

Naturaleza y símbolo.

La interpretación de la naturaleza en la pintura del Renacimiento

Martí Domínguez

Aprender a ver es el más largo aprendizaje de todas las artes.
Goncourt.

Los pavos reales de Van Eyck En la impresionante tabla de la «Virgen de Rolin» que se conserva en el Louvre, el artista flamenco Jan

van Eyck retrata al canciller Nicholas Rolin arrodillado ante la Virgen, mientras el Niño Jesús lo bendice con el signo de la Cruz. Al fondo, por unas arcadas, se ve en primer término un pequeño jardín, y enseguida una amplia panorámica, donde se reproduce nítidamente un bello paisaje. Es verdaderamente sorprendente pensar que esta tabla, de una perspectiva tan cuidada, fue pintada el año 1434, en el mismo momento en que Paolo Uccello agotaba noches de insomnio para dotar sus composiciones de una perspectiva verosímil, con resultados en ocasiones tan singulares como los que se observan en las tablas de la «Batalla de San Romano». Por eso es tan acertada la afirmación d'Erwin Panofsky ①, cuando escribe que el ojo de Van Eyck actúa como un microscopio y un telescopio al mismo tiempo: aquel gusto por el detalle hace que en las obras del pintor flamenco todo presente una profundidad perfectamente calculada y que nada se deje al azar.

Sin embargo, sorprende que Panofsky no fije su mirada con más atención en aquel jardín, y que solucione rápidamente su descripción con un insípido: «el jardín vivo con flores y pavos reales». Porque, ciertamente, como corresponde a un jardín, hay flores, especialmente unas bellas azucenas. Esta planta, a causa del color blanco de la flor, fue asociada desde la antigüedad a la pureza ②; por eso, en la inmensa mayoría de obras que han ilustrado, a lo largo de los siglos, la escena de la Anunciación –desde Simone Martini hasta Leonardo, desde el Maestro de Flémalle hasta Hugo van der Goes–, se ha mantenido la representación de la azucena, en manos del arcángel Gabriel o bien situada en un jarrón junto a la Virgen María.

Por otro lado, y volviendo al jardín del canciller Rolin, tampoco es sorprendente que, en aquel espacio aristocrático y señorial, hubiese pavos reales. En este sentido, la sencilla descripción de Panofsky, un autor que se ha caracterizado por su agudeza en el momento de interpretar el arte y la simbología ③, no deja de resultar un poco decepcionante. ¡Aunque al menos ha acertado la naturaleza del pajarro y no ha hecho como otros autores que lo han confundido con un faisán! ④ En cualquier caso, lo que parece verdaderamente extraño es que Panofsky no mencione la presencia de una pareja de urracas, que actúan de claro contrapunto a los pavos reales. De hecho, aquellos pavos reales parecen haber llegado justo en aquel momento al jardín, y uno de ellos aún se halla posado en el muro, mientras que el otro ya ha descendido y se dirige hacia unas escaleras que conducen a la estancia donde se encuentra el canciller. En cambio, las urracas dan la impresión de haber girado sobre sus pasos, alejándose apresuradamente de aquel marco piadoso y ya bajo la completa influencia de Jesús. De esta manera, Van Eyck opone con éxito y sabiduría dos símbolos bien conocidos de la iconología cristiana, los pavos reales y las urracas. Antiguamente, la urraca era considerada como un ave de mal agüero, porque, según la tradición, durante la Pasión de Cristo

Martí Domínguez es biólogo, profesor de Periodismo de la Universitat de València y escritor. Actualmente dirige la revista *Mètode*, dedicada a la difusión de la investigación. Es autor, entre otras obras, de las novelas *Les confidències del comte de Buffon* (1997; hay trad. cast.: *Las confidencias del conde de Buffon*, 1999), *El secret de Goethe* (1999) y del ensayo *Bestiari* (2000).

① Panofsky, E., 1953. *Los primitivos flamencos*. Editorial Cátedra, Madrid.

② Levi d'Ancona, M., 1977. *The garden of the Renaissance*. Leo Olschi edit., Florencia.

③ Panofsky, E., 1982. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, Madrid.

④ Kluckert, E., 1998. *La pintura gótica. Pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros*. In: *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*. (Ed. Rolf Toman). Koenemann.

⑤ Ronecker, J.-P., 1994. *Le symbolisme animal*. Editions Dangles. St-Jean-de-Braye.

⑥ Cattabiani, A. & M. Cepeda Fuentes, 1998. *Bestiario di Roma*. Newton & Compton editori. Roma

⑦ Réau, L., 1955. *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France.

⑧ Charbonneau-Lassay, L., 1997. *Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Oliñeta, ed., Palma de Mallorca.

fue el único pájaro que osó cantar; Dios, como castigo, le cambió el bello plumaje iridiscente que entonces lucía, por el blanco y el negro, los colores del luto ⑤. Por eso, no es extraño que la urraca aparezca en composiciones tristes e incluso algo tétricas, y que Brueghel El Viejo la represente como el estandarte de la muerte y la reproduzca sobre una horca donde ajusticiaban a los delincuentes (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt).

En cambio, el pavo real desde antiguo ha continuado uno de los símbolos más preclaros del cristianismo, presente incluso en las catacumbas de Roma ⑥. Al mismo tiempo ha sido uno de los motivos ornícticos más recurrentes en la pintura del Renacimiento, especialmente en la representación de la Natividad (Fra Angelico, Botticelli, Crivelli,...), o a los pies de san Jerónimo (Antonello da Messina) o, incluso, se ha utilizado para reproducir las alas del arcángel Gabriel (Francesco del Cossa). La simbología cristiana no podía desperdiciar el uso de un ave de plumaje tan espectacular y se representó fundamentalmente como emblema de la inmortalidad. Según el estudioso de la simbología Louis Réau, el hecho de que el pavo real mude cada otoño sus bellas plumas para recuperarlas de nuevo en primavera hizo que los cristianos lo interpretaran como el símbolo de la inmortalidad, al igual que el árbol de hoja caduca ⑦. En realidad, ya Plinio y Aristóteles habían remarcado que el pavo real pierde, durante el invierno, las bellas plumas que constituyen toda su riqueza, y que vuelve a recuperarlas durante la primavera, por lo que no resulta raro que los primeros cristianos tomaran esta característica biológica e hicieran de este ave uno de los primeros símbolos distintivos de la resurrección y de la inmortalidad del alma ⑧. Por todo ello es tan evidente la oposición simbólica buscada por Van Eyck en esta tabla: mientras el canciller Rolin recibe la bendición de Jesús, los pavos reales entran en sus dominios, al mismo tiempo que los espíritus maléficos, representados por las urracas, huyen rápidamente.

Los jilgueros de Piero della Francesca

Quizá esta interpretación de los pavos reales y de las urracas parecerá demasiado aventurada. En definitiva, no es extraño ver urracas en los jardines, sobre todo en los que crecen en un clima de tipo atlántico. No obstante, Piero della Francesca también hizo un uso simbólico parecido en su *Natividad*, conservada en la National Gallery de Londres. En esta tabla (la última composición antes de que el autor perdiera definitivamente la vista), todo sugiere un extraño misterio: el Niño –que recuerda en tantos aspectos el de la Adoración de los pastores de Hugo van der Goes– se nos muestra frágil y necesitado, mientras que la Virgen María lo contempla con un punto de distanciamiento y respeto. Un grupo de ángeles entona cánticos, y a sus pies tres jilgueros dan pequeños saltos y revolotean de cardo en cardo. En cambio, en el extremo opuesto, esta alegría se ve contenida por el gesto trascendente de dos pastores (uno de los cuales muestra la llegada de la preanunciada estrella de los Reyes Magos), y especialmente por el rostro preocupado de san José, que parece ensimismado en la observación del techo del establo, donde descansa una urraca. ¿Qué hace allí aquel pájaro de mal agüero? Quizá Piero, en este último cuadro –que según algunos autores quedó inacabado–, quiso reflejar sus grandes conocimientos de simbología, e hizo uso de la leyenda que se ha comentado a propósito de la tabla de Van Eyck. Pero, en este caso, en lugar de oponerle un pavo real –absolutamente inverosímil en Belén, especialmente en el seno de una familia tan humilde como la del carpintero José–, la sabiduría iconográfica de Piero della Francesca eligió al jilguero. Según asegura la tradición cristiana, durante la Pasión este ave auxilió a Jesús; el jilguero, especialista en alimentarse de las semillas de los cardos más espinosos (de donde le viene el nombre en italiano de *cardellino* y en catalán de *cadenera*), habría extraído una a una las espinas de la cabeza de Cristo, y desde entonces su frente y su garganta quedaron indeleblemente manchadas de la sangre del hijo de Dios.

⑨ Clark, K., 1969. *Piero della Francesca*. Alianza Forma, Madrid, 1995. Longhi, R., 1927. *Piero della Francesca*. Paris.

Sea como fuere, ni Keneth Clark ni Roberto Longhi han prestado atención a estos detalles naturalísticos que proporcionan a la tabla de Piero della Francesca una inesperada profundidad ☉. Aquella inquietante urraca en el techo del establo se opone al grupito de jilgueros, juguetones y alegres, que vuelan junto a Jesús. Esta misma oposición conceptual también se observa en la *Procesión de los Magos* de Benozzo Gozzoli, en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia. En el fresco dedicado al rey Baltasar –donde se representa al rey con los rasgos de Cosimo de Medici–, un halcón persigue a una urraca mientras un jilguero se escapa cómodamente. Sería por tanto absurdo pensar que cuando Piero pintó aquella urraca y aquellos jilgueros en su Natividad, no quería utilizarlos desde el punto de vista iconológico, al igual que sería ingenuo creer que aquel halcón de los Medici que embiste a la urraca deja libre por azar al jilguero.

Especialmente si se tiene en cuenta que en iconografía el jilguero tiene una especial importancia, y que su uso simbólico aparece en tablas tan primitivas como la *Virgen con el Niño* de Simone Martini, que se conserva en Colonia, o *La jornada de los Reyes*, de Sassetta, en la National Gallery de Washington. En realidad, son muchos los pintores del Renacimiento que en las Natividades o en las Sagradas Familias han puesto esta avecilla cerca de Jesús. Especialmente significativa es la *Adoración de los pastores* de Domenico Ghirlandaio, conservada en la capilla Sasseti de Santa Trinità de Florencia, en la cual un pastor, de un realismo extraordinario, y que no es más que el autorretrato de Ghirlandaio («se retrató a él mismo y dejó algunas cabezas de pastores, que son tenidas como cosa divina», escribió Vasari), señala a los compañeros un jilguero, y éstos lo miran con un gesto de contenida emoción. Los estudiosos en ocasiones han escrito que Ghirlandaio señala con el dedo al Niño Jesús ☉, pero eso sería impropio de la liturgia, de la historia del arte, e incluso de la más elemental educación; en realidad aquel pastor, con su indicación, muestra a los compañeros la llegada de aquel pajarito, que a los pies del Niño recuerda a los cristianos la Pasión de Cristo.

⑩ Quermann, Andreas, 1998. *Ghirlandaio*. Könemann.

⑪ Panofsky, E., 1955. *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Editorial, Madrid.

Muchos otros pintores han utilizado el jilguero para añadir un punto de color y alegría a la representación de la Sagrada Familia: Pere Serra, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Garofalo, Carpaccio, Signorelli, Lorenzo di Credi, Tiepolo, e incluso Murillo y Goya han hecho de él un uso elocuente (ver tabla). Sin embargo, esta interpretación explica especialmente la enigmática mirada de Jesús en el famoso cuadro de Rafael la *Madonna del cardellino* (Uffizzi). San Juan le acerca al Niño Jesús un jilguero y éste lo acaricia esbozando un gesto trascendente, irisado de melancolía, conociendo el triste papel que jugará este pajarito en los últimos momentos de su vida, como si le dijese: «¡Ay, Juanito! ¡Si supieras lo que significa este jilguero!».

El verderol de Durero Es curioso observar que, en este uso iconológico del jilguero, existe un claro predominio de pintores italianos. Quizá porque este ave les resultaba más habitual en sus campos y jardines que a los artistas flamencos y alemanes, o porque la tradición tan sólo tenía un alcance iconográfico en los países mediterráneos. En cualquier caso, hay notables excepciones. Durero representó un jilguero en su san Jerónimo (Fitzwilliam Museum, Cambridge), y posiblemente también en aquella tabla conocida con el nombre de la *Virgen del verderol*. Panofsky ya señala, en su excelente libro sobre Durero ☉, que la tabla ha sufrido mucho a manos de los restauradores, y acto seguido hace un inesperado comentario: «Desde el punto de vista iconográfico lo más notable no es el verderol posado en el brazo izquierdo del Niño Jesús, sino la presencia de un san Juanito que se aproxima al grupo por la derecha para obsequiar a la Virgen con una convalaria». Resulta sin duda sorprendente que a Panofsky no le extrañe este «verderol», sino tan sólo el hecho de que San Juan ofrezca a la Virgen una mata florida de convalaria. Porque si bien es cierto que esta planta no es un vegetal representado con mucha frecuencia («sím-

⑫ Mattioli, P.A., 1542. // *Dioscoride dell'eccellente dottor medico M. P. Andrea Mattioli da Siena; co i suoi discorsi, da esso la seconda uolta illustrati, e diligentemente ampliati*. Venecia.

⑬ Sorprede que el libro de Colin Eisler, *Dürer's animals* (Smithsonian Institution Press), dedicado exclusivamente al estudio de los animales que aparecen en la obra de Durero, mantenga el equívoco, aunque indique que Durero probablemente se inspiraría en el tondo de Miguel Ángel realizado para la familia Taddei, donde aparece un pajarito que podría tratarse tanto de un jilguero como de un verderol.

⑭ Longhi, R., 1988. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Biblioteca Universale Rizzoli.

bolo mariano por antonomasia» afirma, por contra, en su estudio sobre la pintura flamenca), era en cambio de uso importantísimo en la medicina germánica, hasta el extremo que el botánico Mattioli explica que «los alemanes utilizan el *lilium covallium* para corroborar el corazón, el cerebro y todos los miembros espirituales; y la administran contra las palpitations, el vértigo, el mal caduco y la apoplejía. Además de esto, contra las mordeduras y punzadas de los animales venenosos, para facilitar el parto y para combatir las inflamaciones de los ojos» ⑫.

En cambio, ¿cómo explicar aquel singularísimo verderol, sin ninguna tradición iconológica? Nunca, hasta entonces, un pintor del Renacimiento había representado este ave, de color —como ya indica el nombre— verdoso. ¡Y la sorpresa aún es mayor cuando se comprueba, con una mezcla de estupor y de incredulidad, que aquel pajarito no es, ni mucho menos, un verderol! En realidad, también se trata de un jilguero, que por haber sido pintado de costado y con las alas abiertas, y por haber sufrido un exceso de «restauraciones», ha dado lugar a tan inverosímil *quid pro quo* ⑬.

No obstante, en ocasiones sucede que es el propio autor el que favorece la confusión con sus extravagancias. Bronzino, uno de los pintores manieristas más extremados («*nelle opere del Bronzino dove la linea perde ogni tensione di vita e la plasticità non è piu che anatomia di carni scorbutiche*» escribe el sensacional e iconoclasta Roberto Longhi) ⑭, pintó, en una Sagrada Familia que se conserva en Viena, un jilguero sin el rojo característico de la garganta y el pecho. Este autor florentino, impelido por el gusto manierista de encontrar nuevas formas expresivas, pensó que este pajarito tan sólo presentaría el rojo característico después de la muerte de Jesús. ¡De este modo, Bronzino pintó un jilguero irreconocible! Afortunadamente para la historia del arte, ningún erudito puso a aquella obra un nombre ornitológico... A Bronzino se le podría objetar aquello que Jacob Burckhardt, en su *Cicerone*, advierte del Correggio: «en la pintura superior no exigimos lo real, sino tan sólo lo verdadero». Porque el manierismo sacrifica la verdad pictórica por la realidad, aunque ésta resulte totalmente forzada y ridícula. También Carlo Crivelli, «amante de la pompa más allá de toda medida» (Burckhardt), en una tabla que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pinta a Jesús con un jilguero en las manos, protegiéndolo de una mosca monstruosa y horrible. Por no hablar de su *Anunciación* de la National Gallery de Londres, donde el gusto por la pompa y el exceso lo conducen a situar un jilguero sobre la Virgen María, pero esta vez ¡dentro de una jaula!

El ombligo de Venus de Botticelli

Ernest Gombrich, en *Las mitologías de Botticelli*, comenta que la historia de la fama de este autor florentino aún está por escribir. En este ensayo, el célebre historiador del arte nos explica el ambiente neoplatónico

que reinaba en la corte de Lorenzo el Magnífico. Es bien conocido cómo Botticelli, especialmente en su obra *La primavera*, hizo uso de este amplio conocimiento neoplatónico, e incluyó en su composición numerosas plantas que, por sus características medicinales o afrodisíacas, permiten diversas interpretaciones ⑮. Aquel ambiente neoplatónico de la Florencia del *quattrocento*, Botticelli lo plasmó en su *Adoración de los Reyes Magos*, donde retrata gran parte de la familia Medici, entre ellos a Cosme el Viejo, arrodillado ante la Virgen, Lorenzo el Magnífico y Pico della Mirandola. En esta cuidada composición nada se deja al azar; el mismo Botticelli se nos muestra altivo y soberbio: nos mira desde el lienzo, bello y rubio, de ojos verdes y labios sinuosos, con una arrogancia que quizá no esperaríamos encontrar en el hijo de un fabricante de botijos (*botticelli*). Sin duda, el pintor florentino está muy satisfecho, no sólo de su obra, sino de poder figurar junto a sus «amigos», junto a su grupo intelectual. Sobre el muro del portal, ha pintado un gran pavo real, símbolo como se ha indicado de la cristiandad, y en una grieta, justo al lado de la Virgen y a la altura de Jesús, ha dibujado, con todo esmero, una plantita conocida con el nombre de ombligo de Venus (*Umbilicus rupestris*).

⑮ Levi d'Ancona, M., 1983. *Botticelli's primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici*. Olschki ed., Florencia.

Los historiadores del arte no han hecho ninguna alusión a esta planta, por otro lado de aspecto bastante insignificante. Y la verdad es que se podría tratar de un simple detalle pictórico, para dotar de mayor realismo aquellas piedras medio derrumbadas del muro. El ombligo de Venus es una planta de hábitos rupícolas, y es por tanto frecuente encontrarla en las paredes de piedra, en los márgenes derruidos, en los muros de los viejos edificios, por lo que no sería extraño que Botticelli la hubiese representado en su tabla por ese motivo. No obstante, unos pocos años después, Ghirlandaio también pintaría esta planta en su *Adoración de los Magos (Ospedale degli Innocenti, Florencia)*, donde, de una manera bastante artificial, la representó creciendo en las escaleras del portal. Es presumible que Ghirlandaio no la copiase del natural (como lo haría Botticelli), y por eso la situó en aquella escalera de mármol reluciente, de una manera forzada e inadecuada. En cualquier caso, esta repetición de un mismo motivo botánico, con unos pocos años de diferencia (la obra de Botticelli está datada el año 1475 y la de Ghirlandaio el 1488), es muy significativa. Muy probablemente, Botticelli, desde su neoplatonismo, sabía que Hipócrates recomendaba comer las hojas del ombligo de Venus para engendrar varones: la espiga floral, erecta y florida, evoca ligeramente el miembro impúdico, y por eso los griegos creyeron descubrir en ella un potente afrodisíaco. De esta manera, situando junto al Niño este *Umbilicus*, se indicaba que el sexo de aquel infante era el masculino. Es interesante remarcar que en ninguna de las dos tablas aparece definido el sexo del Niño –punto siempre conflictivo, generador de comentarios incómodos–, sino ligeramente oculto. Con aquel ombligo de Venus, los dos pintores florentinos se evitaron el difícil papel de evidenciar el sexo de Jesús.

En contra de la delicadeza y prudencia expresadas por Botticelli y Ghirlandaio para referirse a todas estas cuestiones, sorprende en cambio la impudicia de algunos artistas, como por ejemplo Francesco del Cossa. En su famoso retablo para la iglesia boloñesa de la Observancia, el pintor de Ferrara realiza una de las más bellas anunciaciones de finales del siglo xv: el uso de la perspectiva y el detallismo encantador de todo el escenario junto con una arquitectura mundana, salvan, en palabras de Roberto Longhi, este autor de la decadencia. El arcángel Gabriel luce unas formidables alas de pavo real y, desde una de las ventanas, una vecina de la Virgen contempla estupefacta aquella escena. Sin embargo, lo más sorprendente de esta tabla, es el caracol que avanza a unos pocos pasos de María. En la cultura cristiana el caracol es el símbolo de la resurrección, porque todas las primavera rompe el opérculo de su concha y vuelve a la actividad. Y es bien cierto que en la Edad Media existía la costumbre de colocar en las tumbas conchas de estos gasterópodos... No obstante, el caracol también simboliza el órgano sexual femenino, por la mucosidad que desprende y por una cierta analogía con la vulva. Por eso, en la composición del Cossa, mientras la paloma que simboliza al Espíritu Santo es liberada por Dios Padre, el caracol avanza hacia la Virgen. Todo el cuadro rebosa dinamismo: el gesto del ángel anunciador, la paloma que se precipita desde los cielos cual rayo divino, el caracol que cruza lentamente la sala y un perro negro que, cabizbajo, se aleja de la escena. La «terribilitá» de Francesco del Cossa –como define Chastel su deseo de escandalizar– alcanza su máxima expresión en los frescos del Palacio Schifanoia, en Ferrara, donde *El triunfo de Venus* es representado por un grupo de cortesanas literalmente rodeadas de conejos. También el Carpaccio, en diversas ocasiones, retrata a María con un conejo en sus proximidades... ¡Me pregunto qué habrían pensado los pudorosos y elegantes Botticelli y Ghirlandaio ante las ordinarieces de aquellos Carpaccio, Crivelli y del Cossa!

La manzana de Adán «Se puede conjeturar que toda obra que destaque en la bella superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco presumiblemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio del cuerpo humano, será italiano». La cita es de nuevo de Ernest Gombrich y es de

una veracidad absoluta. La pintura flamenca rebosa detalles, es de una exuberancia y de un preciosismo casi de miniaturista: en el Políptico de Gante, pintado el año 1432, resulta deslumbrante el dominio del detalle, del color, de las expresiones de los profetas y patriarcas, caballeros, monjes, ángeles y pastores; la seriedad hierática de los donantes; la escalofriante desnudez de Adán y Eva, que aparecen pintados hasta el último cabello, hasta el último vello púbico, de una manera tan humana que en aquel momento ese exceso de carne y anatomía resultó tan deslumbrante como escandaloso. Como decía al inicio de estas líneas, nada sobra en Van Eyck, pero por otro lado nada es absolutamente imprescindible: el pintor flamenco sin duda destaca con aquella sabia acumulación de detalles, al igual que Piero della Francesca lo consigue por el efecto contrario, por una reducción –una contención– en los decorados.

En la tabla central del Políptico, Van Eyck ha representado a un nutrido grupo de profetas y patriarcas alrededor del cordero místico, y entre ellos, según los estudiosos del arte, se encuentra el retrato de Virgilio. Erwin Panofsky escribe al respecto: «una figura vestida de blanco que, a juzgar por sus rasgos clásicos y por el laurel que lleva en las manos, apenas puede identificarse con nadie más que con Virgilio, el mayor testimonio pagano de la divinidad de Cristo. Su corona de convalaria, una de las flores marianas más características, parecería aludir al famoso *Iamque redit Virgo* de la Égloga Cuarta, el paralelo romano del *Ecce virgo concipiet* de Isaías; y de hecho, cabe identificar como Isaías más que como Jeremías al personaje situado a la derecha de Virgilio, vestido con un manto azul oscuro y un turbante rojo, y que lleva lo que parece ser un mirto en lugar de una rama de almendro». Disculpád la extensión de la cita, pero era necesario alargarse un poco para entender la importancia que Panofsky otorga a la identificación de las plantas, y las conclusiones que obtiene de este análisis. Y, realmente, es muy posible que aquel profeta sea Virgilio, pero en cambio, con total seguridad, la corona que luce no es de convalaria sino más bien de mirto; y en cuanto al personaje que se sitúa a la derecha del poeta pagano, quizá se trate efectivamente de Isaías, pero la rama que sostiene no es de almendro ni de mirto, sino de cornicabra o lentisco. Van Eyck conocía bien todas estas plantas, ya que en un par de ocasiones había viajado por la Península Ibérica y, como sugiere César Pemán, se habría familiarizado con la flora mediterránea¹⁶. Sin embargo, lo que resulta de verdad sorprendente es que Panofsky afirme que Virgilio sostiene en la mano ¡una rama de laurel!

Suele ocurrir que cada autor descubre en una obra de arte aquello que está más predispuesto a encontrar. A Virgilio, por su condición de poeta epónimo, y por el laurel que Petrarca plantó en su tumba en Nápoles, le corresponde sin duda este bellissimo árbol mediterráneo. Desgraciadamente, la ramita que sostiene el hipotético Virgilio no es en absoluto de laurel, como fácilmente se puede comprobar, no sólo por sus hojas de pecíolo alado, sino también por el fruto grueso y globuloso. Este fruto, de hecho, es el mismo que Eva muestra en la mano derecha. Ni Panofsky ni tampoco Van de Perre –el mayor estudioso actual del Políptico de Gante–¹⁷ hacen ningún comentario alusivo a la posible naturaleza de esta fruta, que claramente no es una manzana (como aparece en obras de Cranach o Van der Goes), ni un higo (como sucede en la Capilla de Santa María del Carmine, en el fresco de Masaccio y Masolino, o en el Vaticano en las obras de Miguel Ángel y Rafael). En realidad, se trata de lo que el botánico Mattioli denomina la «manzana de Adán», porque en su piel rugosa y accidentada, el pueblo judío creía descubrir la marca de los dientes de Adán en el momento de morder la fruta prohibida. La manzana de Adán no es más que una especie de cidro (*Citrus medica*), fruta originaria de la India y el primer cítrico que se conoció en Europa. Asimismo, el cidro es la fruta sagrada de los judíos, que se ofrece en la Fiesta de los

¹⁶ Pemán Pemartín, César, 1969. *Juan van Eyck en España*. Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.

¹⁷ Van de Perre, H., 1996. *Van Eyck. El cordero místico*. Electa.

⑩ Morales Marín, J. L., 1984. *Diccionario de iconología y simbología*. Ed. Taurus, Madrid.

⑪ James Weale, en su excelente libro *The van Eycks and their art* (1912), comenta que uno de los profetas, que podría tratarse de Virgilio, sostiene una rama de naranjo y está coronado de laurel. No obstante, en el momento de describir a Eva, no hace ningún comentario sobre la posible naturaleza de la fruta prohibida; tan sólo se limita a remarcar que aquellas dos figuras se han pintado "with almost brutal exactitud from living models".

⑫ Moldenke, H. & A. Moldenke, 1952. *Plants of the Bible*. Chronica Botanica, Waltham.

Tabernáculos, y en Oriente ha sido desde antiguo considerado como el mayor símbolo de la fecundidad ⑩. Por eso, no faltan autores que interpretan que en el jardín de las Hespérides (que muchos juzgaban como una recreación del Paraíso), las manzanas de oro eran estos cidros, y se inclinan a creer que también pudo tratarse del auténtico fruto prohibido ⑪. Es posible que Van Eyck, hombre de una importante y vasta cultura, fuera de esta última opinión, y por eso quiso retratar a Eva mostrando aquella fruta tan bella como exótica.

Pero si el laurel de Panosky resulta ser en realidad una rama de cidro, ¿quién es aquel personaje? Es posible que se trate de un profeta judío, y nada tenga que ver con el autor de las Bucólicas. O quizá sí... En cualquier caso, esta «manzana de Adán» de Van Eyck ilustra la viva polémica renacentista que existía sobre la fruta prohibida. Porque en la Biblia no se especifica su naturaleza con exactitud; ⑫ en realidad, tan sólo se indica un árbol, pero no que con su fruto se cometiera el pecado original, «la primera ocasión de iniquidad», que diría Thomas Browne. En el Génesis se puede leer (3:7):

«Pero la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios, dijo a la mujer: "¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del paraíso?". Y respondió la mujer a la serpiente: "Del fruto de los árboles del paraíso comemos, pero del fruto del que está en medio del paraíso nos ha dicho Dios: 'No comáis de él, ni lo toquéis siquiera, no vayáis a morir.'" Y dijo la serpiente a la mujer: "No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios, concedores del bien y del mal". Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y cogió de su fruto, y comió, y dió también de él a su marido, que también con ella comió. Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron hojas de higuera para cubrirse la cintura».

Esta indefinición de la Biblia en el momento de definir la fruta prohibida, originó durante la Edad Media y el Renacimiento innumerables controversias. Cada cónclave de obispos emitía su opinión, documentadísima y contrastada: unos se manifestaron a favor del plátano, otros de la uva y otros eran partidarios de árboles de frutos no comestibles, como el árbol de Judas (en el cual se ahorcó el apóstol). Hasta el extremo que un tal abad Roxo, después de realizar extensos estudios talmúdicos, se decantó finalmente por... ¡la bellota! (Este abad español también examinó a qué especie zoológica podía pertenecer la serpiente del Paraíso y tras descartar al basilisco y a la culebra *citalis*, propuso la *scithala* «serpezuela enemiga del hombre y muy hermosa»...). Por todo ello, cuando Van Eyck ocultó el sexo de Adán y Eva con hojas de higuera, siguió el texto de las Sagradas Escrituras, pero cuando puso el cidro en manos de Eva, quiso manifestar su opinión en este controvertido y polémico asunto, y dejarnos una muestra más de su elaborada cultura y de su indiscutible prestigio intelectual.

En cualquier caso, a lo largo de estas páginas, se ha intentado explicar la importancia de definir con la mayor precisión la naturaleza de cada motivo iconológico. A menudo bajo la representación de insignificantes detalles naturalísticos, se oculta la voz del autor, la erudición finísima del artista, que ha permanecido enmudecida o incomprendida durante siglos. Ernest Gombrich escribía que para resolver los complicados rompecabezas iconográficos, al igual que sucede con los trabajos detectivescos, hay que tener un poco de fortuna además de un mínimo de conocimientos básicos. Aprender a ver, a descubrir las pistas, los guiños, que ha dejado el pintor a lo largo de su obra es, como afirmaban los hermanos Goncourt, el más largo aprendizaje de todas las artes. Y, sin duda, una de las más azarosas y divertidas experiencias intelectuales.

TABLA I

Algunos pintores que han utilizado iconológicamente el jilguero, por orden cronológico

- Simone Martini. *Virgen con Niño* (1317). Colonia. Walraff Richartz Museum.
- Pere Serra. *Retablo de Tortosa* (c.1350). Museu d'Art de Catalunya.
- Maestro de Bohemia. *Virgen de Eichhorn* (c. 1350). Národní Galeri. Praga.
- Puccio di Simoni y Allegretto Nuzi. *Virgen con Santos* (c. 1354). National Gallery. Washington.
- Sassetta (Stefano di Giovanni). *La jornada de los Reyes* (c. 1435). Metropolitan Museum of Art, New York.
- Sano di Pietro. *Virgen y Niño con Santos y Ángeles* (c. 1471). National Gallery. Washington.
- Francesco del Cossa. *La Virgen entre san Petronio y san Juan Evangelista* (1474). Pinacoteca nacional, Bolonia.
- Garofalo. *Sagrada Familia* (1481). Palazzo Doria-Pamphilij.
- Ghirlandaio. *La adoración de los pastores* (1485). Santa Trinità. Florencia
- Benozzo Gozzoli. *Virgen y Niño, entre santa Escolástica y santa Ursula* (c. 1490). Museo Nazionale di san Matteo, Pisa.
- Francesco Francia. *Virgen, Niño, San Francisco y San Jerónimo*. Metropolitan Museum of Art, New York.
- Carlo Crivelli. *Virgen con el Niño* (c. 1480). Metropolitan Museum of Art, New York.
- Rafael. *Madonna del cardellino* (1506). Uffizi.
- Carpaccio. *La Virgen con el Niño* (c. 1507). National Gallery. Washington.
- Paolino da Pistoia. *Sagrada Familia*. Palazzo Doria-Pamphilij.
- Signorelli. *Natividad* (1521). Museo Diocesano. Cortona.
- Bronzino. *La Sagrada Familia*. Galeria de Pintura de Viena.
- Lorenzo di Credi. *Adoración del Niño*. Galleria de Dresde.
- Leonelli da Crevaldore. *La Sagrada Familia con san Juan*. Stuttgart, Staatsgalerie.
- Murillo. *Sagrada Familia del pajarito* (1650). Museo del Prado. Madrid.
- Tiepolo. *Virgen del jilguero* (c.1767/1770). National Gallery. Washington.
- Goya. *Don Manuel de Osorio Manrique de Zúñiga* (c.1786). Metropolitan Museum of Art, New York.

Jan van Eyck. *Madonna del Canciller Rolin*Ghirlandaio. *Adoración de los pastores*Piero della Francesca. *Natividad*Botticelli. *Adoración de los Reyes Magos*



Jan van Eyck. *Madona del Canciller Rolin*



Piero della Francesca. *Natividad*



Ghirlandaio. *Adoración de los pastores*



Piero della Francesca. *Natividad*



Rafael. *Madona del jilguero*



Dürer. *Virgen del verderol*



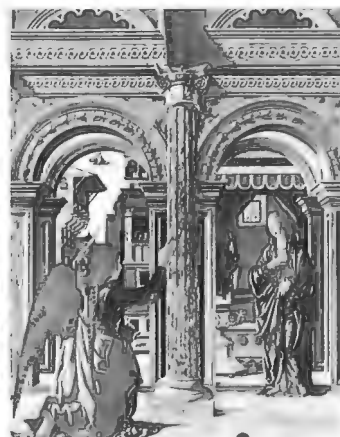
Bronzino. *Sagrada Familia*



Ghirlandaio. *Adoración de los Magos*



Botticelli. *Adoración de los Reyes Magos*



Francesco del Cossa. *Anunciación*



Francesco del Cossa. *Anunciación*



Jan van Eyck. *Adán y Eva*



Jan van Eyck. *Los Profetas*



Jan van Eyck. *Eva*