

## LOS JEROGLÍFICOS DEL GRECO

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE\*

### Resumen

*Explicamos toda una serie de jeroglíficos que aparecen en las obras del Greco, incluida su firma en el lienzo de San Mauricio donde se titula «pintor del rey», esta es la verdadera clave por la que Felipe II no volvió a llamar al Greco.*

*We explain various hieroglyphics that appear in the works of the Greco, included his signature in the San Mauritius painting, where he signs himself as painter of the king, this is the real key for which Felipe II will not call to the Greco again.*

\* \* \* \* \*

Nos vamos a ocupar de un aspecto apenas advertido en las pinturas del Greco; son los jeroglíficos que usa en algunas pinturas. Los llamamos jeroglíficos, aunque algunas figuras fueron alegorías, pero usadas de tal modo oculto que Cesare Ripa (1593) las llamó jeroglíficos, el resto son gestos, animales, plantas y objetos con un significado que sin duda fue conocido por muchos de sus contemporáneos pero que en nuestro tiempo ha sido o es desconocido.

El Greco usó jeroglíficos religiosos muy conocidos como la zarza ardiente, en los lienzos de la Anunciación, y otros muy poco conocidos; usó jeroglíficos con significado profano, como su firma en el cuadro de San Mauricio, y usó jeroglíficos por ausencia. Intentaremos explicarlos.

### Jeroglíficos por ausencia

San Juan Bautista del retablo de Santo Domingo el Antiguo.

El Expolio de la sacristía de la catedral de Toledo.

En ambos lienzos falta una figura, esa figura ausente es el jeroglífico.

San Juan está representado en su forma tradicional con la cinta y la inscripción *Ecce agnus Dei ...*, con la mano señala al suelo a su izquierda, allí falta el «Cordero de Dios», el jeroglífico. Ya lo expresó así F. Marías

---

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Investigó en platería, investiga en arquitectura románica e iconografía.

(p. 137 ss.) al indicar que san Juan señala al antiguo sagrario del retablo, por lo que no es necesario otra figura, pues el sagrario manifiesta la presencia constante de la eucaristía y así la inscripción de san Juan y su gesto aluden al acto de la comunión de la misa.

En el Expolio se advierte otra ausencia, es el apóstol san Juan que está presente en los pasajes evangélicos a los que se refiere el lienzo. La cabeza de san Juan debería verse a los pies de Cristo, junto a la Magdalena, pero no está.

El cuadro es una alegoría del sacerdocio y sirve y sirvió de ejemplo para el sacerdote que en esa mesa tomaba y toma las vestiduras de la misa, especialmente la casulla. La túnica roja de Cristo (Mateo. 27, 28) no es la del expolio sino la del *Ecce homo*, la de Cristo-rey, pues bien como dice Lobera (p. 77) en el siglo XVII «la casulla: simboliza la vestidura de púrpura con que vistieron por burla los soldados a Cristo... para hacerle rey de burla».

El discípulo amado, Juan, pasa a ser el sacerdote amado y ése es el que cada vez toma la casulla de Cristo, así que el ausente que es el sacerdote presente en el momento de revestirse para el sacrificio de la misa, es el jeroglífico de san Juan que a la vez, como «hijo» de la «madre» (Juan 19, 26 y 27) es Cristo.

### **Jeroglífico por exceso**

Este debe ser el caso de la Adoración de los Pastores del Museo del Prado donde se autorrepresenta el Greco ya viejo, pues el lienzo estaba concebido para retablo de su tumba (Marías p. 145). Anteriormente, en este tema ha representado al evangelista San Lucas, pues es el único que narra el hecho de la adoración de pastores, y luego representó el toro cada vez mayor y la sombra del asno, pero en la última ejecución presenta una gran cabeza de toro en el centro ocupando el sitio que anteriormente había ocupado San Lucas, el toro pasa de ser un acompañante a ser el símbolo del evangelista y desaparece la sombra del asno.

### **Jeroglíficos marianos**

En los lienzos dedicados a la Inmaculada tenemos unos jeroglíficos usuales de la época aludiendo a las invocaciones de la Inmaculada «Tota pulcra»; jeroglíficos que por conocidos no vamos a explicar (Esteban p. 212).

En la Anunciación pintó dos jeroglíficos diferentes (col. particular;

Álvarez, n° 19, p. 246): Una fuente como jeroglífico de «fuente de la salvación» ya que de María nacerá Jesús = Salvador. Ya había aparecido la fuente con la alusión «Fons hortorum» (C.C. IV, 15), pero aquí es una de las invocaciones marianas en las letanías: «Madre de la divina gracia» o fuente de la salvación (en el siglo XVIII la usan Redelio; Dornn). por otro lado la alusión a Cristo como «agua de vida» es del Evangelio (Juan. 4, 14; Apocalipsis. 21, 6; etc.) y muy representado como en el pozo de la cartuja de Dijon o en la fuente de Becerril de Campos, por citar sólo dos ejemplos.

En la Anunciación del Museo Thyssen de Madrid, pintó la zarza ardiente para significar la virginidad. La zarza ardiente del pasaje de Moisés (Éxodo. 3, 3) aparece como símbolo de la Virgen en la escultura francesa del siglo XIII (Chartres, Laon, en la escena de la Visitación). Según nos cita Luis Cubillo los santos padres han visto en esta zarza ardiente que no se consume, un símbolo, una figura, para hablar con más propiedad de la virginidad perpetua de María; este pasaje «y veía que la zarza ardía y no se quemaba ... desata el calzado de tus pies, porque el lugar en que estás, tierra santa es» es tomado como símbolo de la virginidad de María en cinco sentidos: La zarza en la cumbre de Horeb como María en la cúspide de la perfección tanto natural como sobrenatural. La zarza rodeada del fuego misterioso como María, inmaculada, rodeada de toda la divinidad. La zarza como la Virgen y el fuego como el pecado que no le afecta y la respeta. Dios baja a la zarza para redimir al pueblo de Israel del cautiverio como Dios bajó a la Virgen María para redimir al mundo. La zarza como símbolo de la humildad de María Virgen. Cita entre otros a San Epifanio y San Alberto Magno.

Para celebrar este símbolo la Iglesia canta en las festividades de la Circuncisión, Purificación y Anunciación el himno: «Rubum quem videbat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem. Dei Genetrix, intercede pro nobis»<sup>1</sup>.

El tema de la zarza ardiente como símbolo de la virginidad de María sigue usándose en los siglos XVII y XVIII, así lo hace en un emblema Nicolás de la Iglesia (ver Bernat, n° 1727) y Redelio (n° 7 Mater castissima).

---

<sup>1</sup> Antifona IIIª de las vísperas de la Circuncisión, 1 de enero (ahora Matenidad divina); *Liturgia horarum*, tempus adventus, tempus nativitatis, Ed. Typica, Poliglota Vaticana, 1971, p. 386.

### Jeroglífico de la cruz

En el lienzo del «Bautismo de Cristo» (Madrid, Museo del Prado), entre los cuerpos de los protagonistas aparece un tronco cortado y un hacha. Esto es un jeroglífico que alude a Cristo como el «madero» de la Pasión; procede de un pasaje en que el profeta Eliseo, tras haberse caído el hacha de un leñador al río Jordán, arroja un palo al agua y milagrosamente hace flotar el hierro del hacha (II Reyes, VI); el tema fue usado en 1601 por Juan de Horozco y Covarrubias para un emblema con el significado aludido (libro V, n° 25), sin duda el Greco pudo conocer este raro libro a través de su amigo Alonso de Covarrubias, tío de Juan de Horozco.

### Jeroglíficos del pecado de la Magdalena y de Pedro

En los lienzos de la Magdalena penitente (Kansas; Munich; Sitges) y en los de Las Lágrimas de San Pedro (Barnard Castle; México D.F.), aparece siempre una rama de hiedra pegada a una pared. Hiedra que caracteriza a San Pedro, según Camón.

La hiedra tiene variado significado, pero en esta ocasión, en la Magdalena está para definir el concepto ya expresado en Horacio de «ramera»<sup>2</sup> y que sigue utilizando Horozco (libro III, n° 18).

En el caso de las lágrimas de San Pedro, define el pecado de ingratitud (Borja I, 158), que tres veces cometió en los inicios de la Pasión de Cristo y que volvió a cometer en Roma cuando huía y se le apareció Cristo entrando en la ciudad, en el momento que Pedro le pregunta al Señor «*Quo vadis Domine*»; estos momentos son aludidos en el paisaje de los lienzos (Ripa, s.v. Ingratitudine).

### El sello de San Pedro

En la representación conjunta de San Pedro y San Pablo (Estocolmo, Museo Nacional) coloca un «anillo o sello» en la mano de Pedro. Este anillo tiene para San Pedro un doble significado: como anillo-sello significa la fidelidad. Curiosamente en el libro de Ripa, el grabado de Cavalier d'Arpino representa a la «Fedeltá» con un anillo y una llave en la

---

<sup>2</sup> HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990; *Odas* I, 36, 20 «unida como lasciva yedra a un nuevo amante»; *Epodos* XV, 5 «estrechando mi cuerpo con brazos flexibles igual que la yedra».

mano, atributos de S. Pedro. Además este anillo que es también sello, en la mano de Pedro está hablando de que él (y su sucesor el papa de Roma) es el único canciller de Cristo.

### Las manos

Lenguaje jeroglífico y también de expresión teatral que todos debían entender desde lejos, son los gestos de las manos, «el lenguaje gestual del Greco», como lo definió Wittkower.

Entre estos gestos el principal es el de la mano que exclama la conciencia del milagro de la salvación o de la revelación; es aquel brazo extendido hacia lo alto con su palma hacia el cielo. También tenemos manos de petición como la del mendigo que pide a san Martín o la de san Juan Bautista que intercede por el conde de Orgaz. Manos indicativas, explicativas, de diálogo, o aquellas que expresan el «dejar hacer» aunque sea en contra de la salud del actuante; éstas son las de Cristo en el Huerto de los Olivos invocando la voluntad del Padre (Mateo, 26, 39) o la mano izquierda de san Mauricio.

El gesto que más ha inquietado es el de la mano en el pecho. Esta mano tiene el dedo corazón y anular unidos. Es el gesto del «Caballero de la mano en el pecho», y también de Cristo en el expolio entregando su espíritu al Padre (Lucas 23, 46; el Greco se permite licencias temporales para explicar en este cuadro un concepto transcendente). Aparece en la Virgen con el Niño, la Magdalena, santa Inés, san Francisco y en la mano de san Ildefonso que se posa sobre su libro «Tratado de la perpetua virginidad de Santa María» (esta mano procede del mismo gesto de una Magdalena de Ticiano).

Poner la mano en el pecho sigue siendo hoy, en nuestra cultura, un gesto para significar «lo digo o lo hago de corazón».

En los libros de jeroglíficos de la época (Horapolo p. 181, 423; Valeriano XXXV) había aparecido la mano abierta con dos significados: «hablar» y «las obras o el trabajo»<sup>3</sup>.

Así que el Greco une los dos significados fundamentales de la mano con el tradicional significado del corazón (la voluntad verdadera).

El corazón desde la Edad Media cristiana ha significado la sinceridad, el amor y la bondad (Horapolo p. 214, 365; Valeriano XXXIV; Ter-

---

<sup>3</sup> La mano abierta equivale al «palmus» y por ello también se usó con el significado de medida, pequeña medida (Borja p. 39). En la emblemática la mano en diversas posiciones y con diversos objetos en ella se usó para diversos significados.

varent), como ejemplo del amor divino lo ha llevado la virtud de la Caridad y diversos santos. Por el corazón se expresa la parte noble de la vida del hombre.

El Greco ha unido dos dedos el «dedo corazón» y el «dedo anular». El dedo corazón no está por el sentido negativo del grosero gesto que entonces ya se utilizaba para significar la infamia (Valeriano XXXVI, p. 468), sino que usa el dedo corazón con el sentido del «corazón», es decir hace, en pintura, una sinécdoque. El dedo anular lo usa por su trascendental significado, es donde se pone el anillo y P. Valeriano (XXXVI, p. 468-69) nos explica que significa el corazón humano, la fidelidad, servidumbre y vínculo matrimonial.

Por estos significados de ambos dedos unidos y mano sobre el pecho, el Greco la usa en los desposorios místicos de Santa Inés con Jesús, en la Magdalena que entregó su amor y persona a Cristo, en la Virgen con el Niño pues no sólo entrega su leche sino su voluntad con el «fiat» que hizo posible la salvación humana (Lucas I, 38), por eso lo usa en el Cristo del «Expolio». Es de suponer que el «Caballero de la mano en el pecho» esté haciendo una promesa similar y su espada signifique también su justicia, su compromiso y su honorabilidad. Cuando pintó a San Ildefonso con su mano sobre el libro (el *Tratado de la perpetua virginidad de María*), el santo le está diciendo a María algo similar a su entrega amorosa, no solo al libro sino a lo escrito: «Aquí está mi amor por vos Señora».

### **La Dama del armiño**

En la «Dama del armiño» (Glasgow Museum, The Stirling Maxwell Collection; hacia 1577-79), la piel de armiño significa castidad y posiblemente la «Orden del Armiño», su sortija con rubí significa matrimonio, amoroso y casto. El lienzo puede ser un retrato parlante de la duquesa de Baena y Sessa, doña Francisca Fernández de Córdoba.

El Greco nos está representando una dama de la alta nobleza, pero no infanta, lo dice su vestido de armiño y sus joyas, que por ir tocada significa que está casada. Pero esta manera de llevar este pañuelo blanco rodeándole la cabeza y cuello no era la moda española de 1975-80 (como ya expuso C. Bernis); no obstante el retrato de la «Dama de la flor» es similar y el lienzo simbólico de Jorge Manuel que representa a la «Familia del Greco» (Ral. Ac. de B. A. de S. Fernando, Madrid) también es similar en la vestidura.

En estos momentos del siglo XVI, el armiño tiene una gran carga

simbólica<sup>4</sup>. Es la divisa de la «Orden del Armiño» que fundó Juan V, duque de Bretaña en 1381. En esta orden se permitía la participación de las mujeres, por ello fue divisa de Ana de Bretaña, mujer de Luis XII, y de su hija Claudia casada con Francisco I.

Fernando el Católico, volvió a crear esta orden de caballería en Nápoles, la del Armiño; el mote que llevaba la divisa decía «Malo mori quam foedari» (Prefiero morir a ensuciarme). Lo hizo para celebrar el perdón a la traición del duque de Sessa (Giovio-Sebastián, p. 205). En 1507 el rey Fernando concedió el título de la Orden del Armiño y el ducado de Sessa al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba que ya tenía los títulos de duque de Terranova y de Santángelo; en 1516 por falta de descendientes masculinos, el título pasó a su hija Elvira que casó con Luis Fernández de Córdoba, IV conde de Cabra. Heredó el título el hijo, Gonzalo que el 30 de noviembre de 1538 casó en Toledo con M<sup>a</sup> Sarmiento, hija de Francisco de los Cobos. Gonzalo murió en 1578 sin descendencia. Heredó los títulos la hermana Francisca Fernández de Córdoba casada con Alfonso de Zúñiga y Sotomayor marqués de Gibralea; Francisca murió en 1597 (Quintanilla; Keninston p. 209).

El armiño es usado como símbolo de la castidad y así aparece en el Triunfo de la Muerte de Petrarca, para significar un bello rostro y castos pensamientos (Tervarent s.v. Hermine). Cervantes en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» (1616; libro IV, 1) recoge un aforismo que dice lo siguiente: «La mujer ha de ser como el armiño, dejándose antes prender que enlodarse».

La dama mantiene con el armiño una actitud descriptiva: con su mano dice «yo tengo el armiño».

Esta señora es noble pues lleva vestido y joyas de tal situación social, pero también quiere dejar patente que no le importa algún trabajo, por ello no lleva joyas en los dedos útiles de su mano derecha<sup>5</sup>; está casada y se precia de un tradicionalismo antiguo (su pañuelo cubriéndole cabeza y cuello).

<sup>4</sup> Leonardo de Vinci retrató a Cecilia Gallerami c. 1483 con un armiño por ser su apellido en griego, *γαλη*. Wittkower, 1977, p. 121.

Alciato n<sup>o</sup> 79 nos cuenta que las Romanas (prostitutas distinguidas) se adornaban con armiño, lo mismo cuenta Diego López de las «cortesanías» que usaban el armiño para imitar la riqueza de las damas nobles. Por ello el armiño puede ser símbolo de la lascivia. Pero en este caso nos representa a una «señora principal» adornada con armiño como era costumbre a finales del siglo XVI y principios del XVII.

<sup>5</sup> Algunas infantas y reinas llevan los anillos en el dedo índice, incluso en el pulgar, para dejar claro que no trabajan con sus manos; así María Estuardo, por A. Moro, Mus. Prado; la princesa doña Juana de Austria lleva anillos en todos los dedos, excepto en el central, Escorial y Rolan de Moys, Madrid, Descalzas Reales; lo mismo Isabel Clara Eugenia, por A. Sánchez Coello, Mus. Prado, etc.; la emperatriz Isabel de Portugal pintada por Ticiano lleva anillo solamente en el dedo anular derecho, sin duda para refrendar su amor y fidelidad matrimonial.

Si el armiño define además un título, la Orden del Armiño, estamos ante el retrato de una dama de la familia de los duques de Baena-Sessa, quizá doña Francisca Fernández de Córdoba.

### *El rubí en el dedo anular derecho y el zafiro en el meñique*

El dedo anular equivale al corazón y «este dedo adornado con un anillo es el jeroglífico del matrimonio» (Valeriano, XXXVI, p. 469). El rubí que es piedra citada en la Biblia junto con el zafiro, es la piedra de la casa de Judá (Éxodo, XXVIII, 18; Cocagnac, p. 31), en la Antigüedad y en la Edad Media es piedra de la felicidad y del amor, reprime la lujuria, previene la peste, los malos pensamientos y las hemorragias (Chevalier s.v. Rubis). El rubí es piedra más valiosa que el diamante, tiene el carácter del corazón (amor), de la sangre y del fuego, «tiene virtud contra el aire pestilencial, e inclina a quien los trae a pensamientos castos y a serenidad en la condición y semblante». Este rubí parece ser de tres quilates, al que Juan de Arfe le da un valor de 720 ducados, casi el precio de San Mauricio (Arphe 1572, f. 45 v. y 52 r.).

El dedo meñique no tiene simbolismo alguno pero sí el zafiro que lleva el anillo, P. Valeriano la asocia al mando y al sacerdocio y al Cielo Empíreo (XLI, p. 550 y 551); limpia la vista, libra de la viruela e inclina a la castidad (Arfe f. 55).

Esta dama con su vestido y joyas se está calificando como persona de alta nobleza, quizá doña Francisca Fernández de Córdoba, duquesa de Baena-Sessa, rica, casada y casta, pero quiere dejar claro que no lleva joyas en todos los dedos (en el dedo central no se llevaba nunca, pero si en el índice, incluso en el pulgar).

### **Jeroglíficos en la «Expulsión de los Mercaderes»**

En la «Expulsión de los Mercaderes» de Washington encontramos dos alegorías que por su difícil identificación pueden considerarse jeroglíficos (así lo considera Ripa): La esperanza con jaula (tradición francesa). La caridad con niños y comida (luego representada con una cesta de pan).

También aparecen una serie de jeroglíficos: (Lámina I).

Panes ácimos = eucaristía. Un niño jugando con unas copas de vidrio o unas monedas. Monedas = traición de Judas. Perdiz = Judas. Cofre y jarro de alfarería = cita del evangelio en la traición de Judas. Conejos = lujuria, cobardía, codicia = protestantes. El libro y el cordero (= Cristo)



es la alusión al cumplimiento de las escrituras (Mateo 26, 54), en concreto Isaías (53, 7). Vamos a explicarlos a través de cuatro diferentes versiones del mismo tema:

- A. Minneapolis, Institute of Fine Arts, c. 1570-73.
- B. Washington, National Gallery, c. 1570.
- C. Londres, National Gallery, c. 1597-1603. (Son iguales los lienzos de New York, col. Frick y San Sebastián, col. Várez).
- D. Madrid, Iglesia de San Ginés, c. 1608-14

La Esperanza: En el primer plano de las dos primeras versiones, en el lado de los expulsados aparece la alegoría de la Esperanza, vestida del mismo modo que Cristo (rojo con vueltas azules) y apoyándose en una jaula de palomas<sup>6</sup>. Esta alegoría, de la tradición francesa del siglo XV, procede directamente de un grabado de Vogtherr, fechado en 1545 (Marle II, fig. 69) o de los grabados de diferentes ediciones de los *Emblemas* de Alciato<sup>7</sup>, quizá el más claro sea el de la edición de Christian Wechel en París 1534 y 1542. Esta esperanza desaparece en la versión de Londres y vuelve a aparecer en la de San Ginés pero convertida en un personaje angélico que aclama a Cristo (Wittkower).

La Caridad: En el plano medio y a la izquierda de Cristo, detrás de los apóstoles, camina la alegoría de la Caridad. La Caridad en las dos primeras versiones lleva los pechos desnudos, porta alimentos, acompaña a un niño y viste falda amarilla. Entre las dos primeras versiones sabemos que porta un cesto y un par de pollos, colgado todo de un palo. En las dos versiones últimas esta Caridad adquiere el aspecto de una doncella con una cesta de pan sobre la cabeza (el pan de la eucaristía es la caridad).

Los panes ácidos que aparecen en la cesta de los dos apóstoles, Felipe y Andrés de la multiplicación de los panes (Juan VI, 5-9), en la segunda versión, aluden tanto a la multiplicación de los panes como a la eucaristía que resalta la última versión con la aparición de un sagrario en el fondo, lo que hace una reunión de apóstoles al modo de una reflexión sobre la eucaristía que es Cristo.

El niño de la vanidad juega con una copa de cristal en la primera versión, pero en la segunda con unas monedas y tiene al lado un libro, un jarro de alfarero y un cofre. Esta figura está debajo de una mesa. El

<sup>6</sup> En dos grabados de la expulsión de los mercaderes del templo de la obra de J. Nadal, 1607, n° 16 y 88, también aparece la mujer con la jaula de palomas, pero huyendo y no como alegoría. El grabado n° 16 tiene algo en común con los lienzos del Greco.

<sup>7</sup> Alciato, A. *Emblemata*, ediciones de París, Ch. Wechelus, 1534; 1542, n° 79; Lyon, G. Rovillo, 1548, n° 48; Amberes, Plantin, 1577, n° 46; Leyden, Pantin, 1591, n° 46.

libro y el cordero es la alusión al cumplimiento de las escrituras (Mateo 26, 54), en concreto Isaías (53, 7) «Él será conducido como una oveja para ser crucificado». La mesa, las monedas, el cofre y el jarro de alfarero aluden a la traición de Judas (Mateo 27, 5-7):

5. *Y arrojando las monedas de plata en el templo, se retiró, y fue y se ahorcó con un lazo.*
6. *Y los príncipes de los sacerdotes tomando las monedas de plata, dijeron: No es lícito meterlas en el tesoro, porque es precio de sangre.*
7. *Y habiendo deliberado sobre ello, compraron con ellas el campo de un alfarero, para sepultura de los extranjeros.*

Monedas por las de Judas. Cofre por tesoro (tesorillo se llama al cofre en el siglo XVI). Jarro de alfarero por campo del alfarero.

Así que la vanidad de las riquezas es lo que llevó, a través de Judas, al Calvario y muerte de Cristo.

En la misma versión de Washington, aparece una perdiz, es un animal sorprendente (pudo tomarlo de la Santa Cena de Ticiano, hoy en Salas capitulares del Escorial). En las explicaciones de los bestiarios de la época, como el de San Epifanio (editado en Roma en 1587), la perdiz tiene el sentido negativo que le da el profeta Jeremías (XVII, 11) «La perdiz empollo los huevos, que no puso: uno adquirió riquezas y no con justicia: en medio de sus días las dejará y en su fin será insensato». Es una clara alusión a Judas.

Dos conejos están olfateando unos objetos no identificados derramados por el suelo desde el interior de una bolsa de cuero. Los conejos o liebres, en la literatura simbólica tienen sentido de fecundidad, amor y lujuria; significan miedo. Nos recuerda Tervarent que en griego la misma palabra se usa para conejo, liebre y temblar, «πρωξ»; esta palabra en plural (aquí hay dos conejos) significa aves de rapiña y arpías, y éstas representaron siempre la codicia. No podemos identificar los objetos derramados por el suelo y que salen de una bolsa (pueden ser monedas pero no lo parecen; pueden ser pequeños huevos de paloma o perdiz, o pequeños panecillos). En cualquier caso estos conejos están con sentido peyorativo y pueden ser una alusión a los protestantes, calificados con los simbolismos de los conejos.

### **El Entierro del Conde de Orgaz**

En el Entierro del Conde de Orgaz al párroco y patrón de la pintura de la iglesia de Santo Tomás de Toledo, don Andrés Núñez Madrid, le acompañan, en la decoración de su capa pluvial del oficio de difun-

tos, los jeroglíficos del nombre de su parroquia, santo Tomás apóstol, el de la prudencia = calavera y compás; y el jeroglífico de la victoria de la muerte sobre todas las cosas terrenales = calavera con una V formada por dos huesos.

En el lenguaje convencional, esta calavera no solo es apropiada para un ornamento del oficio de difuntos, sino que es el símbolo y atributo de la «memoria», la reflexión sobre la muerte y sus consecuencias los novísimos, así aparece en alegorías contemporáneas citadas como «Memorar», por ello mismo es atributo de la prudencia en las alegorías de la tradición francesa desde el siglo XV (trascoro de León, coros de Valdeiglesias y Huerta; Ripa: *Meditatione della morte y Prudenza*; Prudencia del coro de Aguilar de Codés), por ello aparece en las escenas de la Magdalena y San Jerónimo penitentes.

La calavera es el objeto parlante de la muerte y por ello el fin de la vida humana, adorna incluso el final de los libros como lo hizo Juan de Borja (1581), así que aquí con unos huesos en forma de V, que necesariamente recuerdan el VICTOR del final de los estudios universitarios, tenemos el jeroglífico de la muerte como victoria sobre las cosas humanas: La muerte es la última línea de todo, en el sentido senequista que usó Erasmo, Borja, Juan de Horozco y tantos otros.

El otro jeroglífico es un compás que en el lenguaje tradicional del momento es atributo de la prudencia, y es uso personal para significar equilibrio, justo medio y conocimiento (estudios geométricos y de arquitectura).

Estamos ante dos jeroglíficos sobre la prudencia que caracterizan la vestidura del patrono del encargo el párroco don Andrés Núñez Madrid y su consciente preocupación por la meditación sobre la muerte que es el oficio que está recordando en su lectura.

### **El greco pintor real en «San Mauricio y la legión tebana»**

En el lienzo de San Mauricio encontramos varios jeroglíficos: (Lámina II).

La firma del pintor de la serpiente = pintor real, inspirado directamente en Horapolo y en el retrato jeroglífico del emperador Maximiliano.

Unos jeroglíficos que resumen la actitud y destino de los soldados de Cristo que son San Mauricio y su legión: Un árbol cortado por el hacha = decapitación. Planta de cebolla = lágrimas. Junco = tribulaciones. Lirio rojo = sacrificio cómo el de Cristo. Flores silvestres = fragilidad de la vida, inspirado en los Salmos y en el libro de Job.

La diferencia de vestimenta, de Mauricio y sus capitanes sin armadura y los generales de Felipe II con armadura, todos ellos con los pies descalzos, no tiene más que una única explicación, el Greco está distinguiendo entre la «Iglesia triunfante» S. Mauricio, y la «Iglesia militante», don Juan de Austria, el duque de Saboya y otro (quizá Diego Hurtado de Mendoza muerto en 1575); por lo tanto está haciendo una exposición pictórica de la «comunión de los santos» y van descalzos como dice el Éxodo (3, 5) porque han entrado en lugar santo.

A la derecha de San Mauricio aparece un personaje con sandalias, viste túnica amarilla al modo de los apóstoles, puede ser una alusión al papa Marcelino que confirmó a la legión tebana a su paso por Roma, ya que el cuadro es una alegoría de los «soldados de Cristo».

En la parte inferior del cuadro, el Greco puso varios jeroglíficos que entonces eran conocidos.

En la esquina un jeroglífico formado por una serpiente que lleva en la boca un papel en el que firma el Greco en griego: «Doménico Teotocópuli cretense lo hizo». La serpiente significa «rey» (Horapolo p. 195, 197, 203, 204)<sup>8</sup>. Así el Greco ha realizado su firma: «el pintor de la serpiente», es lo mismo que decir «pintor del rey». Esta es la clave esencial que desagradó al rey y el por qué Felipe II no volvió a llamar al Greco.

Un jeroglífico similar, que conocía Felipe II, había aparecido en el retrato jeroglífico de Maximiliano, en la entrada de Amberes, por Durero y Pirckheimer para decir «rey galo» (Wittkower). En el arte religioso la representación de la «Serpiente de bronce» es jeroglífico para decir «rey (Cristo) crucificado».

Junto a este jeroglífico hay un pequeño tronco cortado, de haya, y unas florecillas (el Marqués de Lozoya identificó algunas de ellas).

Entre estas plantas se pueden identificar con certeza las siguientes:

Un tronco de haya, cortado por cuatro golpes de hacha.

Una flor de «diente de león» y otra de cebolla, un junco o un tallo de «gramen thyphinum» y otro de clavel silvestre; varias flores y capullos de lirio rojo o azucenas de fuego; y un conjunto de flores blancas de cinco pétalos con botón amarillo (¿anémonas silvestres?) (Dens leonis, Cepa, Gramen, Caryophyllus, Lilium cruentum: Lobel P3, K, B, F4; *Historia generalis plantarum*, pp. 559, 1538, 433, 807, 1499, ap. 21).

---

<sup>8</sup> Los jeroglíficos de Horapolo fueron muy conocidos; se publican con ilustraciones en París por Jacques Kerver, en 1543, 1551 y 1553; las silografías las repite Galeoto da Prato en otra edición de París de 1574. Existen ediciones no ilustradas desde la de Venecia de 1505 hasta varias en el siglo XVII. Al menos cuatro geroglíficos se emplean para representar al rey como una serpiente. Esto justifica también la difusión del pasaje de Moisés con la serpiente de bronce, pues es una manera jeroglífica de decir Cristo (= rey = serpiente) crucificado.

Por tradición cristiana estas flores silvestres hablan de la fugacidad de la vida; especialmente el «diente de león» tan frágil al soplo (Salmo 102, 15; Job 8, 8-12 y 14, 1-2).

El lirio tiene especial significado de esperanza y es flor de Cristo (Valeriano LV, p. 726); teñido de rojo adquiere el significado sacrificial de este color.

La flor de la cebolla puede estar para significar las lágrimas (Valeriano LVIII, p. 754).

El junco, anea, para indicar que los soldados de Cristo se doblan pero no se rompen ante la adversidad, así se usaba en la emblemática de la época (Giovio n° 39)

El tronco cortado por los golpes de hacha alude, como jeroglífico, a la decapitación; además puede recordar una empresa de Juan de Borja (I, 134) en la que el significado avisa que «Ninguna cosa nos importa más en esta vida que dar buen fin y remate a esta nuestra jornada, la cual se comienza cuando nacemos y se acaba cuando morimos...». Junto al tronco se identifica unas hojas de retoño que parecen de haya y por lo tanto indicar la fortaleza del espíritu que no muere. Además es árbol común en los bosques del Escorial.

Este conjunto de tronco y flores son el jeroglífico de toda la acción del cuadro.

### **Greco, no apreciado en su tierra, conquistó con el arte Toledo**

A la muerte del Greco, en 1614, el lienzo del Laocoonte (Washington, National Gallery), inacabado, estaba en su taller (años después de 1621, perteneció, al parecer, al coleccionista y letrado don Pedro Laso de la Vega (Marías, p. 269).

El «Laocoonte», representa el momento cantado en la Eneida (II, 200-220), pero sin duda prefiere inspirarse en una concepción personal y no en el texto (Cossío). De los tres personajes principales, Laocoonte y uno de sus hijos están siendo atacados por dos grandes culebras, el otro yace ya muerto; tres figuras los contemplan. Todos los personajes aparecen desnudos (como en el Apocalipsis del propio Greco), es decir son eternos. El caballo de Troya ocupa el prado anterior a la Nueva Puerta de Bisagra (donde anteriormente aparecía el Hospital Tavera). El cielo de Toledo se cubre de nubarrones que recuerdan el texto de la Eneida.

En el Laocoonte, Toledo aparece en lugar de Troya.

¿Porqué Toledo con su río en lugar de una fantástica Troya con su mar?

«El griego», Greco, era griego y cretense, como él mismo se escribe, por patria y lengua materna y por un prestigio de cultura antigua.

Creta es la patria de Cres, como Doménico se firma, que quiere decir «de la tierra» (la arcilla del alfarero; la primera obra de arte según el Génesis y según la mitología griega).

La ciudad de Troya fue fundación del cretense Teucro, por ello se repite en ambas el monte Ida (Eneida III, 104-113). El troyano Eneas es el origen de Roma.

El Greco era consciente que Laocoonte es (como Casandra) el profeta no creído en su tierra (similar en Alciato n° 142), y que el «Caballo de Troya» es el ejemplo de la conquista por medio del arte y del ingenio (Hernando de Soto, f. 9v. En Covarrubias I, 52 se aplica al engaño).

Este lienzo de Laocoonte es uno de los que dejó sin terminar el Greco, a su muerte. En esos momentos, al menos, era del Greco. Nada sabemos de su encargo o del capricho personal del Greco. Difícil es de suponer un encargo en el que se sustituyera Troya por Toledo, salvo que todo surgiera de una tertulia ¿nocturna?, con lo cual la «idea» sigue siendo del Greco. Esta es la suposición razonable que aceptamos.

¿Qué quiso decir El Greco?

Los griegos conquistaron Troya por medio del artificio, el caballo dedicado a Palas, diosa del arte y del ingenio. Laocoonte no fue creído en su patria. Es de suponer que el Greco se debió de identificar con estos personajes y hechos.

Triunfó en Toledo por su arte y no fue apreciado en su tierra.

Así que podemos pensar, con El Greco, que este lienzo fue un lienzo propio, cuando Doménico ya se sentía viejo. Este lienzo es su propia alegoría, la alegoría de su trabajo y de su vida, la alegoría de sus ambiciones artísticas y personales, la alegoría intuida por fray Hortensio Félix de Paravicino cuando escribió:

«Creta le dio la vida y los pinceles,  
Toledo mejor patria donde empieza  
a lograr con la muerte eternidades».

## Citas

ALCIATO, A., *Emblematum liber*, París, Ch. Wechelus, 1534; otra edición en 1542.

ALCIATO, A., *Emblemata*, Lyon, G. Rovillo, 1548.

ALCIATO, A., *Emblemata*, con comentarios de c. Minoe, Amberes, Plantin, 1577.

ALCIATO, A., *Emblemata*, Leyden, Pantin, 159.

ALCIATO, Andrés, *Emblemata*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*. Ed. a cargo de José Álvarez Lopera, Madrid, Skira, 1999.

ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, A. y D. Fernández de Córdoba, 1572; ed. facsímil, Madrid, Min. E. y C., 1976.

BERNAT VISTARINI, A y CULL, J. T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

BORJA, Juan, *Empresas morales*, ed. de C. Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1981 (1ª ed. 1581, 2ª ed. aumentada con la segunda parte en 1680).

CAMÓN AZNAR, J., «La Oración en el Huerto de El Greco», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 82, 2000, p. 360 (1ª ed. ABC. 1946).

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, París, Seghers, 1974.

COCAGNAC, Maurice de, *Los símbolos bíblicos*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994 (1ª ed. París 1993).

CUBILLO, L., «Figuras marianas en el Antiguo Testamento: La zarza ardiente», en *Cultura Bíblica*, año 11, n° 122-127, pp. 271-274.

ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 2002.

*HISTORIA generalis plantarum, in libros XVIII*, Lyon, Guillermo Rovillo, 1587.

HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de J. Mª González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.

HORAPOLO, *Ori Apollinis niliaci, de sacris aegyptiorum notis ...* París, Jacobo Kerver, 1551; ... París, Galeoto a Prato y Juan Ruellio, 1574.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemata moralia*, Agrigento 1601.

IGLESIA, M. de la, *Flores de Miraflores, hyeroglíficos sagrados...*Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659.

ILDEFONSO, San, *Tratado de la perpetua virginidad de María*, Introducción, traducción y notas por Vicente Blasco García, Zaragoza, Inst. Fdo. el Católico, 1954.

KENISTON, H., *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, Castilla, 1980.

LOBEL, Matías de, *Stirpium observationes ... Amberes ...*

LOBERA Y ABIO, A., *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Figueras, Ignacio Porter, 1769.

MARIAS, F., *El Greco*, Madrid, Skira, 1998.

MARLE, Raimond van, *Iconographie de l'art profane*, La Haya, M. Nijhoff, 1932; ed. de New York, 1971.

NADAL, Jerónimo, *Imágenes de la historia evangélica*, estudio de A. Rodríguez y G. de Ceballos, Barcelona, El Albir, 1975.

QUINTANILLA RASO, M<sup>a</sup> C., «Los grandes linajes. Una investigación histórica sobre el linaje de Fernández de Córdoba», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 73-133.

REDELIO, A. C., *Elogia mariana*, Augsburgo, M. Engelbrecht, 1732.

Ripa, César, *Iconología*, prólogo de A. Allo Manero, ed. de Siena, 1613, traducción de J. y Y. Barja, Madrid, Akal, 1987. Edición de Roma, lepido Faerii, 1603.

SEBASTIÁN, Santiago, *Giovio y Palmireno: la influencia de la emblemática italiana*, Teruel, I. E. T., 1986.

SEBASTIÁN, Santiago, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986.

SOTO, Hernando, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, ed. Madrid, F.U.E., 1983.

TERVARENT, Guy de, *Atributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997 (1<sup>a</sup> ed. 1958).

VALERIANO, G. P., *I ieroglifici*, Venecia, G. B. Combi, 1625 (1<sup>a</sup> ed. Florencia 1556).

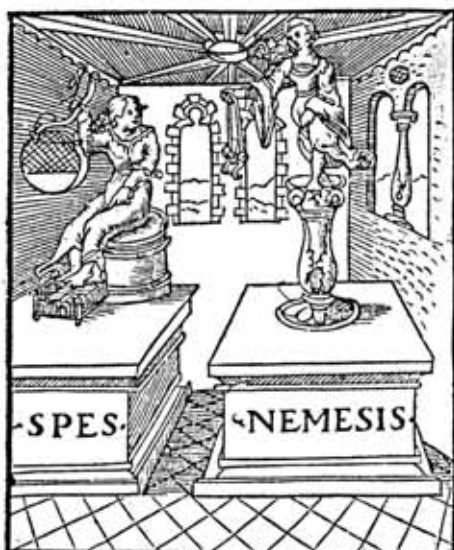
WITTKOWER, R., «El lenguaje gestual del Greco» (*Art News*, n<sup>o</sup> 56, New York, 1957), traducido en *Sobre arquitectura en la edad del humanismo*, Barcelona, G. G., 1979.

WITTKOWER, R., «Hieroglyphics in the early Renaissance», en *Alegory and the migration of symbols*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1977.





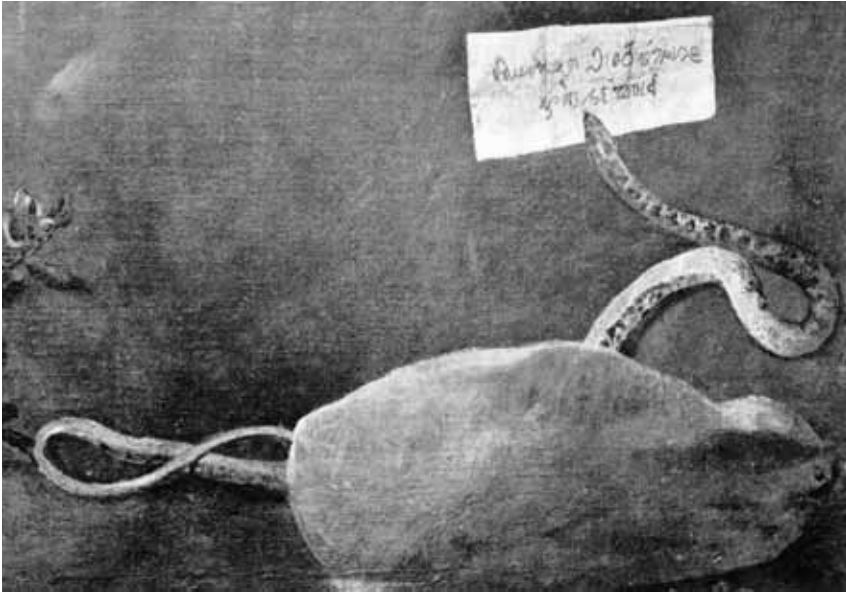
1. El Greco: *Expulsión de los mercaderes*, Washington.



2. *La jaula a los pies de la Esperanza* en los Emblemas de A. Alciato, París, 1534.



3. *La Esperanza* en el grabado de Vogther, 1545.



4. Firma del Greco como pintor real en el lienzo de San Mauricio.



5. Dürero: Retrato jeroglífico de Maximiliano, a sus pies «el rey galo», un gallo sobre una serpiente.



6. La serpiente que significa el rey, en los grabados de Horapolo, París, J. Kerver, 1543.