el caso de El Greco, los colores adquieren un valor simbólico que los aleja de la realidad, como ocurre con el verde, que nos da una imagen subjetiva de lo natural. En *El laberinto*, el verde se proyecta en una cadena de representaciones que, en algunos casos, pueden marcar el deslizamiento de la irrealidad a la realidad (El hombre de oro).

¹⁷ J. CHEVALIER- A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.

¹⁸ G. VIGARELLO, *Historia de la belleza*, Bs. As., Nueva Visión, 2005, p. 27.

