

# LA PINTURA DE LA LETRA

## Tres lecturas del *Entierro del señor de Orgaz*

JOSÉ MANUEL DÍAZ MARTÍN

«Que las Mathematicas lo abrazan todo como el Kristus las ciencias no se nega, pues tanta parte tienen los matemáticos en estas Artes como la que tendrá lotro en las ciencias por saber el Kristus».

*EL GRECO*, Glosas al *De Architectura* de Vitrubio

«Y así, conforme a lo que suelen hacer los que saben de pintura y muestran algunas imágenes de excelente labor a los que no entienden tanto del arte, que les señalan los lejos y lo que está pintado como cercano y les declaran las luces y las sombras y la fuerza del escorzado y con la destreza de las palabras hacen que lo que en la tabla parecía estar muerto viva ya y casi bulla y se menee en los ojos de los que lo miran, ni más ni menos mi oficio...».

*FRAY LUIS DE LEÓN*, *La perfecta casada*, Introd.

«La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas; y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos: bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realiza cantando cosas humildes».

*MIGUEL DE CERVANTES*, *Persiles y Sigismunda*, III, 14

**RESUMEN.** El Entierro del conde Orgaz, de El Greco, ha recibido muchas y opuestas interpretaciones. Aquí se propone una que entiende la teología como el saber superior, al que se subordinan escultura, arquitectura e incluso la pintura.

**PALABRAS CLAVE.** El Greco. Teología y Estética. España del siglo XVII.

**ABSTRACT.** El Greco's Entombment of the Count of Orgaz has received a lot of contrasting interpretations. Here is proposed one that understands theology as the superior knowledge, to which is subordinated not only sculpture and architecture but even painting.

**KEY WORDS.** El Greco. Theology and Aesthetics. Spain in the XVIIth. Century.

## 1. Introducción

Parece a priori difícil que una obra de encargo resulte tan sugestiva para el público como la que no está sometida a esos límites, detrás de cuyos libérrimos gestos creemos adivinar al artista extendiéndola hacia nosotros para que reduzcamos su eterno inacabamiento. En el encargo, el público ya ha juzgado el valor del artista elegido para que lo perpetúe como tal público a través de su firma y mediante un puro ejercicio técnico y estilístico que haga esa obra digna de ambos. Sin embargo, cuando el pintor sale de ese desafío coronado con una obra maestra, la intuición nos dice que ha ido más allá no sólo de esos obvios límites, sino incluso de los que invisiblemente actúan cuando se deja llevar en exclusiva por su genio: no habría superado la alienación hacia su trabajo a la que ese encargo le destinaba sin encauzar a través de él su genio, unión de la que es producto el medido y enigmático gesto mediante el que se despliega ante nosotros.

En ella se entrelazan, pues, todas las categorías posibles del trabajo artístico: el *oficio*, que profesa el artista para ganarse el pan en un mercado en el que hay demanda del tipo de bienes que produce –llamémoslos obras de arte, un objeto más con los que el hombre puebla el mundo–, y en el que se entra, como en cualquier otro, mediante el aprendizaje de una técnica –las reglas del arte– y en función de la cual, de su pericia en ella, tiene mayores probabili-

dades de ser contratado que otros técnicamente peores: el artista ha recibido su arte y forma así parte de una tradición. El *estilo*, que le instala a él como artista, a su arte y a su entorno de recepción en la historia, ya que supone a la vez una reflexión sobre la técnica compartida entre los artistas de una época que los distingue de los de otras épocas y un método para ser reconocido individualmente dentro de la suya entre los potenciales clientes que no sean expertos en apreciar diferencias técnicas, ofreciéndoles argumentos apreciables por el gusto. Y, finalmente, el artista que, además de todo lo anterior, es capaz también de ofrecer una reflexión sobre los objetos que representa ya no sólo como objetos de unas determinadas propiedades físicas según una tradición recibida –como es propio de la técnica–, o de ciertas cualidades morales y sentimentales más o menos en boga en una época –que conforman un estilo más o menos compartido<sup>1</sup>–, sino también como elaborados y personales símbolos que apuntan a una realidad de la que sólo son vislumbre y que se dirigen a una comunidad ausente, por venir, desde aquel pasado y aquel presente, hace gala de una cierta *sabiduría* en el acto de pintar, que convierte en un acto mediante el cual se realiza en un sentido que trasciende el de la profesión o el de su notoriedad estilística en ella<sup>2</sup>.

El presente artículo se propone alcanzar esta dimensión última del trabajo artístico (la que el propio Greco llamaba la «intención» que debía gobernar toda pintura cabal<sup>3</sup>) en su lienzo *El entierro del*

---

1. Aquí cabe la tesis del pintor como moralista a la que alude Jonathan BROWN (*Images and ideas in Seventeenth-Century Spanish painting*, Princeton University Press, Princeton, 1978, p. 57) como característica de la pintura española del siglo de oro, según aquello de Pacheco de que la pintura «es acto de virtud».

2. Sentido según el cual Francisco PACHECO (*Arte de la pintura: edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, vol. 2, p. 159) caracterizaba también al Greco como filósofo.

3. «La pintura, como otras cosas humanas, debe primero tener intenciones y representar algún efecto que sea el que dirige toda la composición» (en F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de "El Greco"*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 164). Intención también central en la teoría del nombre del fray Luis DE LEÓN (*De los nombres de Cristo*, en *Obras completas castellanas*, Félix GARCÍA (ed.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951, p. 399).

*señor de Orgaz* atravesando ordenadamente las que la preceden (oficio y estilo) y sus correspondientes planos de lectura (literal e histórico, por utilizar una terminología con la que no deja de buscar parentesco: la de la exégesis bíblica) a partir del desglose de las bases literarias de las que se sirvió (ratificando así su tesis de la inconmensurabilidad lingüística de la imagen<sup>4</sup>: es la letra la que sirve a la creación de la imagen<sup>5</sup>), todo lo cual aparece conjuntado de tal manera que las costuras casi desaparecen a la vista del espectador para señalarle intuitivamente que se encuentra ante una obra maestra.

## 2. Oficio y literalidad: el «Entierro» como encargo

El primer plano interpretativo, el literal, sobre el que aquí no nos detendremos demasiado por estar ampliamente divulgado, procede del hecho que el cuadro rememora y del que recibe su nombre: al morir en 1323 don Gonzalo, señor de Orgaz y benefactor de los agustinos de aquella villa (promovió que su convento, previamente instalado extramuros sobre la ermita de san Esteban, mudara al interior), fue enterrado en la iglesia del convento. Mas, habiendo consignado por testamento el deseo de recibir sepultura en la iglesia de santo Tomás, a cuya reforma había contribuido, en 1327 el pueblo se vistió de nuevo de luto para trasladar a ésta sus restos desde los agustinos, apareciendo en el momento de la inhumación san Esteban y san Agustín para depositar el cadáver en la fosa<sup>6</sup>.

Sin embargo, el cuadro no nos remite a esa anécdota salvo que la conozcamos de antemano. El milagro es traído a nuestra vista por

---

4. En lo que ha incidido especialmente Yasunari KITAURA, *El Greco: génesis de su obra*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, pp. 68-71.

5. A la inversa han procedido A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ y J. OLIVARES («Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 88:1, 2011), mostrando la inspiración recibida por Lope de Vega de un cuadro del Greco.

6. Una esquemática comparación de las cuatro versiones del hecho (1554-1612) en H. E. WETHEY (*El Greco y su escuela*, Carlos Cid trad., Ediciones Guadarrama, Madrid 1967, vol. 2, p. 94) y S. SCHROTH («El entierro del señor de Orgaz» en Jonathan BROWN *et alii* (ed.), *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 17 y ss.)

la imagen sólo cuando escuchamos la palabra que representa. Es más, así fue concebida: para ilustrar el letrero que rememoraba ese milagro local (no pertenecía a la historia bíblica ni a las tradicionales vidas de santos) mandado inscribir por el mismo párroco que encargó el cuadro del Greco siglos más tarde<sup>7</sup>. Vemos entonces a san Agustín y a san Esteban y a don Gonzalo, que constituyen el centro del milagro. Sólo en ese momento, y no antes. Con anterioridad, lo que se apreciaba con claridad eran las figuras de un obispo y un diácono enterrando a un caballero, la división del cuadro en cielo o gloria eterna y tierra mortal y, dentro de ésta, la reproducción del rito funerario mediante los seis cirios canónicos<sup>8</sup>, con Cristo como luz central (en una distribución peculiar,  $4+1+2$ , que enmarca a ciertas figuras) que se difunde sobre ese suelo en la intersección con la prolongación de los brazos de la alargada cruz procesional para separar a los personajes que contribuyeron directamente al recordatorio del milagro y a la ejecución del cuadro<sup>9</sup>.

Este primer pintar la letra liberaba controladamente al autor de la carga de una mayor precisión histórica en los detalles (en la vestimenta, por ejemplo) y a los espectadores de exigírselos para comprenderlo: una vez leída o escuchada la historia –aprobada por la autoridad–, el cuadro bastaba para reconocer el milagro y su circunstancia aneja, el pleito entre la villa de Orgaz y el párroco de santo Tomé que éste había ganado y por el que había hecho inscribir aquel epitafio y encargado el cuadro<sup>10</sup>.

---

7. Como explícito era el permiso del consejo de la archidiócesis presidido por el cardenal Quiroga: «que podáis hacer pintar con decencia el milagro que en dicha petición se dice *sin que la pintura exceda de lo que dice el letrero antiguo que está en dicha capilla*» (en Francisco de Borja SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocópuli*, Victoriano Suárez, Madrid, 1910, pp. 142-3).

8. Ya en WETHEY, *op. cit.*, vol. 2, p. 58.

9. Para su identificación (el párroco Andrés Núñez como el cura que dice el responso; Pedro Ruiz, el ecónomo, como el que viste roquete; Fernando de la Fuente, beneficiado de la parroquia, como el que lleva la cruz), ver, por todos, WETHEY, *op. cit.*, vol. 2, pp. 94-5.

10. Tema histórico estudiado con detalle por Demetrio FERNÁNDEZ, *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz (+ 1323)*, I.T. San Ildefonso, Toledo, 2003.

### 3. Estilo e historia: el «Entierro» como enigma

Sin embargo, como han señalado todos los que se han acercado al «Entierro» de manera rigurosa, no deja de haber discrepancias entre lo solicitado expresamente y el resultado final que no se explican por razones técnicas: cosas que aparecen y no se piden, cosas que se piden y no aparecen y otras que se piden y aparecen pero de una manera no muy fiel al contrato del encargo<sup>11</sup>. La inmediata sospecha de un doble juego hace su aparición en escena. Y el personaje por completo ajeno a la letra del encargo y del milagro que señala la posibilidad de una segunda lectura que ilumine a los personajes que en la primera quedaron como en penumbra (aquellos que tantas veces han sido caracterizados como los máximos representantes del estilo del Greco en el cuadro) para conferirles ahora un pleno significado dentro de su comunidad de recepción es la figura del niño que aparece en primer plano, enmarcada en el semicírculo que compone el núcleo inferior del cuadro. De su bolsillo asoma un pañuelo con la firma del artista a la altura de la mirada de todo espectador, que transliterada dice: «*Doménikos Theotokópolis e'poiei 1578*»<sup>12</sup>. La explicación vulgar de esa fecha, que no tiene nada que ver con las de comisión ni finalización del cuadro, dice que con ella el Greco señalaba el nacimiento del modelo, su hijo Jorge Manuel, que aparenta en el cuadro unos ocho o diez años, que chirría se mire por donde se la mire, empezando por el uso de ese verbo griego para referirse al nacimiento de un hijo<sup>13</sup>. Sin que la identidad del modelo deba des-

---

11. Muy claro al respecto es F. PHILIPP («El Greco's *Entombment of the Count of Orgaz* and Spanish Medieval Tomb Art», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, p. 78): los santos enterradores no bajan del cielo como se exige, se incluye la *assumptio animae* del muerto, no solicitada.

12. Las firmas del Greco, en WETHEY, *op. cit.*, vol. 1, pp. 121 y ss.

13. Ya Manuel Bartolomé COSSÍO (*El Greco*, R.M., Barcelona, 1972, p. 160) consultó a helenistas por si fuera posible alguna lectura alternativa a la fecha indicada, obteniendo un rotundo no por respuesta, manteniendo la tradicional explicación, no sin extrañezas. Las mismas que expresa WETHEY (*op. cit.*, vol. 1, p. 129), quien tacha de absurda la idea de que el *epoiei*, equivalente griego del *faciebat* o *fecit* latino, pueda equivaler a «nació» (*ibid.*, vol. 2, p. 94).

cartarse, sí debe serlo lo fundamental de esa hipótesis. Lo que con esa fecha indica el Greco es que cabe otra lectura del cuadro (la histórica a que hemos aludido) que debe separarse de su encargo en seis años; una lectura de la que debía formar parte también el hecho que el cuadro representa, la muerte y entierro de un caballero (no un acontecimiento íntimo), como parte de la memoria de una segunda comunidad de recepción, para la que era historia viva sin necesidad de que ningún relato añadido ayudara a su comprensión, pues bastaba el descifrado de la fecha. Los ajenos a esa clave –y, por lo tanto, a la comunidad a la que se dirige–, podrían reconocer de facto a algunos personajes y quedar fascinados por el espectáculo que trascendía el hecho que nominalmente conmemoraba, pero quedaban separados de su premeditado hermetismo, entrelazado con aquel espectáculo.

Un hermetismo que resulta evidente cuando se elimina la falsa sensación de conocimiento que nos transmiten los manuales, ya que la transliteración de la fecha (ΑΦΟΗ-1578) no le está directamente dada a la gran mayoría de los espectadores que se llega a la parroquia (aunque sí en su época a algunos de los personajes del cuadro: Antonio de Covarrubias, Alvar Gómez de Castro, Francisco de Pisa). Y es descubriendo su hermetismo como adquiere sentido su espectacularidad: todo mediano conocedor de la historia de España sabe que sólo a una muerte ocurrida en 1578 puede caberle el honor de esa estampa: la de don Juan de Austria. Un don Juan que también tuvo dos entierros: uno, como capitán de los tercios, en Namur, donde cayó por enfermedad un uno de octubre de 1578; y otro en El Escorial, un 24 de mayo de 1579, con las ceremonias propias de un miembro de la familia real, después de haber dejado constancia en su testamento de que deseaba ser enterrado cerca de su padre. Esta sería, así, su mayor glorificación pictórica, mucho más que la que encargara años atrás Felipe II con ese fin y que se conoce como «Alegoría de la santa liga» o «El sueño de Felipe II». Evidencia que pone todavía más de manifiesto la carta que envió al rey el maestro de campo de don Juan, el toledano don Gabriel Niño de Zúñiga, describiendo desde Santander el estado de los restos exhumados que traían, de similitud pasmosa con el difunto del cuadro:

«El cuerpo se dividió y puso en Namur en tres partes, cortando la principal por el fundamento de la espina, y la otra por la coyuntura de las rodillas [...] las partes por do se cortó traen puestas sus engarzaduras, de suerte que siempre que se quiera se puede juntar como si viniese entero y vestirse en cualquiera hábito, de manera que puede verse y ponerse tendido ó arrimadas las espaldas sobre cualquier litera desarmada. El rostro trae negro, que cuando salió del depósito casi lo estaba [...] trae sus bigotes, barba, cejas y pestañas, que casi no le falta pelo, y en la color, la que tenían en vida. En la enfermedad le raparon la cabeza, y así viene»<sup>14</sup>.

La popularidad de don Juan, el impacto de su muerte y el mito generado en torno a su memoria –caballero piadoso<sup>15</sup>, vencedor contra el turco e implacable pero no cruel contra el hereje– son más que conocidos<sup>16</sup> y fueron compartidos por la clase dirigente preocupada por el rumbo que tomaban las Españas en manos de Felipe II, que vio en él, como temió Felipe II inducido por Antonio Pérez, una alternativa de gobierno tras la muerte del infante don Carlos y el carácter enfermizo del príncipe Felipe. Impacto que seguía vivo a los cuarenta años de su muerte, como en aquel pasaje del *Persiles* donde Soldino, antiguo soldado español al servicio de Carlos V convertido en ermitaño en tierras francesas, profetiza, amparado en su divina virtud y en sus conocimientos de astrología bajo las que Cervantes conjuga sus vivencias como combatiente en Lepanto y su conocimiento de aquel enterramiento:

«Agora, agora, como presente, veo quitar «la cabeza a un valiente pirata, un valeroso mancebo de la casa de Austria nacido. Oh, si

---

14. Baltasar PORREÑO, *Historia del serenísimo señor don Juan de Austria*, Antonio Rodríguez Villa (ed.), Viuda e Hijos de M. Tello, Madrid 1899, pp. 537-8.

15. David DAVIES («El Caballero de la mano en el pecho»), en *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 237-240), a partir de una carta dirigida a don Juan por su hermanastro Felipe, ha individualizado todas estas virtudes, aplicándoselas al «Caballero de la mano en el pecho».

16. Bartolomé BENNASSAR, *Don Juan de Austria: un héroe para un imperio*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, pp. 199, 211-9. No incluye obviamente el *Entierro* entre las mayores glorificaciones pictóricas de don Juan; y a continuación se elegirán dos autores principales que tampoco recoge en lo que llama su «consagración en la literatura».



le viédeses, como yo le veo, arrastrando estandartes por el agua, bañando con menosprecio sus medias lunas, pelando sus luengas colas de caballos, abrasando bajeles, despedazando cuerpos y quitando vidas»<sup>17</sup>.

No deja de tener un regusto romántico *avant la lettre* llamar a un miembro de la casa de Austria «valiente pirata» por unos hechos, su bravura en Lepanto, que apenas se separan históricamente de la decapitación de su cadáver para su traslado a El Escorial, en una desconcertante y alucinada unidad. Y no menos patéticas son las liras de tono elegíaco del poema «Del mundo y su vanidad», que en cambio no parecen muy lejanas en el tiempo a los hechos, y que vieron su primera luz en la edición príncipe de las *Poesías* de fray Luis de León (1631), donde don Juan es ejemplo de joven malogrado en su camino hacia aquello a lo que estaba llamado<sup>18</sup>:

«Y lo que más admira,  
 mundo crüel, de tu costumbre mala,  
 es ver cómo el que aspira  
 al bien que le señala  
 su mesma inclinación, luego resbala,  
 pues no tan presto llega  
 al término por él tan deseado  
 cuando es de torpe y ciega  
 voluntad despreciado  
 o de fortuna en tierno agraz cortado.  
 Bastáranos la prueba  
 que en otros tiempos ha la muerte hecho  
*sin la funesta nueva*  
*de don Juan*, cuyo pecho  
 alevemente de ella fue deshecho:  
 con lágrimas de fuego,

---

17. Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Setentrional*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1617, libro III, cap. 18, ff. 182v-183r.

18. Fray Luis DE LEÓN, *Obras Castellanas del M. Fr. Luis de León*, Antolín Merino ed., vol. VI, «Las poesías», Viuda de Ibarra, Madrid, 1816, pp. 86-8; la puntuación y cursivas son mías.

hasta quedar en ellas abrasado  
o por lo menos ciego,  
de mí serás llorado  
por no ver tanto bien tan mal logrado.  
La rigurosa muerte,  
del bien de los cristianos envidiosa,  
rompió de un golpe fuerte  
la esperanza dichosa  
y, del infiel, la pena temerosa;  
mas, porque de cumplida  
gloria no goce de morir tal hombre  
la gente descreída,  
tu muerte los asombre  
con la sola memoria de tu nombre:  
sientan lo que sentimos,  
su gloria vaya con pesar mezclada,  
acuérdense que vimos  
la mar acrecentada  
con su sangre vertida y no vengada».

Leído el cuadro en esta clave se modifica incluso la perspectiva visual: si en la lectura literal primaba darse cuenta de la división horizontal del cuadro, en esta segunda lectura se impone el desplazamiento entre el eje central de la escena terrenal y el de la celestial: el eje de la mandorla celestial, aquella que corona Cristo, flanquean la Inmaculada y san Juan Bautista y se abre con el ascenso del alma desde el vértice del pliegue de las vestiduras del arcángel Miguel no se prolonga sobre el eje central de la mandorla terrenal, desplazado hacia la izquierda, la cual se abre con el vértice del sudario del caballero, lo acoge en su seno flanqueado por las caras del obispo y el diácono, y culmina la cabeza del más joven caballero de la comitiva. Un desplazamiento que permite al pintor enmarcar a los quince personajes centrales de la comitiva que forman parte de esta lectura específica: del punto inferior, el pico del sudario de don Juan, se puede proyectar una V que corta los retratos de los dos hermanos Covarrubias, Antonio y Diego, dejando fuera a los miembros de la parroquia y otros personajes que seguramente estuvieron vinculados al cuadro en sentido literal.

Como glorificación de don Juan de Austria, las cuestiones de si esos quince personajes estuvieron efectivamente presentes en aquel entierro o si fueron conocidos del Greco pasan al plano de la anécdota: el pintor, como hagiógrafo más que como cronista, constata la existencia de determinados personajes alrededor de la empresa que encarnó el Infante, que tomaron parte de alguna manera en ella o que, como el del propio pintor, la sintieron especialmente próxima. Perspectiva desde la que el cuadro se convierte en precursor del Goya de los «Fusilamientos del tres de mayo», con personajes ya puramente anónimos, o del historicismo tardorromántico del «Fusilamiento de Torrijos» de Gisbert<sup>19</sup>. Pero, a diferencia de este arte ya explícita y puramente político, o, mejor dicho, de una teología política estatista, el Entierro todavía se asienta en una teología política cristiana compartida por la clase que representa y cuya acción no conocía de fronteras nacionales (se trata de la *respublica christiana*) ni temporales, reconociéndose en el cuadro y encontrándose en él con los ya muertos: Diego de Covarrubias, que favoreció, como miembro del Consejo, la elección don Juan para manejar los asuntos de Flandes frente a la facción que apoyaba al duque de Alba; quizá Luis de Requesens, tutor en materia militar de don Juan, muerto poco antes que él y al que el joven substituyó como gobernador de Flandes; e incluso el pintor, que podía retratarse legítimamente ahí por sentirse parte de esa élite internacional afectada por la muerte de don Juan, pues como cretense profeso —no dejaba de firmar algunos de sus cuadros señalando orgullosamente su nación: *Krés*—, estuvo siempre preocupado, hasta por vínculos familiares<sup>20</sup>, por la marcha de los asuntos de aquella parte del mundo que desde la conquista de Constantinopla había ido cayendo bajo dominación otomana<sup>21</sup>.

---

19. Influencia que empezó a historiar Xavier DE SALAS, «La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses», en *Archivo Español de Arte*, 46, 1941.

20. Su hermano Manusso se embarcó como corsario al servicio de la Serenísima contra el turco después de Lepanto (Natalia COSSÍO JIMÉNEZ, *El Greco: notes on his birth-place, education and family*, Dolphin Book, Oxford, 1948, pp. 4-6).

21. Desde los primeros años del XVII, griegos de todas partes llegaron a España pidiendo limosna para liberar a sus familiares de los turcos, constituyendo Toledo su centro de operaciones (Francisco de Borja SAN ROMÁN, «De la vida del Greco», en *Archivo*

Y no sólo ellos: en la parte del cielo Felipe II aparece retratado en actitud orante –y con golilla incluida– en la rueda de los apóstoles, es de suponer como san Felipe. Mientras que, en el suelo, la identificación entre la figura episcopal con san Agustín carece de apoyo en atributos adicionales que sí aparecen en el lúgubre san Agustín grequiano del museo de santa Cruz. La personalidad propia del san Agustín del «Entierro» dentro de la producción del Greco (en la que abunda el hecho de que los más destacados santos de la gloria –Juan Bautista, Pedro, Pablo, Juan Evangelista, Tomás– se mantengan dentro de sus acostumbrados cánones), y su aparición en la parte baja y más naturalista de ese lienzo, ha sido un constante acicate para descubrir la identidad de lo que no puede ser sino un retrato, tradicionalmente señalado como el del cardenal Quiroga. Desde luego, no cabe desechar la idea en este plano de interpretación histórica, ya que las relaciones entre la familia del cardenal y don Juan se remontan a la adolescencia de éste, cuando recibió como secretario de su casa (1560-1569) al hermano de don Gaspar y amigo de don Luis Requesens, don Juan de Quiroga, hasta la muerte de éste, relaciones que se prolongaron en aquel príncipe de la Iglesia, aliado inicialmente con Antonio Pérez y la princesa de Éboli para utilizar en la corte la figura del Infante mientras éste guerreaba en Europa<sup>22</sup>. Sin embargo, desde la ampliación de horizontes que aquí se propone, se pueden presentar otras candidaturas verosímiles y que exaltarían de un modo más vigoroso la intención del Greco, como lo sería mostrar enterrado a don Juan a manos de un papa como Pío IV o Pío V. Al primero se deben las primeras llamadas de atención a los monarcas cristianos para que se ocuparan conjuntamente del avance turco por el Mediterráneo, fin con el que promovió y aprobó la constitución de la orden de caballería de san Esteban papa y mártir a imagen de

---

*Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, p. 6.) Es conocida, además, la simpatía de los griegos por don Juan, a quien llamaban «enviado de Dios» como había hecho el papa Pío V, hasta el punto de que los albaneses y los habitantes de la península donde estaba enclavada Lepanto, Morea, le ofrecieron la corona de su reino, lo que contó con el beneplácito del papa pero la oposición de Felipe II.

22. Henar PIZARRO LLORENTE, *Un gran patrón en la corte de Felipe II: don Gaspar de Quiroga*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2004.

la de los caballeros hospitalarios de San Juan (la orden de Malta) y subvencionó la heroica resistencia de Malta contra el asedio turco, *in extremis* socorrida por una acción de la Armada española en la que pretendió alistarse un todavía imberbe don Juan contra la opinión de su hermanastro; este papa hizo además buenas migas con don Diego de Covarrubias en el Concilio de Trento, donde éste trabajó en la adaptación del derecho canónico a los decretos del concilio. Pío V, por su parte, continuó los esfuerzos de su predecesor hasta conseguir la firma de la Santa Liga, cuyo estandarte mandó a don Juan saludándole como «enviado de Dios» y muriendo a tiempo de recibir la noticia de su victoria en Lepanto. Y sabemos que El Greco, durante su estancia romana, trató personalmente a Pío V y que lo retrató, ya en Toledo, copiando el lienzo de Bartolomeo Passarotti, quien también dejó una imagen de Pío IV de notable parecido con el obispo del Entierro. El Greco se afirmaría así como el excelente pintor universal (católico) que se consideraba, continuando la serie de retratos papales de dos de los que consideraba sus maestros (que a su vez retrató en una esquina de la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, hoy en Minneapolis): León X por Rafael y Pablo III por Tiziano (al que también recuerda nuestro obispo).

Y si la historicidad del cuadro trasciende su presente, tampoco lo «toledano» se refiere a un lugar de nacimiento o residencia que justifique el retrato en ese conjunto, sino a la patria espiritual de una empresa colectiva, localizada en la antigua ciudad imperial carolina que celebraba a su patrona, santa Leocadia (cuyos restos Felipe II mandó traer de Flandes a Toledo en 1583) el mismo día que la leyenda quiso que fuera el de la muerte de don Gonzalo, un 9 de diciembre, y donde convenía que recalaran, aunque sólo fuera en imagen, los restos de don Juan. Toledanismo que se refuerza cuando se advierte que su representación de la gloria depende de la liturgia de difuntos del Breviario gótico<sup>23</sup> mandado editar por el cardenal Cisneros (1502) y cuyo estudio continuó Francisco de Pisa, colega en el colegio de santa Catalina de Alvar Gómez de Castro, también biógrafo del cardenal:

---

23. No del romano, como dice SCHROTH, *op. cit.*, pp. 26-7.

«Delicta iuventutis et ignorantiae eius quaesumus ne memineris, Domine, sed, secundum magnam misericordiam tuam, memor esto illius in Gloria claritatis tuae. Aperiantur ei coeli. Collaentur illi Angeli. In regnum tuum, Domine, servum tuum suscipe. Suscipiat eum sanctum Michael, Archangelus Dei, qui militiae coelestis meruit principatum. Veniant illi obviam sancti Angeli et perducant eum in coelestem civitatem Hierusalem. Suscipiat eum beatus Petrus Apostolus, cui a Deo claves coelestis regni traditae sunt. Adiuvet eum sanctus Paulus, qui dignus fuit esse vas electionis. Intercedat pro eo sanctus Ioannes, electus Dei Apostolus, qui revelata sunt secreta coelestia. Orent pro illo omnes sancti Apostoli, quibus a Domino data est potestas ligandi atque solvendi. Intercedant pro eo omnes sancti Dei, qui pro Christi nomine tormenta in hoc saeculo sustinuerunt, ut vinculis carnis exutus pervenire mereatur ad Gloriam regni coelestis, praestante Domino nostro Iesu Christo<sup>24</sup>».

#### 4. El simbolismo del «Entierro» y su sabiduría teológica

De esta manera, distinguiendo ambos planos, el literal y el histórico, se evita la tentación de subsumir el uno en el otro para obtener su explicación simbólica, como propuso Schroth al condensar esta última en el supuesto valor apologético del cuadro: su lectura literal del mismo perseguía demostrar la típica oposición hispana de la piedad católica a la moderna y europea, las cuales se definen por su nula credulidad hacia ese tipo de hechos (el milagro representado), un violento rechazo de las imágenes sagradas y de los santos –sobre todo como objeto de veneración–, un fuerte desprecio hacia sus ritos, y, final-

---

24. *Breviarium ad debite persolvendum divinum officium secundum regulam beatisimi Isidori*, en *Patrologia latina*, J.-P. Migne (ed.), 86, París 1862, col. 984. Pertenece a la última oración de maitines del oficio de difuntos (lo que indica que el ambiente del cuadro no es nocturno, sino de alborada, representado por unas tinieblas que daban nombre a ese oficio cuando se recordaba la muerte de Cristo en Semana Santa). Se añaden a la letra litúrgica dos personajes centrales en el cuadro que lo arraigan todavía más en su contexto: María inmaculada, de gran veneración de la iglesia hispana aunque no fuera todavía dogma; y san Juan Bautista, que en la liturgia mozárabe era el único santo merecedor de visperas (Adolfo Vicente IVORRA ROBLA, «San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe», en *Hispania Sacra*, 62:126, 2010).

mente, la evidente distancia con el credo moral que descubría en el cuadro (según Schroth, el niño apuntaría al caballero como ejemplo de vida por tener esas creencias y haber ajustado su vida a ese credo, cuando los protestantes no conceden el mismo valor que los católicos a las obras que a la fe para la salvación del alma, ni ponderan de la misma forma la caridad como virtud teológica de la que están revestidas las obras meritorias)<sup>25</sup>. De este modo el «Entierro» intervendría en todos los frentes abiertos por la polémica teológica de su tiempo a favor de las tesis tridentinas constituyéndose en símbolo del contrareformismo pictórico.

Pero si el espectador actual puede hacerse cuestión de esas bases teológicas del cuadro al sentir las como ajenas (por ejemplo, porque pertenezca a otra confesión cristiana de cuya memoria colectiva estas imágenes y su contenido llevan desaparecidas casi quinientos años que han formado su gusto a través de otras imágenes a las que dan otro valor y que vinculan a otros modelos), no actuaba así en aquellos que entonces acudían al templo y usaban de la imagen, que podía ser para algo más que para la contemplación curiosa, erudita o recreativa: venerar a los santos representados y reconocer en ellos el valor de sus obras era todo uno y forma parte de la vulgata del catolicismo, es cierto, pero eso no significa que los usuarios del cuadro lo entendieran necesariamente como parte de una doctrina teológica polémicamente defendida frente a otros, sino como una praxis tradicional que no se veía discutida más que por falta de cumplimiento (la cuestión no era católicos frente a herejes, sino de buenos y no tan buenos católicos); los espectadores no descubrían en el cuadro esas tesis: como objeto de uso cotidiano no era en sí mismo un manual de instrucciones para ese uso. La polémica no pertenecía a la obra de arte en sí misma considerada.

Esa polémica se movía en otro nivel, el teológico, del que esa pintura era una terminal pacífica de acuerdo con su público y el arraigo de éste en su tradición, que ese cuadro no hacía más que continuar y renovar. O, en todo caso, su valor polémico recaía sobre la

---

25. S. SCHROTH, *op. cit.*, p. 16. Tesis que avalará después Jonathan BROWN, *La edad de oro de la pintura en España*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 82-3.

figura, presentada en enigma, de don Juan; y no por ser éste el caballero católico que, después de vencer al infiel en las fronteras de la cristiandad, siguió luchando en su interior contra la herejía, allí donde esa polémica teológica tuvo repercusiones sobre el orden público, sino porque su glorificación podía ser interpretada como toma de partido político hacia éste en contestación al gobierno filipino.

Todo lo cual no implica rechazar por completo las tesis de Schroth, pues tanto el plano interpretativo literal como el histórico apuntan, a través de su figura principal, el difunto, a un tercer plano, el simbólico, en el que se encuentra la intención última del cuadro: el del valor de la muerte del justo cristiano<sup>26</sup>. Y es que el Entierro no señala la muerte como condición natural de las cosas, sino la particular cualidad de la del justo, demostrada por el estado de su cuerpo a su muerte. Un ejemplo en las letras de la época nos lo proporciona Juan de Horozco y Covarrubias, quien dedicó el libro con el que inauguró la emblemática española, sus *Emblemas morales*, publicado al año siguiente de que el cuadro de El Greco ocupara su definitivo asiento, a la memoria de su tío don Diego, uno de los retratados en el Entierro, y de quien dice haber aprendido todo lo que sabe de valor (es decir, para vivir):

«...venerando su cuerpo, en quien Dios ha sido servido de mostrar sus grandezas y el favor que hace a los suyos, pues de nueve años cubierto de tierra y cal se halló entero y con olor, siendo necesario descubrirle para el adorno que he procurado poner en su sepulcro, que si fuera como él lo merecía y como yo deseo, de oro y piedras preciosas estuviera enriquecido, y, a falta de esto, será lo que mejor que yo pudiere si vivo. Y, entretanto, es justo que, si mi ingenio valiere algo, se emplee y le sirva como lo he procurado en las ocasiones que en este libro se me han ofrecido... [y como en su caso] se puede decir “no murió quien vive para el cielo y en la tierra vive con perpetua fama”, no sólo es justo, sino muy debido, que a su memoria santa ofrezca yo las primicias de mis estudios... Y cuando para este

---

26. En el mismo sentido, Fernando MARTÍNEZ GIL, «El triunfo de la buena muerte. El significado del *Entierro del señor de Orgaz*», en *Historia 16*, 101, 1984.



libro más que para otro alguno sea necesario el amparo y favor de la persona a quien se dirige, creo será bastante el nombre de mi tío y el poder se entender que para tratar de costumbres, como aquí se trata, procuraría de aprender algo de quien con su ejemplo de vida enseñó más que con los escritos que dejó en el mundo»<sup>27</sup>.

El libro entero, como el cuadro de El Greco, se ofrece como monumento a esa virtud de una pieza, dada en un hombre ya muerto. En el libro, esa virtud que hace del justo sinónimo de santo se desgrana mediante los emblemas, unión de un *motto* a una imagen, que ilustra con una poesía y explica echando mano de todos los recursos eruditos a su alcance, que no eran escasos (historia, derecho, literatura, filosofía, teología y Escritura sagrada). Recursos todos que, viene a decir en la carta dedicatoria inicial, si debe a su esfuerzo en el estudio, no encuentran en el libro la plena realización que alcanzaron en don Diego, ejemplo que está más allá de lo que con la letra se pueda ir. La letra se justifica no por lo que enseña, sino porque prolonga un estado de cosas moral que es producto de un don, a fin de cuentas, sobrenatural, que ella misma no puede promover de manera perfecta, pues ese poder está en otras manos, fuera de ella y a la que sólo puede apuntar, indicarla. El Greco, sin embargo, no tenía a su disposición un número indeterminado de páginas (en más de 650 en cuarto menor con doble marco –y sin ahorrar abreviaturas– resolvió la cosa el canónigo segoviano) ni una igualmente indeterminada panoplia de motivos como será típico de la *vanitas*, sino que debía sintetizar todo lo posible su discurso dentro de las posibilidades que le ofrecía el propio encargo. Y para conseguir el objetivo de su correcta interpretación se concentrará en dos aspectos: la representación del caballero, que debería ser reconocible como ese hombre justo, y las instancias marginales que propone para ahondar la reflexión simbólica que el cuadro propone sobre ese motivo central.

---

27. Juan de HOROZCO Y COVARRUVIAS, *Emblemas morales*, Segovia, 1589, ff. 3v-4r; las cursivas han sido añadidas. Obsérvese que habla de un hecho, la exhumación del cadáver de don Diego, que, si tuvo lugar nueve años después de su muerte (1577), ocurrió en 1586, es decir, por las fechas en las que el Greco pintaba el *Entierro*.

Para lo primero, como ya se ha visto desde los otros planos interpretativos, un elemento útil era la representación de la integridad física del cadáver, reconocible en sus facciones después de exhumado (como sucedió con don Gonzalo/don Juan/don Diego); sobre ellas, la lectura simbólica no sólo las mantiene unidas, sino que las enriquece: el rasgo que define la justicia del difunto es un semblante lleno de paz, sin rasgo que indique haber sufrido por abandonar esta vida y su apego a la misma; el caballero parece así dormir; resbala, sin despertar de su sueño, por la capa del obispo (no aparecen las manos que deberían sostener el pesado tronco armado y las sombras de la imagen insinúan que retira su brazo izquierdo bajo la pluvial para dejar caer el cuerpo muerto, que se desliza sobre él). Oigamos de nuevo a Horozco, ahora en el emblema 43 del segundo libro, cuyo lema es «en la muerte está la vida»:

«Como todas las cosas en su manera hablan al que las considera, se ofreció inventarse la presente emblema de ver en el cementerio de una antigua iglesia que, del lugar donde se habían allegado los huesos de los difuntos, salía un árbol; y, convirtiéndole la pintura en una vid, muestra claramente lo que nos dice la letra que con ella se puso, y es que en la muerte está la vida, entendiendo de la buena muerte con que se alcanza la vida que ha de durar para siempre... La muerte de los buenos la llama sueño la Escritura divina por dos razones: una, por la resurrección, cuando los cuerpos como de sueño despierten... La segunda razón de llamarse sueño la muerte de los buenos es porque respecto del trabajo que en esta vida han pasado, la muerte es el descanso, como lo es el sueño a quien del trabajo del día se halla cansado»<sup>28</sup>.

Este emblema y su argumento aportan así una nueva perspectiva visual sobre el cuadro: nos animan a contemplar orgánicamente su composición (frente a las perspectivas más bien geométricas —o «tectónicas», como se ha dicho alguna vez<sup>29</sup>— adoptadas en las anteriores

---

28. *Ibid.*, ff. 85v-86r.

29. Francisco CALVO SERRALLER, «El Entierro del conde de Orgaz», en *El Greco*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, p. 262. Anteriormente, José GOYANES Y CAPDE-

lecturas) como un árbol que crece desde el osario hacia lo alto, árbol cabe cuyo tronco, en sus extremos, como en cualquier otra obra de encargo privado –particularmente en las crucifixiones, como la del Greco en el Louvre– aparecen los comitentes (miembros de la parroquia en el exterior –lectura literal–; los Covarrubias y demás partidarios de don Juan en el interior –lectura histórica–), punto de vista en el que ahonda Horozco en el emblema 44, «*dabit fructum in tempore suo*», que de nuevo representa un árbol recordando el salmo I sobre la dicha del hombre justo, que compara al árbol plantado junto a la corriente<sup>30</sup> representada por otros personajes justos del cuadro (como el ya difunto don Diego de Covarrubias o el Papa).

Pero la virtud del texto del canónico segoviano para interpretar el Entierro no se detiene, como decíamos, en la representación del caballero y su significado, sino que también da la clave ideológica del cuadro al apuntar como nota marginal del párrafo copiado más arriba «Ad Ephesios 5», señalando ese paso como fuente de su reflexión, que al lector le llevará al fragmento de himno que recoge san Pablo en Ef. 5,14:

«Despiértate, yacente,  
y resiste en medio de los muertos,  
y el Ungido [Christós] te sacará a la luz».

Tanto el tenor de la cita, que alude a un despertar que apoya el vínculo establecido en este plano simbólico entre la muerte el justo y su sueño (sentido según el cual este cuadro hace ideológicamente comprensible el tránsito entre el «Sueño del caballero» de Rafael y el «Sueño del caballero» de Pereda, el uno símbolo neoclásico y el otro ya barroca *vanitas* y naturalista contrapunto de las postrimerías de Valdés Leal), como el hecho de que se trate de una cita de san Pablo, tan querido por el Greco (hasta el punto de represen-

---

VILA, *El Greco, pintor místico*, Gráficas Uguina, Madrid, 1936, p. 61. Entre ambos, Miguel Ángel ELVIRA BARBA («De nuevo sobre el Greco y el arte bizantino», en *Erytheia*, 1, 1982, pp. 43-55) combina esquemas geométricos y orgánicos. Desde aquí más bien se sugiere su medida acumulación.

30. HOROZCO, *op. cit.*, f. 87r.

tarlo retratándose a sí mismo), muestran el valor de ese paso de Efesios para recomponer las ideas que plasma.

Pero, además, un aspecto tangencial de la aparición de esa cita en los *Emblemas*, la forma marginal, nos pone sobre aviso sobre cómo encontrar las instancias que dentro del cuadro están dispuestas para guiar la reflexión del espectador en este plano simbólico: en las imágenes y reflejos que aparecen en las superficies, en los márgenes. La profundidad de nuestra mirada en esta lectura se debe detener en su piel, como si el cuadro nos dijera que en ella, en las vestiduras, está su discurso más recóndito y, a la vez, su sentido más evidente.

Unas más evidentes, como las viñetas de la estola del cura que lee el responso, una con la calavera sobre dos huesos enlazados en V, debajo de la cual aparece el compás, símbolo de la prudencia, que hablan de la victoria de los justos de la virtud completa y cabal sobre la muerte, que animan a esperar esa prometida victoria final. Otras de significado más recóndito, como el de las figuras de los santos representados en las vestimentas de quienes depositan el cadáver en la fosa; figuras cuya encarnadura no es menos viva que las de quienes las portan: por un lado, las que ocupan las viñetas del orfrés de la pluvial del anciano, santa Catalina mártir, Santiago el Mayor y san Pablo, que giran (y nos hacen girar con ellos) su mirada hacia el difunto: san Pablo, apoyándose pensativo sobre la cruz de la espada de su martirio, baja sus ojos hacia donde el caballero tiene la cabeza, de la que parece brotar como Atenea del sueño de Zeus; Santiago, en ademán de haber detenido su caminar levantando la vista del libro que tiene en la mano, mira a su derecha y algo hacia abajo, al lugar del corazón del difunto; santa Catalina, finalmente, eleva su mirada, con la cara vuelta también hacia su derecha, en dirección a los guanteletes que cubren las manos del caballero, que reposan recogidas encima de su vientre. Y, por otro, tampoco da la impresión de que el joven diácono vibre más de como lo hace en la escena del martirio bordado sobre su dalmática, desde donde mira hacia arriba, hacia las espuelas y las grebas del caballero, en actitud orante y suplicante.

Estaciones para la mirada que coinciden con las que propone Pablo un poco más adelante, en Ef. 6,10-20 al hablar de la armadura

como símbolo de resistencia contra el mal, con el que esa vestidura asume un ulterior significado: si en la lectura literal bastaba con ver en ella la marca de un oficio, el de caballero; y en la histórica, la de un rango en el mismo, el superior<sup>31</sup>; en ésta, la simbólica, nos recuerda lo dicho por san Pablo en un conjunto de citas que adquieren una plenitud plástica sin igual: la reverberación de la gloria del Señor en las caras de los santos (2 Cor. 3,18), el vestir las vestiduras de la santidad (Col. 3, 9-10; Gál. 3, 27) y, finalmente, el revestirse de la «armadura de Dios» para luchar no contra la carne o la sangre, sino contra los principados y potestades del mal y los dominadores de las tinieblas con que concluye la epístola a los Efesios (Ef. 6,10-20); armadura que san Pablo descompone en los siguientes símbolos: los lomos (donde mira santa Catalina, patrona cristiana de la filosofía), ceñidos por la verdad; la coraza (allí donde mira Santiago, patrón de España, y sobre cuyo bruñido pavonado se refleja san Esteban mártir, con una mano que le bendice desde lo alto), defensa de la justicia; la calza de los pies (allí donde alza ahora el san Esteban martirizado sus ojos y eleva sus plegarias), ajustada al evangelio de la paz; el yelmo (que el caballero no porta pero de cuyo lugar surge san Pablo), protección de salvación.

Itinerario simbólico y ascensional propuesto por las miradas de los santos de las viñetas (que, partiendo de la sangre de los mártires, asiento de la Iglesia, se eleva hacia la totalidad del ser hombre: entrañas, corazón y mente; alma vegetativa, alma sensitiva y alma racional en terminología escolástica de la época) reforzado por lo que simbolizan en términos histórico-eclesiales los cuatro personajes centrales: la ternura del niño y la inocencia del martirio; la juventud del diácono y el descubrimiento de la filosofía; la madurez del caballero y la defensa

---

31. Si no sabemos de la mortaja de don Gonzalo, sí tenemos noticia de la de don Juan: traje de calzas, jubón y capotillo de lujo, aderezo de espada y daga, y su toisón (PORREÑO, *op. cit.*, pp. 537-8); en cambio, en el cuadro no es enterrado como cortesano, sino como guerrero, y porta la armadura regia con la que posó para Alonso Sánchez Coello (c. 1565), de similar factura a la que llevaba el todavía príncipe Felipe (1550) en el cuadro del Tiziano, con rondeles puntiagudos sobre las hombreras. Mientras que la flor de la bocamanga de la dalmática a la que apunta el niño sustituiría el Toisón: una cadena de pedernales que sostiene, en vez del vellocino, la Rosa de oro, distinción vaticana que recibió don Juan de Gregorio XIII como defensor de la cristiandad.

polémica de la religión; la ancianidad del obispo y la penetración (paulina) de los misterios divinos.

## 5. Conclusión

El «Entierro del señor de Orgaz» ilumina así la cita que encabeza este ensayo, debida al propio pintor, puntuada como la leo –en un ejercicio de interpretación– y no como la traen los editores<sup>32</sup>. Éstos suponen que con ‘*Christus*’ El Greco se refería al credo, por considerar poco piadosa su literalidad. Sin embargo, admitiéndola, como aquí se propone, el Greco no estaría faltando a la piedad; bien al contrario, estaría subiendo esa apuesta expresando, a efectos de su menester, una convicción no ajena a determinados círculos intelectuales de su época: que la exigencia que rezaba en el frontis de la Academia de que nadie entrase en ella sin saber matemáticas no era incompatible, sino más bien presupuesto, de la ciencia última, la teología cristiana en un sentido hondo, pues el «saber mucho de Cristo», como lo llamaba fray Luis de León, suponía «la más alta y más divina sabiduría de todas, porque entenderle a Él es entender *todos los tesoros de la sabiduría de Dios*, que, como dice San Pablo (Col. 2,3), *están en Él cerrados*»<sup>33</sup>. Una coincidencia que complementa la cita de *La perfecta casada* hecha a continuación de la del Greco, que da cuenta de la importancia que fray Luis de León concedía a la pintura como ejemplar de su trabajo de escriturario<sup>34</sup>: para ambos, ésta estaba por encima

---

32. F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, cit., p. 239. Son glosas al comentario de Domenico Barbaro a Vitrubio: *I dieci libri dell' Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro* (Venecia 1556).

33. Fray Luis DE LEÓN, *De los nombres de Cristo* (1583), cit., p. 391. En sus lecciones *De gratia et iustificatione* de 1571-72 (*Tratado sobre la gracia y la justificación*, José Manuel DÍAZ MARTÍN (ed.), Real Monasterio, El Escorial, 2008, pp. 90-1, 106, 176, 231), su razonamiento teológico encuentra en numerosas ocasiones apoyo metafórico en determinados fenómenos físicos comprendidos en términos estrictamente científicos.

34. Siendo para él la teología positiva, es decir, la interpretación de las Escrituras, la parte superior de la teología (cf. Fray Luis DE LEÓN, *Dios y su imagen en el hombre*, Santiago Orrego (ed.), EUNSA, Pamplona, 2008, pp. 38-46; *De los nombres de Cristo*, cit., p. 388). Además, fray Luis fue también teórico escolar de la imagen sagrada (cf. *Magistri Luyssii Legionensis Augustiniani, Divinorum Librorum apud Salmanticenses inter-*

de la escultura, la arquitectura e incluso el dibujo, artes en las que la matemática tiene un mayor peso: en ellas se trata principalmente de líneas, masas, volúmenes y la relación entre el plano y el espacio se resuelve en una relación matemática que permite su cifra o su despliegue. La pintura, en cambio, imita y perfecciona la naturaleza mediante la luz y el color, no dados al plano ni al volumen, sino a la naturaleza y a los objetos sobrenaturales que persigue representar del modo más propio: si Dios como arquitecto del universo se supera como escultor al modelar al hombre a su imagen y semejanza, excede sin límite a toda creación al ser él mismo luz, recurrente símbolo crítico a lo largo del *De los nombres de Cristo* expuesto de manera más ordenada en sus comentarios al Génesis, donde el *fiat lux* resulta equivalente a cierto *fiat Christus*<sup>35</sup>. Reversibilidad entre la imagen y la palabra, la pintura y la poesía, que despega al hombre de su física y de la del mundo, a la que la tercera cita introductoria, la de Cervantes, aporta su contrapunto: la miseria, pero también la gloria, de la historia, en cuya verdad que se enlazan lo uno y lo otro.

---

*pretis Opera...*, Marcelino Gutiérrez (ed.), Salamanca 1893, vol. IV, pp. 251-272), usuario de las mismas (pide desde la cárcel el 31 de marzo de 1572 «una imagen de Nuestra señora o un crucifijo de pincel», en *Obras completas...*, cit., p. 1375) y, según el suegro de Velázquez, Francisco Pacheco (*Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla 1985, p. 69), pintor él mismo.

35. Fray Luis DE LEÓN, *Comentario sobre el Génesis*, Hipólito Navarro (ed.), El Escorial, 2010, pp. 5-81.